

Biomecánica y Antropología Teatral: Meyerhold y Barba

Biomechanics and Theatre Anthropology: Meyerhold and Barba

Elaine Centeno Álvarez
Universidad Bolivariana de Venezuela
Maracaibo - Venezuela

Resumen

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 y por Eugenio Barba desde la Antropología Teatral. El siguiente artículo propone la vigencia de una visión que aproxima y entrecruza a estos dos teóricos y directores teatrales.

Palabras clave:

Vsevolod Emilievich Meyerhold; Eugenio Barba; biomecánica; antropología teatral.

Abstract

The actor is placed in the centre of the play in the theatre. He incarnates the being that is and the imaginary one. The audience at the theatre observes while being encouraged to blend itself into the theatrical image, breaking down the limits that separate one from the other. These findings have been formulated by V. E. Meyerhold, from the point of view of the theory of Biomechanics, and by Eugenio Barba, from the point of view of Theatre Anthropology. The following article emphasizes the force of a vision that approximates and interweaves these two theorists and theatrical directors.

Key words:

Vsevolod Emilievich Meyerhold; Eugenio Barba; biomechanics, theatre anthropology.

Introducción

Biomecánica y Antropología Teatral, son dos de las más singulares teorías aportadas a la investigación teatral. Aunque sus autores no coincidieron históricamente, la investigación de uno y de otro se entrecruzan propiciando roces, cercanías y hallazgos, que puntualizan en aspectos relacionados con la invención teatral. Las concepciones de ambos privilegian en su propuesta teórico-metodológica tres elementos fundamentales de la práctica escénica: la formación del actor, la relación actor-espectador, y el carácter social y colectivo del teatro.

1. V.E. Meyerhold y el *Teatro-Estudio*

Vsevolod Emilievich Meyerhold (1874-1940) abandonó el *Teatro de Arte* de Moscú en desacuerdo con los principios stanislavskianos¹. Corría el año 1902, antecedido por la crisis agraria rusa que desembocó en fuertes manifestaciones de estudiantes y obreros, brutalmente reprimidas por la policía política del régimen del Zar Nicolás II. Meyerhold, de madre y padre alemanes, nació en Penza, al suroeste de Moscú. En 1895, se convirtió a la religión ortodoxa y adoptó la nacionalidad rusa para evitar ir a Alemania e ingresar en el ejército. Cambió sus tres nombres alemanes Karl Theodor Kasimir por el nombre ruso Vsevolod y el patronímico Emilievich.

En la primavera de 1905, Meyerhold regresó al *Teatro de Arte* de Moscú, junto a Stanislavski, para formar parte como director del recién creado *Teatro-Estudio*. Espacio que por tan sólo seis meses colmó de entusiasmo a actores, directores, escenógrafos y músicos.

Sin embargo, *Teatro-Estudio* no abrió sus puertas al público. El propio Stanislavski lo cerraría tras asistir a un ensayo de la obra: *La muerte de Tintagiles* de Maeterlinck². Meyerhold, incansable en su búsqueda artística, no se frustró con este intento irrealizado y reconoció los aportes que *Teatro-Estudio* hizo a la vanguardia teatral rusa. En uno de sus textos teóricos leemos:

El Teatro de Arte llega hoy al virtuosismo en cuanto a naturalidad y simplicidad de la representación; pero han aparecido textos que necesitan nuevos métodos de puesta en escena y de ejecución. El Teatro-Estudio debe tender a renovar el arte dramático mediante nuevas formas y nuevos métodos de representación escénica³

A partir de esta afirmación, Meyerhold y sus colaboradores asumieron la responsabilidad de investigar a fondo las posibilidades que dieran los frutos de un método de trabajo teatral eficaz y significativo. ¿Por qué remover los cimientos del teatro naturalista? ¿Qué reposaba en su interior?

El proceso artístico en el teatro naturalista tenía como fin la precisión en la reproducción de la naturaleza. Todo en la escena tenía que ser verdadero. Debían copiarse para la escena todos los detalles, según la época en la cual se inscribía la obra representada, desde los decorados hasta el mínimo detalle en el vestuario. Se trataba en definitiva de copiar el estilo histórico.

Por tanto, el proceso era concebido primero por el escenógrafo; éste diseñaba bocetos, construía maquetas y decorados que anticipaban la puesta en escena.

El actor del teatro naturalista era puesto allí en dependencia de los decorados, sujeto su arte a las complicadas maquetas que condicionaban la vida escénica. Los recursos expresivos con que contaba el actor naturalista, se limitaban a su habilidad en la caracterización del personaje, a partir, de condicionamientos externos, que incluían el maquillaje, la adaptación de la lengua a acentos extranjeros y dialectos, y la utilización de la voz en la imitación de sonidos. El actor del teatro naturalista ignoraba que la utilización de recursos como la plasticidad del movimiento y el entrenamiento de su cuerpo, podría también otorgarle a su expresión aliento y profundidad.

El *Teatro-Estudio* nació rechazando las maquetas naturalistas, y en ese hervidero experimental surgiría el gusto por los planos impresionistas, que resolverán la simbolización de los lugares donde se representaba la escena. Meyerhold llamó a este hallazgo el método de la estilización:

Por estilización no entiendo la reproducción precisa del estilo de una época o de un acontecimiento determinado, propio de la fotografía. Al concepto de estilización, en mi opinión, está indisolublemente unida la idea del convencionalismo, de la generalización, del símbolo. Estilizar una época o un acontecimiento significa poner de relieve, con todos los medios expresivos la síntesis de una época o de un acontecimiento determinado; significa reproducir los rasgos característicos escondidos, como resultan en el estilo velado de ciertas obras de arte.⁴

Otra de las valoraciones que Meyerhold hizo desde el *Teatro-Estudio* focalizan la relación: Actor-Espectador. Le inquietaba que el arte escénico del actor naturalista no dejara espacio al espectador para completar con su imaginación la propuesta artística. El actor naturalista lo dice todo y por tanto no deja espacio para el misterio, para la interpretación alusiva que posibilite la mirada plural y diversa de los espectadores:

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?

