

Universidad Central De Venezuela.
Facultad De Humanidades Y Educación
Escuela De Artes.



**LA BIOMECANICA DE MEYERHOLD, COMO DISCIPLINA APLICADA A LA
INTERPRETACION DEL ACTOR EN VENEZUELA.**

Trabajo de grado para optar al título, Licenciado en Artes.

Mención: Artes Escénicas.

Autor. Cibneidi María Bello Romero.

Tutor. Luis Chesney.

Caracas, 30- 04 -09

DEDICATORIA:

- Primeramente a Dios, que es el dador de todas las cosas y me bendijo para poder lograr una meta mas trazada en mi vida.
- A mi madre, que ha sido mi apoyo desde un principio en mi carrera.

AGRADECIMIENTOS:

- A mi tutor, Luis Chesney, por haber sido esa guía y apoyo constante en la exigencia de un nuevo reto académico.
- Al profesor, Orlando Rodríguez, por su constante colaboración y orientación en la investigación.
- Y a todas aquellas personas que de alguna u otra forma hicieron posible la realización de este trabajo.

INDICE GENERAL:

	Pág.
DEDICATORIA.....	-1-
AGRADECIMIENTOS.....	-2-
INTRODUCCIÒN.....	-4-
MARCO TEÒRICO.....	-9-
MARCO METODOLÒGICO.....	-12-
CAPÍTULO I: MEYERHOLD Y LA BIOMECANICA	
RELACIÒN MEYERHOLD / STANISLAVSKY.....	-15-
MEYERHOLD Y LA BIOMECANICA.....	-25-
ESTUDIO DE LA TECNICA.....	-30-
CAPÍTULO II: EL ACTOR EN VENEZUELA BAJO LA OPTICA MEYERHOLIANA	
HERRAMIENTAS PARA SER UN ACTOR MEYERHOLIANO.....	-51-
MEYERHOLD COMO PROPUESTA PARA EL ACTOR EN VENEZUELA.....	-81-
CONCLUSIONES.....	-89-
ANEXOS 1: IMÁGENES EN RELACION A MEYERHOLD Y SU PRODUCCIONES TEATRALES.....	
	-94-
ANEXOS 2: CARTA DE MEYERHOLD A CHEJOV.....	-113-
REFERENCIAS BILIOGRÀFICAS.....	-116-

INTRODUCCIÓN:

Caracas, mes de marzo del 2004, en pleno Festival Internacional de Teatro, me dirigía a ver la pieza *El Mistral*, de la compañía de danza Dramo, en el Teatro Alberto de Paz y Mateos. Al comenzar la obra, pude apreciar muchos elementos interesantes entre los cuales destacan la utilización de disciplinas como: la danza contemporánea, el ballet, la acrobacia, el canto, el malabarismo, entre otras..., todas juntas conjugaban un espectáculo completo que dejaba en claro el trabajo exigente al cual se sometieron los actores al momento de interpretar. Cada uno de ellos se fue desarrollando por todas las disciplinas antes mencionadas, proporcionando en el espectador un rato agradable y sobre todo atractivo.

De allí, que la presente investigación sea el estudio de la Biomecánica propuesta por Meyerhold, en función de encontrar las herramientas necesarias para una destacada interpretación escénica. Esto, ligado al hecho de que la práctica del espectáculo escénico contemporáneo, no establece límites entre, el canto, la danza, la música, la danza teatro, entre otras...Entonces se hace importante ver el marco de lo teatral no sólo, con un fin estético, sino utilitario, porque todo movimiento en el escenario, organización de los gestos, comprende una dimensión interpretativa. Meyerhold, utiliza la expresión de biomecánica, para describir un método de entrenamiento del actor basado en la ejecución instantánea de tareas, que le son dictadas exteriormente por el director de escena y coordinados en función de un objetivo específico, junto con la precisión de los movimientos, para concretar las tres fases del ciclo interpretativo (intención, realización y reacción).

Como consecuencia después de haber visto la pieza antes mencionada, surgió una curiosidad y es el hecho de ¿Cómo cada uno de los actores logró un trabajo preciso con su cuerpo al representar diversos personajes? Aquí, entra en juego la técnica de la biomecánica, disciplina que según Meyerhold, exige la racionalización de los movimientos en los actores que se ocupan en el escenario de un objetivo definido, por ende se quiere detectar la importancia que tiene para el actor el ámbito de lo corporal y nada mejor que analizar la teoría de uno de los grandes directores y teórico esencial en todo lo referente a la puesta en escena como lo es Meyerhold.

De acuerdo a la visión clásica, la expresión teatral es concebida como toda expresión artística en una exteriorización. Este papel revelador corresponde al actor; él debe interpretar en su actuación, y en el escenario encuentra su máximo exponente de significación con la expresividad gestual y corporal, eligiendo éste conscientemente los signos que desea emitir en función del efecto que quiere obtener, sin remitirse exclusivamente a una idea que solo puede ser encarnada de una única y buena manera (lectura). Una vez más, se trata de establecer, por el camino de los ejercicios de entrenamientos y los procedimientos de interpretación, el gusto por el movimiento consciente en la escena. En estos ejercicios, tiene relevancia la gimnasia, la plástica y la acrobacia, para desarrollar el golpe de vista preciso, el cálculo de los movimientos, a hacerlos racionales, coordinados, ayudando a los actores a saberse mover más libremente y con mayor expresividad. Y los fundamentos de Meyerhold en su biomecánica de lo racional y natural de los movimientos, hacen de ésta investigación lo indispensable que es apreciar altamente la expresividad del cuerpo. Derivándose así un estudio que trae como consecuencia la importancia del actor como elemento del espectáculo. En él se busca una conciencia de sus movimientos, que le permitan tener un mejor estímulo creativo, porque sabrá estudiar sus propias condiciones físicas para desarrollar de la mejor manera posible su actuación. He aquí que el autor, velara

siempre porque sus actores fueran sanos y alegres y que sus nervios no se desequilibraran, es decir, no quería su concentración interior para que no se volvieran neurasténicos.. Llamando al actor para instruirse al lado de los clowns, acróbatas, bailarines, es que Meyerhold crea un nuevo sistema de interpretación: biomecánica. Permitiendo estudiar los elementos que permiten al actor, ser un intérprete completo y por qué.

Dicho de otra manera, lo que se espera es un proceso de creación consciente, donde ya no se hable del actor sino del intérprete capaz de accionar a cada estímulo escénico de una manera más codificada, proporcionando un lenguaje corpóreo organizado, para llegar entonces a las siguientes preguntas:

¿Cómo puede la biomecánica de Meyerhold, proporcionar los elementos de interpretación, con los cuales pueda un actor afianzarse para capacitar su cuerpo en el desarrollo de cualquier propuesta escénica? y ¿Esto del entrenamiento biomecánico, como recrea la dinámica del actor latinoamericano?

OBJETIVO GENERAL:

Conocer la biomecánica de Meyerhold, como forma de entrenamiento para el actor en Venezuela.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- Estudiar la biomecánica de Meyerhold como técnica corporal.
- Analizar sus características.
- Especificar cuales son los elementos más importantes.
- Determinar cuales son sus aportes, al trabajo interpretativo del actor.
- Determinar los aportes, en el trabajo interpretativo del actor en Venezuela.

JUSTIFICACIÓN:

Este siglo viene marcado por diversas tendencias surgidas como símbolo del querer romper con patrones ya establecidos; es una constante que impulsa a un nuevo teatro, a la revalorización del cuerpo expresivo, siendo el propósito principal de esta investigación, dar a conocer las lecciones de Meyerhold, su búsqueda de transformar la representación de una obra, una nueva forma de teatralidad. Este acercamiento, que Meyerhold desarrolló sobre unos treinta y cinco años de la experimentación y de la exploración como director y como profesor, provee un programa comprensivo, detallado para el desarrollo del instrumento psycho-physical. La cosa más llamativa sobre el entrenamiento en biomecánica es probablemente el grado de integración entre “puramente” el entrenamiento físico y el uso de ese trabajo físico a las preocupaciones específicas a actuar.

También el estudiar y recopilar los aspectos más importantes de su teatro, la preparación del actor, porque se intenta presentar un panorama argumental para destacar a grandes rasgos, cuál es el objetivo de la biomecánica , el adiestramiento del actor, la técnica de interpretación, y sobre todo el método para desarrollar los aportes en la formación actoral. El lenguaje corporal, predomina hoy en líneas generales, en las prácticas de escenificación, tomándose al cuerpo del actor, como el hilo conductor que el espectador desea apreciar e identifica con mayor facilidad y corresponden a un estilo interpretativo o a una estética, destacándose la biomecánica, como un conocimiento práctico, que enriquecerá enormemente al actor a completar su perfeccionamiento técnico. Se hace interesante el comprender por qué para Meyerhold, el gesto domina al timbre de voz; la acción prescinde de los motivos psicológicos, pudiéndose pasar con facilidad de lo sublime y lo heroico a una risa gruesa y común; una retórica ardiente acomodada a la hipérbole bufonada.

MARCO TEORICO:

BIOMECÁNICA:

En relación a este tema, Pavis. (1998, p 56), expresa lo siguiente:

Estudio de la mecánica aplicada al cuerpo. Esta técnica, se opone al método introspectivo inspirado en las emociones auténticas, porque el actor aborda su papel desde lo exterior antes de captarlo intuitivamente; los ejercicios le permiten prepararse para fijar sus gestos en posiciones que concentran al máximo la ilusión del movimiento y la búsqueda acertada de los gestos.

Es una disciplina científica que tiene por objeto el estudio de las estructuras de carácter mecánico que existen en los seres vivos (fundamentalmente del cuerpo humano). Esta área de conocimiento se apoya en diversas ciencias biomédicas, utilizando los conocimientos de la mecánica, la ingeniería, la anatomía, la filosofía y otras disciplinas, para estudiar el comportamiento del cuerpo humano y resolver los problemas derivados de las diversas condiciones a las que puede verse sometido. La biomecánica, está íntimamente ligada a la biónica y utiliza algunos de sus principios ha tenido un gran desarrollo en relación con las aplicaciones de la ingeniería a la medicina, la bioquímica y el medio ambiente, tanto a través de modelos matemáticos para el conocimiento de los sistemas biológicos como en lo que respecta a la realización de partes u órganos del cuerpo humano y también en la utilización de nuevos métodos diagnósticos.

CARACTERISTICAS:

Este arte de la biomecánica, ignora la diferenciación de las funciones del actor; se hace funcional, debido a que su realización no se enmarca en una especialidad, sino que se le quiere ver a la vez como comediante, acróbata, juglar, clown, es decir, el intérprete debe poseer una

técnica universal, fundada en una maestría corporal total, en un sentido innato del ritmo, y en la economía de movimientos siempre racionales.

Técnicamente, la Biomecánica parte de las experiencias espacio-dinámicas llevadas a cabo por Meyerhold en los "Estudios" pre-revolucionarios. A partir de los principios teóricos productivistas y de los hallazgos técnicos, formula de manera muy simple la ley fundamental de la Biomecánica: *"todo el cuerpo participa en cada uno de nuestros movimientos..."* Puesto que la creación del actor es creación de formas plásticas en el espacio, el actor debe estudiar la mecánica del propio cuerpo. Ello le es indispensable porque cualquier manifestación de fuerza está sujeta a las leyes de la mecánica (y la creación por parte del actor de formas plásticas en el espacio escénico es, naturalmente, una manifestación de fuerza del organismo humano

En su apreciación exterior el juego biomecánico es, en principio, una combinación de toda la gama mecánica circense, del ritmo y dislocación del movimiento deportivo, de la danza, del music-hall; la cabriola, el salto, el equilibrio, la distorsión, se conjugan armónicamente pero no al azar sino en base a una formulación rigurosa, obedeciendo a leyes escénicas racionales y sirviendo al actor de medio de expresión de un personaje que como su personaje que como su trabajo, nunca está fuera de la historia sino participando consciente o inconscientemente en su proceso. Por tal razón, Meyerhold (1990, p 199), dijo lo siguiente:

La biomecánica "ignora la diferenciación de funciones del actor, lo quiere... poseyendo una técnica universal fundada en un dominio total, en un sentido innato del ritmo y en la economía de movimientos, siempre racionales.

ANTECEDENTES DE MEYERHOLD Y EL TEATRO RUSO:

Comenzó su carrera dramática en la Escuela Dramática de Moscú guiado por Vladímir Nemiróvich-Dánchenko, cofundador con Stanislavski del teatro de arte de Moscú, donde posteriormente Meyerhold trabajaría como actor. Inició su carrera como actor en 1898 al lado de Stanislavski en el recién creado Teatro de Arte de Moscú. Allí representó fundamentalmente obras de Chéjov, entre las que destaca su interpretación en *La Gaviota* (1898). En 1902 abandonó el Teatro de Arte de Moscú y se comprometió con una serie de proyectos teatrales en los que tenía el papel tanto de director y productor como el de actor. Estos proyectos le sirvieron para experimentar y crear nuevos métodos de puesta en escena. Meyerhold fue un defensor ardiente del simbolismo en teatro, especialmente cuando trabajó como productor principal del drama *Vera Kommissarzhévsckaya* en los años 1906 y 1907.

Entre los años 1907 y 1917 continuó su búsqueda de innovaciones teatrales mientras trabajaba en los teatros imperiales de San Petesburgo. Además de presentar obras clásicas de una manera innovadora, llevó a escena el trabajo de autores contemporáneos polémicos como Fiódor Sologub, Zinaída Gíppius y Alexander Blok. Adaptó las tradiciones de la Comedia del Arte a la nueva realidad del teatro contemporáneo. En su libro *Sobre teatro* (1913) elaboró el concepto de teatro condicional. Con la llegada de la Revolución Rusa de 1917, Meyerhold se convirtió en uno de los activistas más entusiastas del nuevo Teatro Soviético y se unió al Partido Bolchevique en 1918. Tuvo un alto puesto en el Consejo del Teatro Bolchevique y abrió su propio teatro, que hoy continúa llevando su nombre. Se enfrentó fieramente a los principios del academicismo teatral, que eran incapaces de adaptarse a la nueva realidad. En sus obras utilizó escenarios desnudos, objetos en lugar de decorados y la disposición intencional de movimientos. Meyerhold inspiró a

artistas y directores de cine como Sergei Eisenstein, que empleó en sus películas actores que trabajaban según la tradición del director teatral. Posteriormente se opuso al realismo socialista y en 1930, cuando Joseph Stalin atacó todo arte de vanguardia y experimentación, sus trabajos fueron considerados alienantes para el pueblo soviético. En 1938 se cerró su teatro y un año después Meyerhold fue encarcelado. Se le torturó salvajemente, se le obligó a confesar su desviacionismo político y a retractarse por ello ante un tribunal. El 2 de febrero de 1940 fue fusilado. En 1955, a la muerte de Stalin, fue rehabilitado y exonerado de todos los cargos.

MARCO METODOLÒGICO:

La investigación que se va a realizar es de tipo documental y de acuerdo con Cázares, Christen, Jaramillo, Villaseñor y Zamudio (2000, p. 18), se afirma lo siguiente:

La investigación documental depende fundamentalmente de la información que se recoge o consulta en documentos, entendiéndose este término, en sentido amplio, como todo material de índole permanente, es decir, al que se puede acudir como fuente o referencia en cualquier momento o lugar, sin que se altere su naturaleza o sentido, para que aporte información o rinda cuentas de una realidad o acontecimiento. Las fuentes documentales pueden ser, entre otras: documento escritos, como libros, periódicos, revistas, actas notariales, tratados, encuestas y conferencias escritas; documentos filmicos, como películas, diapositivas, fílmicas; documentos grabado, como discos, cintas y casetes, incluso documentos electrónicos como páginas web.

Por su parte, la Universidad Pedagógica Experimental Libertador (2005, p, 7) señala que los estudios documentales son:

1.- Estudios de desarrollo teórico: presentación de nuevas teorías, conceptualizaciones o modelos interpretativos originales del autor, a partir de análisis crítico de información empírica y teorías existentes.

2.- Revisiones críticas del estado del conocimiento: integración, organización y evaluación de la información teórica y empírica existente sobre un problema, focalizando ya sea en el progreso de la investigación actual y posibles vías para su solución, en el análisis de la consistencia interna y externa de las teorías y conceptualizaciones para señalar sus fallas.

3.- Estudios de educación comparada: análisis de semejanzas, diferencias y tendencias sobre características o problemas de la educación en el contexto de realidades socioculturales, geográficas o históricas diversas, con fundamento en información publicada.

4.- Estudios de investigación histórica, literaria, geográfica, matemática u otros propios de las especialidades de los subprogramas, que cumplan con las características señaladas en el numeral anterior. Todo esto como estrategia para responder al problema planteado en la investigación.

CAPITULO I:
MEYERHOLD Y LA BIOMECANICA

1.1: RELACIÒN MEYERHOLD-STANISLAVSKY:

La elaboración del siguiente capítulo tiene como objetivo fundamental, indagar sobre lo que significó el Teatro de Arte de Moscú, a la par de la vida política rusa, como entes que influyeron de cierto modo, en la práctica teatral de Constantin Stanislavsky (1863) y V. E. Meyerhold (1874), los dos innovadores del teatro ruso del siglo XX.

El 21 de junio de 1897, es la fecha que denota el inicio de un nuevo episodio en la cultura teatral rusa. Vladimir Nemirovich-Danchenko (1858-1943), literato, profesor de la Academia Filarmónica de Moscú, crítico y autor dramático, cita a Constantin Stanislavski para tener una charla sobre teatro y después de dieciocho largas horas tratando sobre éste tema, es que deciden fundar un teatro en el que sus ideas sobre una renovación teatral fueran aplicadas.

Así, nace el Teatro de Arte de Moscú, bajo el nombre primario de *Teatro Artístico y Accesible a todos*, que funcionaba en un local diseñado especialmente para ofrecer espectáculos al alcance de todos. Cabe destacar, la búsqueda de una nueva dimensión de la verdad escénica, por parte de Danchenko y Stanislavski, éste último, con aspiraciones a descubrir y concretar las leyes que ayuden al actor en su proceso de comprensión del personaje y su desenvolvimiento actoral.

A partir de 1911, es que Stanislavski comienza a aplicar en sus ensayos con los actores del Teatro de Arte, los lineamientos desarrollados en su sistema, el cual se convirtió desde entonces, en el fundamento teórico del grupo. De allí surgieron varios teatros experimentales, conocidos como *Estudios*, dando impulso a una gran generación de actores y directores que iluminaron los escenarios rusos de la primera mitad del siglo y que fomentaron el culto hacia el teatro no sólo en Rusia, sino también en otras regiones eslavas.

Fueron varios, los Estudios que trascendieron por sus innovaciones:

El primero de ellos, estuvo dirigido por Leopold Sulerzhitsky, considerado el mejor maestro de la técnica stanislavskiana. El segundo, dirigido por el propio Danchenko, que se especializó en el montaje de piezas musicales. El tercero, estuvo bajo la dirección de uno de los más fieles discípulos de Stanislavski, como lo fue, Evgueni Vajtàngov.

Por último, hubo un estudio que se tornó en contra de las preceptivas del Teatro de Arte y de Stanislavski en particular, nos referimos específicamente a V. E. Meyerhold, quien se colocó para una clase en la escuela de teatro del arte de Moscú, supervisado por el co-fundador del teatro, Vladimir Nemirovich-Danchenko. Inició su carrera como actor en 1898, al lado de Stanislavski, representando fundamentalmente obras de Chejov, entre las que destaca su interpretación en *La Gaviota* (1898). Cuatro años después abandonó el Teatro de Arte, en desacuerdo con los principios naturalistas defendidos por su director y contra las técnicas stanislavskianas de reproducción de los estados de ánimo en escena. A partir de entonces, se centró en el desarrollo de su teoría interpretativa, que finalmente acuñó con el nombre de Biomecánica. Entre 1898 y 1902, en el Teatro de Arte de Moscú, estuvo en una amplia gama de producciones, incluyendo: *La Gaviota* y *La muerte de Iván el terrible*. Su carrera como director, comenzó en 1902 y duró por más de treinta años. Dirigió más de 290 producciones y desde el principio su trabajo, fue caracterizado por un interés en el realismo. De las relaciones de estos dos grandes directores, el propio Meyerhold (1988, p 123), expresó lo siguiente:

El problema fundamental del teatro contemporáneo es preservar el don de la improvisación que posee el actor, sin transgredir la forma precisa y complicada que el director ha de conferir al espectáculo. Stanislavski piensa igual que yo; ambos abordamos la solución de la tarea, como los constructores del túnel bajo los Alpes: cada uno avanza por su lado, pero en el medio nos encontraremos seguramente.

Llegó a ser crítico de Stanislavsky, cuando detectó la vacilación de éste, en tomar posiciones respecto a ediciones sociales. Meyerhold (1988, p 127) dijo:

¿Estamos como agentes simplemente a actuar? Debemos pensar seguramente también. Necesitamos saber porqué estamos actuando, lo que estamos actuando, y quiénes somos, que mandan o que atacan con nuestro funcionamiento. Y para hacer eso necesitamos saber la significación psicológica del juego, establecer si un carácter es positivo o negativo, entender para qué sociedad o sección de la sociedad está el autor o contra.

Esto es, porque Stanislavsky pensó que el teatro debe tomar una actitud independiente hacia la política o preguntas políticas y que la justicia y la humanidad, permitirían que las audiencias dibujaran sus propias conclusiones.

A partir de 1906, Meyerhold, dirigió los montajes de gira de la compañía de Teatro de Arte de Moscú, y demostró su acercamiento únicamente creativo a dirigir. Algunas de estos montajes son: *La muerte de Tantalos*, de Maeterlink, y *Schluck y Jau*, de Hauptman, que ocurrieron en un ambiente del laboratorio y no estaban abiertas al público.

Meyerhold, era el primer director ruso llamado a desarrollar un estilo simbolista de la representación teatral. Esto era mientras que trabajaba en el teatro de Vera Komissarzhevskaya en San. Petersburgo en 1906. Sus producciones de *La hermana Beatrice*, de Maeterlynek, *La cabina de tierra justa*, de Blok, *La vida*, de Andreyev y otras obras, marcaron su salida del teatro realista. Este período de trabajo era analizado en su primer libro de la teoría del funcionamiento, llamado: *Historia y Técnicas* (1907).

Desde un principio, la vida política rusa fue dominada por tentativas de reglas autocráticas y las obras fueron censuradas para cualquier indirecta contra la política existente o el intento para incitar las masas; de allí viene el desarrollo de un teatro pre-revolucionario que comenzaba en 1905, y proporcionó la base para las grandes innovaciones en el teatro después de la revolución.

