

Director de publicaciones:
Juan Antonio Hormigón
Coordinación:
Carlos Rodríguez

Primera edición: 1971-72
Segunda edición: 1992
Tercera edición: 1998

MEYERHOLD: TEXTOS TEORICOS

EDICION DE
JUAN ANTONIO HORMIGON

PUBLICACIONES DE LA ASOCIACIÓN
DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA

Serie: «Teoría y práctica del teatro», nº7
Costanilla de los Angeles 13, Bajo izq. 28013 Madrid

© De la presente edición: Juan Antonio Hormigón

Diseño: Tomás Adrián

Depósito legal: M-41022-1992

ISBN: 84-87591-27-2

Imprime: Carácter S. A.

1.40

El actor del futuro y la biomecánica

(Conferencia pronunciada el día 12 de junio de 1922)

Conclusión?

En el pasado, el actor se adaptaba siempre en 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, 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 el menor número de horas al trabajo y el mayor al descanso. Si bien esta aspiración había que considerarla absolutamente 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 del 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 unidad independiente.

Toda la cuestión consiste en regular los intervalos dedicados al descanso. En condiciones ideales (en el plano higiénico, fisiológico y del confort), 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 que 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: habrá que *modificar no sólo las formas* de nuestra creación, *sino también el método.*

El actor que trabaja para la nueva clase deberá revisar todos 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. Examinando el de un obrero experto, encontramos en sus movimientos: 1) ausencia de desplazamientos superfluos, improductivos; 2) ritmo; 3) determinación del centro justo de gravedad del propio cuerpo; 4) resistencia. 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 siempre un cierto placer.

Esto sirve también igualmente para el trabajo del actor del teatro del futuro.

En el campo del arte, tenemos siempre que habérmolas con la organización del material.

Progr.? El constructivismo exige del artista que se convierta también en ingeniero. El arte debe fundarse sobre base científicas, toda la creación artística debe hacerse conscientemente. El arte del actor consiste en organizar su propio material, es decir, en la capacidad de utilizar de forma correcta los medios expresivos del propio cuerpo. *Consciente = Racional.*

Instinct del actor El actor 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: $N = A_1 + A_2$, siendo N el actor, A_1 el constructor, que formula mentalmente y transmite las órdenes para la realización de la tarea, y A_2 el cuerpo del actor, el ejecutor que realiza la idea del constructor (A_1).

El actor debe adiestrar el material propio, es decir, el cuerpo, para que éste pueda ejecutar instantáneamente las órdenes recibidas desde el exterior (del autor y del director). *ENTRENA = para adquirir fluidez*

Puesto que la tarea del actor consiste en la realización de una idea 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.

El método del «taylorismo» puede aplicarse al trabajo del actor lo mismo que a cualquier otro trabajo en que quiera alcanzarse el máximo de producción.

1900 < 1914 → 2º nivel →
1912 → División de tareas, ENTRENAMIENTO DE PROCESOS CONCRETOS
1914 → 1º nivel MECANICISTA y POSITIVISTA

MAQUILLAJE Y TRAJES. - sub.

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, imponen al actor el mismo aborro 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 y con *prozedezda*, es decir, vistiendo un traje que además de servir al actor durante todo el día, se adapte perfectamente a los movimientos y a las ideas que realiza sobre el escenario en el proceso de la interpretación.

El «taylorismo» del teatro deberá permitir representar en una hora todo lo que hoy somos capaces de representar en cuatro.

A tal fin, el actor debe necesariamente: 1) poseer una *capacidad innata de excitabilidad reflexiva* (un individuo dotado de esta capacidad puede comprender, conforme a sus dotes físicas, cualquier empleo en la compañía); 2) el actor debe ser «físicamente próspero», es decir, debe tener buena apariencia, resistencia corporal, sentir en todo momento el centro de gravedad del propio cuerpo.

Puesto que la creación del actor es creación de formas plásticas en el espacio, debe estudiar la mecánica del propio cuerpo (1). Le es indispensable, porque cualquier manifestación de fuerza (también en un organismo vivo), está sujeta a las leyes de la mecánica (y, naturalmente, la creación de formas plásticas en el espacio escénico por parte del actor es una manifestación de fuerza del organismo humano). *Appia?*

El defecto fundamental del actor contemporáneo es la absoluta ignorancia de las leyes de la *biomecánica*.

Contra S Es perfectamente natural que con los sistemas de interpretación en auge hasta el momento («visceralidad», «reviviscencia», que son la misma cosa, y que se distinguen sólo por los procedimientos con que se alcanzan: la primera mediante la narcosis, la segunda mediante la hipnosis), la emoción sobrepasaba siempre al actor, hasta el extremo de que éste no podía responder de sus propios movimientos y de su propia voz; faltaba el control y el actor, naturalmente, no podía garantizar el éxito o el fracaso de su interpretación (2).

(1) La primera parte de esta afirmación procede directamente, una vez más, de Appia: «El espacio es nuestra vida; nuestra vida crea el espacio, nuestro cuerpo lo expresa» (*L'oeuvre d'art vivant*, p. 71). Es a partir de aquí, en la búsqueda técnica de cómo concretar la abstracción conceptual, que Meyerhold elabora la «práctica biomecánica» de interpretación.

(2) Este ataque se dirige, por un lado, contra la interpretación naturalista, por otro, y principalmente, contra Stanislavski y su «método». Es importante precisar que en su ataque a la emoción «narcótico-hipnótica» y su propuesta de trabajo sobre el personaje «de fuera a dentro», se aproxima enormemente a las formulaciones brechtianas de la interpretación «superficial», es decir, «gestual».

Sólo algunos actores excepcionalmente dotados intuían el método justo de interpretación, es decir, el principio de que hay que abordar el papel no de dentro a fuera, sino al contrario, de fuera adentro; lo que naturalmente contribuía a desarrollar en ellos un enorme magisterio técnico; así ha sucedido con La Duse, Sarah Bernard, Grasso, Saljapin, Coquelin y otros.

En muchas cuestiones, la psicología no llega a soluciones definitivas. Construir el edificio teatral basándose en la psicología es como construir una casa sobre la arena: acabará necesariamente por caerse. 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 *zachvat* [garra] y que constituye la esencia de su interpretación).

De toda una serie de posiciones y estados físicos nacen los puntos de excitabilidad, que después se colorean de éste o aquel sentimiento.

Con este sistema de *suscitar el sentimiento*, el actor conserva siempre un fundamento muy sólido: las premisas físicas.

La gimnasia, las acrobacias, la danza, la danza rítmica, el boxeo, la esgrima, son materiales útiles; pero sólo son útiles si se introducen, como materias accesorias, en el curso de *biomecánica*, materia fundamental e indispensable para cualquier actor.

veros
Causa
de
Brecht

Juego y prejuego (1925)

«El trabajo del actor consiste en una alternancia hábil de prejuego y de juego.»