El teatro naturalista, evidentemente, niega al espectador la capacidad de completar el cuadro y de soñar como cuando se escucha música.⁵

1.1. El *Teatro de la convención consciente* meyerholdiano

Meyerhold todavía esclarecería un punto más, la necesidad de formar actores para el nuevo método. La mayoría de los actores participantes en el *Teatro-Estudio* eran estudiantes de los cursos del *Teatro de Arte*, formados en los principios del teatro naturalista. Estaban, como hemos visto, impedidos de asumir las exigencias del nuevo método.

Esta experiencia del *Teatro-Estudio* (que llegó también a ser conocido como el estudio de la calle Jaroslavl, por estar ubicado en esa vía de Moscú), ocurrida entre la primavera y el otoño de 1905, suscitó el interés por encontrar esos nuevos lineamientos, con el propósito de afrontar un variado repertorio de obras teatrales. A partir de aquí ganó espacio en la búsqueda meyerholdiana el método del teatro de síntesis que él llamará *Teatro de la Convención Consciente*.

En San Petersburgo en el año 1913, Meyerhold publicó una serie de artículos con el nombre: *Sobre el Teatro*, testimonio de su producción teórica desde 1905, período en el cual todo vínculo con Stanislavski, el *Teatro de Arte* y el *Teatro-Estudio* habían desaparecido. En este período dirigió varias obras de teatro, viajó a París e hizo contacto con los artistas del circo Medrano.

Las reflexiones meyerholdianas en torno a la preparación del actor, al papel del espectador, 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 la *Biomecánica*, período definitorio de su investigación teatral.

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 ditirambo 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:

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».⁶

La función del espectador no será reconocida desde la pasividad contemplativa, sino por el contrario, en el reconocimiento de la alteridad. Meyerhold le confió a ese nuevo espectador el rango del cuarto creador en el *Teatro de la Convención Consciente*, después del autor, del director y del actor:

El método convencional, finalmente, presupone en el teatro un cuarto *creador*, después del autor, el director y el actor: el *espectador*. El teatro de la convención crea una puesta en escena cuyas *alusiones* debe *completar* el espectador creadoramente, con su propia imaginación.⁷

La técnica del *Teatro de la Convención Consciente* asumió como riesgo artístico simplificar la escena, liberar al actor de la escenografía, y hundir la maquinaria teatral. De esta manera al nuevo teatro se incorpora un variado repertorio de obras teatrales, que incluye la comedia, la tragedia, el mito y el misterio. El proceso artístico del actor

en el *Teatro de la Convención Consciente* se apoyó en el trabajo sobre la dicción, (que Meyerhold, define como el grito melódico de la palabra) y en el movimiento sobre el ritmo, activador del renacimiento de la danza. Por su parte, la función del director de este método será la de orientar al actor en su búsqueda artística, sirviendo de puente, entre el espíritu del autor y del intérprete. El actor, liberado de todo lo superfluo, orientado por el director, alcanza su autonomía creadora:

Si el teatro de la convención quiere que se eliminen los decorados puestos sobre un único plano con el actor y con los accesorios de escena, si rechaza las candilejas y somete la interpretación del actor al ritmo de la dicción y de los movimientos plásticos, si favorece el renacimiento de la danza– y obliga al espectador a una participación activa en la acción– ¿no lleva eso quizá a la resurrección del arte antiguo?⁸

1.2. La biomecánica de Meyerhold

En el tránsito que va de las formulaciones del *Teatro de la Convención Consciente* (1913) hacia la formulación de la teoría de la *Biomecánica*, diversos acontecimientos tuvieron lugar en Rusia. El Zar Nicolás II, abdicó en 1917. Hubo durante unos meses un gobierno provisional dirigido por Kerenski, pero en noviembre de ese año, el congreso de comisarios del pueblo, presidido por Lenin, tomó el poder. Meyerhold se unió al poder soviético. En 1920, regresó a Moscú, al finalizar la guerra civil entre blancos y rojos. Al año siguiente comenzó su investigación sobre la *Biomecánica*. Las formulaciones del *Teatro de la Convención Consciente*, están en la raíz de la teoría *Biomecánica*. Sin embargo, el carácter incansable de las investigaciones de Meyerhold va a insistir, una vez más, en la necesidad de innovar en el método de la creación artística. Su inspiración socialista influye en la re-definición del teatro en una nueva situación histórica:

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.⁹

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 *Biomecánica* 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.¹⁰

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 fundó 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:

Puesto que la creación del actor es creación de formas plásticas en el espacio, debe estudiar la mecánica del propio cuerpo. 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).¹¹

El actor de la *Biomecánica* dedicó 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:

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 desdoblamiento lleva consigo graves dificultades. Tomemos, por ejemplo, el Oteló.

Oteló 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.¹²

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.

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 definiría la *excitabilidad reflexiva* como 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 el método de la *excitabilidad reflexiva* 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 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:

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 este o aquel sentimiento.

Con este sistema de *suscitar el sentimiento*, el actor conserva siempre un fundamento muy sólido: las premisas físicas.¹³

1.3. Igor Ilinski y Meyerhold

En un pequeño escrito publicado en el periódico *El arte soviético*, el 26 de febrero de 1933, titulado Igor Ilinski apareció la primera referencia de Meyerhold a este actor soviético¹⁴.

El interés por referir el texto publicado por Meyerhold sobre Igor Ilinski, fue tarea exigida por la investigación. En la amplia obra teórica de Meyerhold producida a lo largo de su vida, no habíamos constatado en la labor artística de sus colaboradores actores y actrices, la personificación de las ideas del teórico y director ruso. No es sino hasta la etapa de producción *Biomecánica*, donde surgió la posibilidad de verificar si las concepciones teóricas acerca del trabajo del actor elaboradas por Meyerhold en el período biomecánico se manifestaron en la escena teatral.