A partir de 1908, Meyerhold, fue llamado a instituir reformas en los grandes teatros imperiales en San. Petersburgo, es decir, el teatro de Alexandrinsky, y la ópera de Mariinsky. Allí el director trabajó en las tradiciones clásicas de sintetización del funcionamiento con interpretaciones modernas. Por ejemplo: las técnicas de teatro de Moliere, fueron integradas en su propia producción y los elementos del romanticismo ruso a principios del siglo XIX, fueron mezclados en *La Tormenta*, por Ostrovsky. Concurrentemente, se propuso mejorar los entrenamientos de los actores, llamados por él, “*Agentes*” para prepararlos a participar en estas producciones. El foco estaba en desarrollar las habilidades de los estilos tradicionales, no-realistas del teatro. Por ejemplo, las técnicas de la *Comedia del arte*, fueron practicadas en sus formas originales y después incursionó en el simbolismo, donde trabajó los dramas poéticos. Además, creó funcionamientos y pantomimas dramáticos en los cabarets artísticos pequeños, como *La casa de interludios*.

Ésta era también una época de colaboraciones extraordinarias, combinando Meyerhold sus talentos con los de pintores excepcionales en el mundo del arte. Entre los que crearon los diseños para sus producciones destacan: Alexander Golovin, Leon Bakst, Mstislav Dobuzhinsky, Nikolai Sapunov, y Sergei Sudeikin. La contribución de Meyerhold a dirigir la ópera, era también una actitud notable. Él desarrolló nuevas y distintas producciones de obras maestras de Gluck, de Wagner, de Mussorgsky, de Stravinsky, y de otros compositores mientras que trabajaba con los

mejores ejecutantes incluyendo el Fyodor. Las realizaciones de este hombre asombroso no pararon allí. En 1912, Meyerhold fuera de los límites de Rusia alcanzó producir *La Pisanella*, de DAnnunzio en el Châtelet Théâtre de París. Él también experimentó con el cine, dirigiendo *El retrato de Dorian Gray*, basado en la novela de Wilde, y *Un hombre fuerte*, por Przybyszewsk.

En San Petersburgo en el año 1913, Meyerhold publicó una serie de artículos con el nombre: *Sobre el Teatro*, y sus reflexiones en torno a la preparación del actor, al papel del espectador, y al carácter social del teatro, se intensificaron a partir de este momento. La propuesta del Teatro de la Convención Consciente, profundiza el alejamiento de Meyerhold de la técnica naturalista, representando la transición hacia el período definitorio de su investigación teatral, es decir, la biomecánica.

El método del Teatro de la Convención Consciente propuso un acercamiento a las formas convencionales del teatro antiguo, surgidas en las manifestaciones rituales al Dios “*Dionisio*”, donde lo estático, presente en el rito sacramental, se transforma en el ditrambo dionisiaco, en una energía extática, proveniente precisamente del éxtasis, del estar fuera de sí mismo: dinámica, explosiva y festiva. El coro narraba las peripecias del héroe trágico, el espectador reconocía en el destino del héroe su propio destino, y en esa comunión se inscribía el yo universal. Avivado por este reconocimiento, el espectador del teatro antiguo experimentaba la sensación de traspasar la escena en cualquier momento, invitado al acontecimiento de la fiesta. La función artística del Método de la Convención Consciente meyerholdiano, va a demandar del actor el cumplimiento de una acción catártica y sanadora, emulando la acción purificadora y sacra de la tragedia. Para lograr este propósito, el actor renuncia a todo lo exterior y asume la tarea de adentrarse en la interioridad del alma humana, penetrando en su profundidad. Meyerhold (1990, p 37) expresó lo siguiente:

La acción exterior en el nuevo drama, la manifestación de los caracteres, se hace inútil. «Queremos penetrar detrás de la máscara, detrás de la acción en el carácter inteligible de la persona, y distinguir su “máscara interior”

Con la llegada de la Revolución Rusa de 1917, Meyerhold se convirtió en uno de los activistas más entusiastas del nuevo Teatro Soviético y se unió al Partido Bolchevique en 1918. Tuvo un alto puesto en el Consejo del Teatro Bolchevique y abrió su propio teatro, que hoy continúa llevando su nombre. Se enfrentó ferozmente a los principios del academicismo teatral, que eran incapaces de adaptarse a la nueva realidad.

En 1921, había crítica de Meyerhold y de otros contra Stanislavsky y los teatros académicos surgidos para la satisfacción personal de la burguesía y del esteticismo de la clase media. Entonces, Stanislavsky bosquejó un plan para la nueva unión de los artistas de Moscú, manifestando que todos los teatros deben tomar una postura no política y que su tarea era preservar el patrimonio cultural ruso y darlo como forma viva a la gente. Siguió perfeccionando y enseñando el sistema, dirigió y restableció producciones en el teatro y en los estudios del teatro, lanzó un estudio de la ópera y era activo en la nueva unión de los actores de Moscú, de quienes él se hizo el presidente. La revolución había permitido que Stanislavsky cumpliera su sueño de por vida de presentar las obras clásicas a las masas, algo que generó el dinero que el teatro pre-revolucionario había negado.

En 1922, Meyerhold fundó su compañía experimental, trabajando allí por 16 años y la técnica de entrenamiento, era la biomecánica que él mismo desarrolló. En producciones de años anteriores, Meyerhold presentó su acercamiento al constructivismo, ofreciendo el extracto,

la acción intenso dinámica, contra-realista y no-representacional, dirigidos a crear una "*realidad independiente*". Las producciones incluyeron: *La muerte de Tarelkin*, de Sukhovo-Kobylin. Él también produjo acontecimientos renacentistas inspirados altamente por algunos elementos del cabaret político, incluyendo *El bosque*, de Ostrovsky (1924), y otras obras de acuerdo con las novelas contemporáneas. Al mismo tiempo, creó varias funciones para audiencias más anchas en el teatro de la revolución, tal como: *Un poste lucrativo*, de Ostrovsky y *Lago Lyul*, de Faiko. El Bolchevique, reaccionó a éstos trabajos de manera profundamente negativa, donde el ataque fue dirigido por la carencia de la claridad realista y de la importancia política.

En 1925, se produjo un encuentro entre los distintos grupos y asociaciones literarias como: los Futuristas, al Frente de la Literatura de Izquierdas, los Grupos Proletarios o la Liga de los Poetas Campesinos. Los primeros años de la década de los treinta, llevaron a Meyerhold, de gira por Europa, principalmente a Berlín y a París. Esto coincidió con una serie de medidas destinadas a conseguir que el teatro contribuyera más activamente a la construcción del socialismo. Por otra parte, las producciones de Meyerhold, fueron basadas en la estética del grotesco trágico. Algunas de ellas fueron vistas fuera de Rusia en viajes a Alemania y a Francia (1930). Incluyeron: *Bubus el profesor*, de Faiko (1925), *El Mandato*, de Erdman (1925), y *Aflicción al ingenio*, de Griboedov (1928). Quizás lo mejor de esta serie es, *El inspector del gobierno*, de Gogol (1926). La última producción era una de las fantasmagorías filosóficas y apocalípticas más complicadas del arte europeo del siglo XX, similares a la pintura de Picasso o de Dalí, a la música de Shostakovich o de Britten, o a las obras de Mann o de Kafka.

El trabajo de Meyerhold continuó, teniendo éxito en producir dos sátiras de política incisiva: *El Bedbug* (1929) y *El bathhouse* (1930). Él también participó como actor en *El águila blanca*, una película del estilo grotesco dirigida por Yakov Protazanov (1928). Asombrosamente,

en medio de este contexto turbulento, Stanislavsky y Meyerhold manejaron la transparencia en las aplicaciones del teatro central en Rusia: las luchas entre un actor y un director centraron el teatro; así como “*los conceptos humanísticos*” y “*formalísimos*” del arte del teatro y, finalmente en la era de Stalin, entre el papel del teatro como arte o como vehículo en el servicio político, en la cual ellos llevaron a cabo diversas opiniones sobre cómo esto debe ser logrado y lo que debe ser la relación apropiada entre la política y el teatro.

A partir la 1928, se concreta la generación joven de los comunistas que habían sido traídos para que apoyaran lo más fuertemente posible los esfuerzos de Stalin de tener las artes bajo control del partido, ya que para ellos el partido suplantó la revolución como la guía moral para sus acciones. Por tal razón, Meyerhold procuró dar con sus producciones indirectamente y secretamente, (estaba en la época de censura) utilizando los subtextos e insinuaciones en el trabajo escénico. Durante este período, fue declarado un “*enemigo del pueblo*” y Stanislavsky debido a que su salud se deterioraba, su teatro vino a estar bajo el control personal de Stalin, que hizo del teatro y las técnicas Stanislavskianas el modelo para todos los teatros soviéticos. Meyerhold, se hizo característico de una lista de producciones como: *Activos de Olesha*, del prelude de Germann, *La boda de Krechinsky*, de Sukhovo-Kobylin, y *La dama de las camelias*, de Dumas, así como *La reina de la ópera de espadas*, de Tchaikovsky que fue producida en el teatro de la ópera de Maly en San. Petersburgo. A pesar de este tiempo tan problemático en el ámbito del arte, Meyerhold desarrolló un proyecto excesivamente ambicioso al diseñar un edificio nuevo para su teatro. La construcción se basaba en una plataforma escénica que en un minuto podía ser transportada al centro de la sala, cuyos sillones eran giratorios y se podía desplazar y alinear en diversas direcciones y en órdenes variables. Pero el edificio nunca fue terminado. La situación de Meyerhold con el régimen de Stalin era cada vez más precaria, y cayó

en desgracia. Él deseó realizar su ideal de generar la acción altamente técnica, gradual del teatro, en un espacio tridimensional, con el vigor y la energía de un mercado.

Meyerhold, tuvo una posición única en el teatro ruso en la década después de la revolución. Aun cuando el contenido y la forma de su trabajo no estaban con los líderes importantes del partido comunista, la energía y el renombre de su trabajo en los años 20, le garantizaron un lugar importante en el teatro y le hicieron el director más importante a principios del período soviético. Su trabajo abogó a la juventud y a lo sofisticado, había revuelto siempre la controversia y creado con frecuencia enemigos.

Una muestra siniestra, era el congreso internacional de los escritores revolucionarios en 1930, que criticó seriamente las tendencias vanguardistas de los años 20 y fue hasta varios años después, cuando los escritores soviéticos englobaron el realismo socialista, como el único estilo estético permitido y condenaron el “*naturalismo*” y “*formalismo*”. Ya para el año 1932, sus posiciones habían llegado a ser extremas. Las uniones fueron formadas para todas las formas de arte, y el partido comunista tenía el control completo de las artes a partir de ese tiempo.

La primera acción verdaderamente represiva vino en 1934, en que la unión de escritores soviéticos proclamó que el “realismo socialista” era el estilo apropiado para toda la escritura. Se esperaba que Stanislavsky y Meyerhold, bajo las influencias artísticas y culturales complejas de la cultura rusa del último trimestre del siglo XIX, poseedores del gusto por un teatro refinado, continuaran su trabajo de teatro bajo este directorio simplista. Ya desde el año 1931, ambos, Stanislavsky con (*El sistema*) y (*La biomecánica*) de Meyerhold denunciaron como estaban siendo idealistas y hostiles al arte proletario.

Comenzaron a trabajar juntos a partir de 1936, hasta la muerte de Stanislavsky en 1938. Sus vidas en un tono profesional, atravesaron la era de Nicolás I hasta el gobierno de Stalin, durante las cuales vieron su país ir hacia una forma de autocracia represiva más rígida y uniforme. Debido a esto, no puede entenderse completamente el teatro de Meyerhold y de Stanislavsky sin considerar la política de su tiempo.

Fue en 1937, cuando los ataques contra Meyerhold, llegaron a ser aún más alarmantes y después de este ataque, él intentó efectuar dos nuevas obras de la manera realista, pero no pudo terminar ninguna. Fue en este tiempo, que él comenzó a hablar seriamente con Stanislavsky, sobre hacer el trabajo del teatro juntos. En octubre de 1938, después de la muerte de Stanislavsky, Meyerhold fue designado director artístico de la ópera de Stanislavsky, el cual era mirado como el discípulo pasado del movimiento realista ruso del siglo XVIII. Por otra parte, Meyerhold representó la decadencia del vanguardismo burgués detestado y la edad de plata de San Petersburgo. Cuando Stanislavsky murió los tributos fluyeron por todo el mundo. Su método fue hecho el catecismo para el teatro ruso, siendo el gran innovador de la era pre-Revolucionaria.

El teatro soviético, era un teatro conservador que se presentaba como teatro revolucionario. El teatro de Meyerhold, pensó en las teorías del arte, con miras a un nuevo futuro, donde el estímulo de inspiración eran las viejas formas de teatro; mientras que Stanislavsky y sus teorías artísticas basadas en la tradición estético conservadora del realismo ruso, fueron manipuladas por el Stalinismo. En 1939, Meyerhold, fue arrestado y acusado de actividades políticas anti-gubernamentales. Lo ejecutaron en Moscú en 1940. Los rastros de Meyerhold deben todavía ser encontrados en el teatro vanguardista de los años 90, en Rusia y más hacia la zona del oeste, porque requirió un sistema social de libertad completa de expresión, ya que este teatro no podría sobrevivir al régimen totalitario soviético.

1.2 MEYERHOLD Y LA BIOMECANICA:

Meyerhold entiende por teatralidad, la representación en la cual el público no se olvida ni por un instante que se encuentra en un teatro. Él es el único director ruso que posee el sentimiento de la teatralidad, porque su trayectoria estuvo en la búsqueda de la verdad teatral, en lo concerniente a la verdad de la vida, por eso destituyó la veracidad de los sentimientos. Tanto en el teatro como en la vida, el sentimiento es el mismo, pero los medios y métodos de representarlos son diferentes, siendo esto lo que determinó en él, la teatralidad genuina.

Como tantos otros, ve en la Revolución el proceso de transformación que va a permitirle poner en práctica sus ideas y potenciar su capacidad creadora. En efecto, el trabajo que realizó durante quince años, por su cantidad y calidad, por sus experiencias y hallazgos, va a suponer por sí solo uno de los momentos más brillantes de la historia del teatro. Acorde con los nuevos tiempos, empapado quizá con rapidez excesiva de los principios fundamentales sobre los que se apoya el nuevo orden social, elabora los principios de la interpretación biomecánica, según los cuales el actor debe ser un elemento productivo que elabora un juego convencional, externo, apoyado en la profunda y casi acrobática utilización del cuerpo sobre una construcción escenográfica elevada en el espacio tridimensional. Supone la concepción del actor como proletario, en posesión de la técnica depurada de su oficio, todo ello en la idea de la productividad.

Centra su trabajo en el actor como la base de la puesta en escena, debido a que el teatro naturalista no conoce la belleza de la plasticidad, no obliga a sus actores a adiestrar su propio cuerpo, no comprende que la formación en el entrenamiento de lo corporal debe ser la

materia principal si se aspira a poner en escena *Antígona* y *Julio Cesar*, obras que por su musicalidad pertenecen a otro estilo, a otro teatro. No admite nunca una interpretación por indicios, surgiendo así la idea de la convención consciente, como posibilidad de una dramaturgia antinaturalista, invitando a una consciente convencionalidad, porque en las puestas de su época, los actores aparecen como adornos, sobrepuestos en la escenografía.

Se puede decir que comienza sus trabajos, absorbiendo la técnica de la Comedia del arte, siendo esta la manera en que el actor pierde su rigidez estatuaria, su hieratismo, para ser un actor rítmico, consciente y sometido a una temporalidad teatral propia, que nada tiene que ver con la cotidiana. Por el camino del tradicionalismo, llega a otro punto clave de su poética: el grotesco. A partir de su estudio de la Comedia del arte estudiará, por un lado, lo grotesco, como la base que ya no abandonará, y por otro, una reflexión sobre la Comedia del arte como una técnica de interpretación propia del actor rítmico, inicio de un trabajo que lo llevará a su formulación de la "Biomecánica". En la época de la revolución, Meyerhold ya ha madurado su técnica, encuentra un racionalismo que lo fundamenta, una profunda preparación técnica del actor y una concepción del espectáculo. Esta palanca racional posibilitará la aparición de una formulación más coherente de la biomecánica, en donde se podrán encontrar puntos de contacto con el paradigma de la Física, aplicada al trabajo del actor.

Para él, cuando se refiere al actor, expresa que debe ser bastante atractivo, tener una buena voz, dos o tres movimientos bastante bien aprendidos, porque en primer lugar lo que se trae al escenario como material escénico es "*el cuerpo*". Se dice "*cuerpo*", pero en el movimiento del cuerpo en el espacio, lo más importante es la coordinación, así podemos recibir a un cuerpo, pero también podemos recibir por separado la cabeza, el tronco y las extremidades.

De esta manera se tiene al cuerpo como un ente compuesto de tal entrenamiento que nos asombre por su agilidad y el arte con que está organizado.

Después comienzan las dificultades: el carácter de los movimientos expresivos, el organismo humano como automotor, el mimetismo y los valores biológicos, el movimiento del hombre y el movimiento de los distintos órganos; el conjunto de movimientos de todo el organismo, los frenos, y el desentumecimiento, el juego escénico visto como una descarga de energía sobrante, estudios complicadísimos del organismo, reacción del sistema nervioso; todo esto junto con los movimientos del actor en un espacio limitado, a veces reducido por los decorados, para que no se rompa una pierna, las leyes por las cuales se construye la danza o la danza como base para revelar un monólogo, después, los movimientos de acrobacia; la capacidad del actor para manejar los objetos, las nuevas tendencias, que obligan al actor a conocer el excentricismo, cuando el personaje se descubre a través de lo grotesco; después las palabras que se dicen sin voz, con la mímica, con las manos o con el escorzo (nueva fórmula de palabra con movimiento).

El actor que sale al escenario, lleva en sí mismo los sistemas interpretativos: el sistema de la visceralidad, y el sistema de las reviviscencias; que según Meyerhold, ambos procedimientos significan lo mismo, diferenciados solamente por la forma en que se alcanzaban; el primero mediante la narcosis (término relacionado a la sensibilidad) y el segundo mediante la hipnosis (cambio de funcionamiento de la conciencia). Un procedimiento que ofrecía al actor la suerte de sobrepasar su emocionalidad, garantizando por esta vía el éxito en su interpretación. Meyerhold planteó entonces, el procedimiento de la excitabilidad reflexiva en contraposición a la visceralidad y a la reviviscencia. La técnica de la excitabilidad reflexiva está vinculada a toda

la concepción teórica de la Biomecánica, constituyendo parte fundamental de su metodología.

Meyerhold (1988. p. 193), definió la excitabilidad reflexiva de la siguiente manera:

Es el carácter que muestra el actor cuando actúa, descrita por lo que conocemos como garra o temperamento del actor.

Según este procedimiento biomecánico, el actor lograría coordinar todas las perspectivas de su interpretación, sin ceder el impulso, solamente a la emocionalidad. Meyerhold creó este método partiendo de la observación de la relación de condicionamiento que existe entre los estados de ánimo psicológicos y los procesos de tipo fisiológico.

El actor trae no sólo su material, sino que llega como organizador de este material de cara al espectador. En ocasiones revisa la tarea que le encomendó el dramaturgo, la tarea del realizador, ya que en ese juego de improvisación, surge una tarea nueva, la tarea del actor. Entonces, se convierte en autor y en realizador. Debe conocer el actor sus características naturales, debe saber cómo se forma el actor, qué papeles le vienen bien. Debe saber qué es la improvisación, qué es el conjunto, debe conocer las experiencias del pasado, traer las llamadas tradiciones de una serie de sistemas, que no fueron inventadas por el dramaturgo ni por el realizador, sino que fueron entronizadas por grandes actores. Después debe conocer bien la organización del trabajo: debe convertir en taller propio la sala de ensayos; debe saber qué es la ropa de trabajo; debe componer para sí su propia partitura, tener sus anotaciones y símbolos convencionales; saber qué es una dieta, para saber qué comer el día de la interpretación difícil, y qué es lo que no debe hacer; debe saber como se siente cuando duerme ocho horas a diferencia a cuando duerme seis, debe normalizar sus gestos, para denotar en qué ocasiones se debe o no generar tal o cual gesto, por no desorientar al espectador, ya que los gestos no son otra cosa que señales, cada gesto es siempre una palabra. Así pues debe controlar toda una serie de signos gestuales.

En el campo del mimetismo, el actor debe estudiar el movimiento de los músculos, distinguir entre la dirección de la fuerza que producen los movimientos, la tensión, atracción, longitud del camino, velocidad. ¿Qué quiere decir el ritmo del movimiento?, ¿qué quieren decir el gesto pequeño y el gesto grande en el escenario?, ¿Qué leyes rigen la coordinación del cuerpo y de los objetos que tiene en sus manos? El cuerpo y los objetos en el escenario, el cuerpo y el vestuario, entre otras. He aquí una enumeración muy simple, con grandes omisiones, de las enormes dificultades que se pueden presentar en el oficio de ser un verdadero actor y por otro lado, allí donde encontramos dinamismo, con el movimiento de mucha gente, con masas enormes que se unen, que se integran según el ritmo que transcurre en el escenario, todo esto obliga al actor a ordenarse interpretativamente.

La biomecánica utiliza los tres Principios de la Dinámica, establecida por Newton en el siglo XVI. Los Principios de Inercia, de Acción y Reacción y de Masa, que aunque no se han hallado hasta ahora textos en los que se haga referencia directa a la utilización manifiesta de estos Principios en su técnica, se los puede inferir de la reconstrucción de la técnica que proponía a sus actores. Su dramaturgia es profundamente racional. La Metafísica, el psicologismo, son rechazados como bases para la génesis de su arte teatral.

Es en principio el juego de la biomecánica, una combinación de toda la gama mecánica circense, del ritmo y la dislocación del movimiento deportivo, de la danza, del music-hall, del salto, del equilibrio, que se conjugan en base a una formulación rigurosa, obedeciendo a leyes escénicas racionales, y sirviendo de medio de expresión de un personaje, que participa en un proceso dinámico. El actor biomecánico perfecciona su capacidad de reacción ante los

fenómenos exteriores. De acuerdo, a lo dicho por Luján, (2002. p. 138), puede leerse esta definición de la Biomecánica:

La Biomecánica es la parte de la Física que estudia los fenómenos estáticos y dinámicos del sistema osteo-artro-muscular de los organismos humano y animal, con el objeto de obtener el máximo rendimiento al ejecutar los movimientos. Los movimientos humanos son extremadamente complejos y están controlados por un sistema de retroalimentación cerebral-motora, adquiriendo tal grado de complejidad por la asociación de factores mecánicos y biológicos en la reproducción de los mismos. Esta ciencia interdisciplinaria trata esta conjunción, y las leyes que la gobiernan.

Esta definición, que pertenece a la Educación Física, en cierto punto podría ser de Meyerhold, lo cual no es nada casual, por el trabajo de entrenamiento que realizaba con sus actores. La diferencia, tal vez se puede ver en que la Educación Física la utilice como método de estudio, y Meyerhold, como método de creación; y aquí llegamos, al aspecto más difícil de reconstruir, quizá al más vago de su "método", ¿qué lugar tienen las emociones en la Biomecánica?: Meyerhold, (1990. p 191) Afirmó lo siguiente:

De toda una serie de posiciones y estados físicos, nacen los puntos de excitabilidad, que después se colorean con este o aquel sentimiento. Con este sistema de suscitar sentimientos, el actor conserva siempre un fundamento muy sólido: las premisas físicas.