«En el teatro ruso, Lenski, actor célebre (1847-1908), dominaba a la perfección el arte del prejuego. En el papel de Benedicto (*Mucho ruido y pocas nueces*, de Shakespeare) dio un ejemplo clásico de prejuego (*Noticias rusas*, 1908, número 241): "Benedicto sale de su escondite, de debajo de un matorral donde acaba de oír una conversación fabricada especialmente para él en torno al amor que le profesa Beatriz. Benedicto se queda largo tiempo de pie, inmóvil, y mira de frente a los espectadores con un rostro petrificado de asombro. De repente, sus labios tiemblan un poco. Ahora, mirad atentamente los ojos de Benedicto, siempre fríos y llenos de concentración, pero por debajo de su bigote, poco a poco, comienza a dibujarse una sonrisa de felicidad triunfante: el actor no dice una palabra pero ved cómo una ola de alegría ardiente le invade, ola que nada detendrá: los músculos comienzan a reír, después las mejillas, la sonrisa se extiende sobre su rostro trémulo y de repente este sentimiento inconsciente de alegría penetra en el pensamiento y como el acorde final de todo este juego, los ojos, hasta este momento petrificados de asombro, brillan con una viva alegría. Ahora toda la silueta de Benedicto no es más que un arrebató de felicidad loca y la sala resuena de aplausos, aunque el actor no haya pronunciado todavía una palabra y solamente ahora comienza su monólogo".»

Puede decirse que en esto no hay más que una conducta habitual de juego, donde el texto del autor (dramaturgo) pronunciado por el actor se acompaña de «decoraciones» mímicas. Pero nosotros hemos transcrito adrede en bastardilla las últimas palabras del artículo para que se comprenda mejor cuál es la cuestión.

El prejuego prepara de tal manera al espectador a sentir la situación escénica, que el espectador recibe todos los detalles de esta situación bajo un aspecto tan trabajado que no necesita gastar fuerzas inútilmente para captar el sentido de lo que hay en la escena... (método de los teatros chino y japonés).

En estos momentos, cuando vuelve al teatro su vocación de ser tribuna de agitación, parecido sistema de juego del actor, donde se da al prejuego un sentido particular, se convierte en un sistema al lado del cual no puede quedarse indiferente el actor-tribuno contemporáneo.

A través de las palabras dichas desde la escena, a través de las situaciones escénicas que él representa, el actor-tribuno quiere transmitir al espectador su actitud hacia él, quiere que el espectador comprenda de esta forma preciosa y no de otra, la acción escénica que se desarrolla ante sus ojos.

No es para el arte para quien el actor-tribuno construye su arte, y no es (tampoco) por «el arte» por lo que él construye su trabajo.

El actor-tribuno se plantea la obligación de desarrollar su acción escénica no en la dirección en que las situaciones escénicas son «bellas» por su teatralidad, sino en aquella otra donde él, el actor, como un cirujano, desvela el interior (de la situación escénica).

El actor-tribuno no representa la situación en sí sino lo que hay escondido detrás y lo que a él se descubre con un objetivo (de agitación) bien definido.

Quando el actor-tribuno descubre a los ojos del público la verdadera naturaleza de un personaje bajo la capa (el velo) del personaje, construye, pronuncia no sólo las palabras dadas por el dramaturgo autor, sino de alguna manera las raíces que fundamentan dichas palabras; cuando el actor-tribuno tira de la pelota enredada por las actucias técnicas de una escenometría complicada (el principio técnico necesario) el hilo de sus intenciones precisas (de agitación) representan no sólo las situaciones en sí mismas (elementos tradicionales del teatro) sino el fondo (de estas situaciones); cuando el actor-tribuno se encuentra ante estos nuevos problemas, le hace falta revisar todos los elementos de su técnica y devolver al teatro todo lo que ha perdido durante los períodos de reacción, cuando el teatro se ha deslizado hacia la «charlatanería apolítica».

Actor tribuno?

trabajo
político
al actor
a la
multitud
con su
elocuencia
apoyados

La herencia de Vajhtangov

Evgheni Bogrationovich Vajhtangov nació el 1 de febrero de 1883 en Vladikavkaz (Ordvonikidze). Alumno de Stanislavski en el «Primer Estudio» (1912), en donde se hace ferviente seguidor del «Sistema».

Trabajando en secreto, comienza a dirigir con algunos estudiantes escogidos el «Estudio Mansurov» (1913). En 1917, en los intervalos de su enfermedad, dirige el «Estudio Hebraico» (Habima) de Moscú.

En 1920 pasa a dirigir el «Tercer Estudio» del Teatro de Arte y allí realiza la más importante de sus puestas en escena, *La Princesa Turandot*, de Carlo Gozzi, estrenaba el 27 de febrero de 1922. Poco después, el 29 de mayo, vencido por la enfermedad, Vajhtangov muere. En sus dos últimos años el antiguo alumno de Stanislavski ha dado un profundo giro a su pensamiento dramaturgico dirigiéndose tras las huellas de Meyerhold, a quien reconoce en sus diarios como «el director más grande de los que han existido y existen».

Meyerhold, que estimaba mucho a Vajhtangov, publicó a su muerte un artículo «Pamiati Vozhdia» («Recuerdo de un jefe»), revista *Ermitage*, Moscú, 1922, n. 4, y colaboró y ayudó posteriormente al Teatro Vajhtangov, fundado con los colaboradores de Evgeni Bogrationovich.

En la mañana del 29 de noviembre de 1926, en la sala del Teatro del Estado E. B. Vajhtangov, se celebró una sesión solemne en su memoria con ocasión del primer lustro de existencia de la compañía. Meyerhold dedicó a su memoria este discurso cuyas notas taquigráficas se conservan en ZGALI, f. 998, op. I;

ideol. prolet.
no super pasado

con el Futurismo italiano

IV

Ideología y tecnología en el teatro

Conversación con los directores de las compañías teatrales de aficionados, mantenida el día 12 de diciembre de 1933 (40)

¡Camaradas! El futurismo de tipo marinettiano trataba de convencer a la gente de que se puede prescindir de todo el arte pretérito. Los secuaces de Marinetti (41) pensaban que se debían destruir un buen día todas las obras de arte, para poder así construir el arte de nuestros días, el arte contemporáneo. Muchos espectáculos del T.R.A.M. seguían esta tendencia: se veía en ellos el deseo de decir una palabra nueva, sin tener en cuenta las anteriores conquistas del arte. Como si dijéramos, puesto que tenemos un repertorio nuevo, debemos expresarnos también en el lenguaje de una humanidad nueva.

teoría de la juventud obrera.

Pero un apartamiento definitivo del pasado provocará en el campo del arte una especie de nihilismo, porque el arte no puede construirse sin tener en cuenta todo lo que la humanidad ha hecho en el pasado. A este nihilismo hay que oponer las geniales palabras de Lenin: «Si no comprendemos claramente que sólo a través de un conocimiento preciso de la cultura creada por todo el desarrollo de la humanidad, y sólo mediante su reelaboración, es posible construir la cultura proletaria, si no lo comprendemos, repito, no seremos capaces de realizar esta tarea» (42). El arte proletario no puede fabricarse en el laboratorio del «Proletkult», el arte proletario no puede desarrollarse sin tener en cuenta todas las conquistas artísticas del pasado.

(40) En diciembre de 1933, en la sección cultural de los sindicatos centrales se organizó un seminario para los directores de compañías de aficionados. Durante estos seminarios se tuvieron conferencias-coloquios entre los directores de los teatros de Moscú y los participantes en el seminario. La primera de dichas conferencias corrió a cargo de Meyerhold. En el periódico «Sovetskoe iskusstvo» (20-XII-33) bajo el título *Meyerhold y la cultura teatral. La ideología y la tecnología en el teatro*, se reprodujo la reseña de este discurso, tomado en taquigrafía por Fievralski. Meyerhold dio su aprobación a este texto (Zgali, f. 998, op. 1, sec. un. 118).