¿Fue posible para el actor representar en la práctica escénica los principios de la teoría *Biomecánica*? El 12 de diciembre de 1933, Meyerhold participó en una conversación con directores de las

compañías de teatro de aficionados. El texto que recogió su intervención en este encuentro aparece en el compendio de su obra teórica con el título: *Ideología y tecnología en el teatro*.

En un fragmento de la entrevista realizada a Meyerhold al finalizar su intervención leemos:

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 terminar con su *Raspliuev*, se observará que no es un admirador incondicional del formalismo.

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

R. 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 () El no cede y trata continuamente de salvar la integridad de su personaje¹⁵

Igor Ilinski estimuló en Meyerhold el recuerdo de Chéjov. Meyerhold en su artículo sobre el actor revela que el escritor tenía una frase para describir el modo en que observaba los detalles de la vida cotidiana: ¡Pensar con imágenes! Era la frase que Chéjov puso en práctica a modo de procedimiento para observar los detalles de la vida cotidiana. Meyerhold evocó en su artículo que este pensar con imágenes en la observación chejoviana provocaba en el escritor un estallido de risa incontenible.

La analogía que Meyerhold propuso entre el dramaturgo y el actor se descubre en su artículo a través del entusiasmo que provocaba en él la memoria de Chéjov y en la vivencia que le permitió presenciar el carácter humano y artístico de Igor Ilinski:

Yo creía que «pensar con imágenes» era un rasgo exclusivo del escritor. Jamás pensé que un actor tuviera esa particularidad; si bien en la labor del escritor y del actor hay muchos puntos de coincidencia, también hay diferencia en los recursos técnicos, en la forma de trabajar de uno y de otro.

Sólo un actor contemporáneo ofrece esa curiosa característica de Chejov.

Me refiero a Igor Ilinski. En el trabajo siempre es el mismo. Le haces una observación y siempre te

asombras al ver su risa sana. Da la impresión de quedar «aturullado».

Por lo visto, su labor artística es indivisible de su personalidad.¹⁶

Este carácter de comicidad presente en el actor, permite que Meyerhold, en el artículo citado, considere la risa aturullada de Igor Ilinski, como la prueba de que para el actor, la frontera entre la interpretación cómica y trágica estaba desdibujada. El procedimiento de pensar con imágenes, permitió al actor, atesorar las observaciones hechas a la realidad, convirtiéndolas en el recurso que pondría a disposición de los personajes que interpretó, borrando así la división entre lo cómico y lo trágico e integrando todos los elementos expresivos en sus interpretaciones. La comicidad y humanidad del actor, admirado por Meyerhold, le instó a describirlo como un actor que jamás se dejaba arrastrar por la sala, distinguiendo una de las características más apreciada por el director ruso, quien le confería a las precisiones físicas la responsabilidad de suscitar los sentimientos en el actor. Estrategia artística utilizada para contagiar a los espectadores con las ideas esenciales del espectáculo, sin que esto significará actuar para el éxito personal.

2. Eugenio Barba y el *Teatr-Laboratorium* de Grotowski

Eugenio Barba, italiano, llegó a Polonia en 1960, para estudiar dirección en la Escuela Teatral de Varsovia. Encontró a su paso una ciudad que aún conservaba las huellas de la segunda guerra mundial. La reconstrucción en Polonia era lenta. Barba abandonó la escuela pero, permaneciendo todavía en el país, se dirigió a Opole, una ciudad de sesenta mil habitantes, donde Jerzy Grotowski¹⁷ tenía su teatro de las trece filas. De su encuentro con Grotowski escribe:

Tenia la ilusión de que la sabiduría teatral fuese algo que pudiera comprenderse y poseerse. Primero me dirigí a un vivo. Durante tres años permanecí sentado observando el trabajo de Jerzy Grotowski. Luego fui a la India. A continuación me dirigí a los muertos, a los libros fuentes de la ciencia del teatro. Sobre mi escritorio están Stanislavski, Meyerhold, Brecht, los antiguos escritos de Zeami, el Natyashastra. Está también Eisenstein¹⁸

La relación de Barba y Grotowski que transcurre en Opole entre 1961 y 1964, generó un intenso período de investigación teatral concretado en la rigurosidad del Laboratorio Teatral dirigido por Grotowski y donde Barba asumiría, entre otras, la tarea de viajar y de adentrarse en antiguas tradiciones asiáticas y orientales, con el

propósito de observar y hallar técnicas y herramientas que, adaptadas a las exigencias de la búsqueda que emprendió Grotowski, sirvieran al método de aprendizaje y de experimentación para el actor del *Teatr-Laboratorium*.

El *Teatr-Laboratorium* fundado por Grotowski, en Opole, destino hacia donde se dirigió Barba tras abandonar la escuela de teatro en Varsovia, pareciera representar el período de su formación. El maestro polaco había abandonado el escenario de las producciones teatrales sujetas a una política cultural, donde la cantidad de espectáculos estrenados en el año era señal de reconocimiento. Recluido en Opole, consiguió concentrar su investigación en la producción de un sólo espectáculo a la vez, que expresara al máximo el carácter de las investigaciones y la experimentación del laboratorio teatral.

Barba reconoció haber sido testigo de la resistencia de Grotowski en los años que transcurrieron entre 1961 y 1963. La labor de Grotowski al frente del *Teatr-Laboratorium* de sólo ochenta metros cuadrados, se caracterizó por la elección de la necesidad de trabajar para un número reducido de espectadores. El director polaco expresaría de esta manera el interés por experimentar formas de comunicación más profundas que establecieran con el espectador desconcertantes relaciones a partir del tratamiento del espacio escénico. El objetivo de la propuesta escénica de Grotowski en este momento, buscaría como finalidad animar en el espectador el diálogo consigo mismo. Acompañado por seis o siete actores e igual número de espectadores presentes en sus espectáculos, Grotowski condujo en esta etapa su exploración escénica.