Esta es la respuesta que da Meyerhold a aquella pregunta. Éste, no sólo busca el máximo rendimiento en el actor sino también posee una poética, por la que su búsqueda se orienta hacia un trabajo expresivo, por lo cual Meyerhold (1990. p 193) dijo:

Los movimientos fundados en esta base, se distinguen por su carácter de "danza"; el trabajo de un obrero experto recuerda siempre la danza, y en este punto bordea los límites del arte. El espectáculo de un individuo dedicado a trabajar de modo preciso, proporciona siempre un cierto placer.

La danza gira en torno a la organización de movimientos, cuyo fin último es concretar el completo rendimiento del material corporal, para así convertirlo en un producto meramente artístico. Por eso Meyerhold (1990, p 196), aclaró lo siguiente:

Todo el cuerpo participa en cada uno de nuestros movimientos... puesto que la creación del actor es creación de formas plásticas en el espacio, el actor debe estudiar la mecánica de su propio cuerpo. Ello le es indispensable, porque cualquier manifestación de fuerza está sujeta a las leyes de la mecánica (y la creación por parte del actor de formas plásticas en el espacio escénico es, naturalmente, una manifestación de fuerzas del organismo humano).

Aquí entraría en juego, Newton y la biomecánica; donde se trata de aplicar los tres principios fundamentales de la Dinámica establecida por Newton al trabajo del actor, teniendo en cuenta a éste como un ser mecánico.

Principio de inercia:

"Todo cuerpo tiende a permanecer en su estado de reposo o movimiento rectilíneo uniforme, si una fuerza no lo modifica". (Newton) El actor, como masa o grupo de masas, posee una Inercia que lo hace permanecer en su estado actual si una fuerza no lo modifica. Si, por ejemplo, se encuentra de pie, detenido, deberá aplicar fuerzas de distintas intensidades y en distintos puntos de su cuerpo para que éste rompa su inercia, o bien, aplicar una en un lugar preciso que provoque una serie de desequilibrios en un efecto dominó, realizándose la ruptura del estado en el que se encuentra. El actor debe saber cuales son los puntos exactos donde aplicar esas fuerzas, y cuáles deben ser las intensidades de las mismas para que el movimiento sea preciso y económico, es decir, que por un lado no se produzcan movimientos superfluos, y por otro, el tono muscular sea tal que con el mínimo esfuerzo se logre el fin buscado.

Principio de acción y reacción:

"A toda fuerza, que llamaremos Acción, se le opone otra fuerza igual y en sentido contrario, que llamaremos Reacción." (Newton) Al querer romper la inercia de su propio cuerpo, el actor, aplica las fuerzas (Acción) en los puntos exactos de su propia masa. Sabiendo que la masa tiene un peso dado por la acción de la fuerza de Gravedad, y que el Peso es una fuerza, esta será la reacción, por lo tanto, la acción debe ser mayor a la intensidad de la fuerza Peso para que la masa-actor logre romper su Inercia. Nuevamente volvemos a notar el papel que juega la tensión muscular en la masa a la que se le aplica la fuerza, ya que de aquella (la tensión) dependerá la Reacción que la Acción (la fuerza) deberá superar. Casi se podría afirmar, que la tensión muscular es una fuerza que hace variar el Peso del cuerpo del actor, es decir, hace variar la Reacción que mantiene la Inercia de su masa.

Principio de masa:

"La masa de un cuerpo es directamente proporcional a la fuerza aplicada, e inversamente proporcional a la aceleración adquirida." (Newton) Debido a que la Masa del cuerpo del actor, como toda masa, es constante (cte.) en todo el Universo, el cociente entre la fuerza aplicada y la Aceleración adquirida debe ser constante. Por lo tanto, el actor, al romper su Inercia del reposo al aplicar una fuerza (Acción) mayor al Peso de su propia Masa (Reacción), adquiere una aceleración. La condición de constancia de la masa es la que provoca que haya una relación entre la aceleración y la fuerza aplicada, es decir, al aumentar la fuerza necesariamente debe aumentar la aceleración; o dicho de otra manera, es esta masa cte. la que determina que al aplicar una mayor fuerza, aquella adquiera una mayor aceleración. A partir de aquí se podría abrir otro capítulo, el del cálculo de las velocidades que adquiriría la Masa. Podríamos llegar a

saber si éste ingresa en un movimiento uniforme, con velocidad cte., es decir que ingresaría en otra Inercia, o su velocidad variaría al aplicársele continuamente fuerzas en los puntos exactos, o una combinación de estas posibilidades, como sucede en lo cotidiano donde los tres principios actúan casi sin diferenciación y continuamente.

La investigación continúa hacia una profundización de la relación planteada por el paradigma físico en la Biomecánica, un riguroso método de preparación del actor que intenta explotar al máximo sus posibilidades físicas y psíquicas. Meyerhold, a partir de los principios teóricos productivistas y de los hallazgos técnicos, formula de manera muy simple la ley fundamental de la biomecánica: **"todo el cuerpo participa en cada uno de nuestros movimientos"**, esto porque, el actor biomecánico perfecciona su capacidad de reacción ante los fenómenos exteriores, orienta y canaliza sus reflejos ante los impulsos del medio ambiente a través de ejercicios basados en la teoría de los "reflejos condicionados" de Pavlov. Siguiendo esta apreciación sobre la biomecánica, Meyerhold (1990, p 199) dijo:

Ignora la diferenciación de funciones del actor, lo quiere poseyendo una técnica universal fundada en un dominio total, en un sentido innato del ritmo y en la economía de movimientos, siempre desde el plano de lo racional. El trabajo del actor se "limita a la cultura física, a la gimnasia del deporte, es decir a un sistema privado de cualquier capacidad de orientación inmediata, a un sistema puramente técnico, ignorando que el hombre no es tanto un ser biológico, sino que representa siempre un fenómeno social. La capacidad expresiva del cuerpo humano -escribe- que reviste particular importancia para el teatro, es un fenómeno social; todo lo que puede hacer de importante en un personaje, colocado en una determinada situación escénica, no es individual; la estructura del cuerpo y de la fisonomía, los trajes, el comportamiento, ciertos hábitos y tics, determinada peculiaridad en las reacciones ante determinados estímulos exteriores, todo eso es propio de un hombre en cuanto tipo social, es decir del hombre entendido como vida o célula del gran organismo o "mecánica social, si se prefiere.

Aquí, se exigía la racionalización de cada movimiento de los actores que se ocupaban en el escenario de una tarea definida. Quería que sus gestos y los pliegues de su cuerpo tomaran un dibujo perfecto. Meyerhold (1988, p 197) expresó lo siguiente:

Si la forma es justa, decía, el fondo, las entonaciones y las emociones lo serán también puesto que determinadas por la posición del cuerpo, con la condición de que el actor posea unos reflejos fácilmente excitables, es decir, que las tareas que le son propuestas desde el exterior sepa responder por medio de la sensación, el movimiento y la palabra. La interpretación del actor no es otro que la coordinación de las manifestaciones de su excitabilidad. La naturaleza del actor debe ser esencialmente apta en responder a la excitación de los reflejos. El que no posee esta aptitud no sabrá ser actor. Responder a los reflejos significa reproducir, con la ayuda de los movimientos, del sentimiento y de la palabra, una tarea propuesta desde el exterior.

En cuanto a la técnica de los movimientos escénicos, el movimiento está subordinado a las leyes de la forma artística. En una representación, es el medio más poderoso. El papel del movimiento escénico es más importante que cualquiera de los otros elementos teatrales. Privado de la palabra, de vestuario, de candilejas, bambalinas, de edificio; el teatro con el actor y su arte de movimientos (*gestos y las interpretaciones fisionómicas*) son quienes informan al espectador sobre sus pensamientos y sus impulsos; es preciso tratar la naturaleza específica de los movimientos, de la gesticulación y de las interpretaciones fisionómicas y pantomímicas. El único deseo del actor es dominar el espacio escénico preparado, adornado e iluminado para su interpretación. ¿Qué diferencia hay entre la encarnación de un personaje por el actor, cuando se deja absorber por el personaje y la demostración que él hace de su “yo” representando muchos personajes? No es el fondo del tema de la pantomima lo que emociona al espectador, sino la manera de ejecutarlo por el actor, el ambiente en el que el espectador percibe la trama y la virtuosidad del mimo. Los movimientos se modifican en función del vestuario, de los accesorios y del fondo decorativo.

Un teatro que reproduce la vida fotográficamente (teatro naturalista), considera los movimientos desde el punto de vista de su utilidad con el fin de esclarecer a los espectadores sobre la tarea que se ha asignado al dramaturgo (exposición obligatoria, idea de la obra, psicología de los personajes, las convenciones de estos últimos sirven al fin del autor y no a las exigencias del público; la existencia cotidiana de la escena, etc.).

Ahora, el teatro es un arte y como tal, todo debe estar sometido a las leyes del arte, siendo lo fundamental en el arte teatral, la interpretación. El actor del nuevo teatro no interpreta la vida como tal, porque se constituirá un código de procedimientos técnicos en los que podrá deducir los principios de la interpretación. Se anota aquí, a que el actor deberá tener referencia de las antiguas épocas teatrales no para exhibirse sino para inspirarse, manejarlos y aprenderlos para diferenciar el vivir lo cotidiano, a vivir en escena una vida teatral: saludar con una gorra de mendigo como si fuera un sombrero bordado de perlas, echarse a la espalda una capa agujereada con gesto hidalgo, tocar un tambor roto no para hacer ruido, sino para mostrar el gesto de una mano ejecutando brillantemente y para hacer olvidar que la piel del tambor está perforada.

El nuevo actor considera el escenario, como un área de interpretación preparada para una acción escénica inédita. El actor sabe por qué razón lo que le rodea ha sido concebido de un cierto modo y no de otro, no ignora que es producto del arte. Este actor nuevo, dueño del escenario, afirma la alegría de su alma por su elocución musical y por la flexibilidad de su cuerpo. Sus movimientos, determinados le imponen una virtuosidad de acróbata. La palabra obliga al actor a ser músico. La pausa lo obliga a calcular el tiempo, lo mismo que un poeta. La música tiene el papel de una corriente que acompaña las evoluciones del actor en el escenario y sus momentos de parada.

El actor permanece en el escenario no porque, en ausencia de las bambalinas no tenga por dónde desaparecer, sino porque, habiendo asimilado el sentido de la pausa, continúa tomando parte de la acción escénica. Esta pausa da toda su emoción nacida de la luz, de la música, de los accesorios brillantes y de los vestidos ostentosos. El actor, que no ha dejado por ningún momento el escenario, revela la significación de la coexistencia de dos planos, escena y proscenio, continuando su vivir en una música que ya no suena (comparado con la expresión ibseniana “*oír el silencio*”).

En el pasado, el actor adaptaba siempre su trabajo a la sociedad a la que iba destinada su obra. En el futuro, el actor deberá coordinar todavía más su interpretación con las condiciones de la producción. En efecto, se encontrará trabajando en condiciones en que el trabajo se sienta no como maldición, desgracia, sino como gozosa necesidad vital. En estas condiciones ideales del trabajo, el arte deberá tener naturalmente un fundamento nuevo. Estamos acostumbrados a que el tiempo de cada hombre se divida tajantemente en trabajo y descanso. Todos los trabajadores tratan de dedicar la menos parte su tiempo al trabajo y mayor número de horas al descanso. Si bien esta aspiración había que considerarla normal en la sociedad capitalista, no sucederá en absoluto lo mismo si la sociedad socialista tiene un desarrollo regular.

La cuestión fundamental es la del cansancio, y el arte el futuro depende de su justa solución. Hoy día se realizan en América intensas investigaciones para introducir el descanso en el proceso del trabajo, sin transformarlo en algo independiente. Toda la cuestión consiste en regular los intervalos dedicados al descanso, incluso un reposo de diez minutos puede restablecer plenamente las fuerzas del hombre. El trabajo debe convertirse en leve, agradable e ininterrumpido, a la vez el arte debe ser utilizado por la nueva clase como algo sustancialmente

indispensable, capaz de ayudar los procesos productivos del obrero, dejando de entenderse como simple diversión.

El actor que trabaja para la nueva clase deberá revisar los cánones del viejo teatro. La misma corporación de los actores se situará en otras condiciones. El trabajo del actor en el seno de la sociedad será considerado como una producción necesaria para una justa organización del trabajo de todos los ciudadanos. Pero sucede que en el campo de los procesos productivos, no sólo puede distribuirse de manera adecuada el tiempo de descanso, sino que es indispensable individualizar los movimientos productivos que permitan utilizar al máximo todo el tiempo de trabajo. La *Biomecánica* es concebida por Meyerhold como vinculada a los procesos productivos, que permiten organizar y aprovechar al máximo el tiempo de trabajo útil. La técnica examina la utilización del movimiento que el obrero realiza con su cuerpo:

- 1) Ausencia de desplazamientos superfluos, improductivos;
- 2) ritmo;
- 3) determinación del centro justo de gravedad del propio cuerpo;
- 4) resistencia (...); el trabajo de un obrero experto recuerda siempre la danza, y en este punto bordea los límites del arte. Esto sirve también igualmente para el trabajo del actor del teatro del futuro.

Los movimientos fundados sobre estas bases se distinguen por su carácter de “*danza*” el trabajo de un obrero experto recuerda siempre la danza, y en este punto bordea los límites del arte. El espectáculo de un individuo dedicado a trabajar de modo preciso proporciona un cierto placer. Esto sirve igual para el trabajo del actor del teatro del futuro. En el campo del arte tenemos que habérnosla con la organización del material. El constructivismo exige del artista

que se convierta también en ingeniero. El arte debe fundarse sobre bases científicas, toda creación artística debe realizarse conscientemente.

El arte del actor consiste en organizar su propio material, es decir, en la capacidad de utilizar de forma correcta los medios expresivos de su propio cuerpo. Comprende en sí mismo tanto a quien organiza como a lo que debe ser organizado (es decir, el artista es el material) la fórmula del actor consistirá en la siguiente expresión: $N = A1 + A2$.

Siendo N (el actor), A1 (el constructor), que formula mentalmente y transmite las órdenes para la realización de la tarea y A2 (el cuerpo del actor), el ejecutor que realiza la idea del constructor (A1). Puesto que la tarea del actor consiste en realizar una tarea determinada, se le exige economía de medios expresivos, de manera que logre la precisión de sus movimientos, que contribuyen a la más rápida realización de la idea.

Las afirmaciones: 1) *el descanso se introduce en el proceso productivo en forma de intervalos* y 2) *el arte asume una función vitalmente necesaria y no sirve de mero pasatiempo*, generan en el actor el mismo ahorro de tiempo, ya que un arte incluido en la reglamentación general del tiempo de trabajo, obtiene un número determinado de unidades temporales que deben utilizarse al máximo. Esto significa que es imposible matar una hora y media o dos horas improductivamente, destinándolas al maquillaje y a los trajes. El actor del futuro tendrá que trabajar sin maquillaje, es decir, vistiendo un traje que además de servir al actor, se adapte perfectamente a los movimientos y a las ideas que realiza sobre el escenario en el proceso de la interpretación.

Meyerhold, definió la *biomecánica* como un sistema de adiestramiento para el actor, previo a la realización del espectáculo teatral. El objetivo del entrenamiento biomecánico consistió en

posibilitarle al actor el desarrollo de los medios expresivos a su alcance: la dicción y el canto; la impostación de la voz; la respiración; el tratamiento de las emociones y el control corporal, a través de la mecánica del cuerpo y de las precisiones físicas. En la coordinación de estos elementos, el actor biomecánico funda la técnica de su interpretación escénica basada en dos características esenciales: la rápida realización de la idea artística, vinculada a la eficacia del trabajo de un obrero experto y la conducción de las ideas fundamentales del espectáculo a los espectadores, propiciando en ellos la reflexión, la toma de conciencia, y el reconocimiento.

Meyerhold llamó al actor biomecánico, actor tribuno: El actor de la *biomecánica* dedica su aprendizaje escénico a la organización de su material productivo: su cuerpo. Trabaja y crea economizando los medios expresivos a su alcance, dirigiendo y coordinando su actuación: él debe ser el director, el incitador, el organizador del material y, al mismo tiempo, el material que debe ser organizado. Quien dispone del material y el material mismo se encuentra en la misma persona. Este constante desdoblamiento lleva consigo graves dificultades.

Tomemos, por ejemplo, la obra *Otelo*. Otelo estrangula a Desdémona, y la habilidad del actor consiste en que, al llegar al extremo, al máximo de la tensión, debe, sin embargo, seguir siendo durante todo el tiempo su propio guía, debe conservar el dominio de sí mismo, para no estrangular realmente a Desdémona. Aquí se encuentra uno frente a grandes dificultades de dirección, debe organizar al hombre, y de aquí deriva todo lo demás. La biomecánica muestra al actor la forma de dirigir su propia actuación, para coordinarla tanto con el público como con sus compañeros, y así sucesivamente. El resultado práctico de la teoría *biomecánica*, pareciera concretarse en un procedimiento empleado por el actor durante su interpretación. Meyerhold consideró esencial hacer algunas precisiones en torno al trabajo de interpretación psicológica del actor en auge en estos momentos. *Visceralidad* y *reviviscencia* fueron los dos polos componentes

de la actuación psicológica. Según Meyerhold, ambos procedimientos significan lo mismo, diferenciados solamente por la forma en que se alcanzaban; el primero mediante la narcosis y el segundo mediante la hipnosis. El efecto producido en el actor en cualquiera de los dos casos representó para Meyerhold la visión del derrumbamiento de una casa construida sobre la arena; la metáfora meyerholdiana describió en estos términos la finalidad de un procedimiento que ofrecía al actor la suerte de sobrepasar su emocionalidad, garantizando por esta vía el éxito en su interpretación. La consecuencia que Meyerhold evidenció pondría al descubierto el carácter transitorio y momentáneo del efecto, dejando al actor impedido de tener el control sobre la coordinación de sus movimientos, de su voz y de su actuación.

El actor encuentra a través de los estados físicos por los que va pasando en el tránsito de su interpretación puntos de excitabilidad (garra, temperamento) que expresados por diferentes y diversos sentimientos revelan la máscara interior del actor, contagiando al mismo tiempo al espectador e impulsándolo a que revele la suya propia. Para que esta calidad de relación que el actor establece con el espectador no derive en complacencias recíprocas, Meyerhold insistió en la exigencia actoral de conservar las precisiones físicas, coordinadas y dirigidas por el actor, mientras que la exigencia a los espectadores fue demandada por la conservación de la atención, estrategia que permitirá al público (definido por Meyerhold como la necesidad de sentirse numeroso y tenso) completar con su imaginación la obra. Por eso Meyerhold (1988, p 194) expresó lo siguiente:

Todo estado de ánimo psicológico está condicionado por determinados procesos fisiológicos. Una vez encontrada la solución justa del propio estado físico, el actor llega al punto en que aparece la “excitabilidad”, que contagia al público y le hace participar en la interpretación del actor (lo que antes llamábamos [garra] y que constituye la esencia de su interpretación). Con este sistema de suscitar el sentimiento, el actor conserva siempre un fundamento muy sólido: las premisas físicas.

El defecto fundamental del actor contemporáneo es la absoluta ignorancia de la **biomecánica**. La gimnasia, las acrobacias, la danza, la danza rítmica, el boxeo, el esgrima, son materias útiles, pero sólo son útiles si se introducen, como materias accesorias, en el curso de “*biomecánica*”, materia fundamental e indispensable para cualquier actor, porque el arte teatral ignora la diferenciación de las funciones del actor: le quiere, a la vez, como comediante, acróbata, clown, poseyendo una técnica universal, fundada en una maestría corporal y el conjunto de estas particularidades concluyen en un teatro donde el arte del actor se manifiesta en toda su riqueza, un arte puro, independiente de las demás artes que juegan un papel subordinado.

Además, el actor de Meyerhold, canta, baila. Posee una perfección en el lenguaje de los gestos y un cuerpo superiormente adiestrado, por último, es un acróbata. Su único fin es sacar a la luz el dinamismo del actor activo con la intención de revelar el sentido escénico de la obra. Utilizando el music-hall con su jazz y sus danzas excéntricas; debido a que el actor del music-hall, posee las cualidades que Meyerhold quiere trasplantar al teatro dramático: precisión, “pureza” y virtuosidad de la técnica, sentido absoluto del ritmo, agilidad, destreza que en un mínimo de tiempo permite aportar al espectador un máximo de sensaciones. Esta son las condiciones de una verdadera maestría, la que justamente le faltaba a los actores dramáticos del siglo XIX, educados en la teoría de la “representación” y de los “sentimientos vividos”, con todos estos Meyerhold, resucita el actor completo de las altas épocas teatrales. Meyerhold (1988, p 215) argumentó lo siguiente:

El actor tribuno actúa, no la situación misma, sino lo que se esconde detrás de ella y no que debe ser revelado para fines específicamente propagandísticos." A través de las palabras dichas en escena, a través de las situaciones que él representa, el actor tribuno pretende transmitir al espectador su actitud hacia él, quiere que comprenda mediante esta forma

preciosa y no otra, la acción escénica que se desarrolla ante sus ojos. Se plantea la obligación de desarrollar su acción escénica en la dirección donde pueda diseccionar el interior de la situación escénica. Representa lo que hay escondido detrás de la situación y lo que a él se descubre como un objetivo (de agitación) bien definido. cuando el teatro se emplea cada vez más como una plataforma de agitación, es indispensable que el actor tribuno cuente con un sistema de actuación que haga hincapié en la preactuación.

La pre-actuación consiste en que el actor empleaba el mimo antes de empezar su parlamento, para transmitir su verdadero estado de ánimo. Prepara de tal manera al espectador a sentir la situación escénica, que este recibe todos los detalles bajo un aspecto tan trabajado que no necesita gastar fuerzas inútilmente para captar el sentido de lo que hay en escena. Es en estos momentos cuando vuelve el teatro a su vocación de ser tribuna de agitación: peculiar sistema de juego del actor, donde se da al prejuego un sentido particular hasta convertirlo en un sistema, al lado del cual no puede quedarse indiferente el actor-tribuno contemporáneo.

El actor biomecánico perfecciona su capacidad de reacción ante los fenómenos exteriores, orienta y canaliza sus reflejos ante los impulsos del medio ambiente. Entonces, Meyerhold (1990, p 209) dijo:

El trabajo del actor se "limita a la cultura física, a la gimnasia del deporte, es decir a un sistema privado de cualquier capacidad de orientación inmediata, a un sistema puramente técnico, ignorando que el hombre no es tanto un ser biológico, sino que representa siempre un fenómeno social.