(41) Filippo Tomasso Marinetti (1876-1944), italiano, creador del movimiento futurista, lanzó en 1915 el manifiesto del teatro sintético que influyó en un primer momento sobre la vanguardia teatral rusa. Posteriormente, tras su filiación fascista, fue totalmente repudiado.

Existe una edición española de los manifiestos de Marinetti y de algunos otros componentes del movimiento, anteriores a 1912. «El futurismo», traducción de Germán Gómez de la Mata y N. Hernández Luquero, en F. Sempér y Compañía. Valencia, sin fecha.

(42) V. I. Lenin, Obras vol. 31, pág. 262. «Discurso en el III Congreso panruso de las Juventudes Comunistas de Rusia», 2 de octubre 1920.

Proletkult: término ruso para "Cultura Proletaria", acuñado en la Unión Soviética en 1917 para referirse a un movimiento ideológico que pretendía construir el nuevo arte del proletariado.

Los artistas del pasado eran hombres que se ocupaban del arte, creaban arte, y, mediante el estudio de la práctica artística, trataban de crear una teoría. Nos parece indispensable el estudio profundo del arte del pasado, y no sólo del arte como tal, sino también de las distintas actitudes con respecto al mismo: qué se decía de este arte, qué conclusiones y generalizaciones se sacaban, qué controversias se suscitaban. Es necesario saber que un arte deriva de otro, de qué manera se relaciona la arquitectura con la música, de qué forma penetran en el teatro las artes figurativas, por qué el actor no puede contentarse con conocer el arte teatral, por qué debe estudiar la música, etc.

El teatro. Muchos dicen, o para ser más precisos, decían (esto sucedía antes del famoso documento del Comité Central de 23 de abril) (43): qué nos importa la tecnología, nosotros debemos ocuparnos exclusivamente de la ideología, de la cultura burguesa. También ésta es una forma de nihilismo: el deseo de evitar las dificultades que es indispensable superar.

El factor principal que desde el escenario influye en el espectador, la carga interna que le debemos proporcionar, el núcleo central de que hemos debido hablar es, naturalmente, el pensamiento, la idea, el contenido, aquello que pasa de un cerebro a otro, del cerebro del actor al del director, del artista al del espectador. Pero el hecho es que cuando queremos que nuestro pensamiento se comunique a la sala del teatro, que la idea llegue al espectador y que éste aferre su contenido, tenemos que perfeccionar, afilar, hacer dúctiles y verdaderamente eficaces los medios de expresión. Por más grandes que sean las tareas que nos propongamos en el campo del pensamiento, por más grandiosas que sean las ideas a que nos dediquemos, el espectáculo no tendrá vida si no sabemos expresar, si no sabemos manifestar esta idea.

Hemos visto a menudo grandes obras de grandes autores, como, por ejemplo, Shakespeare o Schiller, que no llegaban a conmover al espectador porque los realizadores del espectáculo no sabían cómo hacerlas llegar hasta él. La preocupación por el «qué», lleva consigo la preocupación por el «cómo». La ideología se afirma en una obra de arte sólo cuando está acompañada de un elevado nivel de tecnología.

Después de su reorganización, nuestra escuela teatral se ha dedicado, ante todo, al estudio de las leyes teatrales elaboradas por las grandes culturas teatrales del pasado. No es posible salir del paso con gestos de desprecio, no es posible decir: este arte florecía en la época del feudalismo, y yo no debo seguir ninguna ley del teatro del período feudal; o bien: no debe seguirse ninguna ley, ningún sistema de interpretación de la Edad Media, porque este teatro ha nacido en la Iglesia. Debemos tomar estas leyes y adaptarlas a

(43) Se trata de una resolución del C. C. del P.C. (b) de 23 de abril de 1932 sobre la reforma de las organizaciones literarias y artísticas.

nuestras tendencias, a nuestra ideología, emplearlas para transmitir al espectador lo que nos interesa... No olvidemos que nuestra obligación es estudiar las leyes del teatro del pasado, para tomar todo lo que nos sirva y apartar el resto...

Debemos preguntarnos: ¿cuáles son los procedimientos a emplear para poner en escena un espectáculo?

Ante todo, es más fácil hablar de ello porque las discusiones sobre el puesto que nuestro teatro o cualquier otro teatro debe ocupar en la vida cultural del país, cuál es el teatro mejor, y otras cuestiones similares, están hoy superadas. Hoy estamos ya de acuerdo en esto. No sé si la periferia está al corriente, pero para nosotros, que vivimos en Moscú, estos temas y estas discusiones están ya relegadas al pasado.

Por ejemplo, hubo un tiempo en que en el T.R.A.M. no se quería saber nada de los discípulos de Konstantin Sergeevic Stanislavski. Ahora por el contrario vemos que muchos de ellos trabajan en el T.R.A.M. ¿Es un mal esto? Es un mal cuando se trata de malos discípulos, es un mal cuando comienzan a enseñar sin haber asimilado el sistema de su maestro. Stanislavski tiene muchos discípulos que dicen serlo, pero a los que él no reconoce como tales, y aquí está el mal. Pero es verdaderamente un bien que el T.R.A.M. se haya encontrado en la necesidad de ver qué es el sistema de Stanislavski; no sólo de escuchar y husmear un poco el aire del Teatro de Arte para después marcharse, sino de experimentar en la práctica qué es este sistema. Como sabemos, a pesar de que en los comienzos de su actividad el Teatro de Arte partió del peor naturalismo de la llamada escuela de los Meiningers, su fundador, Stanislavski, en el proceso evolutivo de su método encontró el modo y el valor de librarse de algunos defectos. Una escuela estrictamente naturalista se fue transformando en una escuela de otro género. El Teatro de Arte se dio cuenta de algunas diferencias entre los procedimientos empleados por la escuela naturalista y los de la escuela realista.

A continuación, durante cierto tiempo, se concentró en la obra del escenógrafo Simov, pero después recurrió a los artistas del «Mundo del arte». Este teatro trató de seguir al director inglés Gordon Craig (44), y no se fossilizó permaneciendo inmóvil en el terreno de la escuela naturalista. Sabía que se apartaba de ella al entrar en contacto con los métodos empleados por otras escuelas, surgidos a su vez de forma menos espontánea de aquella con que el «Proletkult» hubiera querido crear el arte proletario. Se comenzó a estudiar la obra de Gordon Craig, y se vio que su arte había nacido de los procedimientos del teatro shakespeariano, del estudio de los escenarios de aquella época, etc.

(44) Gordon Craig trabajó junto a Stanislavski en el Teatro de Arte en 1911, poniendo en escena *Hamlet*, de Shakespeare, según los principios escenográficos que preconizaba.

Si consideramos los métodos de interpretación y de puesta en escena empleados por Stanislavski, veremos que él no se ha formado por sí mismo, que ha estudiado de los franceses, de los ingleses y de los alemanes.

Cuando hablamos de la tecnología, ¿cómo debemos abordar este problema? El proceso tecnológico no debe nunca estudiarse separado de todo el conjunto de cosas de que he hablado más arriba y que se basa en el pensamiento...

Ponemos en primer lugar el pensamiento. Lo primero de todo es la concepción del mundo. Cuando se comparan entre sí dos actores dotados de dos diversas concepciones del mundo, se ve enseguida cómo emplean diferentes medios escénicos para influir sobre el espectador. Dos actores con diversa concepción del mundo recurrirán necesariamente a diferentes medios.