El *Teatr-Laboratorium* rechazó el eclecticismo teatral establecido mediante la idea que concibió al teatro como síntesis de todas las artes: Literatura, música, cine, danza, pintura. La elección del teatro pobre caracterizó y definió la naturaleza de la indagación de Jerzy Grotowski.

En un artículo publicado en Polonia en 1965, titulado *Hacia un teatro pobre*, Grotowski expuso los aportes de su método de invención escénica definido por la pobreza teatral, procedimiento que desechó los recursos superfluos consagrados al teatro. De la escena del *Teatr-Laboratorium* desaparecieron los efectos de iluminación, el maquillaje, los vestuarios suntuosos, la escenografía y la música:

La aceptación de la pobreza en el teatro, despojado de todo aquello que no le es esencial, nos reveló no sólo el meollo de ese arte sino la riqueza escondida en la naturaleza misma de la forma artística.¹⁹

Un año antes, en 1964, Eugenio Barba recogió en una entrevista realizada a Grotowski, las claves del método de trabajo en el período del *Teatr-Laboratorium*. Barba la tituló *El nuevo testamento del teatro*. En sus respuestas, encontramos una columna de definiciones teóricas y prácticas acerca del teatro, del actor y del espectador, que bien pudieran remitir a los cimientos fundados y contruidos por Meyerhold en su época, junto a las propuestas hechas posteriormente por Barba, estableciendo relaciones temáticas que parecieron abrir cauce en la investigación teatral:

Así el número de definiciones de teatro es prácticamente ilimitado. Para escapar del círculo vicioso uno debe sin duda eliminar y no añadir. Esto es, uno debe preguntarse qué es lo que se hace indispensable en el teatro. Veamos.

¿Puede el teatro existir sin trajes y sin decorados?
Sí.

¿Puede existir sin música que acompañe al argumento? Sí.

¿Puede existir sin iluminación? Por supuesto.

¿Y sin texto? También, la historia del teatro lo confirma. En la evolución del arte teatral, el texto fue uno de los últimos elementos que se añadieron ()

Pero, ¿Puede existir el teatro sin actores? No conozco ningún ejemplo de esto, quizá pudiera mencionarse el espectáculo de títeres. Pero aun así puede verse al actor detrás de las escenas, aunque se trate de otro tipo de teatro.

¿Puede el teatro existir sin el público?

Por lo menos se necesita un espectador para lograr una representación. Así nos hemos quedado con el actor y el espectador. De esta manera podemos definir el teatro como lo que sucede entre el espectador y el actor. Todas las demás cosas son suplementarias, quizá necesarias, pero, sin embargo, suplementarias²⁰

2.1. *Odin Teatret: Secreto y Trueque*

En 1964, tras dejar la ciudad de Opole, Barba fundó el *Odin Teatret*. Dicha agrupación debe su nombre a la mitología escandinava, en la cual Odin era el rey de los dioses, dios de la sabiduría, la poesía y la magia. La ciudad de Holstebro, en Dinamarca, sería el escenario del primer período importante de trabajo del grupo.

Barba caracterizó este comienzo de forma rotunda, y en estas primeras precisiones van asomando el carácter y el aliento de una propuesta que reformaría el teatro en la década de los noventas:

Este libro () refiere () a la actividad del Odin Teatret, caracterizadas por condiciones y circunstancias particulares. Cito algunas:

- El no haber sido, por mucho tiempo aceptados;
- El haber admitido que los otros no considerasen necesario nuestro trabajo;
- La exigencia de una disciplina que nos hiciera libres;
- El permanecer extranjeros;
- El impulso a viajar lejos del territorio en el que vive normalmente el teatro;
- El encuentro con otros emigrantes
- La urgencia de inventar nuestro saber teatral partiendo de la condición de autodidactas;
- La profunda convicción de que el teatro no puede ser sino rebelión;
- La búsqueda de cómo transmitir el sentido de la rebelión sin ser aplastados;
- El encuentro de un substrato común que compartimos con maestros lejanos en el tiempo y en el espacio.²¹

El teórico y director teatral delimitó dos períodos en los primeros veinte años del *Odin Teatret* que caracterizan la vida del grupo. El primero comienza en 1964, año de su fundación. Recuerda Barba que las condiciones de trabajo, en este primer tiempo eran francamente duras, las sesiones de entrenamiento duraban muchas horas, el grupo empleaba uno o dos años para preparar cada nuevo espectáculo, y sólo a través de los espectáculos hacían contacto con el exterior.

Todo el trabajo se desarrollaba en la más resguardada intimidad. El trabajo del actor, sus búsquedas personales, eran custodiadas de las miradas extrañas. El objetivo de esta protección amparaba la búsqueda del actor lejos de las distracciones externas. En consecuencia, floreció una relación entre director y actor de recíproca confianza, que desterró los juicios prematuros de

valoración del trabajo de sus miembros y el afán por producir espectáculos teatrales.

A este momento de apasionante trabajo de laboratorio Barba lo llamó *secreto*, solamente trascendido por actividades de cursos y seminarios, y publicaciones de libros y revistas. El segundo período se inicia en 1974; el *Odin Teatret* se mudó de Dinamarca a Carpignano, un pueblo del sur de Italia, con la creencia en sus formas habituales de organización y de trabajo. Durante el primer mes en Carpignano, el grupo conservó su vida y su trabajo en aislamiento. El cerco fue roto por la llegada a Carpignano de un grupo de amigos del *Odin Teatret*. A su encuentro fueron vestidos con la indumentaria colorida que usaban los actores para el trabajo de entrenamiento, y acompañados por sus instrumentos musicales.