El propio Meyerhold (1990, p 195), proclamó estos principios y declaró:

El teatro "no debe ser psicológico" y menos aún un teatro de ideas, que su tarea principal consiste en ser una forma de brillante divertimento, de "juego" alegre.

La naturaleza del actor debe ser esencialmente apta en responder a la excitación de los reflejos. El que no posee esta aptitud no sabrá ser actor. Responder a los reflejos significa reproducir, con la ayuda de los movimientos, del sentimiento y de la palabra, una tarea propuesta desde el exterior. Si la forma es justa, decía Meyerhold, el fondo, las entonaciones y las emociones lo serán también puesto que determinadas por la posición del cuerpo, con la condición de que el actor posea unos reflejos fácilmente excitables, es decir, que las tareas que le son propuestas desde el exterior sepa responder por medio de la sensación, el movimiento y la palabra. La interpretación del actor no es otro que la coordinación de las manifestaciones de su excitabilidad. La interpretación del actor consiste en coordinar los modos de expresión así suscitados. Estos modos de expresión son los elementos mismos de la interpretación. Cada elemento comporta, invariablemente, tres fases:

La intención, la realización, y la reacción.

La *intención* se sitúa en la fase intelectual de la tarea (propuesta por el autor, el dramaturgo, el director o por el mismo autor).

La *realización* comprende un ciclo de reflejos: reflejos miméticos (movimientos que se extienden al cuerpo entero y su desplazamiento en el espacio) y reflejos vocales.

La *reacción* sigue a la realización; comporta una cierta atenuación del reflejo de voluntad y prepara al actor a una nueva intención (paso a una nueva fase de la interpretación). En lenguaje teatral de hoy, se puede decir, que no es necesario vivir el miedo sino expresarlo en escena por una acción física.

Propuesta de ejercicios de Meyerhold:

Ejercicios propuestos por Meyerhold, según lo publicado en *Lecciones de Meyerhold* (1963) y en *Lunáticos, amantes y poetas* (1977).

- A través de un procedimiento tomar el cuerpo del compañero extendido en el suelo, echarlo en la espalda y transportarlo. Hacer caer este cuerpo.
- Lanzar un disco y tirar otro imaginario.
- Da una bofetada al compañero y recibe otra (de la misma manera)
- Salta sobre el pecho del compañero y el otro en el suyo.
- Salta sobre la espalda del compañero que se pone a correr llevándolo.
- Otros eran más simples: Tomar la mano del compañero y tirar de su brazo.
- Rechazar a su compañero.
- Tomar al compañero de la garganta.
- Movimientos del gato.
- Formar con el cuerpo figuras geométricas (por ejemplo: cuadrados, triángulos, etc.)
- Disparando el arco.

Estamos ante el conocimiento de la mecánica de la vida de cada actor (biológica), o ante la biomecánica, que no es más que una serie de ejercicios que preparen al actor en esa nueva dimensión señalada. En contra del método Stanislavskiano de las acciones físicas, aquí se parte del exterior al interior, del cuerpo a la emoción.

El actor de teatro es un sujeto tan ambiguo como el dramaturgo o el director, tiene la facultad de reemplazar a cualquiera de los dos, ya sea porque puede escribir su propia partitura y puede incluso dirigirla, indispensable como el espectador en el teatro, también puede ser un instrumento independiente al autor y a la obra, esto quiere decir que dependerá de su creación para darle matices a la obra escrita que se representa desde un trabajo de suma consciencia con lo que se hace y se dice. Sin embargo, el actor puede encontrarse en problemas, sobrados manuales del actor tenemos: los de Stalishnavski, Grotowsky, o Barba. Pero no tenemos quizá un concepto de los errores que puede cometer estando en tiempo de ensayo o representación, todas las definiciones apuntan a lo esencial, a lo que debe hacer un actor, no hay una explicación de cómo llegar a ese estado de cosas o situación. ¿Qué ocurre cuando ese sistema se vuelve tan mecánico como el propio sistema de Stanislavski?, que lucha por no ser lineal, no lo podemos evitar, es un paso y luego otro, a las secuencias, primero la imagen, luego el texto, posterior el estado de ánimo, eso también termina por transformarse en una estructura.

Al actor le está faltando la canción, aunque no sea cantante, o bailarín, también está necesitando incorporar la biomecánica de Meyerhold, herramientas básicas para el entrenamiento, o la ejercitación diaria de un actor, al menos de un actor profesional. El actor entonces, debe ser bailarín, y cantante, esa es la luz que no tiene, la que debe buscar en tiempos de vaciamientos, en donde a mí entender, el trabajo del actor contemporáneo es incompleto, la crisis del actor es su propia comodidad, debe estar más cerca de su verdadero trabajo que es la observación, la lectura, la danza, el canto, también debe mejorar su voz, su oxigenación, debe limpiar su organismo de todo tipo de tóxicos, hasta del mismo tabaco o alcohol. Es un actor sano el que necesitamos, no un actor débil y por ende termina por no saber respirar, y decir un texto a la mitad, o de cansarse rápidamente, con la consecuencia inmediata del estrés y por último el

despojo total de su personaje, parte, o persona. De este modo, Meyerhold (1986, p 167) expresó lo siguiente:

El arte del actor es un acto consciente y alegre, un acto de la voluntad sana y precisa. Lo más valioso del actor es su individualidad. Es necesario que brille a través de sus encarnaciones, tan hábiles como sean ellas

Consecuentemente, la biomecánica provee del estudiante una metodología concreta para tratar lo concerniente al trabajo físico, a través de las acciones, eso se mira casi universal, y fundamental en la tradición occidental desde Stanislavski. Éstos incluyen: “como si por primera vez,” “elasticidad y toma,” “escuchando,” “viendo,” y “momento antes”. Todo esto desarrolla el sentido de su deber psicofísicos, como instrumento maleable, de un conocimiento del espacio y del ritmo como variables que pueden ser explorados en la creación de un papel. Los conocimientos aumentados y las capacidades físicas tales como: fuerza, agilidad, coordinación, balance, flexibilidad y resistencia convertir-porque de los ejercicios implicados que actúan de proceso del pensamiento son igualmente valiosos para el trabajo que es altamente de teatro o absolutamente realista. Para Meyerhold: La “técnica arma la imaginación” A tiempo que pide hacer una gran variedad de ejercicios: trabaje con los objetos tales como bolas y enclavije, las plataformas excesivas de las barras, de los saltos y de los rodillos y arriba y abajo de rampas y de escaleras, y la acrobacia. Esta fase del trabajo culmina en el estudio de los ejercicios biomecánicos clásicos. Éstos son los pedazos altamente estilizados del movimiento que Meyerhold coreografía como material del ejercicio para sus estudiantes, sirviendo para dar gusto por el movimiento consciente en la escena. Estos ejercicios, en los que tenía importancia la acrobacia, la gimnasia, y la danza, desarrollaban en los alumnos el golpe de vista preciso: aprendían a calcular sus movimientos, a hacerlos racionales y a coordinarlos con sus compañeros,

por enseñárseles una serie de procedimientos que variados ayudaban a los futuros actores a moverse en el espacio escénico, más libremente y con mayor expresividad. Así, una persona que ha aprendido gran número de pasos de baile, improvisará fácilmente otros nuevos con cualquier música, continuando los pasos hasta el infinito.

Fundándose la biomecánica en lo racional y lo natural, es por ello que la técnica corporal tiene mucha similitud hasta con el deporte, porque es una manera biológica de ver los movimientos y concientizar en el actor -intérprete el reaccionar ante tal o cual situación dramática, incluso en cualquier error que se suscite en escena poder accionar de forma acertada sin que se pierda el hilo expresivo del personaje representado. De allí, que Meyerhold, exigía en sus actores el dibujo estilizado, lo teatral de sus gestos, que los pliegues de su cuerpo estuvieran armonizados de manera artística y precisa, porque para él, todo fondo, las entonaciones y las emociones son justas si están determinadas por la posición del cuerpo, con la condición de que el actor posea unos reflejos fácilmente excitables, es decir, que las tareas que le son propuestas desde lo exterior sepa responder por medio de la sensación, el movimiento y la palabra. La interpretación del actor no es otra cosa que la coordinación de las manifestaciones de su excitabilidad.

Atribuyendo gran valor al cuerpo expresivo, Meyerhold (1990, p 198) declaró lo siguiente:

Ha sido necesario, conocer mi cuerpo demasiado bien para saber exactamente que expresa en tal o cual momento.

Llamaba a esta cualidad del actor “*auto-espejo*”, permitiendo la biomecánica dirigir el actor su interpretación, coordinarla con el espectador, comprender las posibilidades ofrecidas por

las diversas interpretaciones a los movimientos expresivos. He aquí como Meyerhold (1990, p 199), defendió su sistema:

Si he tomado la postura de un hombre triste, puedo ponerme a sentir tristeza. Como director biomecánico, velo porque el actor sea sano y alegre y que sus nervios no se desequilibren. Importa poco que el intérprete de una obra triste, permanezca alegre y no os concentréis interiormente para no volveros neurasténicos. Algunos actores hacen toda clase de manipulaciones para penetrar en un mundo triste y eso los vuelve nerviosos. En cuanto a nosotros decimos: "Si os hago tomar una actitud triste, vuestra réplica lo será también.

De esto surge el pensamiento del actor, como ente necesario para la creación artística, por tratarse de armar su cuerpo de una manera estratégica que cumpla con su función en escena sin necesidad de caer en traumas psicológicos, haciendo de su interpretación no una representación de la vida teatralmente sino una carga emotiva de su interior traídas para destruirlo internamente cuando solo el espectador le queda lo que está viendo por fuera, es decir, el producto final.

A diferencia de esto, tenemos la técnica de Stanislavski, que intenta dilucidar el proceso que origina el resultado deseado sobre el escenario, en lugar de atender a la observación del producto final de la creación. Él dedico su vida a investigar como nace y se desarrolla la emoción y no como se manifiesta exteriormente. En Meyerhold, el gesto domina, la acción prescinde de los motivos psicológicos, subrayándose la diferenciación de las funciones del actor, donde ya no se quiere un actor sólo para obras clásicas, o para sólo comedias, se le quiere a la vez, comediante, acróbata, clown, es decir que estamos hablando de una técnica universal.

CAPITULO II:

EL ACTOR EN VENEZUELA BAJO LA OPTICA MEYERHOLIANA

2.1 HERRAMIENTAS PARA SER UN ACTOR MEYERHOLIANO:

Para Meyerhold, no existe la noción de actor como tal sino más bien la concepción de intérprete. Por eso él plantea ciertos recursos que debe poseer y dominar el actor:

LA ACROBACIA:

Referente a este tema, Coasne (2004, p 41), afirma lo siguiente:

Es una “transgresión” de las leyes de la física (de la mecánica newtoniana), de las reglas del movimiento humano, del riesgo, que provoca fascinación tanto para los que realizan como en los observan. La acrobacia representa el dominio del cuerpo y de sus posibilidades de movimiento.

Desarrollo:

Comenzamos con movimientos articulares durante 10 minutos, buscando calentar todas las articulaciones empezando desde los tobillos, pasando por las rodillas, cadera, hombros, brazo, cuello, etc... En forma ascendente.

Entrada en calor: de 15 minutos, corridas, saltos, rebotes, etc.

Preparación física: Trabajo de grupos musculares específicos para la actividad.

Según, Siu (2004), entre las técnicas de acrobacia, tenemos las siguientes:

Posición de la rana

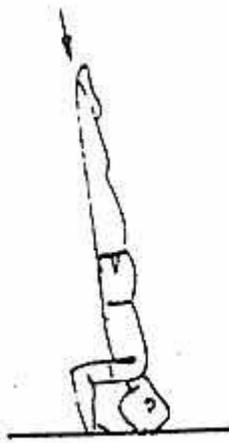
Se inicia poniendo las manos a la altura de los hombros, con los dedos separados y los dos índices paralelos adelante; se flexionan los brazos ligeramente y, apoyándolos en las rodillas,

separadas a ambos lados (doblados), se hace presión con los codos en las rodillas creando un bloque, y después se dejan de apoyar los pies en el suelo echando los hombros adelante en busca del equilibrio estable



Pino de cabeza.

Desde la posición de cuclillas, (postura en la cual las rodillas y las caderas están flexionadas y las nalgas descendidas al nivel de los talones), se apoyan las manos a la altura de los hombros, con los dedos separados y los índices señalando adelante: después se apoya la cabeza (frente) a una altura que se forme un triángulo equilátero entre los tres apoyos, para, a continuación, elevar la cadera lentamente hasta llegar a estirar el cuerpo, con una ligera inclinación adelante, de tal forma que las puntas de los pies coincidan con el centro del triángulo formado.



Pino facial o de barbilla.

Este pino se realiza apoyando todo el pecho en el suelo, con los brazos estirados y apoyados por entero en paralelo hacia adelante y el cuerpo totalmente recto en la vertical.



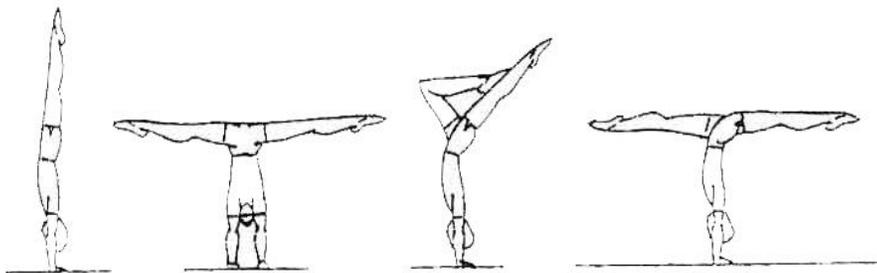
Pino de antebrazo

Para conseguir la posición correcta los antebrazos tiene que estar apoyados por completo en el suelo y paralelos, las palmas de las manos hacia abajo, con los dedos separados, el brazo y el cuerpo tienen que formar una línea vertical, y la cabeza ligeramente adelantada.



Pino con equilibrio de manos

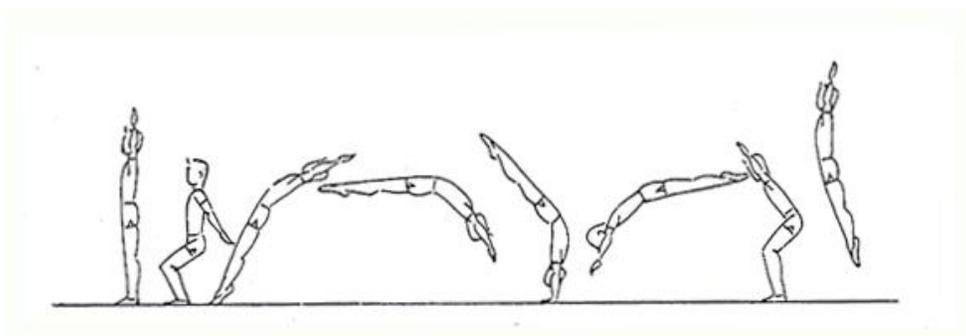
Los puntos de las articulaciones que llevan el control del equilibrio son: las palmas de las manos, que estarán apoyadas por completo, con los dedos separados y los índices, paralelos, señalando hacia adelante; las muñecas , colocadas verticalmente a las manos; los codos, encajados: los hombros empujando la vertical al tiempo que bloquean la espalda, que estar recta, y el pecho, con sensación de ligero hundimiento; la cabeza ha de estar entre los brazos; la cintura y la cadera, también bloqueadas y empujando a la vertical, las piernas, bien estiradas en las rodillas; los tobillos, abriendo los empeines, y los dedos de los pies, totalmente estirados. Las posiciones de las piernas nos definen varios tipos de equilibrio de manos, por ejemplo, piernas separadas, una pierna recta y otra doblada y apoyada en la rodilla, piernas separadas frontalmente (una adelantada con respecto a la otra)



<< Flic flac >> hacia atrás

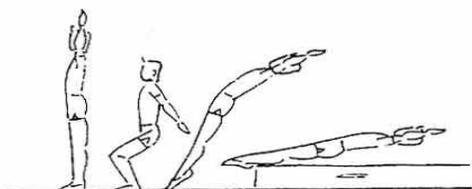
Desde la posición de pie se hace una flexión de piernas con el cuerpo totalmente recto, con lo que crearemos un estado de desequilibrio hacia atrás. Con los brazos hacia abajo y hacia atrás se impulsa con los pies, estirando las piernas al mismo tiempo que se sacan los brazos por delante hacia arriba y atrás; junto con el desplazamiento que creen los hombros, la cabeza empuja hacia atrás al mismo tiempo que el cuerpo se arquea y los brazos se quedan en prolongación del cuerpo.

Esta serie de fuerzas crean una parábola: con el cuerpo arqueado junto con el empuje de las piernas, el tirón de brazos y arqueamiento se llega al apoyo de manos; al llegar a la vertical invertida, con la cintura por delante, se empuja con los brazos, manteniendo un ángulo abierto en relación al tronco y, llevando las piernas por delante hacia abajo, los brazos salen de nuevo desde apoyo hacia arriba, acompañando el movimiento de corveta.



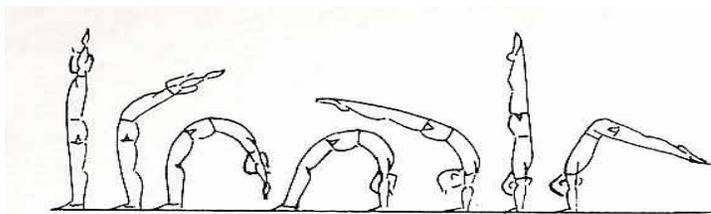
Salto hacia atrás a espaldas:

Se inicia con una flexión de piernas, teniendo el cuerpo vertical (posición de sentado), con los brazos atrás, desequilibrándose, y en este momento, se elevan los brazos por delante, arriba y atrás con empujón de piernas, metiendo los talones hacia adelante y estirando el cuerpo atrás, llegando lo más lejos posible, totalmente estirado, sin arquear el cuerpo ni tirar de la cabeza



Puente atrás con remonte.

Desde la posición de pie, con los brazos hacia atrás arqueando la espalda y se llega al apoyo de manos para formar el puente; se empuja posteriormente de piernas, metiendo los hombros hacia adelante y elevando los pies para pasar a la posición de vertical invertido (pino), y posteriormente bajar las piernas.



Formas de cuidar

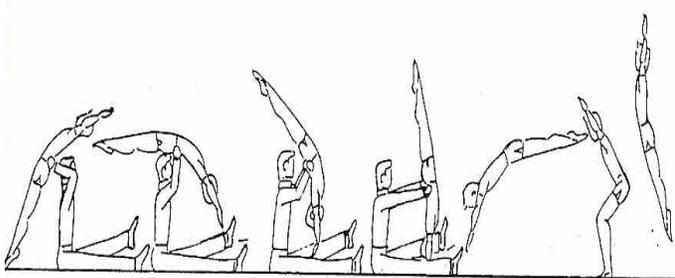
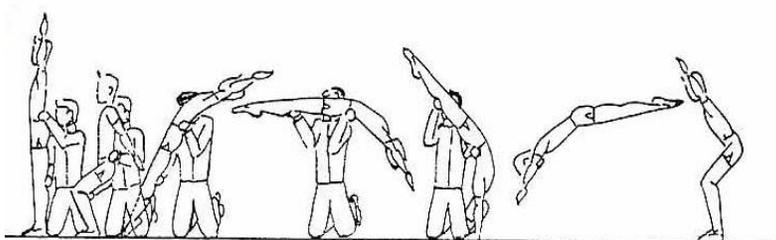
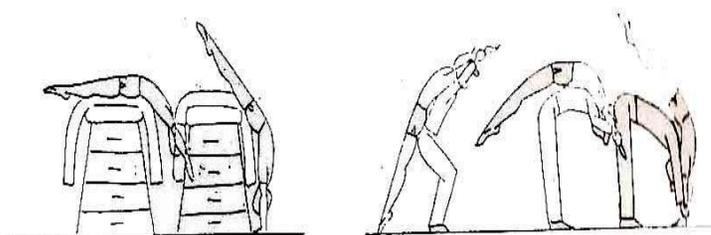


Fig. 442 L



El mortero

Es un ejercicio utilizado como enlace con saltos de vuelo. En realidad, la acción de juntar las piernas durante el pasaje hacia adelante acelera la rotación hacia la posición de pie.

Descripción.

Los impulsos que generan la acción de pasaje sobre las manos son los siguientes: (a) la acción de la pierna de empuje; (b) acción de balanza del cuerpo y la pierna de elevación y (c) empuje combinado de brazos y cintura escapular.

Acción de la pierna de empuje: Podemos dividirla en dos fases: (a) freno de traslación de la carrera y (b) impulso ascendente, colaborando en generar la rotación general del cuerpo. La pierna de empuje se traslada bien adelante luego del salpicado. Se flexiona y produce una acción de bloqueo o freno que provoca una rotación sobre el pie correspondiente, mientras el cuerpo desarrolla su acción de balanza. Posteriormente se extiende violentamente, rechazándose del suelo en forma coordinada con los demás impulsos, trabajando el pie de planta a punta y el tobillo de la flexión a la extensión.

Acción de balanza: Se produce por una acción conjunta del cuerpo y la pierna de elevación. Ya al iniciarse la inclinación luego del salpicado, los brazos y el tronco se dirigen rápidamente hacia el lugar del apoyo de las manos. El tronco y los brazos descienden, mientras la pierna se eleva simultánea y coordinadamente. A su vez, todo el conjunto rota sobre el pie de la pierna de empuje. Esta acción rotatoria se da mientras la pierna de empuje bloquea y frena el impulso de la carrera. Luego, simultáneamente con la extensión de la pierna de empuje, se combinan en rápida sucesión las acciones más importantes del ejercicio:

- Descenso del tronco y brazos hacia el piso, para tomar contacto con la colchoneta.
- Violenta elevación de la pierna correspondiente, hasta su máxima amplitud articular.

El cuerpo pasa así a su posición de extensión que no abandonara hasta producida la caída. Es en este movimiento donde se determina la velocidad y amplitud del ejercicio al que se sumará la acción de empuje de los brazos y cintura escapular. Una vez que los brazos reciben el peso del cuerpo colaboran en forma también explosiva y continuada en la obtención de mayor altura, mientras se va produciendo el cambio de posición del cuerpo

Acción de los brazos y cintura escapular: Estas acciones determinan una correcta o mediocre ejecución. El rechazo de los brazos antes que los hombros lleguen a la vertical de las manos. Un buen recurso es dar la idea subjetiva de anticipación del movimiento sugiriendo que "choquen" con los brazos y empujen hundiendo los hombros.

Las acciones de los brazos y la cintura escapular son:

Extensión de los brazos, que culmina con la extensión de las muñecas, hasta el empuje con los dedos. En el momento del contacto con la colchoneta, los brazos reciben el peso del cuerpo levemente flexionados, para extenderse de inmediato violentamente.