En esta breve conversación, muchos de los temas a que aludiré no podrán ser desarrollados, pero lo que os diré servirá como introducción a toda una serie de conversaciones. De otro modo, si me limitase a tratar un solo tema, sería como un viejo profano. Mi misión es sacudir vuestro cerebro, para que comencéis a meditar sobre cuanto os he dicho, os pongáis a buscar libros sobre el tema, y recibáis ese cúmulo de nociones que son indispensables a todo director de un frente, de tan gran responsabilidad como es entre nosotros el de las compañías de aficionados.

No sólo el actor, sino todavía más el que organiza el espectáculo, debe comprender con la mayor claridad los fines que el espectáculo se propone. No debéis creer a quien os diga que hay obras sin tendencia. Especialmente se equivocan a este respecto los dramaturgos occidentales: «¿Qué puede haber de bueno, dicen, en un arte tendencioso? ¿Qué puede haber de bueno en un arte de agitación? Esto no es arte.» Olvidan que no hay una sola obra, escrita por los mejores dramaturgos ingleses, franceses y japoneses, que no sea tendenciosa. Si tomamos una obra entre las mejores que hayan sido escritas nunca, encontraremos inevitablemente que contiene una idea profunda, siendo, por tanto, tendenciosa. Esta obra recurre en efecto a todos los medios del arte teatral para contagiar al espectador con esta idea, para «trabajarlo».

Tomemos, por ejemplo, a Calderón. Tiene obras de contenido filosófico y de contenido religioso. En cada una de ellas, tanto en las primeras como en las segundas, vive una gran idea que se propone movilizar al espectador, para que al abandonar el espectáculo se sienta aferrado por la idea en cuestión y se convierta en su ferviente seguidor.

El punto fundamental es, pues, entender la finalidad que el espectáculo se propone. Si no os proponéis un fin determinado y si no la comprendéis, vuestro espectáculo estará falto de todo significado. Hay que comprender también la finalidad que corresponde a cada papel, porque en cuanto comprendáis la finalidad general del espectáculo y el puesto que cada parte ocupa en el

conjunto de éste, se presentará enseguida para cada ejecutante, para cada participante en el espectáculo, la necesidad de comprender la orientación de un determinado papel. Si queréis, podéis sustituir el calificativo de «tendencioso» por el de «político». Se puede entender la orientación política en sentido estricto, pero a nosotros nos interesa en su sentido más amplio. Puede haber un espectáculo que tenga una orientación política, pero puede haber también un espectáculo cuya tendencia no contenga una orientación actual o válida para un futuro próximo, y entonces podrá proponerse finalidades utópicas: he ido demasiado lejos, ha sido mi fantasía. Así hacía Maiakovski: avanzaba cincuenta años sobre su tiempo, no se proponía finalidades exclusivamente políticas, su fantasía volaba más lejos...

Quizá deba emplearse el término de «interpretación propagandística» cuando el actor no sólo interpreta su papel en función de la finalidad que el espectáculo se propone, sino que pretende «agitar» parte de esta finalidad con un temperamento excepcional, cuando el actor se transforma en actor-tribuno, cuando quiere ser actor-agitador. En el repertorio contemporáneo tenemos ejemplos de este género. ¿De qué se trata? Se trata del campo del pensamiento, del campo ideológico...

En el trabajo del actor, el pensamiento debe dirigirse a la comprensión del papel, es necesario conocer su arquitectura, las correlaciones precisas entre los diversos sectores que la componen. Entra en ello también el estilo de la interpretación.

El pensamiento se coloca siempre en primer plano cuando el actor debe establecer los lazos que lo unen al espectador. Se trata de una cuestión importante, que no ha sido todavía estudiada, pero que debiera serlo, y estaría bien que os acordáseis de ella en vuestra actividad práctica, porque se opina a veces que es posible preparar un espectáculo válido para cualquier espectador. No es verdad. En ciertos puntos, un mismo espectáculo parecerá distinto, por sus matices, a públicos diferentes. Por eso en la práctica de nuestro teatro se ha convertido en uso corriente comunicar al actor (como se hace con un orador antes de que pronuncie su discurso) la clase de público que está presente en la sala. Los actores deben ponerse de acuerdo sobre el público para el que representan. El actor debe saber frente a quién actúa. Los trabajadores de la Asistencia médico-sanitaria son un público diferente de los trabajadores de la fábrica de Putilov, y un mismo espectáculo será distinto en sus diversas partes si el actor sabe quiénes son los espectadores sentados frente a él: afinará el instrumento de acuerdo con los casos. No es posible modificar el espectáculo en su conjunto, pero a veces se interpreta con sordina y a veces sin ella, esto repercute en el espectáculo, y en consecuencia un público organizado es un estímulo poderoso para transformar el espectáculo en sus matices, es un regulador y correctivo altamente eficaz. Sucede a menudo que un espectáculo se viene abajo por un público heterogéneo, que acaba por arruinarlo. Si tenemos,

por el contrario, un público organizado el espectáculo adquirirá de nuevo su armonía inicial. Hablo por experiencia directa, por haber observado diversos públicos.

¿Por qué es indispensable estudiar las leyes propias del teatro del pasado? Se comprenderá en cuanto se examinen las diferentes materias que quien quiera pisar las tablas debe conocer. Todo actor debe ser musical.

Es indispensable hablar de ello, ya que acontecimientos grandiosos se concentran en un espacio tan pequeño como el escenario, y en el breve espacio de tiempo que va de las ocho a la diez o a las diez y media de la noche. ¡Cuántos acontecimientos para tan poco tiempo!

En cuanto empezamos a hablar de las leyes temporales y espaciales, vemos clara la necesidad de ser musical, puesto que se trata de controlar el tiempo, de saberse organizar en él y, en consecuencia, hay que ser musical, tener buen oído, saber calcular el tiempo sin mirar el reloj. Hay en esto una especie de ritmo, como si funcionase en escena una especie de metrónomo dando una orientación sobre la manera de disponer el tiempo, y es necesario en consecuencia el conocimiento del ritmo, el sentido rítmico.

Cuando estudiéis el material teatral, debéis comprender qué es la forma. Cuando comenzamos a estudiar la forma musical, nos damos cuenta de lo que tiene en común su construcción con la del material teatral; por eso se dice a menudo: espectáculo en tres o cuatro partes. La expresión viene de la música. Se trata de cuestiones extraordinariamente complicadas, sobre las que habría muchísimo que decir, pero yo debo limitarme a aludir a todos los aspectos que debéis tomar en consideración en el momento de organizar un espectáculo. De esto deriva la armonía, de esto deriva la capacidad de dividir el espectáculo mediante los entreactos, de hacer de un espectáculo de cinco actos uno de cuatro, la capacidad de subdividir las partes, de comprender que la primera parte puede quizá ser más larga porque el espectador no está cansado, mientras que la segunda debe ser más breve y la tercera todavía más breve. Todo esto pertenece al campo de la construcción musical del espectáculo.

Después viene el movimiento. En este punto habría infinidad de cosas que decir. No debéis olvidar que nosotros, a pesar de disponer de una escuela y de un teatro, no tenemos la posibilidad de publicar nuestros materiales, porque nos falta a este respecto la oportuna organización encargada de publicar las notas taquigráficas y, en general, todo el fruto de nuestras experiencias. No disponemos de un instituto de investigación que asuma esta tarea, y sólo a partir de 1934 se prevé su creación en nuestro teatro.