Por primera vez el *Odin Teatret* recorría las calles del pueblo en grupo compacto. Los habitantes de Carpignano siguieron al grupo pidiéndoles que tocaran algo. El encuentro con los recién llegados nunca se produjo y el *Odin Teatret* se vio sitiado por espectadores reunidos espontáneamente. Los actores comenzaron a tocar y a cantar canciones populares escandinavas y a realizar improvisaciones vocales, técnica utilizada en el entrenamiento del actor del *Odin Teatret*. Al concluir la representación de la cultura del grupo, los espectadores reunidos no respondieron con aplausos, sino que, seguidamente, invitaron a los extranjeros a escuchar sus canciones. Eran canciones asociadas a la cosecha del tabaco y de la aceituna, canciones de amores mortuorios e infelices. De esta experiencia impensada nació el *trueque*, denominación que caracterizó el segundo período de investigación del *Odin Teatret*.

El *trueque* animó toda la región del Salento italiano, permitiéndole al *Odin Teatret* trocar los cantos y las danzas pertenecientes a su cultura de grupo con grupos de trabajadores, campesinos y estudiantes de la zona y de las aldeas cercanas a Carpignano, que reunidos en las plazas de sus pueblos trocaron igualmente su patrimonio cultural. Barba describió la experiencia señalando:

No había teatro profesional. Y sin embargo la situación teatral existía: un punto en el tiempo que permitía reunirse, la ocasión de situaciones que incluían a gente desconocida que provocaban un impacto, creando relación, y atrayendo a otra gente.²²

Durante los próximos diez años que siguieron a la experiencia de trabajo en Dinamarca y a la concentración del grupo sobre el *secreto*, el *Odin Teatret* inició la etapa del *trueque*, trocando con culturas tan disímiles entre sí, como lejanas.

Trocaron con el Conjunto Nacional de Folklore de Lima, y en una prisión de Ayacucho, en Perú; trocaron en un hospital psiquiátrico en Valencia, España; con los *burakumin* en Fukuoka, Japón; en el Sahel, Alto Volta, y con los yanomamis en la Amazonia venezolana, entre otros:

La diferencia es nuestro punto de encuentro. Imagínate a dos tribus, en las dos orillas de un río. Cada tribu puede vivir por sí misma, hablar de la otra, hablar mal de ella o elogiarla. Pero cada vez que cruza el río y va a la otra orilla, lo hace para trocar algo. No cruza de una orilla a la otra para enseñar, predicar, entretener, sino para dar y tomar: un puñado de sal por un pedazo de tela, algunas perlas por un arco y dos flechas. Trocamos nuestro patrimonio cultural.²³

2.2. La Antropología teatral de Eugenio Barba

El hallazgo fundamental que cristalizó este momento de la experiencia del *Odin Teatret*, fue la revelación de los tejidos que conformaron las relaciones internas entre sus miembros, redes de relaciones que los definían frente a los otros, no como actores, sino como un grupo de mujeres y hombres, con una historia y una actitud en común frente a los acontecimientos que los rodeaban. *Secreto y Trueque* parecen representar la simiente de la *Antropología Teatral*:

En el más allá del teatro estaba el trueque: el intercambio de nuestra presencia teatral (entrenamiento, espectáculos, experiencias pedagógicas con las actividades de otros grupos teatrales o con grupos de espectadores) Era, sobre todo, la manera de revitalizar una relación de otra forma deteriorada: el modo de pasar del encuentro con espectadores-fantasmas que vienen una noche y después desaparecen, al encuentro con espectadores que, además de ver a los actores, se muestran y se presentan ellos mismos. En el trueque reside el secreto de cómo utilizar y al mismo tiempo gastar el teatro. Y en el secreto el momento más alto de un intercambio.²⁴

La reflexión en torno a la fundación y primeros aportes del *Odin Teatret* junto a la figura de Eugenio Barba, por una parte y la perspectiva escénica anticipada por Meyerhold en su revolucionario sistema teatral encauzan el análisis de este trabajo hacia la consideración de una vinculación entre dos teorías teatrales: *Biomecánica* y *Antropología Teatral*. La profundización que ambas

teorías hacen en aspectos esenciales del conocimiento y de la práctica del arte teatral merece la posibilidad de ésta vinculación.

Estos aspectos que refiero centran toda la atención de la investigación teatral, por cuanto contribuyeron a definir la teatralidad contemporánea: La formación del Actor, la relación Actor – Director, la relación Actor – Espectador, y el carácter social y colectivo del teatro constituyen estos aspectos.

Revisando la obra teórica de Barba, producida en el primer período de trabajo del *Odin Teatret*, cuando el grupo se concentraba sobre el secreto de la formación del actor, podemos encontrar un texto publicado en New York en 1972, donde el autor reflexiona sobre la importancia del entrenamiento corporal del actor. Define entrenamiento no sólo como la habilidad de ejecutar complejas acciones físicas en un proceso de autodefinición y de autodisciplina, donde el ejercicio físico en sí no fuera lo determinante sino la necesidad de encontrar una justificación personal e interior que diera sentido al trabajo realizado por el actor. El entrenamiento corporal se convierte, por lo tanto, en el instrumento empleado por el actor para su formación.

Esta justificación personal que el actor da a su propio trabajo, difícil de explicar con palabras, visible sólo orgánicamente, define la calidad de la energía física y psíquica, que permitirá al actor trabajar soportando el agotamiento diario producido por una búsqueda que exhorta a la superación de las limitaciones personales hacia un encuentro consigo mismo, liberador, donde el actor aspira a la transformación de sí mismo y del grupo al cual pertenece. Esta transformación implica al actor en una reflexión que él realiza con su cuerpo y con su mente, donde los prejuicios y las dudas se destierran dando paso a nuevas justificaciones y nuevos sentidos que trazan el puente hacia la actividad creadora.