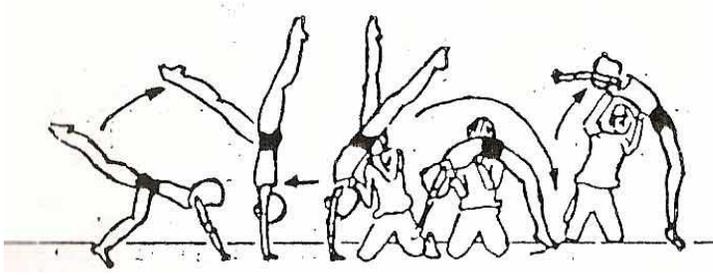
- Antepulsion de los hombros, es decir, tirar los hombros hacia atrás, proyectando las escápulas hacia afuera de la línea media del cuerpo.
- Apertura del ángulo brazos tronco. Denominados también a esta acción, hundimiento de hombros.

Estas acciones de los brazos se suman a las anteriores de las piernas y el tronco, lanzando al mismo hacia arriba y generando un momento de suspensión o salto entre el despegue y la caída. Las piernas se juntan luego de pasada la vertical. Para modificar nuevamente la posición del cuerpo en el aire debe producirse una leve hiperextensión del cuerpo, acentuada en la zona dorsal, dirigiéndose los pies hacia el piso. Para llegar al equilibrio en posición de pie. La cabeza se mantiene en línea con el cuerpo.

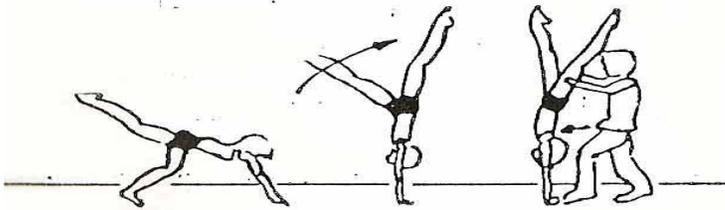
Errores comunes

- Pasar los hombros sobre la vertical de apoyo de las manos.
- Flexionar los brazos en el pasaje sobre estos sin extenderlos luego.
- Falta de amplitud en la acción de la pierna de elevación. Flexión de la misma durante su acción específica.
- Juntar las piernas antes de tiempo
- Quebrar en algún momento la línea de extensión del cuerpo.
- Cerrar el ángulo brazos tronco durante el empuje.
- Bajar la cabeza antes del empuje de brazos.

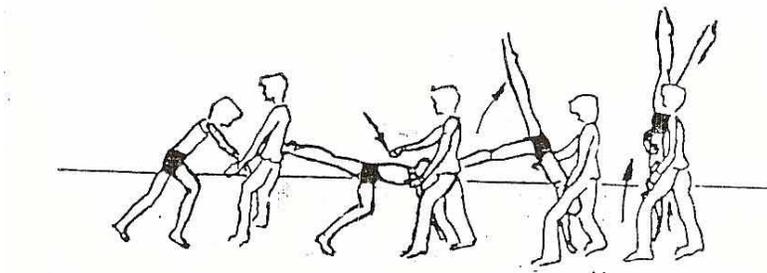
Vertical y pasaje de puente con ayuda



Vertical y hundimiento de hombros con ayuda



Salto sobre las manos desplazándose hacia adelante.



Empuje de brazos ayuda en hombros y cintura.

EL CANTO:

En relación a este tema, Silva (1987, p 27) expresa lo siguiente:

Es la emisión controlada de sonidos del aparato fonador (voz), siguiendo una composición musical. Hay diferentes técnicas de canto que se aplican según el estilo musical en que se canta. En la ópera se aplica la técnica del canto lírico (también del canto), mientras que en el canto popular la pauta es lograr un sonido semejante al de la voz hablada.

LA TÉCNICA:

La inspiración: Este es uno de los elementos que hay que tener más presente a la hora de cantar, y uno de los que más cuesta educar. El motivo es que estamos acostumbrados a usarlo mal continuamente y desde hace mucho tiempo. Estamos plagados de vicios respiratorios que hay que eliminar para poder empezar a respirar bien.

¿Cómo debemos respirar?

Pues, para empezar, debemos pensar en una respiración profunda *hacia abajo*, es decir, imaginar que el aire llega a la parte del abdomen, no a la parte superior del tórax. Es lo que comúnmente se denomina "respirar con la barriga" (aunque, obviamente, los intestinos carecen de capacidad fonadora). Para conseguirlo debemos tener en cuenta que: Debemos vaciar primero de aire residual los pulmones (expirar todo el aire) El aire deberá entrar libremente, sin ser empujado. No debemos subir los hombros al inspirar.

El control del aire: Ahora que ya tenemos cargados los pulmones con el aire, debemos aprender a sacarle partido. Para ello debemos usar el diafragma que es un músculo largo que presiona a los pulmones desde su base.

Laringe, cuerdas vocales, lengua: Ahora viene la parte de aprender el modo en que debemos dejar salir el sonido. Para empezar, hay que tener siempre en cuenta la relajación ya que, igual que respirando, toda la técnica del canto debe ser relajada y sin tensiones (de otro modo, podríamos dañar nuestro instrumento) La mandíbula inferior (la superior no se puede mover) debe dejarse suelta, de modo que deje espacio en la zona posterior de nuestra boca, y la lengua debe quedar abajo sin obstruir el paso del aire. Debemos crear un *tubo* libre de obstáculos por el que pasará el sonido. Las distintas vocales se articulan en la glotis (las cuerdas vocales) con ayuda de

la lengua en el caso de la "i". Por eso no hay que hacer cosas raras con la boca al cambiar de una vocal a otra. La apertura de la boca para cantar debe hacerse de forma *vertical* con un dibujo más o menos constante para todas y cada una de las vocales. De este modo permitimos que el sonido sea más homogéneo, que haya más relajación y que quede "estéticamente bonito" (muchas veces, lo que es bonito resulta también mejor a nivel práctico).

Los resonadores: Para que el sonido no solamente salga de nosotros sino que alcance a todo el público debemos aprender a usar los resonadores de que disponemos. Los resonadores (como su nombre indica) son partes de nuestro cuerpo que hacen la misma función que la caja de una guitarra o el cuerpo de un piano: dar amplitud al sonido. **Básicamente son tres:**

El pecho: Es el resonador de base, que se utiliza sobre todo en los graves (aunque en los agudos también debemos tenerlo presente) y que se manifiesta por una vibración en el tórax cuando emitimos el sonido.

La máscara facial (nariz y aledaños): Este es el resonador que da belleza y timbre al sonido, y en el que nos apoyamos para dar los agudos. Para comprobar que se utiliza podemos emitir sonido con la boca cerrada (una "m") y comprobar cómo nuestros labios y el puente de la nariz vibran (si se hace correctamente, el picor en los labios es considerable). Para aprovecharlos al máximo y sacarles un buen partido ¡sonríe!. Es agradable a la vista y consigue un sonido más hermoso.

La cabeza: Su utilidad es de refuerzo del sonido y de amplificación. No es algo que se pueda controlar conscientemente, simplemente está ahí; sin embargo, si nos puede servir concentrarnos en elevar el sonido a la zona de la cabeza de forma imaginaria como imagen mental que nos ayude a usar mejor el resonador facial.

Modificadores de volumen y expresión

- *Pianissimo*: cantar a volumen muy bajo
- *Piano*: cantar a volumen bajo
- *MezzoForte*: volumen normal
- *Forte*: volumen alto
- *Fortissimo*: volumen máximo
- *Sotovoce*: en voz baja, susurrada
- *Stacatto*: dar las notas a golpes, separadas entre sí
- *Legato*: unir las notas, dando cada una como progresión de la anterior
- *Crescendo*: aumentar progresivamente el volumen
- *Decrescendo*: disminuir progresivamente el volumen
- *Sforzando*: Forzar la intención en una nota o sección de la partitura

Modificadores de tempo (velocidad de interpretación)

- *Adagio, Lento, Lentísimo...* : tempos lentos, cada cual con su matiz
- *Alegro, allegretto, vivo...* : tempos rápidos

TECNICAS DE BALLET:

Enfatiza la perpendicularidad del torso, debido a que los bailarines deben siempre fluir de este eje vertical. Es necesario que todas las partes del cuerpo estén correctamente alineadas y centradas para permitir el máximo de estabilidad y facilidad en el movimiento.

Como principios básicos, según, Reyna (1987) tenemos:

Alineación. La alineación corporal puede definirse como una buena postura.

La alineación integra constantemente la cabeza, el torso, los brazos y las piernas en una totalidad coherente, mientras el cuerpo se mueve a través del espacio o mientras se mantiene una posición. La alineación es un principio primario y dinámico que se mueve eficientemente como un todo y es sensible a los movimientos de sus partes. El cuerpo entero es como una estructura de bloques: si uno de los bloques está desalineado se afecta el resto que esté por encima o por debajo. Una vez el cuerpo está desalineado, otras partes del cuerpo realizan compensaciones que causan aun mayor desalineación y eventualmente lesiones: todas las articulaciones mayores del cuerpo se pueden ver afectadas.

La rotación ideal es 180 grados. Para el bailarín principiante la rotación debe ser natural desde las caderas, esta puede ser entre 90 y 100 grados. Para mantener igual el nivel de rotación en ambas piernas se requiere una apropiada alineación y colocación del torso. El control muscular de la pelvis, las piernas y el abdomen es esencial para mantener una correcta alineación del cuerpo y facilitar la rotación. La rotación se extiende a través de los muslos, las piernas y los pies, alineando las rodillas con la pelvis y los pies. La rótula estará por encima del segundo y tercer dedos del pie. El tobillo se encuentra perpendicular al piso, de manera que el pie no ruede no hacia dentro ni hacia fuera de sus bordes. La alineación vertical de las caderas, piernas, rodillas, tobillos y pies debe ser mantenida ya sea con las rodillas flexionadas o extendidas.

Distribución del peso. La distribución del cuerpo es crucial en la conservación del equilibrio y del movimiento eficiente.

Postura. En los ejercicios y en las combinaciones el bailarín asume una postura con el peso distribuido en ambos pies o cuando pasa a través de las distintas posiciones de los pies. Para asumir una apropiada postura del peso debe estar igualmente distribuida sobre ambos pies. El bailarín aprende estas posiciones kinestésicamente, ya sea para descansar o para recobrar el e

Transferencia del peso. La acción de trasladar el peso de dos pies a uno, o de uno a dos, requiere una postura correcta. Respirar con el movimiento, usar la rotación y estirar el cuerpo hacia arriba (pull up) permiten que los cambios de peso se vean fluidos y sin esfuerzo.

Colocación. La colocación se refiere a la conservación de los hombros y las caderas en el mismo plano y paralelas la una a la otra en relación con el piso. Este principio le permite al bailarín incrementar la claridad y la precisión en el manejo de las direcciones mientras las piernas se mueven en las distintas direcciones.

Elongación del torso (pull up). Alongarse a través de las piernas, por medio del estiramiento de las mismas desde el piso, involucrando la musculatura abdominal y elevando el torso por encima de las caderas.

Compensación. Este concepto está relacionado con las fuerzas opuestas que encontramos interviniendo constantemente en el cuerpo. La gravedad y el peso corporal ejercen una fuerza hacia abajo; los músculos proveen de la fuerza que compensa esta otra permitiéndonos permanecer erguidos

Balance. (Equilibrio). El ballet considera el equilibrio desde el punto de vista anatómico y estético. Para hallar el balance anatómico debemos intersecar los tres planos del cuerpo: el frontal, que divide el cuerpo en el plano anterior y posterior; el sagital, que lo divide en lado derecho y lado izquierdo; y el transversal, que lo divide en plano inferior y superior.. El balance es un principio dinámico que el bailarín trata de percibir en todo su cuerpo, ya sea en una posición estática o durante el movimiento.

LENGUAJE CORPORAL Y DE LOS GESTOS:

En relación a este tema, Pease, (1994, p 87), dice lo siguiente:

Es todo lo que se trasmite por medio de movimientos o gestos y delata completamente los sentimientos o percepción acerca de la persona con la que se está interactuando. Cuando se conversa con una o varias personas, se refleja y se envía miles de señales y mensajes a través de tu comportamiento.

- Acariciarse la quijada -> Toma de decisiones
- Entrelazar los dedos -> Autoridad
- Dar un tirón al oído -> Inseguridad
- Mirar hacia abajo -> No creer en lo que se escucha
- Frotarse las manos -> Impaciencia
- Apretarse la nariz -> Evaluación negativa
- Golpear ligeramente los dedos -> Impaciencia
- Sentarse con las manos agarrando la cabeza por detrás -> Seguridad en sí mismo y superioridad
- Inclinar la cabeza -> Interés
- Palma de la mano abierta -> Sinceridad, franqueza e inocencia
- Caminar erguido -> Confianza y seguridad en sí mismo
- Pararse con las manos en las caderas -> Buena disposición para hacer algo
- Jugar con el cabello -> Falta de confianza en sí mismo e inseguridad
- Comerse las uñas -> Inseguridad o nervios
- La cabeza descansando sobre las manos o mirar hacia el piso -> Aburrimiento
- Unir los tobillos -> Aprensión
- Manos agarradas hacia la espalda -> Furia, ira, frustración y aprensión
- Cruzar las piernas, balanceando ligeramente el pie -> Aburrimiento
- Brazos cruzados a la altura del pecho -> Actitud a la defensiva
- Caminar con las manos en los bolsillos o con los hombros encorvados -> Abatimiento

- Manos en las mejillas -> Evaluación

- Frotarse un ojo -> Dudas

- Tocarse ligeramente la nariz -> Mentir, dudar o rechazar algo

Es de resaltar, que cuanto nos referimos también al lenguaje corporal, tenemos por un lado la mímica de la cara con combinaciones infinitas, de posibilidades expresivas. Unos ojos a medio abrir y velados pudieran parecernos poco expresivos, pero ese gesto que envuelve una mirada cansada nos está indicando un cansancio físico, o dependiendo de las circunstancias, una altanería o arrogancia. Lo que debemos tener claros es que emite un mensaje. Las diferentes calidades de la mirada nos llevan a definirla de tantas formas como podamos albergar: ojos observadores, miradas francas, mirar al infinito, hacia lo alto, mirada soñadora, miradas tranquilas, nerviosas, fijas, entre otras.

La cara toda es un lienzo donde pincelamos sensaciones, ideas y sentires. Con las penas o el enfado la cara se alarga, con la alegría y el placer se ensancha, quedando claro que toda su gesticulación expresa el pensamiento.

Y es la mano una de las partes del cuerpo que más fuerza expresiva alberga al ser una de las más activas y propensas a la movilidad. En ellas vibran todas las emociones que experimentamos; así si estamos irritados abrimos y cerramos los puños, si es ansiedad nos retorremos las manos, pero nos la frotaremos con calor si estamos felices. Las manos nos hablan en general del estado del cuerpo y suelen anteceder a la palabra; cuando hablamos ellas nos van dando la razón e ilustrando los argumentos, dan rotundidad o apuntan alguna frase, afirman o niegan, palmean o rechazan. Corresponden sus movimientos expresivos a los inicios de nuestra formación mental. Las manos son herramientas de la inteligencia ya que, de una manera natural,

construyen manipulando la materia, ellas crean formas y representaciones dinámicas del pensamiento en el espacio.

En las posturas es donde los gestos expresivos se apoyan con sus actitudes físicas. Si son posturas relajadas o tensas dependen del tono muscular. Las posturas de una persona suelen ser constantes y característicos, donde se busca la distinción consciente del cuerpo, para que ejercite su capacidad expresiva, utilizando un lenguaje mímico, que desarrolle la comunicación a través de los gestos. Esto del lenguaje corporal es la tendencia cuerpo-materia que predomina hoy en la práctica general de la escenificación, más profundamente en el teatro experimental.

COMEDIA DEL ARTE:

Referente a este tema, Bennedetti, (2001, p 178), dijo lo siguiente:

Tipo de representación teatral desarrollada en la Italia del siglo XVI por compañías de actores ambulantes y basa su estilo en la libre improvisación sobre el escenario. Es libre en el sentido de que no está edificada o construida sobre una estructura única, pero por supuesto, persigue reglas muy precisas y necesita de muy buenos actores para la realización del trabajo.

Según, Torres (1999), en este teatro de actor, se pone el acento en el dominio corporal, en el arte de reemplazar largos discursos por algunos signos gestuales y de organizar la representación coreográficamente, es decir, en función del grupo y utilizando el espacio según la puesta en escena. Es un arte y un oficio, que nace en Italia en pleno Renacimiento. Y es una comedia de oficio, donde la palabra será una mera comparsa del gesto y sólo un argumento servirá para que los personajes estén improvisando a partir de sus características propias.

Si bien el actor basaba su trabajo en la improvisación, esto no quiere decir que su trabajo fuera al azar y sin sentido, sino más bien, todo lo contrario. El actor de la *Comedia del arte* requería de una memoria excelente para aprender frases, ideas, reacciones y toda suerte de trabajo actoral que le permitiera encajar armónicamente su trabajo con el de los otros personajes. Así pues, en cada presentación se incorporaban nuevos elementos que eran transmitidos de generación en generación. De esta forma la *Comedia del arte*, se consolidó como un arte que demandaba de un óptimo trabajo en equipo. Toda participación actoral debería de permitir la incorporación adecuada de cada uno de los miembros. El buen comediante, permitía el desarrollo de la trama de manera natural sin perderse en el despliegue de habilidades personales. La actuación improvisada, era una demostración del virtuosismo de acrobacia intelectual desarrollado por los actores italianos de la *Comedia del arte*.

Los actores cantaban, hacían malabares, tocaban instrumentos, y obviamente, utilizaban su cuerpo, gestos y voz; realizando así, una actuación completa. Otro elemento utilizado por los actores, eran los “trucos” escénicos llamados: *lazzis*. Estos juegos escénicos, consistían en determinadas posturas, movimientos o rutinas previamente aprendidas que servían como estructura para dar paso a la improvisación.

Tres elementos son esenciales: gesto, máscara y palabra. Tres efectos producen: risa, sorpresa y expresión popular. Y tres son los modos de trabajar en ella: la improvisación, el diálogo con el público y la profesionalización.

La importancia de la Comedia del arte en la literatura y en toda la cultura en general es enorme. Goethe, después de verla, comentó: “*El efecto producido por toda esa gente es extraordinario*”. También Martinelli, logró que en España, pudieran subir a la escena, de forma

legal por primera vez en la historia, las mujeres. En las representaciones de Shakespeare, se notó su influencia, especialmente en obras como: *La comedia de los errores* o *La Tempestad*.

EL CLOWN:

El arte del clown existe desde hace miles de años. Un clown enano actuaba ya como bufón en la corte del Faraón Dadkeri-Assi durante la Quinta Dinastía Egipcia sobre el año 2500 a.c. Los bufones de la Corte han actuado en China desde 1818 a.c. A lo largo de la historia la mayoría de las culturas han tenido clowns. Cuando Cortez conquistó la Nación Azteca, descubrió que en la Corte de Montezuma había bufones parecidos a los europeos. "Fools aztecas" clowns enanos y bufones jorobados, estuvieron entre los tesoros encontrados que trajo a su vuelta al Papa Clemente VII. La mayoría de las tribus Nativas Americanas han tenido algún tipo de clown. Estos clowns tenían un importante rol social y religioso en la vida de la tribu (ver clowns sagrados), y en algunos casos eran considerados capacitados para curar ciertas enfermedades.

Con relación a este tema, Torres (1999, p 45), expresa lo siguiente:

El actor compone un personaje partiendo de su propio ridículo. A partir de sus propias fantasías, temores, deseos, de sus propios vacíos, va trabajando un personaje que le permite encarar cualquier tipo de material. Es una mezcla de ciertas características reales del actor con aspectos de sus fantasías, miedos, etc.

La técnica de *clown* proviene de la escuela francesa de Jaques Lecoq, fundada en 1956. El *clown* es un hombre-actor que se sumerge en su propia intimidad y a partir de allí ayuda a que aparezcan sus aspectos mas ridículos o aquellos no tan "aceptables". El punto de apoyo del *clown* es el vacío, él no sabe, sólo sigue su impulso, estando atento a lo que le sucede a él y al

público. Todo esto lo realiza desde el juego. No es un personaje pensado o armado. Sin juzgarse, sin criticarse, sin interpretarse, ya que el *clown* desconoce estas palabras. Al mostrar su vulnerabilidad, produce en el público cierta identificación, complicidad y sobre todo la risa. Esto abre un espacio para la comunicación entre el *clown* y el público. Cuanto más serio y sincero es, más risa provoca. La risa es el alimento del *clown*. Hay varias acciones-palabras que lo acompañan: Libertad, sinceridad, espontaneidad, juego, improvisación, creatividad, entre otras.

EL MIMO CORPORAL:

Es un tipo de teatro físico creado por Etienne Decroux (1898 - 1991). Un arte dramático del movimiento que se diferencia de la pantomima, al ser más un intento de cambiar palabras por gestos. El objetivo del mimo corporal, es de introducir el drama dentro del cuerpo. En este medio, el mimo debe aplicar al movimiento físico esos principios que estén en el corazón del drama: pausa, vacilación, peso, resistencia y sorpresa. El mimo corporal, quiere representar lo invisible; emociones, tendencias, dudas, pensamientos y permite al actor adquirir un estado mayor de autonomía, multiplicando sus posibilidades físicas e imaginativas a través del estudio de una técnica. El actor puede interpretar piezas con o sin texto, eso es una elección estilística, y no una condición.

El mimo es esencialmente un ser que en vez de gesticular o moverse, acciona, pero no lo hace cotidianamente, sino de manera estilizada. Si la acción es física, el mimo traspone la acción y la ejecuta de manera distinta tomando el riesgo de no ser comprendido, y si la acción es intelectual, el mimo al materializarla ya la transpuso.

Con referencia a este tema, Carrasco (2007, p 143) concreta lo siguiente:

El mimo debe ser siempre distinto, es decir, jamás debe ser idéntico a sí mismo. Un principio básico, es la alteridad, que consiste en eliminar toda repetición innecesaria de la pieza teatral, e implica una crítica selección y síntesis de todos los elementos que componen una creación. Con esta técnica se estudian: las caminatas y los distintos desplazamientos del lugar o en el lugar, se trabajan los contrapesos, la improvisación, se ejercita la “gramática estatutaria” y las distintas posibilidades para caer. En cierto modo el cuerpo del mimo es un cuerpo cósmico, por cuanto refleja la totalidad de las cosas bajo la forma de una gimnasia precisa y particular. No se trata de colocar el cuerpo tal y como si estuviéramos pensando, ni de pensar de hecho como lo hacemos habitualmente, sino que es el cuerpo pensando desde sí mismo, realizando la acción de pensar sólo con referencia a sí mismo.