Este es el motivo por el que muchas de nuestras propuestas se han presentado con una luz falsa.

Pero volvamos al movimiento. Decimos que los actores deben ser ágiles,

de movimientos precisos, deportivos. Deben tener cualidades de acróbata. El actor debe comprender que es un hombre que trabaja en el espacio, y que debe por tanto conocer este arte espacial. Todo esto ha sido mal entendido. Por ejemplo, las acrobacias, el *clownismo*, los procedimientos grotescos, han sido mal interpretados, y ello ha producido una confusión de todos los diablos. Se piensa que el monólogo «Ser o no ser» deba interpretarse del siguiente modo: salir a escena, dar un *salto mortal*, decir algunas frases, después tenderse en medio del escenario, andar un poco a cuatro patas, como un oso, levantarse y seguir hablando. O bien cuando decimos que el actor debe ser un buen juglar, se nos entiende del siguiente modo: en escena, en cualquier obra del repertorio moderno, cualquiera se pone a hacer juegos de destreza, saca del bolsillo unas pelotas y recita un monólogo, mientras se ejercita en lanzarlas al aire. Nosotros proponemos muchas cosas en función pedagógica, como medio de perfeccionar al actor. Por ejemplo, deben desarrollarse los músculos de la mano. Obligamos al actor a ejercitarse en los juegos de destreza, pero no se nos comprende y se hace lo contrario de lo que sugerimos.

Los mayores pecados los ha cometido en este campo el T.R.A.M., en el que no se pronuncia una sola palabra sin acompañarla de cabriolas. Y todo esto como si se tratase de juegos enseñados por la escuela meyerholdiana. Nosotros no hemos sugerido nunca a nadie cosas parecidas. Si os mostramos todo nuestro material de estudio, veréis que no hemos hecho nunca propuestas de esta clase (45).

Al abordar la construcción del personaje o la puesta en escena, damos a cada movimiento una motivación ligada a la idea general del espectáculo, ligada a la psicología del personaje. Nuestros procedimientos son convencionales. Se distinguen por sí mismos de la escuela naturalista. Esto es verdad. Pero en el ámbito del teatro convencional somos profundamente realistas, y podréis encontrar en la vida al hombre que nosotros presentamos. Hablamos del realismo convencional porque es mejor que el teatro naturalista. Nos encontramos en la posición de un sólido realismo y luchamos contra el naturalismo, porque la función del teatro no es la de fotografiar la vida real.

De cuanto percibimos elegimos siempre lo más típico, tomamos una serie de fenómenos típicos de un mismo orden, los enlazamos entre sí de manera

(45) Meyerhold critica a los que se llaman irresponsablemente sus seguidores, a quienes pretenden implantar el meyerholdismo como estilo quedándose con lo superficial de sus afirmaciones. Algo de enorme modernidad hoy, cuando determinados críticos a todo actor que avanza hacia el espectador y repite monótonamente un texto sin relieve, lo llaman brechtiano; al que «provoca» mediante las groserías más estúpidas y pedestres, heredero del «Living Theatre»; y al que convenientemente desnudo, gesticula profusamente y se entrega a voraces contracciones tónico-clónicas, Grotovskiano. Meyerhold, dadas sus originales búsquedas, fue uno de los primeros en sufrir este bandidaje estético con fines especulativos — sean ideológicos o simple y suciamente comerciales — denunciándolo en textos como «Meyerhold contra el meyerholdismo».

que las finalidades que nos proponemos se realicen de forma condensada, porque en las dos horas y media de espectáculo no es nuestra tarea ofrecer al público un trozo de realidad no elaborada. Debemos elegir lo típico, de manera que se note la mano de un maestro, la mano del artista, que todo resulte comprensible, que la composición no presente escorias que obstaculicen la presentación de la idea.

Pero siendo realistas, somos también diferentes unos de otros. Si se compara nuestra escuela con la de Stanislavski — digo la escuela, pensando en las fórmulas del maestro — nos distinguimos de ella a pesar de todo. Si se comparan entre sí dos espectáculos — *El inspector general* y *Las almas muertas* (46) — encontraréis una diferencia, y esta diferencia depende del hecho de que nosotros somos seguidores declarados del teatro de la convención, que no queremos producir la ilusión de la realidad. No nos asusta un bastidor con once puertas, ni que al otro lado de un portón abierto se vea cómo avanza sobre el escenario una plataforma con un grupo de personas encima... Nosotros decimos abiertamente al espectador que ya es hora de acabar con la ilusión de la realidad. Si asistís al *Inspector general* y a *Las almas muertas*, os daréis cuenta de esta diferencia. No queremos ser naturalistas, ni queremos que nuestro público sea naturalista, porque en el escenario no puede darse una repetición de la realidad, porque el escenario está hecho de manera que no puede contener la vida. Decimos que no es ésta la tarea del arte. El teatro es convencional por su misma naturaleza. El simple hecho de que haya en el escenario tres paredes, y no cuatro, excluye la posibilidad de una «verosimilitud» completa. Esta es la naturaleza de cualquier arte.

Os he dicho: tomad un busto esculpido en piedra. Al verlo, no decís que este busto no se parece a un hombre porque el color del mármol no se parece al color de la piel humana, o porque le faltan las pupilas. El escultor os respondería: «Si queréis ver todo eso, id al museo de figuras de cera.» Pero eso no es arte, y yo, por el contrario, quiero daros arte. Quiero trabajar como trabajaban Miguel Angel o Leonardo da Vinci, que sabían qué es el arte y qué es la escultura, que es maravillosa precisamente porque no se parece a la realidad y está hecha de piedra. La especial naturaleza del arte viene dada por el hecho de que posee algo específico, peculiarmente suyo. La pintura consiste en coger una tela para extender sobre ella una imprimación y disponer encima los colores; no hay volumen, no existen tres dimensiones. Todo se realiza en dos dimensiones. El arte deja de ser arte si tomamos un retrato de Steplín, le cortamos la nariz y metemos en el agujero la nariz de uno de la comparsa. Ciertamente, será una nariz de verdad. Aquí la inverosimilitud se transforma en una verosimilitud sui generis. Vale la pena leer las notas de Pushkin sobre

(46) Se trata de *El inspector general*, representada en 1926 en el Teatro del Estado Vs. Meyerhold, y de *Las almas muertas*, representada en 1932 en el Teatro de Arte.

*à l'empire toute cette période.
Puede ser prejuicio y a largo orientacion.*

el drama. Ha escrito cosas exactísimas sobre lo que es la verosimilitud y lo que es otro género de verosimilitud, propio sólo del arte. Yo digo que el arte es convencional precisamente en el siguiente sentido: es convencional el hecho de no poner una nariz de verdad en aquel agujero, y es convencional el hecho de que la estatua no tenga color. Cualquiera que trabaje en el campo del arte debe ser consciente de esto. El espectador que viene al teatro sabe que no se pretende una copia de la realidad, sino que él mismo debe, durante todo el tiempo del espectáculo, tratar de reconstruir el mundo con ayuda de su propia capacidad asociativa, partiendo del boceto que se le ofrece sobre la escena. En vez de una casa completa, verá un trozo de estufa o una ventana. Pero el espectador conoce este mundo especial del arte, y sabrá por sí mismo añadir los elementos que faltan al cuadro, sabrá completar la idea.