El entrenamiento del actor del *Odin Teatret*, que corresponde al período de las primeras investigaciones del grupo, basó su programa de formación en la elaboración de acciones físicas conformadas por ejercicios tomados de la danza, la acrobacia, la pantomima, la gimnasia y el hatha-yoga. A este sistema de entrenamiento, empleado para la preparación del actor del *Odin Teatret*, por obligados autodidactas, que condujeron su búsqueda en la más recóndita y silenciosa actividad cotidiana, se le llamó: *Biomecánica*, teoría teatral aportada por Meyerhold y que en su época vino a transformar toda la escena teatral rusa, llegando su vigencia hasta este momento de la historia del teatro. En *Palabras o presencia*, texto incluido en la obra teórica de Eugenio Barba citada aquí, leemos:

Habíamos elaborado toda una serie de acciones físicas que llamamos biomecánica *partir* del término empleado por Meyerhold. Así definimos la biomecánica como una reacción a un estímulo externo () Para nosotros, la biomecánica no era una reconstrucción histórica y técnicamente exacta de los ejercicios elaborados por Meyerhold, hacia un fin particular: la creación de un empleo social para el actor. Habíamos usado este término para poner en marcha nuestra imaginación, para estimularnos. ¿A qué podría parecerse esta biomecánica? Habíamos intentado reinventarla, redescubrirla en nuestros cuerpos haciéndola coincidir con nuestras justificaciones y fines nuevos²⁵

En 1979, Eugenio Barba concentró nuevamente su investigación en el campo de la pedagogía teatral. El *trueque*, proceso que permitió hacer contactos con otras culturas y grupos teatrales en Europa, Asia y América Latina, abrió una nueva etapa de trabajo en el *Odin Teatret*, reconocida por las características afines y diversas nacidas en el contraste del *trueque*. A estas cercanías Barba las llamó: *Islas Flotantes*, definiendo con ello a los grupos fundadores de su propia cultura y con los cuales el *Odin Teatret* trocó su patrimonio cultural. Esta contribución teórica formó parte también de la *Antropología Teatral*: El encuentro basado en el *trueque* y en el reconocimiento de las diversidades culturales.

El interés de Barba por profundizar en lo relacionado al trabajo del actor lo reencuentra con las tradiciones del teatro oriental. La interrogante que inició la búsqueda refiere a la observación de los actores orientales. Barba reconoce una cualidad de energía electrizante en el actor oriental, presente siempre incluso en una demostración fría y distanciada. El efecto que produce un actor oriental en quien observa es magnético, captando toda la atención del espectador, obligando a mirarlos. Barba consideró que este efecto era logrado mediante la técnica, entendida como habilidad, pero en la necesidad de superar esta usual conceptualización reconoce dos aspectos inéditos del uso de la técnica corporal. Una técnica cotidiana y otra técnica extra-cotidiana. Sobre estos dos principios fundamentales la *Antropología Teatral* conducirá su experimentación:

Utilizamos nuestro cuerpo de manera sustancialmente diferente en la vida cotidiana y en las situaciones de representación. A nivel cotidiano tenemos una técnica del cuerpo condicionada por nuestra cultura, nuestro status social, nuestro oficio. Pero en una situación de representación existe una

utilización del cuerpo, una técnica del cuerpo que es totalmente distinta. Pudiéndose pues distinguir una técnica cotidiana de una técnica extra-cotidiana.²⁶

La técnica es lo que Barba definió como un uso particular del cuerpo, es un principio con dos acepciones, según la *Antropología Teatral*: Una técnica cotidiana del uso del cuerpo sustancialmente diferente a la técnica extra-cotidiana utilizada por el actor en una situación de representación. La diferencia entre estas dos técnicas que tratan acerca del uso del cuerpo están claramente definidas en la concepción teórica de la *Antropología Teatral*.

En una situación de representación organizada, el actor trabaja en un nivel pre-expresivo, es decir en un nivel precedente al espectáculo teatral que Barba delimitó como un antes lógico y no cronológico. La observación del comportamiento físico y mental del actor en una situación de representación organizada pre-expresivamente es el objeto de investigación y de estudio de la *Antropología Teatral*:

En una situación de representación organizada, la presencia física y mental del actor se modela según principios diferentes de aquellos de la vida cotidiana. La utilización extra-cotidiana del cuerpo-mente es aquello que se llama técnica.²⁷

La técnica extra-cotidiana permite al actor trabajar con su cuerpo lejos de los automatismos que rigen la vida cotidiana. Violando los condicionamientos habituales en el cuerpo, el actor encuentra la condición propicia para descubrir los principios que gobiernan la vida escénica. Éstos principios serían los que establecen el uso de la técnica extra-cotidiana en contraposición al uso de la técnica cotidiana, condicionada por la cultura y determinada por un mínimo uso de energía.

El actor que en un nivel de organización pre-expresivo trabaja con su cuerpo psíquico y físico, oponiéndole a su natural condicionamiento cotidiano y cultural la cualidad extra-cotidiana del uso de la energía, consigue como resultado la alteración de su equilibrio transformándolo en un equilibrio precario, permanentemente inestable, que es a su vez consecuencia de una importante tensión mental y corporal que exige al actor la intencionalidad de luchar por mantenerse erguido.

Por medio de este procedimiento el actor intensifica los procesos orgánicos que acentúan la cualidad y la calidad de su presencia escénica, de su *bios* escénico, convirtiendo a su cuerpo en un cuerpo decidido, vivo, y creíble.

Esta intensificación orgánica presente siempre en el nivel que permite organizar el *bios* escénico del actor, en el antes lógico, es la estrategia de la cual se sirve la *Antropología Teatral*, para captar y mantener la atención del espectador antes de que se originen los significados y las emociones que potencialmente transmita el espectáculo teatral.

2.3. El ISTA y la internacionalización del trabajo teatral de Barba

El conjunto de estas aportaciones teóricas, que incluye el nivel de organización para el trabajo del actor definido a partir del nivel pre-expresivo, y las puntualizaciones acerca de lo que ocurre en el momento previo al espectáculo, donde el actor se prepara gozando de una plena libertad para la acción psíquica y física, sin contraer aún la obligación de que su accionar en el espacio escénico derive en producción de significados, trabajando en un teatro sólo para él como preciso Barba para caracterizar el asunto del cual trató este período de su investigación teatral, fueron las fundamentales claves teóricas elaboradas en el marco referencial de la *Antropología Teatral*.