Esto, porque si un mimo golpea a alguien no lo va a hacer empuñando la mano y nada más golpeando, sino que va hacerlo, por ejemplo, con el pecho, o en otro dinamismo, distinto al que se usa para golpear en la vida real. La idea es siempre “*dar una cosa por otra*”, es decir, no representar el color rosa con el color rosa, ni representar una casa poniendo una casa en escena, sino que dar el color rosa sólo con el cuerpo, que no es de tal color. Hay una inmersión en el cuerpo hasta tal punto, que el ser coincide con lo que el cuerpo es y en la expresión mímica, se es lo que no se suele ser, un cuerpo reflexivo y pensante.

EL JUGLAR:

Era un artista del entretenimiento en la Europa medieval, que tocaba instrumentos, cantaba, y contaba historias o leyendas. En tiempo de Alfonso X el Sabio se multiplicaron tanto que llamaron la atención de la corte y fueron objeto de disposiciones particulares en las leyes. Posteriormente se introdujo en las iglesias y sirvió para las solemnidades religiosas conocidos como juegos de escarnio y posteriormente los teatros, que fueron los ensayos primitivos de la poesía dramática en España, los cuales imitaron la licencia de obra y procacidad de aquellos juegos. En el siglo XIV es cuando se conoce la primera pieza dramática evolucionada de los

juegos de escarnio, titulada: “*Danza de la muerte o danza general que entran todos los estados de la gente*”, escritas en coplas de arte mayor y atribuida a Rabino dos Santos.

Son los representantes de un teatro no literario, popular y a menudo satírico o político. El espectáculo es gratuito, y se basa casi siempre en un *performance* físico, no en la producción de un sentido textual o simbólico. Los procedimientos son los de una maestría física o burlesca. Desarrolla a veces una forma más elaborada: textos satíricos y diálogos cómicos y según, Pavis (1990), los había de tres clases:

Unos independientes y libres, con la vida de bohemios, que no Vivian en ninguna parte y se los podía encontrar donde había fiestas.

Y otros formaban parte del ámbito cortesano y posteriormente fueron los bufones de las comedias del Siglo de Oro o estaban a sueldo de ciertos trovadores principales, viajando con ellos, siendo sus mensajeros, precediéndoles o acompañándoles en sus visitas a las Cortes del Rey.

COMEDIANTE:

Tradicionalmente, la comedia ha sido definida según tres criterios que la oponen a la tragedia: sus personajes son de condición modesta, el desenlace es feliz, y su finalidad es desencadenar la risa del espectador.

Para el clasicismo francés, la comedia, en oposición a la tragedia y al drama (s. XVIII), muestra personajes de un medio no aristocrático en situaciones cotidianas, que al final salen bien librados del asunto. A diferencia de la tragedia, la comedia se presta fácilmente a los efectos de extrañamiento y se complace en la autoparodia, poniendo así en discusión sus procedimientos y su modo de ficción.

Conforme a este tema, Pavis (1990, p 345) dice lo siguiente:

El comediante, es sinónimo de una persona que disimula sus sentimientos, indica claramente el riesgo de que el actor se convierta en un histrión o farsante. El histrionismo lo empuja a destacar en detrimento de sus colegas, del personaje, de la ilusión teatral y del espectador acomplejado que se ve obligado a admirar a un virtuoso escénico.

En el teatro, la situación cómica proviene de un obstáculo dramaturgico, con el cual chocan los personajes conscientemente o incluso sin darse cuenta. Por eso, entre los rasgos de la comedia tenemos:

Conflicto: Comúnmente es generado por un vicio de carácter del protagonista. Este vicio de carácter es contrario al bienestar social de la comunidad en la que vive el protagonista. El bienestar social es relativo a la época y al lugar. El vicio de carácter del personaje protagónico lo lleva ser un transgresor de esa sociedad pues ha rebasado los límites de lo "conveniente" y por ello debe ser castigado; esto significa que el personaje vicioso es castigado socialmente, o sea, es puesto en ridículo.

Protagonista: Es básicamente un personaje de baja calidad moral y que encarna algún vicio o defecto de los seres humanos (la envidia, la avaricia, la irreverencia o rebeldía, etc.) pero sumamente complejo. En el caso de *Tartufo*, lo que Molière, critica es la hipocresía, que se representa en este personaje, prototipo del mojigato que finge vivir valores que en verdad no tiene y que sólo persigue su bienestar a costa del daño que produce a los demás. En pocas palabras, un personaje vicioso que es ridiculizado.

Desenlace: Es feliz para alguna de las fuerzas que se opone al protagonista o para todos, menos para aquel que encarna el defecto que debe ser castigado, es decir, puesto en ridículo.

Sin olvidarnos que a Meyerhold le apasiona el arte circense y el music-hall; la música enlazada con el movimiento y el ambiente festivo del espectáculo, encontramos que todo su sistema se apoya en la improvisación, en una constante indagación de medios técnicos nuevos. Al teatro naturalista le reprocha el dar a la expresividad de la cara toda la importancia, mientras ignora la plasticidad del cuerpo todo. No entiende cómo puede existir un teatro sin cultura y entendimiento de lo físico que posibilite las aptitudes de un movimiento rítmico, escogiendo técnicas del gesto coordinado. Por eso para él, referirnos al arte teatral, es hablar del arte del actor y de la fantasía creativa.

Todas estas herramientas son necesarias para Meyerhold, en cuanto al arte creativo del actor, no como un adoctrinamiento o condición estricta, sino como recurso de especialización y entrenamiento para el actor, que le sirva de trampolín a su interpretación versátil y sin ningún impedimento. Vemos aquí, que el actor de Meyerhold no está condicionado a la dictadura de la palabra, es decir, aquellos que ven la mera dicción como un todo y se van olvidando de su cuerpo, que es el principal ente comunicador entre el actor y el espectador.

2.2 RESUMEN DE LAS HERRAMIENTAS:

HERRAMIENTAS	CONTENIDO:
<p>LA ACROBACIA:</p>	<p>En relación a este tema, Coasne (2004, p 41) expresó lo siguiente:</p> <p style="text-align: center;"><i>La acrobacia representa el dominio del cuerpo y de sus posibilidades de movimiento.</i></p> <p>Preparación física: trabajo de grupos musculares específicos para la actividad.</p> <p>Técnicas de acrobacia: posición de la rana, pino de cabeza, pino facial o de barbilla, pino de antebrazo, pino con equilibrio de manos, “Flic flac” hacia atrás, puente atrás con remonte, el mortero, entre otras.</p>
<p>EL CANTO:</p>	<p>Es la emisión controlada de sonidos del aparato fonador (voz), siguiendo una composición musical. Hay diferentes técnicas de canto que se aplican según el estilo musical en que se canta.</p> <p>Técnica: la inspiración, el control del aire, dejar salir el sonido sabiendo como funcionan la laringe, cuerdas vocales y la lengua y los resonadores, que son: el pecho, la nariz y sus aledaños junto con la cabeza.</p>

<p>TECNICAS DE BALLET:</p>	<p>Es necesario que todas las partes del cuerpo estén correctamente alineadas y centradas para permitir el máximo de estabilidad y facilidad en el movimiento.</p> <p>Principios: alineación, rotación ideal de 180 grados, distribución del peso, postura, transferencia del peso, balance, (equilibrio), elongación del torso (pull up), compensación y colocación.</p>
<p>LENGUAJE CORPORAL Y DE LOS GESTOS:</p>	<p>Es todo lo que se trasmite por medio de movimientos o gestos y delata completamente los sentimientos o percepción acerca de la persona con la que se está interactuando.</p> <p>En las posturas es donde los gestos expresivos se apoyan con sus actitudes físicas.</p> <p>Algunos ejemplos:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Acariciarse la quijada -> Toma de decisiones - Entrelazar los dedos -> Autoridad - Dar un tirón al oído -> Inseguridad - Mirar hacia abajo -> No creer en lo que se escucha - Frotarse las manos -> Impaciencia

<p>COMEDIA DEL ARTE:</p>	<p>Es un arte y un oficio, que nace en Italia en pleno Renacimiento. Y es una comedia de oficio, donde la palabra será una mera comparsa del gesto y sólo un argumento servirá para que los personajes estén improvisando a partir de sus características propias.</p> <p>Tres elementos son esenciales: gesto, máscara y palabra.</p> <p>Tres efectos producen: risa, sorpresa y expresión popular.</p> <p>Y tres son los modos de trabajar en ella: la improvisación, el diálogo con el público y la profesionalización.</p>
<p>EL CLOWN:</p>	<p>La técnica de <i>clown</i> proviene de la escuela francesa de Jaques Lecoq, fundada en 1956. El <i>clown</i> es un hombre-actor que se sumerge en su propia intimidad y a partir de allí ayuda a que aparezcan sus aspectos mas ridículos o aquellos no tan "acceptables". El punto de apoyo del <i>clown</i> es el vacío y todo lo realiza desde el juego.</p> <p>La risa es el alimento del <i>clown</i>. Hay varias acciones-palabras que lo acompañan: Libertad, sinceridad, espontaneidad, juego, improvisación, creatividad, entre otras.</p>

<p>EL MIMO CORPORAL:</p>	<p>Es un tipo de teatro físico creado por Etienne Decroux (1898 - 1991). Un arte dramático del movimiento que se diferencia de la pantomima, al ser más un intento de cambiar palabras por gestos. El objetivo del mimo corporal, es de introducir el drama dentro del cuerpo.</p> <p>El mimo es esencialmente un ser que en vez de gesticular o moverse, acciona, pero no lo hace cotidianamente, sino de manera estilizada. Con esta técnica se estudian: las caminatas y los distintos desplazamientos del lugar o en el lugar, se trabajan los contrapesos, la improvisación, se ejercita la “gramática estatuaria” y las distintas posibilidades para caer.</p>
<p>EL JUGLAR:</p>	<p>Era un artista del entretenimiento en la Europa medieval, que tocaba instrumentos, cantaba, y contaba historias o leyendas.</p> <p>Son los representantes de un teatro no literario, popular y a menudo satírico o político. El espectáculo es gratuito, y se basa casi siempre en un <i>performance</i> físico. Los procedimientos son los de una maestría física o burlesca y desarrolla a veces una forma más elaborada como: textos satíricos y diálogos cómicos.</p>

COMEDIANTE:	<p>El comediante, es sinónimo de una persona que disimula sus sentimientos, indica claramente el riesgo de que el actor se convierta en un histrión o farsante.</p> <p>En el teatro, la situación cómica proviene de un obstáculo dramático, con el cual chocan los personajes conscientemente o incluso sin darse cuenta. Al contrario que en la tragedia, los episodios cómicos no se encadenan de manera necesaria e inevitable.</p>
--------------------	---

2.3 MEYERHOLD COMO PROPUESTA PARA EL ACTOR EN VENEZUELA:

Una de las grandes preocupaciones de este siglo, es la preparación del actor, tomándose en cuenta que uno de los grandes errores que posee el actor contemporáneo, por decirlo de alguna manera, es el desconocimiento de la biomecánica, debido a que el actor debe estudiar la mecánica de su cuerpo, porque ése es su instrumento. Utilizando intensamente las posibilidades de su cuerpo tendrá una gran preparación física y una mejor capacidad de interpretación.

La historia de la formación actoral en nuestro país, data de mediados del siglo XX, específicamente con la primera Escuela de teatro moderno en Venezuela, creada en el año 1947; cuyo desarrollo fue en período de 1947 a 1952. Pero no podemos descartar los antecedentes en cuanto a las tendencias o técnicas teatrales que pudieron dar indicios al proceso de formación en los autores que representan escénicamente nuestro teatro.

Cuando hablamos de Stanislavski, sabemos que su sistema de actuación entró en los Estados Unidos en el año 1923, con una gira que hizo el Teatro de Arte de Moscú. Tres de los miembros del elenco (Bulgakov, Richard Boleslavski y María Ouspenskaia) se radicaron en la nación norteamericana y transmitieron las enseñanzas del maestro ruso a Lee Strasberg y Harold Clurman. De ellos, en 1947 Strasberg, junto a Elia Kazan crearon el New York Actors Studio, basado en los lineamientos stanislavskianos con aportes del psicoanálisis. Lamentablemente, desde el nacimiento de esta técnica muchos hombres de teatro comenzaron a aplicar los términos utilizados por Stanislavski sin estar seguros de su significado, lo que dio origen a conclusiones equivocadas con respecto a la técnica. También hay muchos que no conocen las evoluciones de la

técnica ni los resultados finales de las investigaciones del creador ruso, que el año 1930 emprendió la reorganización de la misma.

En el ámbito teatral venezolano, Jesús Gómez Obregón, (México, 1920/1991). Mexicano y alumno de Seki Sano, este último, viviendo en Berlín había ido a Moscú como representante de Japón en la “Asociación Internacional de Teatros Revolucionarios”, en 1931. Allí quedó muy impresionado con el trabajo del Teatro de Arte de Moscú, y acudió a Stanislavski para estudiar dirección de escena. Pero también estuvo asistiendo a sus ensayos durante cinco años absorbiendo la influencia meyerholiana, como stanislavkiana (Carballido, E: s/f, 62).

Así fue como Seki Sano llegó a México y fue maestro de Gómez Obregón. El Centro Venezolano del Instituto Internacional del Teatro, 1976, Pàg.63) argumenta de Seki Sano lo siguiente:

“quien conoció los principios de Stanislavski sobre el trabajo del actor, los cuales el japonés no había conocido de manera muy directa del director ruso, pues como el mismo afirmó, su contacto con Stanislavski fue muy somero. Cuenta Seki Sano que cuando ya en Moscú decidió ir con Stanislavski le dijo, “Maestro quiero estudiar con usted- me veía- Que quiere aprender de mi? –Dirección de escena- se equivocó de puerta, vaya con Meyerhold: fin de la entrevista”.

Y para su llegada a Venezuela, Gómez Obregón, tenía unos 23 años, comenzó a introducir a su manera la pedagogía teatral rusa (método de la vivencia y la biomecánica de Meyerhold). Fundando el Curso de Capacitación Teatral, calificado de corte moderno, pues de acuerdo a las enseñanzas de su maestro Seki Sano, la propuesta stanislavskiana será el fundamento metodológico para la formación del primer grupo de estudiantes de teatro, aunque sin olvidarse del conocimiento de la expresión corporal como la biomecánica, bajo la dirección

de Grishka Holguín (1922-2001) venido del director teatral ruso: Meyerhold. Holguín fue pionero de la danza contemporánea en Venezuela, En 1948, fundó el Teatro de la Danza, primera compañía venezolana de danza contemporánea. En 1960 creó, y dirigió junto a Sonia Sanoja, la Fundación de Danza Contemporánea. En 1967 lideró el Teatro de la Danza Contemporánea; y finalmente en el año 1976, fue invitado a reactivar el Taller Experimental de Danza de la UCV. El mismo Holguín, (1980, p 76), expresó lo siguiente:

Estas obras de danza, al igual que la música, no relatan una historia ni siguen un programa preciso. En algunas se utiliza la magia como motivación general (magia en el sentido de la imaginación). Pero en cada una de ellas existe una motivación muy definida de la cual surgen los movimientos. Nos agrada pensar que trabajamos como escultores, utilizando el cuerpo como materia prima.

De ahí que el programa de estudio completaba por primera vez en el país, materias como historia del teatro, historia del arte, técnica de actuación (con el método de vivencia de Stanislavski), maquillaje, biomecánica (de la mano de Meyerhold), cátedras que hasta el momento no se habían percatado como importantes. Todas las materias tenían un carácter obligatorio, donde Actuación, Dicción y Biomecánica (expresión corporal), eran las materias básicas.

De tal manera que en la organización de materias para el año de 1947, funcionaban las cátedras de Actuación, Coreografía e Historia del Teatro; entre tanto que para 1948-1949, estaban las cátedras de Técnica Teatral, Dicción y Biomecánica con Grishka Holguín como profesor, hasta el año de 1950. Porque, a partir de los años 1951-1952, se cambiaría el nombre de

Biomecánica por Danza Moderna, dada igual por Griska Holguín pero aplicando siempre la biomecánica.

Como era de esperarse, el trabajo corporal que Obregón deseaba que se impartiera era la Biomecánica. Ahora bien, como en el país nadie manejaba la técnica y él sabía que Holguín (como compañero de estudios allá en México con Seki Sano) la dominaba más que él, sin embargo es importante apuntar que no era tan rígida como la planteada por Meyerhold, pues se aplicaba como transformación del cuerpo, más no como principio estético.

Hay ciertos elementos importantes que hay que considerar: en primer lugar el hecho de que la técnica de Stanislavki, no fue bien acertada desde un principio, pudo traer como consecuencia no sólo la confusión entre una y otra técnica sino también el interés por la biomecánica de Meyerhold, manifestado por lo menos en Gómez Obregón, en cuanto al adiestramiento y disciplina para el actor, planteamientos predichos por Meyerhold, y que serían la auténtica salida a la problemática en cuanto a cuál debía ser el resultado de la producción teatral en escena. Meyerhold (1990, p 165) dijo:

Yo exploro en el teatro métodos modernos para resolver el problema de la producción de una obra en una forma que tuviera un tono teatral. Por ejemplo, tomemos los problemas de una situación localista. Los trato de resolver de manera diferente a la del Teatro de Arte de Moscú, es decir, no reproduciéndolo como una situación regionalista en el escenario, sino dándole la verdad de la vida. El método de resolución de problemas localistas por el Teatro de Arte de Moscú no da nacimiento a obras artísticas, ya que ahí se encuentra ausente la creatividad

Existen ciertos elementos similares en la técnica de Stanislavski con relación a la de Meyerhold, por ejemplo entre los elementos de la encarnación, tenemos la expresión corporal, que supone para el maestro el estudio de la gimnasia, la acrobacia y la danza, significando la gimnasia una ayuda para corregir el cuerpo. La acrobacia, contribuye a desarrollar la capacidad de decisión y la danza, en particular al estilo de Isadora Duncan buscando la liberación de los movimientos y como corrección de las posturas corporales. También la plasticidad de los movimientos, vista entre otros aspectos como el fluir de la energía muscular.

Esto, es lo que buscaba Meyerhold con su trabajo y la materia prima como lo es el cuerpo, tratando de manera consciente la capacidad del interprete a acceder biológicamente al tono de los movimientos, y al haber sido Meyerhold, discípulo de Stanislavski, conocía con exactitud los elementos que lo definían y las necesidades de crear en el actor una disciplina más no una condición emotiva donde la acción se quedaba plasmada por las sensaciones del actor hacia tal o cual situación, no resaltando la cualidad del personaje sino él imprimiéndole sus propias emociones. Entonces donde queda el sentido del teatro? Si el actor representa un personaje, más no es él disfrazado de un personaje que narra su vida personal.

Es por ello que analizando la situación actoral en Venezuela, podemos notar que aunque el método que dominó inclusive el más utilizado hasta en la actualidad es el de Stanislavski, se pueden ver también actores que creen que con sacar unas lagrimas en el escenario ya son profesionales del teatro y se olvidan que el actor lo hace una disciplina auténticamente llevada a transmitir un mensaje, donde muchas veces las palabras están de más y es el cuerpo, plasmado por la imagen dentro del espectador lo que denota lo teatral. No es tanto el saber hablar, y expresar con la cara, uno que otro sentimiento o emoción que siente el actor en ese momento,

sino que su creatividad debe acondicionar su aparato corporal en un almacén de expresiones artísticas que a medida que acumule lo hará desarrollar la meta del intérprete, un actor experimental, dotada de una máxima disciplina que le permita no tener límites en la representación teatral.

Haciendo énfasis en cuanto a lo que sería la interpretación para Meyerhold, su concepción pertenece a la vieja tradición del pensamiento que el cuerpo es un mecanismo. Por ello se puede ver la biomecánica como Agente-Máquina y mecanismos orgánicos, siendo la biomecánica en el teatro un estudio de la acción física por etapas: cada movimiento podría estar analizado en una pequeña acción-batido, o mucho como en música (Meyerhold utiliza la teoría de la música a toda la hora). Hay “barras” de la acción y cada movimiento es una oración con la “parada” en el extremo (período de la construcción física de la interpretación). Ejemplo: Seleccionar cualquier acción pequeña (entrando en el cuarto, levantándose de la silla...), justificando lo que Meyerhold creyó; el movimiento como una poesía visual y debe ser hecho de la misma manera.

Meyerhold pensó no sólo en ver el ballet clásico como tal, sino en resaltar cada movimiento como una etapa que tiene coreografía. Él cree en la teoría de “puntos móviles”, es decir, cuando el agente (intérprete) se centra en un punto en el cuerpo que organiza el resto del movimiento. Entonces podremos hablar de ¿Acoplamiento del teatro? La imaginación es el modelo del teatro y El intérprete reacciona inmediatamente con la improvisación a todas las demandas del público. El actuar es el sentido dramático articulado del público. El intérprete es una expresión de la naturaleza del espectador y la imagen (carácter) debe estar abierta, porque el público debe ver las transformaciones del intérprete. Allí entendemos el interés de Meyerhold por lo grotesco: como herramienta para tomar solamente lo más expresivo.

Hoy los actores interpretan; deben representar mañana; y siempre estará la necesidad de crear. Libre de la tiranía de la palabra, el teatro está concentrado en etapa para dar con las formas de expresión. El teatro nuevo tiene que satisfacer sus nuevas obligaciones interpretativas, la nueva producción hace que exista solamente en la condición de una nueva “lectura” del texto clásico. El “texto” se convirtió en un material para otro “texto”, funcionamiento con la noción del movimiento, es decir, el juego de ahora en adelante es un objeto de la interpretación.

El actor que disfruta demasiado de lo que siente es un actor que nunca está en situación. Y aquí estaremos ante unas paradojas, así que vamos con cuidado. El actor que goza más de su propia emoción, en vez de entender la situación del personaje, siempre actuará más a sí mismo que al personaje. Y por cierto habrá un sentido de verdad en esto, pero que importa el sentido de verdad del perro salivando, como lo expresa Peter Brook. El actor que se entrega a su propia sensación es como el perro que se saliva: es inconsciente, no es inteligente. La sensación del actor debe supeditarse a las circunstancias dadas de la obra: una mujer que goza el peligro de mostrar su interés sexual por supuesto será interesante en escenario, pero si el personaje tiene miedo de este peligro, el disfrute de la actriz alterará el sentido del personaje por completo. El actor que disfruta demasiado sus emociones es un actor caprichoso, porque da más importancia a una sensación pasajera que a la urgencia, nacida de un dilema elaborado en el pensamiento, de la situación del personaje.