En nuestro *Prólogo* (47) no hay más que una ventana y una cortina que se mueven. La primavera viene indicada por una rama de árbol. No digo que en este caso todo se haya hecho verdaderamente bien y que se trate de una conquista del arte. Hablo sólo de procedimientos, y afirmo que son buenos, porque con una rama quería indicarse la primavera.

Es nuestro deber estudiar el arte del pasado. Si estudiamos el del Japón, vemos que los japoneses, que conocen la naturaleza del teatro de la convención no temían representar sin telón, o hacer atravesar un «camino florido» (48) a lo largo de la sala. No temían hacer que a un actor que recita su monólogo se le acerque otro actor con una pértiga y una vela en su extremo, que coloca junto al rostro del primero para que se vea mejor su mímica.

Los espectadores no se asombran, porque saben que se trata de un «servidor de escena» que intencionadamente ilumina el rostro del actor.

Si se queda ronco en una escena de tremenda intensidad, el actor japonés no teme pedir al «servidor de escena» que le traiga un vaso de agua e interrumpir su monólogo para beber un sorbo. Ningún japonés se maravillará de que el actor se haya interrumpido para beber, porque sabe que el actor se ha quedado ronco y que después de beber el vaso de agua seguirá el monólogo. Probad a hacer lo mismo en el ámbito de la escuela naturalista.

Por lo que se refiere al movimiento, hay un gran número de elementos con los que es necesario trabajar. Hay de todo: el aspecto exterior, el maquillaje, el peinado, el vestuario. El aspecto exterior necesita un estudio aparte.

(47) Se trata del último cuadro de la obra de In. Gherman, *Prólogo*, en la puesta en escena de Meyerhold (1933).

(48) De las tres formas teatrales tradicionales japonesas, Teatro de marionetas, No y Kabuki, ha sido esta última la que se ha desarrollado más a partir del siglo XVIII en cuanto a maquinaria escénica se refiere. En la sala de espectáculos para el Kabuki existe una especie de puente que va desde la izquierda del escenario hasta la parte posterior del auditorio y que se llama «Camino florido», procede del puente lateral genuino del teatro No.

Se habla a menudo de lo que constituye la habilidad del actor. La cuestión no está del todo clara. Nos encontramos aquí con la excitabilidad (o, como se decía antes, el temperamento), con la capacidad de transformarse, la rapidez, el espíritu de inventiva, el buen gusto, etc., y, por tanto, con el sentido de la medida, con el tacto y la falta de tacto, con la sensación del justo límite y de la exageración.

Cuando os pongáis a examinar todos los defectos de un actor, os daréis cuenta del enorme trabajo que cada uno de vosotros tenéis que realizar en este campo.

Hay también defectos en la interpretación política de un determinado papel. El actor comete errores, dispone equivocadamente el material o se equivoca al acentuar una frase determinada. Sólo ahora hemos comenzado a ocuparnos de la educación política de los actores, porque en escena todo es posible... El papel de un personaje negativo puede confiarse a un gran actor, pero si su concepción del mundo es anticuada, si el actor no está políticamente orientado, se producirá una discordancia entre su interpretación y la tarea que se le ha asignado: un personaje atractivo no provoca la necesaria violación del equilibrio que el espectáculo se propone y en función de la cual el espectador no debe experimentar en modo alguno simpatía por un cierto rostro. Tenemos así el caso del actor que no comprende que para una interpretación ideológicamente justa de su papel debe emplear de otra manera sus propios medios expresivos...

El defecto del mecanicismo consiste en haber estudiado con la mayor seriedad el personaje, pero privándolo de su alma, de modo que comienza a tomar una especie de estado definitivo y a recurrir a procedimientos acrobáticos. El actor se transforma así en un fantoche. No debe ser así. Una interpretación mecanicista de esta clase se debe al hecho de que el cerebro humano está adormecido, mientras los reflejos normales actúan por sí solos...

A propósito del formalismo. Se ha expresado el temor de que, comenzando por admirar el arte del pasado, su mero aspecto exterior y su belleza, se termine por caer en el formalismo. Conocemos numerosos escenógrafos, como, por ejemplo, A. Benois, que se han enamorado de una época concreta, han estudiado a fondo la época de los Luises, y emplean estas formas hasta cuando el hacerlo está absolutamente fuera del lugar. O bien puede caer en el formalismo algún actor... Ha quedado nada más la cubierta exterior, se ha olvidado el «qué», mientras se ha depurado el «cómo». El actor ha perdido el sentido de la orientación... El deseo de gustar al espectador, los «solos», el resalte de un personaje en detrimento del espectáculo, el querer lucirse, el gusto por las poses, la aridez, la indiferencia, también de todo esto puede nacer el formalismo en la representación escénica.

He aquí, expuesta, al menos en sus líneas fundamentales, todas las con-

cepciones sobre las que quería hacerlos pensar en los límites del tiempo puesto a mi disposición.

Pregunta.—¿Ha dicho usted que el actor de talento no debe interpretar el papel de un personaje negativo?

Respuesta.—No he dicho tal cosa. He dicho que un actor de talento y de aspecto atractivo no es capaz de hacer desaparecer esta característica suya, que no le es fácil librarse de ella, si sus ideas no han sido suficientemente elaboradas... He visto en muchos espectáculos actores que no han logrado superar esta característica suya, que no han logrado apagarla... y han seguido siendo fascinantes en el papel de un personaje negativo.

P.—¿Su punto de vista sobre el sistema biomecánico?

R.—Este sistema no es el que conocéis, no es el de que habláis. La verdadera biomecánica es el sistema que empleamos ya hoy, pero sin trasladarlo totalmente al escenario. La biomecánica es un sistema de adiestramiento elaborado sobre la base de mi gran experiencia de trabajo con los actores. Cuando veía un actor, decía que necesitaba esto y aquello y lo de más allá. Se trata de doce puntos obligatorios para el actor a fin de que sepa movilizar todos los medios a su disposición y los conduzca y dirija hacia el espectador, de manera que las ideas fundamentales del espectáculo puedan llegar al público.

P.—¿Querría hablarnos más ampliamente de estos doce puntos?

R.—En ellos enumero cuanto puede servir al trabajo del actor. La biomecánica sirve para preparar al actor lo mismo en la dicción, la impostación de la voz, la manera de respirar y el canto, porque debe hacer todo esto. El actor debe disponer de todo un arsenal de capacidades adquiridas, que le serán necesarias cuando tengan que representar un determinado papel, y la biomecánica le proporciona su adquisición.

P.—¿No se encuentra esta biomecánica en la teoría de James? (49).

R.—¿Qué necesidad hay de complicar las cosas que son de por sí tan sencillas? Quizá podáis encontrar en algún sitio mi recensión al libro de Tairov «Notas de un director», publicada en la revista «Peciat i revoliutsia». En esta recensión se encuentran los conceptos fundamentales de la biomecánica.

La biomecánica. Las bailarinas realizan ejercicios especiales para fortalecer las piernas o enderezar la espalda, pero cuando empiezan a bailar sus piernas son ya fuertes y su espalda derecha, y ya no hay razón para que realicen estos ejercicios, sino que en este momento comienzan las evoluciones, las piruetas,

(49) James (1842-1910), psicólogo y filósofo americano, uno de los fundadores de la filosofía del pragmatismo. Opinaba que el comportamiento humano está determinado por fuerzas irracionales.

las sonrisas, los movimientos del brazo, todo lo que habéis visto en las clases de movimiento, y se manifiesta la estructura de la pierna, del brazo, lo mismo que entre nosotros. Ciertamente, no llevamos todo esto al escenario. Por ejemplo, la manera de dar la vuelta puede ser circular o en ángulo recto.