Así, una experiencia de indagación que tuvo en el proceso del *trueque* una importante fuente de intercambio y de saber, derivó aquí en el punto más alto con la creación en 1980 del ISTA (*International School of Theatre Anthropology*). La primera sesión del ISTA, fundada y dirigida por Barba eligió la ciudad alemana de Bonn para organizar el primer encuentro. La dinámica organizativa de estas reuniones podían durar de una semana a dos meses, los espacios-sedes donde fueron producidos los primeros encuentros tuvieron el carácter de itinerantes, teniendo en cuenta que organismos nacionales e internacionales se encargaban de escoger la sede y de financiar las sesiones del ISTA.

El organizador de la primera sesión del ISTA, el *Kulturamt der Stadt Bonn*, reunió a un grupo de maestros y actores orientales pertenecientes a las tradiciones japonesas del teatro *Nô* y del teatro *Kabuki*, del teatro Balinés y del teatro *Kathakali* de India. El objetivo de este primer encuentro concentró su interés sobre la observación de las particularidades del uso del cuerpo por el actor/bailarín, puntualización que hará Barba en su *Tratado de Antropología Teatral* para referirse al teatro que danza.

La reunión que permitió en Bonn el encuentro entre actores orientales y actores occidentales, donde también estuvo presente Jerzy Grotowski, rechazó de plano que el intercambio de experiencias y de aprendizajes se diera a través de la asimilación por imitación del actor occidental de las técnicas presentes en las tradiciones del teatro en China, Japón, India, y Bali.

El objetivo de este primer encuentro privilegió la posibilidad de «aprender a aprender», otra de las puntualizaciones que Barba aportó para referirse al proceso que permitiría a los actores occidentales presentes en Bonn, dirigir la observación hacia la comprensión de los aspectos físicos que tienen origen en el cuerpo del actor y que permiten transformar a su cuerpo en un cuerpo en vida.

El aprender a aprender del primer laboratorio del ISTA, se interesó por comprender y reconocer los elementos de la técnica que en los teatros orientales establecen la calidad del uso de la energía corporal empleada por el actor/bailarín oriental y asimilada en una larga tradición codificada mediante precisas reglas de comportamiento escénico que tratan la relación entre el peso y el equilibrio, el uso de la columna vertebral y la variación de la utilización de la técnica de introversión y extroversión en diferentes partes del cuerpo:

La investigación que se realiza en el ISTA se aleja en parte de la tradición occidental del actor. No porque se refiera también a las tradiciones orientales, sino porque abandona a aquello que por más de dos siglos ha sido el terreno privilegiado de cada reflexión y de cada investigación científica: la psicología.

Basar el trabajo del actor en una psicotécnica significa dirigirlo a querer expresarse \bar{y} de este modo eludir el problema de fondo: el de las bases pre-expresivas del arte del actor.

La expresividad del actor deriva -casi a pesar suyo- de su acción, es decir del uso de su presencia física. Los principios que lo guían en estas acciones constituyen las bases pre-expresivas de su expresividad. Son nuestras acciones que, a pesar nuestro, nos hacen expresivos. No es el querer expresar lo que decide las acciones del actor. El querer expresar no decide lo que hacer. Es el *querer hacer* lo que decide que es lo que el actor expresa²⁸ (30).

A modo de conclusión

Meyerhold, definió la *Biomecánica*, como un sistema de adiestramiento para el actor, previo a la realización del espectáculo teatral, formación capaz de posibilitarle al actor la coordinación de los elementos, que formarían parte de su interpretación escénica: el uso de su cuerpo, la utilización de la voz y la dicción, la emocionalidad, estrategia experimentada a través del proceso de la *excitabilidad*

reflexiva, la conservación de las precisiones físicas, y la relación tejida con los espectadores.

La *Antropología Teatral*, por su parte, auspició para el trabajo creador del actor, condiciones similares a las propuestas por la *Biomecánica*: Un antes lógico, en el que el actor trabaja en un teatro sólo para él, donde organiza extra-cotidianamente a su cuerpo-mente, y donde no se ve obligado a expresar aún para otros, sino a concentrar el esfuerzo en descubrir las claves, que le permitan la manifestación de la calidad de energía que hará de su cuerpo, un cuerpo decidido, vivo, y creíble. Su *bios* escénico.

Pareciera, por consiguiente, que tanta puntualización técnica sofocara y complicara una tarea artística, que debiera estar reservada para la espontaneidad, para el impulso emotivo de la acción teatral y para el hacer sin límites. Sin embargo, todas estas conceptualizaciones teóricas, que ciñen al actor en el marco de unas referencias conceptuales y técnicas, han logrado contribuir al incremento de la libertad creadora del actor, propiciando durante el proceso de aprendizaje y de experimentación de las técnicas, la individuación de los descubrimientos personales y el arraigo a la identidad construida colectivamente. Estos procedimientos son una suerte de garantía para la eficacia y el ingenio escénico, haciendo que el espectador recorra junto al actor el puente trazado hacia el misterio y la manifestación del mismo. Finalmente, este trabajo ha mostrado las aportaciones, que ambos autores, Meyerhold y Barba, donan a la investigación teatral. El carácter de estas donaciones tiene como fin el incesante redefinir del arte teatral, que desplaza la creencia del teatro sólo como entretenimiento, adentrando a actores, espectadores, investigadores y curiosos en un conocimiento de profunda y compleja invención artística, que además de remitir a los momentos de exteriorización de la puesta en escena, remite también a los momentos de búsqueda e indagación, que preceden la actividad creadora. De aquí la vigencia y la singularidad de estas dos teorías teatrales.