Cuando no funciona una escena en el teatro, hay una de dos causas: o la dramaturgia no tiene conflicto, o el director y los actores no han encontrado la acción ideal. Uno puede incluso tener un excelente análisis de una escena y sin embargo, si el actor no logra adaptar el análisis a su propia naturaleza, no funcionará, la escena no tendrá acción. “*Cada gesto es siempre una palabra*”, solía decir Meyerhold, esto porque él creía que una nueva pantomima estaba creciendo

al compás de una música a la cual los movimientos de los actores y actrices le son paralelos, queriendo tejer una red rítmica entre las expresiones y el silencio. Según Grotowsky, “*el actor no debe utilizar su organismo para ilustrar un movimiento del alma; debe ejecutar este movimiento con su organismo...*”, esto se debe a lo que representan los gestos, como movimientos creadores en el ejercicio del actor para producir un significado a partir de su dominio y de la utilización de su cuerpo, es decir, El actor está ubicado en el centro de la representación teatral. Encarna al ser que es y al ser imaginario. El espectador del teatro observa, mientras es alentado a fundirse en la imagen teatral, derribando los límites que separan a uno del otro y estos son los hallazgos logrados por V. E. Meyerhold desde la teoría de la Biomecánica. El espectador que va al teatro desea ardientemente, aunque de forma inconsciente, este trabajo de la fantasía, que a veces se transforma dentro de él en un trabajo de creación. Si no fuese así, ¿Cómo podrían existir, por ejemplo, las exposiciones de cuadros?

CONCLUSIONES:

La formación del actor ha sido una de las grandes preocupaciones en el ámbito teatral, y es en aspectos como: el papel social del teatro, la reflexión dramaturgica, la semiología teatral, vista desde la palabra, el tono, el decorado, la iluminación, el traje, el sonido, la música, entre otros, donde el trabajo escénico toma su fundamento. Pero el que suscita una vital importancia, es el movimiento escénico, porque el actor contemporáneo aspira a desempeñar papeles exaltantes, de un intérprete, no ya de un simple personaje, sino en su completa escenificación. Y más allá de ese aspecto, el actor es un portador de signos, una encrucijada de informaciones no sólo de la historia contada, sino también de la caracterización psicológica y gestual de los personajes, así como de la relación con el espacio donde se desarrolla la acción escénica y su representación.

Al finalizar la presente investigación, se puede precisar que la biomecánica busca resaltar la visión de intérprete, porque no se ve a un actor simplemente como aquel que se aprende un texto y recrea al personaje con un matiz de voz, con un tono preciso, en el escenario; se observa de manera profunda al actor como un todo, sin límites de ejecución en escena, dotado para llevar a cabo cualquier tarea con el personaje y ser aquel que distribuya su cuerpo para generar un mejor espectáculo artístico, porque todos caminamos, corremos, saltamos, pero artísticamente y estéticamente, sólo el actor puede estudiar y acondicionar las formas y gestos, para hacer del teatro un verdadero arte.

En Venezuela, se hace imprescindible, el estudio y la práctica de la biomecánica. Son algunos los actores que ven en el trabajo corporal, un buen recurso de perfeccionamiento y

mejoramiento actoral. Inclusive se busca en el maquillaje, los trajes y decorados, lo que realmente al trabajo corporal pertenece. Son muchos los que se preocupan porque se les entienda lo que dicen con palabras, mas son muy pocos los que están consientes de las condiciones que poseen y hasta donde su cuerpo puede llegar a expresar.

El actor está ubicado en el centro de la representación teatral. Encarna al ser que es y al ser imaginario. El espectador del teatro observa, mientras es alentado a fundirse en la imagen teatral, derribando los límites que separan a uno del otro. Estos hallazgos han sido logrados por V. E. Meyerhold desde la teoría de la Biomecánica. El actor posee en su cuerpo, la materia prima, para accionar y dar con los gestos, desplazamientos y posiciones dentro del espacio escénico. De allí que Meyerhold (1990, p 161) expresó lo siguiente:

*Las palabras en el teatro son solo bordados en la trama
de los movimientos, todo el cuerpo participa*

Aquí, podemos denotar que no hay trabajo mas profundo y al que el actor deba más atención, que a su expresión corporal. Se quiere dejar claro que un actor, no debe acondicionarse sólo a la palabra, a lo dicho en el texto, como lo decía Meyerhold, cuando mencionaba en una de sus tesis teóricas, la facilidad que posee cualquier persona para decir un texto, más no la condición que debe poseer el actor para dejar claro con su cuerpo un concepto estético y teatral.

La biomecánica prepara el cuerpo del actor como un atleta, mediante ejercicios de gimnasia, acrobacia, pantomima. Crea en el actor unos reflejos altamente excitables con los cuales puede responder con estímulos propios a las indicaciones del director. El actor comprende en sí mismo a quien organiza y lo que debe ser organizado, por ello debe adiestrar el material

propio, es decir el cuerpo, puesto que su tarea consiste en la realización de una idea determinada, de manera que logre precisión en sus movimientos, y que éstos contribuyan a la más rápida realización de la idea. El movimiento está subordinado a las leyes de la forma artística.

Esta técnica de la biomecánica, registra vital importancia, porque junto con los sucesivos lugares ocupados por el actor en el escenario, las diferentes formas de desplazarse (paso lento, precipitado, vacilante, desplazamiento a pie, en camillas, entre otros); entradas y salidas, y los movimientos en colectivo; todos estos aspectos pueden proporcionarnos los signos más diversos. Por ejemplo: el andar titubeante puede ser signo de embriaguez o de extrema fatiga. Dar pasos hacia atrás puede ser signo de timidez, de desconfianza en la persona a quien se deja. De allí, se puede entender el que un actor consciente de lo que puede hacer en el escenario, será capaz de argumentar mejor y de profundizar más en su desempeño actoral.

El actor de teatro es un sujeto tan ambiguo como el dramaturgo o el director, tiene la facultad de reemplazar a cualquiera de los dos, ya sea porque puede escribir su propio texto y puede incluso dirigirlo. Es complejo definir un actor, pero es necesario ver en los actores el que son aptos para un trabajo completo, es decir, un actor no puede ni debe encasillarse en cierto género y estilo dramático, en tal o cual forma de actuar para un determinado personaje. Un actor debe adiestrarse a todo tipo de representación teatral. Su cuerpo debe ser moldeable y su objetivo debe ser la versatilidad, la búsqueda de un trabajo más elaborado, porque el arte teatral también implica disciplina. Al actor le está faltando la canción, aunque no sea cantante, o bailarín, también está necesitando incorporar la biomecánica de Meyerhold, herramientas básicas para su entrenamiento, es decir, la ejercitación diaria de un actor, considerado profesional.

El actor entonces, debe ser bailarín, cantante, un ejecutante de diversas destrezas corporales, dotado de un ingenio y un recurso corporal bien amaestrado. El trabajo del actor contemporáneo es incompleto; la crisis del actor es su propia comodidad, ya que debe estar más cerca de su verdadero trabajo que es la observación, la lectura, la danza, el canto, también debe mejorar su voz, su oxigenación. Es un actor sano el que se necesita, no un actor débil que termine por no saber respirar, y decir un texto a la mitad, o de cansarse rápidamente por tener que realizar desplazamientos a los cuales su cuerpo no está acostumbrado, y cuya consecuencia inmediata sea el estrés, con el despojo total de su personaje. No se trata de llegar horas antes al teatro, de tocar el traje del personaje y empezar una suerte de karma, si no que el actor debe cuidar su salud, su cuerpo, como herramientas de trabajo que merecen estar en las mejores condiciones.

El trabajo corporal, puede comprender muchos aspectos, pero lo mas determinante, es el carácter de disciplina con que se trabaje para desarrollar las destrezas que aumentarán el perfeccionamiento en la creación artística. Por eso, se hace menester el desarrollar un mejor recurso expresivo, sin olvidarnos que para Meyerhold, en principio, se hace importante que un actor posea el conocimiento de sí mismo, este consiente hasta donde puede llegar en cuanto a condiciones físicas, porque todos y cada uno de los personajes requieren de una exigencia propia, y es allí donde el actor Meyerholiano está disponible y capacitado para lograr en el escenario lo que fuere necesario.

Para Meyerhold, cualquiera que sean los vestidos, las pelucas y los maquillajes con los que se puede disfrazar el actor, éste no hace muchas veces más que hablar, hablar y hablar. Siendo el actor de Meyerhold, un intérprete, que canta, baila, posee la perfección en el lenguaje de los gestos y un cuerpo superiormente adiestrado; por último, es un acróbata. Su único fin es aflorar

el dinamismo del actor activo, con la intención de revelar el sentido escénico de la obra. En esto radica la importancia de la biomecánica y el motivo por la cual se llevó a cabo esta investigación.

MATERIAL GRAFICO:
(Anexo 1)

Vsevolod Meyerhold:



(Penza, 28 de enero de 1874 - 1940) fue un director teatral, actor y teórico ruso.



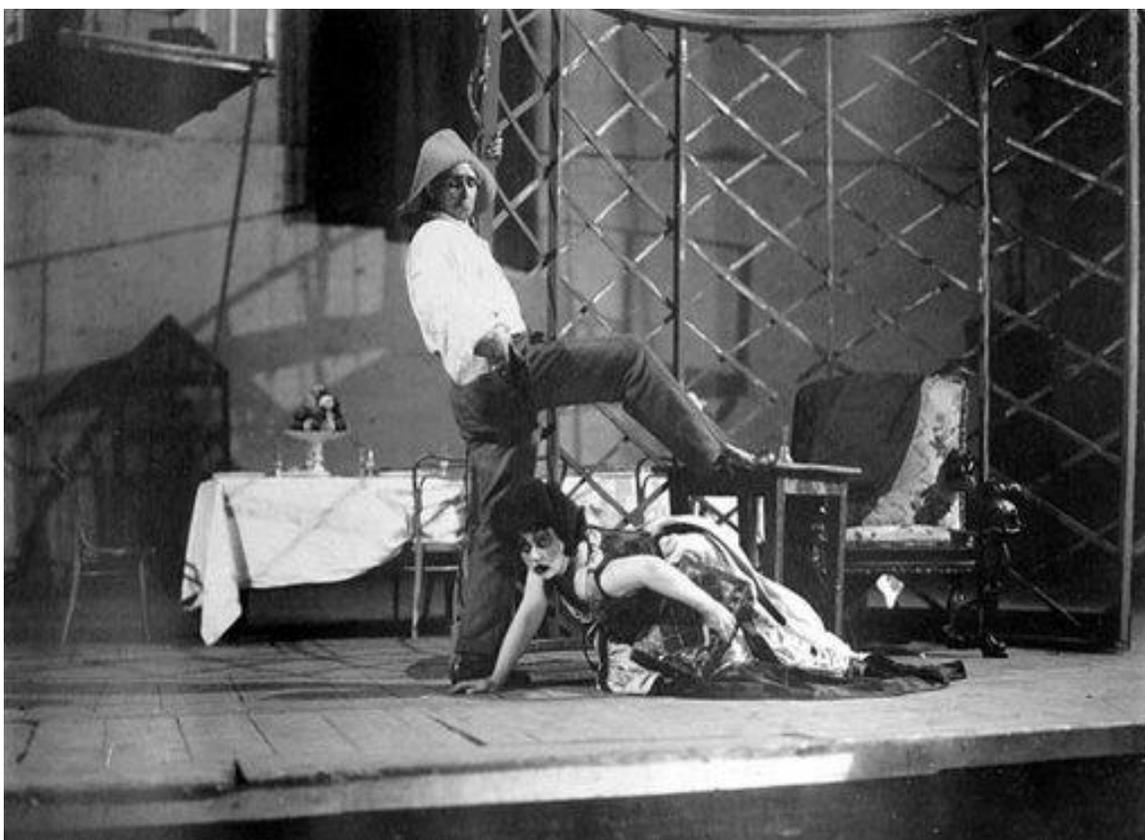
El movimiento, como una nueva ley que gobierna al mundo.



Ejercicios de técnica Biomecánica.



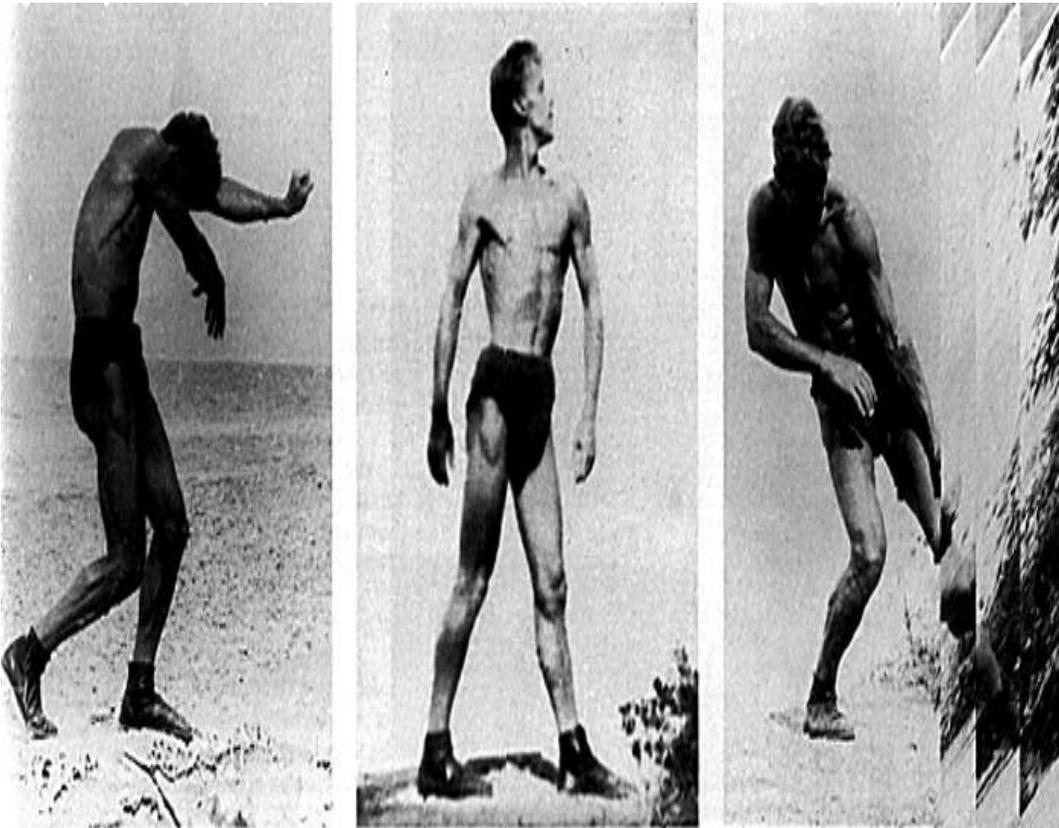
Dinámica de ejercicios y posturas biomecánicas.



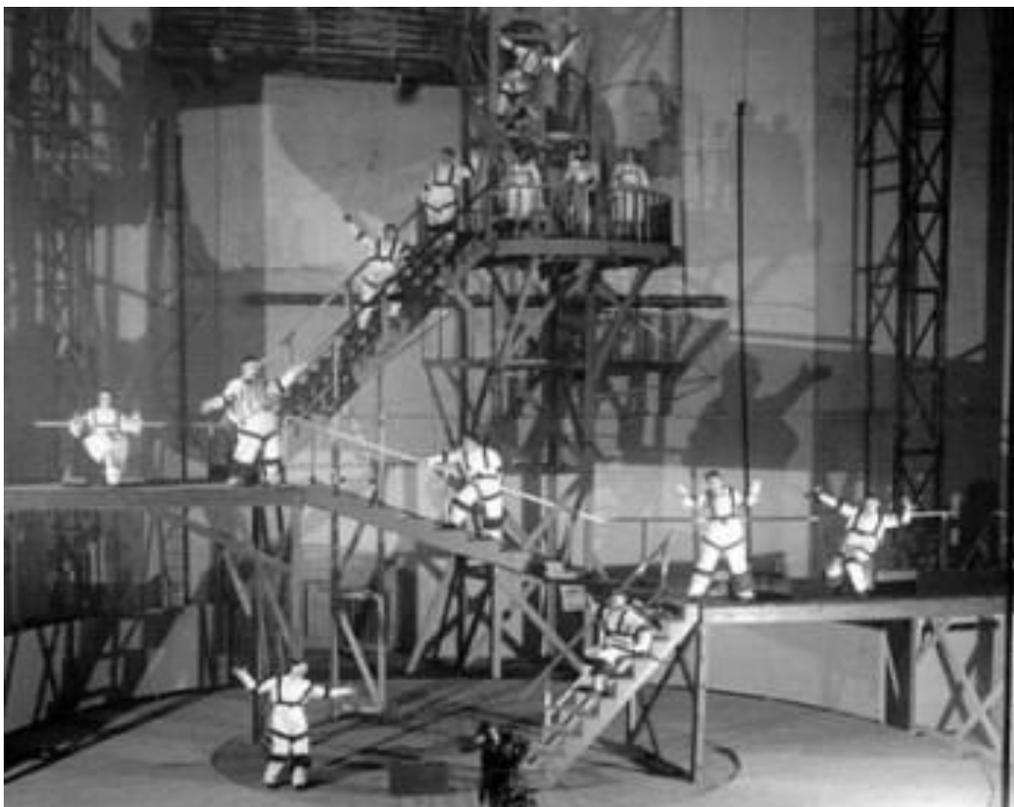
Encontrando al inspector del gobierno de Gogol, (a veces titulado el general de inspector)



El Magnanimo Cuckold 1922



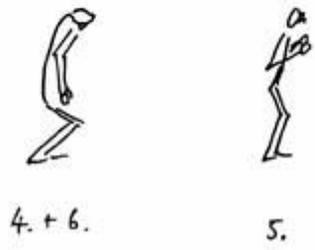
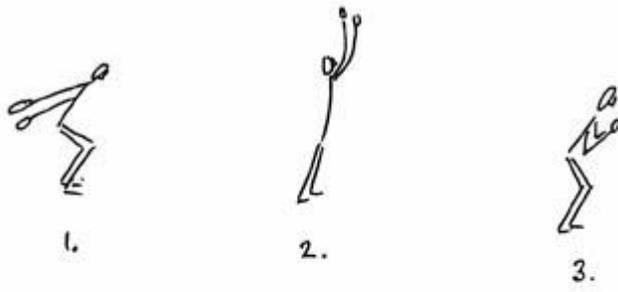
Meyerhold en la práctica de los ejercicios biomecánicos.



Producción del Bathhouse de Mayakovsky, 16 de marzo de 1930 de Meyerhold.

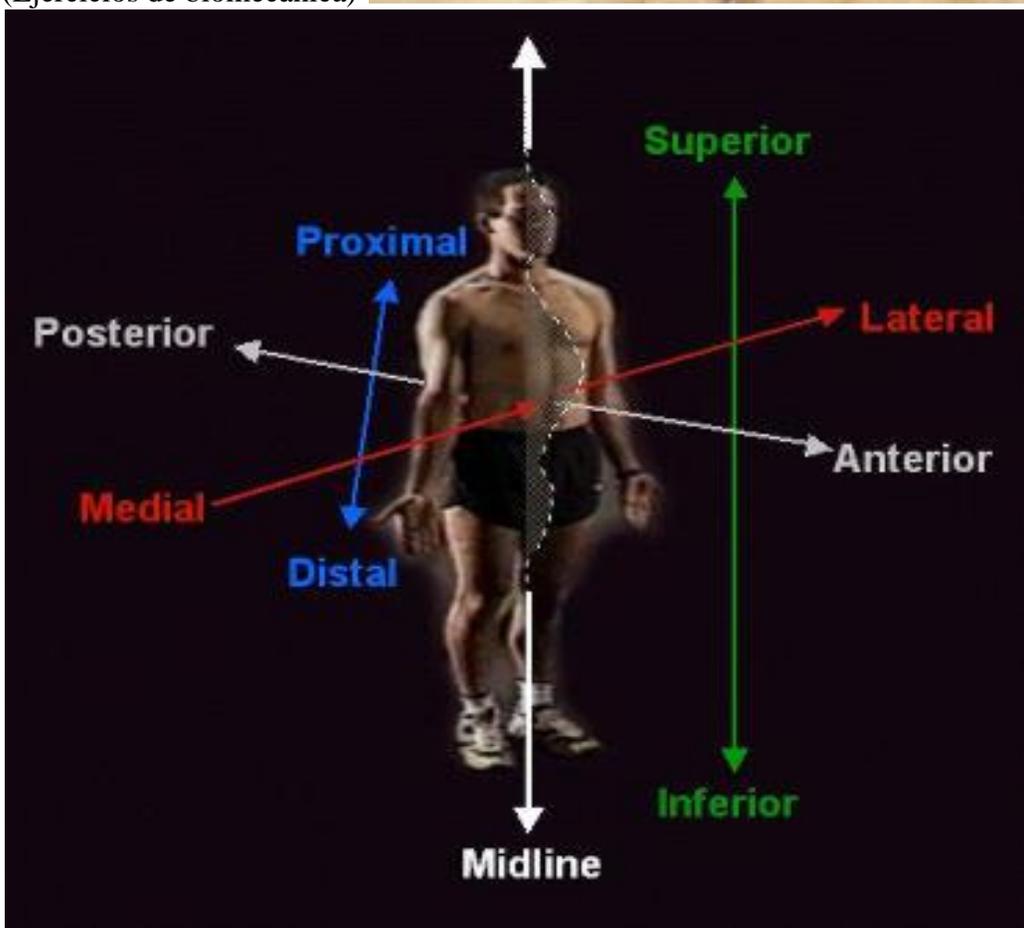


Algunas de las puestas en escena de Meyerhold son *Misterio bufo* (1918), de Maiakovski, *El bosque* (1924), de Ostrovsky y *El inspector general* (1926), de Gogol.





(Ejercicios de biomecànica)



Gràfica en cuanto a las posturas del cuerpo.



Ejercicios de Biomecánica



Muestra técnica de biomecánica, 7 de mayo 2008, Salón Cenicienta.



Vsevolod Meyerhold usando este traje en el personaje de Pierrot. St. Petersburg.

**МАСТЕРСКАЯ
ВСЕВОЛОДА
МЕЙЕРХОЛЬДА**

ТЕЛ. 60-98.

Б. САДОВАЯ, 20.

**СМЕРТЬ
ТАРЕЛКИНА**

Иллюстрация: В. В. Зайцев, рис. Г. С. Соловьев.

**24-25-26
НОЯБРЯ**

ВОСТАНОВЛЕНИЕ **Вс. МЕЙЕРХОЛЬД**

Воспитатель: В. Ф. СТЕПАНОВА.

НАЧАЛО В 8 Ч. БИЛЕТЫ В КИШЕ С О.

Noticias de las producciones de Meyerhold como director en los años (1920-1922)

ЛЕНИН ФРОНТ.
ТЕАТР
ГИТИС

ТЕЛ. 60-98.

ТЕ. КОМУ? ТУТТАЛАННО ИКОУИТА

Октябрь 25 27 29

МАСТЕРСКАЯ № 1
ОСЕМЬДЕСЯТ
МЕЙЕРХОЛЬДА

**ВЕЛИКОДУШНЫЙ
РОГОНОСЕЦ**

24 26 28

Восток № 1
ОБЩЕ-
ГЕРОИЧЕСКОГО
ТЕАТРА

**ДАМА
В ЧЕРНОМ
ПЕРЧАТКЕ**

ВОШКА

ГРОЗА



Algunos montajes de Meyerhold.