Antes de realizarlo hay que dejar un segundo libre para calcular este movimiento.

Las dificultades principales de la interpretación se deben al hecho de que el actor 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 doblamiento lleva consigo graves dificultades. Tomemos, por ejemplo, el *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 graves dificultades de dirección, debe organizarse 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.

Vayamos ahora al pensamiento. En escena podéis hacer todo lo que queráis, pero debéis poner constantemente oído al estado de ánimo del público, debéis saber constantemente a quién os dirigís, debéis mantener siempre las riendas. Aquí entra en juego el sentido de la medida. Disponéis de un instrumento extraordinariamente peligroso, y por ello la Dirección general para el repertorio se ocupa muchísimo del teatro. Podemos dar un paso en falso en el sector de mayor responsabilidad, donde entra en juego el pensamiento, la idea del dramaturgo. Se nos puede pasar por alto algo que suscitará exclamaciones de asombro, y de un revolucionario haremos un contrarrevolucionario. Así está hecho este maldito teatro, no es como un libro que una vez impreso no se puede alterar en nada. Vosotros, por el contrario, podéis hacer todo lo que queráis. El teatro es un instrumento extremadamente peligroso. Es como si un médico os recetara 0,000005 gotas de estriquina al año, y os tomáseis en seguida todo un frasco. El teatro es un arma peligrosa, con la que no es lícito bromear. El teatro es más peligroso que un incendio, que un depósito de explosivos.

P.—Con relación al sistema del Teatro de Arte. Todo este sistema se basa en el conocimiento de las propiedades biológicas del hombre. ¿Cuál es su posición con respecto a este sistema? ¿Qué métodos recomienda para asimilarlo?

R.—Es necesario saber con precisión quién es el que enseña este sistema. Todos tienen el deber de meditar sobre cuanto se les propone, para evitar eventuales peligros. Una cosa es un sistema y otra la persona que lo enseña.

Incluso los socialdemócratas-mencheviques se llaman marxistas. En suma, en este campo hay que actuar con toda prudencia.

Sabéis que el sistema del Teatro de Arte opera con el método realista. Diréis que esto está bien. Pero hay que ser prudentes con la «reviviscencia», porque es peligroso entrar en el personaje de pies a cabeza, hasta el punto de perderse a sí mismo. Debemos entrar en el personaje, y con esta especie de disfraz asumimos las características positivas y negativas de determinado individuo, pero al mismo tiempo no debemos olvidarnos de nosotros mismos. No tenéis derecho a entrar en el papel hasta el punto de olvidaros de vosotros mismos. Precisamente en esto consiste todo el secreto, en el hecho de no perdernos de vista a nosotros mismos como portadores de una determinada concepción del mundo, porque frente a cada personaje debemos asumir la posición de quien acusa o de quien defiende. Esto es lo que importa, y si no lo hacéis no ocuparéis en el espectáculo el lugar debido. Esto no contradice el sistema de Stanislavski, y actúan sobre nuestra escena muchos actores que lo saben hacer.

Yo soy un admirador de Moskvin; cuando Moskvin actúa en *Corazón cálido* o en *Las almas muertas*, no se olvida de sí mismo. Observa una actitud irónica y escéptica frente a los acontecimientos en que toma parte. Exagera su papel y denigra a su personaje, porque sabe que interpreta el papel de un canalla. Moskvin desenmascara a su personaje con el temperamento que le es propio y se transforma en acusador.

Cuando he leído su discurso (50) me he dado cuenta de su modestia. Ha sido en la escena donde ha aprendido a ser tan modesto y tan extraordinariamente sincero, y no por haber frecuentado un círculo donde se enseñe el leninismo (hay gente que frecuenta uno de estos círculos y que puede no ser leninista). Esto lo veo, no porque se ponga a hablar de Marx o de Lenin, sino que lo veo en su entrega, en el hecho de que realiza todos los esfuerzos posibles y que recurre a todos los medios para hablar de un canalla con el sentido de indignación y de odio con que debe hablarse de un canalla. Entonces, digo: estaría bien que Moskvin conociera mejor a Lenin, sería interesante hacerlo participar en un círculo de leninismo, e incluso podría suceder que al declinar de los años un hombre sin partido terminase por inscribirse en el partido.

Este es un trabajo de una especie particular. Es éste el control de Stanislavski. ¿Pensáis acaso que mis actores no me hacen preguntas? Hay que hacerlas continuamente. Pero controlar no significa en absoluto preguntar sin ningún fin: «¿Y qué ha dicho a propósito de este artículo?», no significa en absoluto hacer el pedante.

La psicología es una ciencia todavía joven. Ya véis: con sus nuevas teorías

(50) El discurso de Moskvin: "Este es nuestro deber, nuestra honra", se publicó en el periódico "Krasnaia Zvezda" (Estrella Roja), el 8 del XII de 1933.

Lenin (1918-1928)
No le perturban los errores. (Futuro, Experiencia)
pero impulsos de libertad y experimentación
STALIN → Realismo Socialista
DRAMATURGIA Y PUESTA EN ESCENA

Pavlov refuta determinadas conquistas de la psicología del pasado. Cuando recomiendo a mis alumnos un libro, les digo siempre que en el campo de la psicología no se ha dicho todavía la última palabra. Continuamente se realizan experiencias de todo tipo. La reflexología es una ciencia joven. Hace ya muchos años que Pavlov trabaja en la teoría de los reflejos. Al enviarme un telegrama de felicitación habíamos escrito, como seguidores del sistema de la biomecánica: saludamos en usted a un hombre que ha sabido librarse finalmente de las complicaciones del alma... He recibido de Pavlov una carta, en la que dice: en cuanto al alma, mejor esperar todavía un poco. Hasta un materialista como él está todavía indeciso. Por tanto, si Pavlov está indeciso, esperemos nosotros un poco antes de resolver la cuestión de un plumazo. En toda una serie de problemas debemos ser tan prudentes como lo es Pavlov. Si nos zambullimos de cabeza en el sistema de Stanislavski será algo terrible. También nosotros hemos cometido nuestras exageraciones: hemos dicho que el hombre es un laboratorio químico-físico... Se ha trabajado en torno a las cuestiones del comportamiento humano y nosotros hemos manifestado nuestro punto de vista, pero los marxistas nos han dicho que se equivocan los vitalistas, y que se equivocan también los secuaces de la biomecánica, porque hay problemas de los que debe hablarse con cierta prudencia. Se trata de los problemas de orden psíquico... Cuando se comenzó a hablar del funcionamiento del cerebro, se dijo que no todo estaba dicho, que este funcionamiento del cerebro no había sido todavía estudiado a fondo. Actualmente muchísimos científicos trabajan sobre este problema, pero quedan todavía muchas cosas que aclarar. Aquí nos encontramos en la estratosfera, donde los rayos cósmicos no han sido todavía estudiados. La corriente materialista ha sido estudiada, pero ignorando totalmente toda una serie de fenómenos...

P.—¿Cuál de sus actores considera como el mejor representante de sus ideas?

R.—Igor Ilinski, porque si se le sigue, comenzando por el *Cornudo magnífico* para tenerlo con su *Rasplinev*, se observará que no es un admirador incondicional del formalismo.

P.—Sin embargo, ¿no hay quizá en él una tendencia de este tipo?