NOTAS:

1 Konstantin Sergeievich Stanislavski (1863 - 1938), revolucionó el trabajo pedagógico teatral desechando el gusto por el arte de la declamación, vigente en las escuelas de teatro oficiales en la Rusia zarista. Su investigación se inicia a partir de la elaboración de concepciones propias que conformaron su sistema metodológico. El trabajo psicológico sobre el personaje teatral y el método de las acciones físicas forman parte esencial de su legado. Stanislavski, que antes había sido director de la *Sociedad de Arte y Literatura* y director del *Instituto dramático-musical de la filarmónica* de Moscú, fue el maestro, guía, actor, director y fundador, junto con Vladimir Ivanovich Nemirovich Danchenko, del *Teatro de Arte* de Moscú, fundado el 14 de junio de 1898 en la colonia veraniega rusa de Pushkino. La estética que fundó la tradición artística del *Teatro de Arte* se resume en el estilo de la técnica naturalista, que buscaba copiar minuciosamente todos los detalles de la vida para la

escena. Meyerhold fue acogido ese mismo año en el *Teatro de Arte* como actor, egresado del *Instituto dramático-musical de la filarmónica de Moscú*. El primer personaje que interpretó allí fue *Treplev* en *La gaviota*, obra escrita por el dramaturgo ruso Anton Pavlovich Chejov y dirigida por Stanislavski. El 9 de septiembre de 1898 durante un ensayo de *La gaviota*, Meyerhold conoció a Chejov, y a partir de ese momento entre ambos nació una relación de amistad recíproca que perduró hasta la muerte del dramaturgo. El carácter insatisfecho del joven Meyerhold, durante el período en que estaba decidiendo abandonar el *Teatro de Arte* de Moscú, se revela en intensas cartas que escribe a Chejov, manifestándose así la personalidad compleja, decidida y polémica que estudiaremos a continuación.

2 Maurice Maeterlinck (1862 – 1949) Poeta y dramaturgo belga. Premio Nobel de literatura, 1911, conocido ampliamente por sus obras de teatro y por su adhesión estética al movimiento simbolista. Principal exponente del teatro simbolista, movimiento que reaccionó contra el naturalismo reinante en la literatura, la poesía y el teatro. Autor de *La princesa Malena*, *Peleas y Melisanda*, *Sor Beatriz*, entre otras.

3 MEYERHOLD, V.E.: *Meyerhold: Textos Teóricos*. Edición y publicación de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1992, p. 183. En adelante, citado como *Textos*.

4 *Textos*, p. 140.

5 *Textos*, p. 14.

6 *Textos*, p. 174.

7 *Textos*, p. 176.

8 *Textos*, p. 177.

9 *Textos*, p. 229.

10 *Textos*, p. 230.

11 *Ibid.*

12 *Textos*, p. 293.

13 *Textos*, p. 232.

14 Este escrito aparece incluido en la edición *Textos* aquí utilizada. Igor Ilinski (1901-1987) fue un actor de gran comicidad, formado junto a Meyerhold, interpretó varios personajes en espectáculos dirigidos por éste, como Bruno en *El cornudo magnífico*, Prisiptkin en *La chinche* (obras ambas del poeta ruso Maiakovski), Istlen, en la obra *Amanecer*, del belga Émile Verhaeren, Chlestakov, en *El Inspector General* de Nicolás Gogol, Bubus en la comedia musical *El profesor Bubus* de A. Faiko, y otros. A pesar de las consultas hechas por varias fuentes no se pudieron encontrar datos acerca de su lugar de nacimiento y fecha de deceso. La construcción de esta nota fue posible hacerla gracias a los datos que el editor español aporta en la presentación del artículo referido en la obra teórica de Meyerhold. Tras la desaparición del T.I.M., teatro de Meyerhold cerrado el 8 de enero de 1938 por orden

del *Comité de asuntos artísticos*, Ilinski actuó en el cine y continuó trabajando en el teatro, convirtiéndose en uno de los actores más importantes de la U. R. S. S.

15 *Textos*, p. 295.

16 *Textos*, p. 306.

17 Jerzy Grotowski (1933–1999), director teatral polaco, fundó en 1959 el *Teatr-Laboratorium*, espacio dedicado a la investigación teatral. Dirigió espectáculos transcendentales y significativos para la historia del teatro contemporáneo, exponiendo a través de los mismos sus ideas acerca del trabajo escénico. *El príncipe constante*, obra original del dramaturgo español Calderón de la Barca, en la versión polaca de Slowacki, representó la etapa de concreción y madurez del *Teatr – Laboratorium*. Ryszard Cieslak, actor, protagonista de *El príncipe constante* fue su más cercano colaborador, reconocido como la imagen viviente del método de creación del *Teatr - Laboratorium*. En 1986 Grotowski fundó en Pontedera, Italia, el *Workcenter*, última etapa de su trabajo investigativo. Murió en esa localidad en 1999.

18 BARBA, Eugenio: *Más allá de las islas flotantes*. Colección Escenología. México, 1986, p. 129.

19 GROTOWSKI, Jerzy: *Hacia un teatro pobre*. Editorial Siglo Veintiuno, México, 1968, p. 16. En adelante esta obra será citada como *Teatro*.

20 *Teatro*, pp. 26-27.

21 BARBA, Eugenio: *Más allá de las islas flotantes*. Colección Escenología. México. 1986. pp. 15-16. Esta obra será citada en lo adelante como *Islas*.

22 *Islas*, p. 256.

23 *Islas*, p. 235.

24 *Islas*, pp. 20-21.

25 *Islas*, pp. 20-21.

26 *Islas*, p. 185.

27 BARBA, Eugenio. *La canoa de papel*. Colección Escenología. México. 1992, p. 25.

28 *Islas*, p. 182.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. BARBA, Eugenio. *La canoa de papel*. Colección Escenología. México. 1992, p. 25.

2. BARBA, Eugenio: *Más allá de las islas flotantes*. Colección Escenología. México, 1986.

3. GROTOWSKI, Jerzy: *Hacia un teatro pobre*. Editorial Siglo Veintiuno, México, 1968.

4. MEYERHOLD, V. E.: *Meyerhold: Textos Teóricos*. Edición y publicación de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1992.