Algunas publicaciones de las producciones de Meyerhold.



4. Mai

Nibelungensaal · Rosengarten · Mannheim

**Moskauer
Staatstheater
Meyerhold**

**Sonntags
abends 8 Uhr**

**Einziges Gastspiel
mit dem Schauspiel aus
dem chinesischen Bürger-
krieg v. Tretjakow**

Brülle, China!

Leonhard Jehring schreibt
nach dem Berliner Gastspiel:

**... Dieser Abend bedeutet
einen Gipfel des Theaters.**

Karten Mk. 1,50 bis Mk. 5,- an der Konzertkasse K. Ferd.
Heckel, O 3, 10, I. Mannh. Musikhaus, O 7, 13, I. Verkehrs-
verein, N 2, 4, I. d. Partelbuchhandlung, S 2, 1, I. Literatur-
vertrieb, Q 5, 14; in Ludwigshafen: Musikhaus Kurpfalz,
Ludwigstr. 18, Reisebüro Kohler, Kaiser-Wilhelm-Str. 31
und Kiosk a. Ludwigplatz. / Außerdem im Rosengarten
und während des ganzen Sonntags an der Tageskasse.



THEATRE MONTPARNASSE
 31, Rue de la Gaîté

MM. F. GENIER, G. BATY, Ch. DULLIN, L. JOUVET, G. PITOEFF et Sidney ROSS
 présentent le

THÉÂTRE D'ÉTAT
MEYERHOLD
 de MOSCOU
 Du 17 au 24 JUIN

LE REVISOR de N. GOGOL Adaptation par V. MEYERHOLD MARDI 17 - MERCREDI 18 - JEUDI 19	LA FORET de A. OSTROVSKY Adaptation par V. MEYERHOLD VENDREDI 20 - SAMEDI 21 DIMANCHE 22 (Matinée et Soirée)
--	---

LE COQU MAGNIFIQUE
de F. GÖTTLINCK
LUNDI 23 - MARDI 24

avec M^{lle}
Ewa HAJEK
ATIASSOVA, RENISOVA, SEREBRIANIKOVA, TVERDINSKAIA
et
MM. BACHCATOV, BLAGEVITCH, BOGOLUBOV, BOZANOV, Igor ILYNSKY,
FADIEV, KOSIKOV, MARTINSON, MASLAZOV, MOLOGUINE, MOUKHINE,
SVERDLINE, STARKOVSKY, TEMERINE, ZAITCHIKOV, ZLOBINE

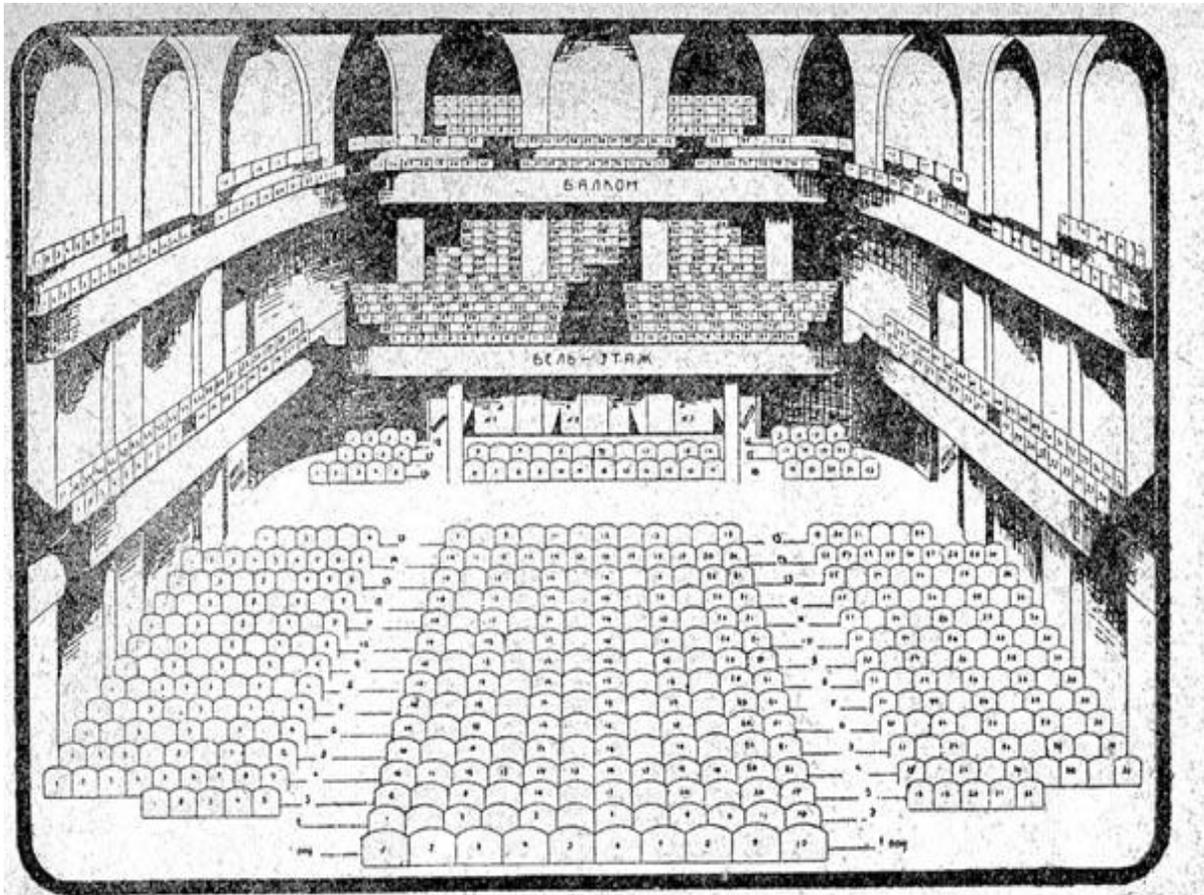
Mise en scène de V. MEYERHOLD
 Régisseur: ZETNEROVITCH, KOSIKOV, EWA HAJEK
 Régisseur de la scène: MALDINE

Places de 10 à 80 fr. - Location au Théâtre et à toutes les Agences

Publicaciones de las obras de Meyerhold



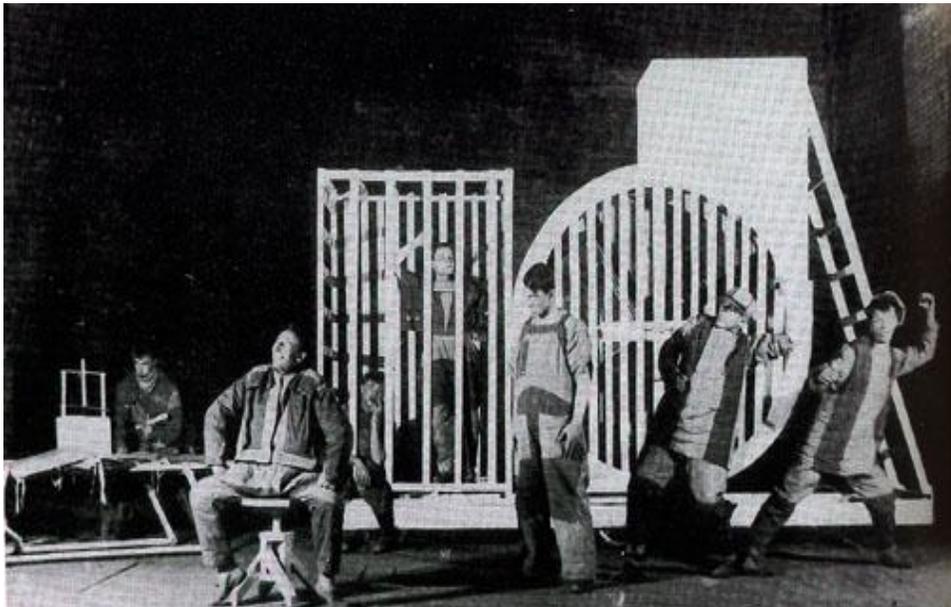
Meyerhold en el rol de Iván el terrible.



План Государственного театра им. Вс. Мейерхольда.

Plan de Meyerhold en cuanto al teatro.

La muerte de Tarelkin 1922





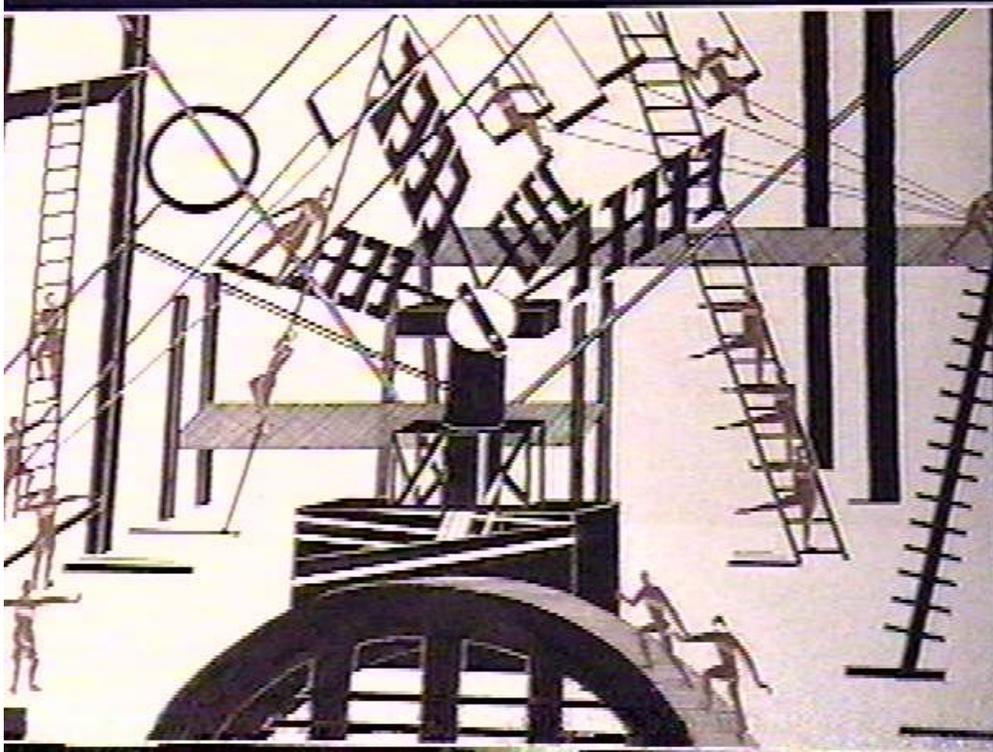
Plan para el Magnanimous

Cuckold (1922) de Meyerhold

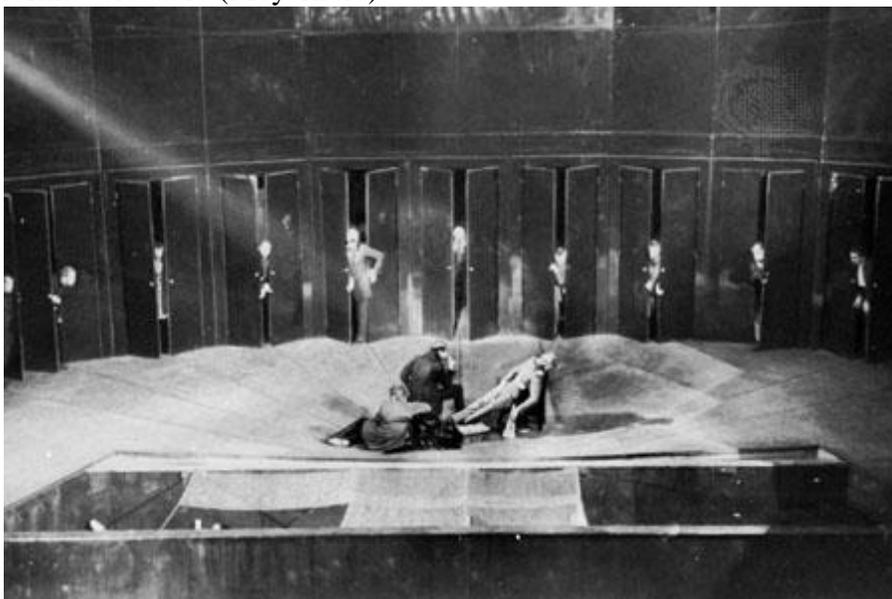


Fotografía de la producción de Meyerhold del Magnanimous Cuckold (1922)

Para la producción 1922 de Meyerhold “de la muerte de Tarelkin”.



estructura “episódica” de mis pensamientos. Todavía espero que un cierto día encuentren su forma verdadera.(Meyerhold).



Etapa de la producción de Vsevolod Meyerhold de Revizor de Nikolay Gogol (el inspector del gobierno), Moscú, 1926 de Anti-illusionist.

Meyerhold en “directores en dirigir”



Meyerhold, Maiakovski y otros



Meyerhold, Eisenstein, otros.



Afiche teatral de Meyerhold

ANEXO 2:

Vsevolod Meyerhold.
Carta a Chejov:
(Moscú, 18 de abril de 1901)

“Querido Antón Pavlovich:

Usted me escribe "gracias por acordarse de mí". No puedo creer que por no haberle escrito durante este tiempo haya pensado un solo momento que yo podría olvidarme de usted. ¿Acaso eso es posible? Yo lo recuerdo siempre. Siempre. Cuando lo leo, cuando actúo en sus obras, cuando pienso sobre el sentido de la vida, cuando me encuentro enemistado conmigo mismo y con los que me rodean, cuando sufro en la soledad ... Si no le he escrito y con esto no le di las reales pruebas de mi permanente recuerdo, fue solamente porque reconozco mi inutilidad hacia la vida, reconozco que todos mis sufrimientos a nadie le interesan.

Soy irritable, provoco, soy desconfiado y todos me consideran una persona desagradable, y yo sufro y pienso en un suicidio. Todos me detestan. Que lo hagan. Me es valioso el mandamiento de Nietzsche "Werde 'der du bist" [Sé ese, el que tú eres). Digo abiertamente lo que pienso. Odio la mentira. No desde el punto de vista de la generalizada y admitida moral (ella misma está basada en la mentira), sino como hombre que tiende a la purificación de su propia persona. Abiertamente me indigno por la arbitrariedad policial de la cual fui testigo el 4 de marzo en Petersburgo¹ y **no puedo entregarme tranquilamente a la creación, cuando la sangre hierve y todo llama a la lucha. Quiero arder con el espíritu de nuestro tiempo.**

¹ Se refiere a la tremenda represión policial de la cual fueron víctimas integrantes de una manifestación estudiantil frente a la catedral de Kazan. Meyerhold en ese tiempo se encontraba en Petersburgo. participando de una gira ofrecida por el Teatro de Arte de Moscú del 18 de febrero al 23 de marzo de 1901.

¡Quiero que todos los trabajadores de la escena tomen conciencia de su gran misión. Me preocupan mis colegas, que no desean elevarse por sobre el nivel de las castas cuyos intereses mediocres son ajenos a los intereses de las mayorías. Sí, el teatro puede jugar un enorme rol en la reconstrucción de todo lo existente. No en vano la juventud de Petersburgo se esforzaba en remarcar su relación con nuestro teatro. Al mismo tiempo que en la plaza y en la iglesia, a esa misma juventud, despiadadamente y con todo cinismo, castigaban con los látigos y con los sables, ella, en el teatro podía expresar abiertamente su protesta por la acción policial, arrancando de "Shtokmann" frases, aunque no tengan

relación con la idea de la pieza pero que pudiesen aplaudirse lo mismo². "*¿Es justo que los estúpidos dirijan a los instruidos?*" "*Cuando se va a defender la verdad y la libertad, no corresponde calzarse el mejor par.*" Esas son las frases de "Shtokmann" que provocaban la manifestación.

El teatro unificó las clases y los partidos, haciendo sufrir a todos por un mismo dolor, expresar una sola alegría, protestar contra aquello que nos indigna por igual. Con eso el teatro declaró su no partidismo y nos sugirió que sus paredes con el tiempo defenderán de los látigos a todos aquellos que quieran dirigir al país en nombre de la liberación total.

El movimiento general de los últimos días excitó mi estado, suscitó en mí deseos que ni siquiera podía imaginar. Y de nuevo quiero estudiar, estudiar, estudiar. Necesito saber, perfeccionar mi persona, o sino ir al campo de batalla por la igualdad. Quiero saber. ¿Acaso no es posible ser igual, y al mismo tiempo manejarse cada uno con su propia moral, inofensiva para otros y comprensiva para todos, como revelación de un espíritu afín?

² Obra teatral de Ibsen "Doctor Shtokmann" (Un enemigo del Pueblo) estrenada el 24 de octubre de 1900 por el Teatro de Arte de Moscú y llevada en gira a Petersburgo. Se ofreció allí en la misma noche en que sucedía la represión policial descripta.

Luego me parece: no se puede ser un "señor" cuando la lucha social te coloca en las filas de los "esclavos". Me agito y tengo sed de saber. Y cuando miro mis manos delgadas, comienzo a odiarme, porque parezco tan débil y marchito como esas manos que nunca se convirtieron en puños fuertes. Mi vida se me imagina como una prolongación de un estado tormentoso crítico, de una larga y temible enfermedad, y yo sólo espero y espero que esa crisis se resuelva de una u otra manera. Al futuro no le temo. lo que importa es un final, cualquier final.

Bueno, ya basta sobre esto. Venga pronto a casa, querido Antón Pavlovich.

Abríguenos con la calidez de su cariño. Ya a usted lo va a abrigar la naturaleza. La primavera florece más y más con cada día el aire atrapa. Hace poco disfrutamos en Petrovsko-Razumovsko de la puesta del sol, cómo las sombras se tornaban más espesas, cómo sobre el fondo del pálido cielo surgían de a poco las siluetas de los árboles, y todo se volvía más oscuro. El aire se enfriaba. Aparecían las primeras estrellas y dentro de mí se corporizaban las sombras como en la naturaleza. Quería estar en ese extraño estado toda la noche, tener mil pensamientos, para poder acercarme un poco más al esclarecimiento del inalcanzable sentido de la existencia.

El que lo quiere cálidamente.

Vsevolod Meyerhold

Escriba unas líneas antes de venir. Saludos a su madre.

¹ Obra teatral de Ibsen "Doctor Shtokmann" (Un enemigo del Pueblo) estrenada el 24 de octubre de 1900 por el Teatro de Arte de Moscú y llevada en gira a Petersburgo. Se ofreció allí en la misma noche en que sucedía la represión policial descripta.

BIBLIOGRAFÍA:

ADORNO, Theodor. *El teatro y su crisis actual*. Edit: Monte Ávila Editores. Caracas – Venezuela. (1986) pág.

BAIGNERES, Claude. *Ballets de ayer y hoy*. Colección Ediciones Ave. Barcelona. (1965).

BOSSU, Henri. *La expresión corporal*. Edit: Iberoamericana. Madrid- España (1980)

BRANSLEY, Julie. *Poética del movimiento*. Fondo Editorial Humanidades y Educación. Caracas, (1999).

BRAUM, Edward; *El director y la escena. Del Naturalismo a Grotowski*, Bs As, Galerna, (19869).

BRAUM, Edward. *Meyerhold: Una revolución en teatro*. Segunda edición. Londres: Methuen, (1995).

CAMPOS ENRIQUEZ, María Daniela. *Presencia de la técnica de Stanislavski en la formación de actores en Caracas*. Tesis de grado en la Facultad de Humanidades y Educación de la UCV. Caracas-Venezuela (2004).

CEBALLOS, Edgar; *El Actor sobre la Escena*. Diccionario de Práctica Teatral. (1984) Barcelona-España.

CRAIG, Gordon. *Del arte del Teatro*. Estudios latinoamericanos. México, (1989).

- DIAZ DE IPARRAGUIRRE, Ana Mercedes. *Metodología de la investigación*. Universidad Pedagógica Experimental Libertador. (2007) Caracas-Venezuela.
- DIDEROT, Dennis. *Paradoja acerca del comediante*. Academia. Barcelona, (1986).
- GOMEZ, Manuel. *Diccionario del teatro*. Ediciones Akal. Madrid- España (1995)
- .HELBO, André. *Semiología de la representación*. Edit: Libros del arte teatral. Francia, (1995).
- LABAN, Rudolph. *Danza educativa moderna*. Edit: Paidòs. Buenos Aires- Argentina. (1980)
- LIFAR, Serge. *La Danza*. Edit: Labor. Barcelona. (1973)
- LOSADA, Myren. *Modificación de conducta y las técnicas teatrales de Stanislavski*. Tesis de grado en la Facultad de Humanidades y Educación de la UCV. Caracas-Venezuela (1998).
- MAGARSHACK, David. *Introducción a Stanislavski*. Edit: siglo XXI, México (1978)
- MEYERHOLD, Vsevold. *Sobre el teatro*. Edición y publicación de la Asociación de Directores de Escena de España. Madrid (1984).
- MEYERHOLD, Vsevold. *El teatro teatral*. Ediciones Maidea. Barcelona, (1980).
- MEYERHOLD, V. E.: *Meyerhold: Textos Teóricos*. Edición y publicación de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid,(1984).
- MOLIST POL, Esteban. *Teatro Ruso*. Ediciones Teatrales. París (1992)
- NIERENBERG, Gerard. *El Lenguaje de los gestos*. Edit: Hispano Europea. España (1979)

- PAVIS, Patrice. *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Edit: Paidós, Buenos Aires- Argentina (1998).
- PINTO, Gilberto. *Reflexiones sobre la condición y preparación del actor*. CONAC (Consejo Nacional de la Cultura) Caracas- Venezuela. (1992).
- RAMOS, Edison. *El estudio del cuerpo: movimiento*. Edit: Madrileña. España, (1995).
- REDGRAVE, Michel. *Los medios expresivos del actor*. Edit: Labor, Barcelona- España. (1989)
- REYNA, Ferdinando. *Historia del Ballet*. Edit: Daimon. Barcelona. (1965).
- RODRIGUEZ, Ramón. *La Biomecánica del movimiento*. Edit: Paidós. Buenos Aires- Argentina, (1990).
- RUIZ, Marcela. *Glosario de términos del arte teatral*. Edit: siglo XXI, Barcelona (1990).
- RUIZ, Pedro. *Elementos básicos de la educación física y deporte*. Edit: Cardenal Ediciones. Caracas- Venezuela. (1987).
- SALAS, Carlos. *Historia del teatro en Caracas*. Litografía: La Badoniana. Caracas (1974)
- SIU, Josegines. *Gimnasia Deportiva Básica*. Edit: Alambra. Barcelona España.
- STANISLAVSKI, Constantin. *Manual del actor*. Edit. Diana. México. (1980).
- STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre su papel*. Edit. Quetzal. Colección farándula. Buenos Aires- Argentina. (1986)
- VAYER, Pierre. *El Diálogo Corporal*. Edit. Losada. España (1977).
- WAGNER, Fernando. *Teoría y técnica teatral*. Edit: Labor. Barcelona (1980).