R.—No; él trata siempre de evitarlo y de dominarse, a pesar de su enorme popularidad, y a pesar de que el público le impulsa a interpretar para el triunfo personal, para el mal gusto. El no cede y trata continuamente de salvar la integridad de su personaje...

P.—¿Mantiene usted posiciones comunes con el Teatro de Tairov, en cuanto a la línea de la convención?

R.—Pienso que somos totalmente diferentes el uno del otro. A pesar de que adopte algunos de nuestros procedimientos, toda la orientación del Teatro

1934 Congreso de Escritores Proletarios

Kamerny sigue la línea del estetismo. También nosotros pecamos a veces en este sentido, pero es que en los espectáculos de Tairov se asiste a un constante sentido de autosuficiencia, a un acaramelamiento exterior, a procedimientos melosos y pretenciosos... Pero esto no significa que se trate de teatro malo... Se trata de un buen teatro, que en su fase actual trata de corregirse, de pasar a un nuevo repertorio. De la *Salomé*, de la *Adriana Lecouvreur*, de las operetas (*Día y noche*), está pasando a un repertorio nuevo, saludable (51).

Nosotros, por el contrario, hemos comenzado por este repertorio. No hemos partido de un reexamen de los clásicos, sino del repertorio revolucionario, para pasar después a un análisis mediato de los clásicos... Y lo hemos hecho después de estudiar el público, y gracias a que hemos estudiado el repertorio revolucionario nos ha sido más fácil pasar a los clásicos. No hemos abordado los clásicos como el Teatro Vajhtangov, como éste ha abordado el *Hamlet*. Lo hicieron sin principios. Hay buenos momentos en su espectáculo, pero en su conjunto deja frío al espectador, porque han hecho mucho ruido para después no decir de *Hamlet* lo que era posible decir.

Es estupendo que el Teatro Kamerny haya pasado a un nuevo repertorio. Le deseamos una rápida curación, y es un buen principio que haya comenzado por librarse de ciertas actitudes estetizantes...

P.—¿No debiera comenzarse por reeducar a los actores?

R.—Si se hace sólo en la escena, no será suficiente. Es necesario que el actor sea un hombre nuevo, y debe adquirir nuevos hábitos revolucionarios. Se trata de un proceso de amplio alcance, al que nos debemos dedicar con la mayor seriedad.

P.—En su trabajo sobre el personaje, ¿debe el actor partir del movimiento para llegar al pensamiento, o bien del pensamiento para llegar al movimiento?

R.—No está bien expresado de este modo. Se trata de un planteamiento demasiado primitivo del problema.

Sin ninguna duda, siempre, suceda lo que suceda sobre la escena, tiene prioridad el pensamiento. Entiendo su pregunta del siguiente modo: al estudiar el papel, ¿es necesario sumergirse primero en la psicología, o bien llegar a ello después del estudio del movimiento? El pensamiento debe tener siempre la prioridad. A este respecto se puede citar a James, que cuenta un caso interesante. Un hombre comenzó a correr fingiendo que estaba aterrorizado porque le perseguía un perro. No había ningún perro, pero se puso a correr como si tuviera miedo. Mientras corría nació en él una sensación real de miedo. Esta

(51) Meyerhold se refiere sin duda a «Die Dreigroschenoper» (La ópera de perra gorda) de B. Brecht, música de Kurt Weill, montada en 1930, y a «La tragedia optimista», de Visnevski, que se ensayaba en ese momento y fue estrenada el 18 de diciembre de 1933.

es la naturaleza del reflejo. De un reflejo nace otro. Se trata de una característica del sistema nervioso. Es decir, si me pongo en la actitud de un hombre triste, puedo ponerme verdaderamente triste. En consecuencia decimos: si tenemos que representar un espectáculo triste, es inútil que tratemos de hacer como hizo durante un tiempo el Teatro de Arte, y nos pongamos a vagabundear por callejones oscuros, acumulando y concentrando en nosotros los correspondientes estrados de ánimo. Nosotros decimos simplemente: por favor, no penséis en ello, no os preocupéis, os daremos una puesta en escena que os sugerirá los estados de ánimo correspondientes a las situaciones físicas en que os pondremos.

La preocupación de un director-biomecánico, como soy yo, es que el actor se encuentre bien, que sus nervios estén en orden, que esté de buen humor. No importa que el espectáculo sea triste, vosotros estad alegres, no os concentréis demasiado sobre la tristeza, porque esto podría llevaros a la neurastenia; se enferma de los nervios cuando uno, mediante especiales manipulaciones, se ve obligado a entrar en un mundo de este género. Nosotros decimos: si os pongo en la situación de un hombre triste, también la frase se volverá triste...

P.—¿Cuál es su opinión sobre el método creativo del Teatro Vajhtangov?

R.—Un teatro bien hecho.

P.—¿Cómo se explica el hecho de que un espectáculo bien preparado pierda en un momento dado su riqueza inicial?

R.—Esto sucede a causa de la escasa cultura del actor. Si el actor sabe que se le han destinado dos minutos, no tiene derecho a ocupar más tiempo, porque en este caso el espectáculo pierde su ritmo. Desdichadamente, el actor piensa que un papel secundario se puede transformar en un papel principal. Actores de primer orden pueden interpretar papeles de tercer orden, pero lo que no se puede hacer es que un papel de segundo plano se convierta en un papel principal sin destruir el equilibrio del espectáculo. Esto produce como manchas, estropea el conjunto. Nosotros, en nuestro teatro, hemos introducido el sistema de la grabación y utilizamos el cronómetro. Grabamos todo, y si la escena excede del tiempo establecido, el actor debe responder. Por ejemplo, una escena como el dúo entre Aksiuscia y Pitr debe durar dos minutos, y si en el momento del espectáculo dura tres, se trata de un error.

Al principio, *El bosque* constaba de treinta episodios, pero después al ver que la representación terminaba tarde y que el público no siempre podía coger el tranvía a tiempo, nos pareció oportuno reducir el espectáculo a veintiséis episodios, de manera que durara tres horas y media. En seguida volvió a durar cuatro horas. Entonces decidimos nuevamente reducirlo, y en vez de veintiséis episodios se representaron quince. Al principio el espectáculo duraba dos horas

y media, pero después volvió a ocupar cuatro horas. Los actores pensaban que podrían hacer más vistoso su papel, ya que tenían tiempo a su disposición, de manera que al final el espectáculo degeneró, aunque el público no se diera cuenta. Cuando estábamos en los dieciséis episodios, me di cuenta de que faltaba movimiento, y que se trataba nada más de *Penki dy bom* (52). Esto andaba mal. Porque todos los actores secundarios habían comenzado a hacer de Ilinski, e Ilinski decía que le hacía la competencia hasta el portero. Y todo porque había tiempo de sobra.

Bogdanov —> escuela de Lenin a la cultura
 Los filósofos rusos —> buscan en el camino
 revolucionario crear una cultura propia del
 proletariado —> línea de error.

El que estaba a cargo del teatro recibía protección
 de algunos príncipes de la corte y a la vez dirigía una
 gran biblioteca para los campesinos.

—> la superación de la revolución campesina:

—> conciliación

— y los campesinos (proletarios, proletarios)

Solo. Aprender de los errores y ganar. (1917-1921)

Lenin —> tiempo central a la política
 cultural

(52) Se trata del título de uno de los episodios de *El bosque*, puesto en escena por Meyerhold.