

Aproximació a Vsévolod Meierhold.

La teoria i la pràctica teatral.

**Treball Final de Grau
Història de l'art
Universitat de Barcelona**

Joan Bernad Ginard
NIUB: 16269341
Tutor: Enric Ciurans Peralta
Juny 2016

Índex

1. Introducció.....	1
2. Etapa de Formació.....	2 - 6
2.0.1 La societat i la cultura russa en l'època de Meierhold.....	2 - 3
2.0.2 Formació teatral.....	4 - 6
2.0.3 El grup de l'art.....	6
2.1 Societat del Nou Drama.....	7 - 9
2.1.1 Meierhold en front del teatre naturalista.....	7 - 8
2.1.2 La Societat del Nou Drama.....	8 - 9
2.2 El «teatre Estudi» de Stanislavski.....	9 - 11
2.2.1 El Simbolisme.....	9
2.2.2 El «Teatre Estudi» i la tasca de Meierhold.....	10 - 11
2.2.3 La revolució de 1905.....	11
3. El teatre de convenció conscient.....	12 - 16
3.0.1 La teoria de la «convenció conscient».....	11 - 14
3.0.2 Sant Petersburg i la Revolució.....	14 - 15
3.0.3 La tasca al Teatre Dramàtic de Vera Komissarjevskaja.....	15 - 16
3.1 Els Teatres Imperials.....	16 - 18
3.1.1 La producció de Meierhold als Teatres Imperials.....	17 - 18
3.2 El <i>Dottor Dapperttuto</i>.....	18 - 21
3.2.1 Allò grotesc en el teatre.....	19
3.2.2 La pràctica del <i>Dottor Dapperttuto</i>	19 - 20
3.2.3 La revolució de 1917.....	20 - 21
4. La Revolució Russa.....	22 - 25
4.0.1 El desenvolupament de la Revolució.....	22 - 25
4.0.2 Conseqüències de la Revolució sobre la cultura	25
4.1 La Biomecànica.....	26 - 30
4.1.1 Antecedents.....	26 - 28
4.1.2 La Biomecànica.....	28 - 30

5. L'Octubre Teatral.....	31 - 33
5.0.1 Què passa amb Meierhold durant la revolució?.....	31
5.0.2 El paper de Meierhold com a director del TEO.....	31 - 32
5.0.3 El programa ideològic de l'«Octubre Teatral».....	32 - 33
5.1 Meierhold i les Avantguardes.....	33 - 38
5.1.1 La influència del cinema.....	34
5.1.2 El Futurisme i Maiakovski.....	34 - 35
5.1.3 El Constructivisme.....	35 - 37
5.1.4 Meierhold després del Constructivisme.....	37 - 39
6. La mort de Lenin.....	40 - 43
6.0.1 La pujada al poder de Stalin.....	40 - 41
6.0.2 El realisme socialista.....	41 - 43
6.1 El darrer gran projecte de Meierhold.....	43 - 44
6.1.1 Les lluites polítiques de Meierhold	43 - 44
6.1.2 El teatre ideal de Meierhold.....	44
6.1.3 Dia 2 de febrer de 1940.....	44
6.2 El pas a la posterioritat.....	45 - 47
6.2.1 La mort de Stalin.....	45 - 46
6.2.2 El pas a la posteritat.....	46 - 47
7. Conclusions.....	48 - 50
8. Bibliografia.....	51 - 52

1. Introducció

Aquest Treball Final de Grau es centra en la figura del teòric i director teatral rus Vsévolod Meierhold (1874-1940), i la seva trajectòria en el món escènic durant les primeres dècades del segle XX, a la Rússia revolucionària. L'esquema del treball seguirà una estructura basada en la cronologia, tot i que no sempre, començant per la seva etapa de formació fins a observar la influència que exerceix la seva tasca. També té la intenció d'incloure alguns punts de teoria a partir de la qual crearà la seva pràctica escènica.

El segon punt, ens servirà sobretot per observar l'etapa de formació de Meierhold. Des dels seus orígens a la ciutat de Penza, a l'estada que realitzà durant quatre anys al «Teatre d'Art de Moscou» sota la direcció de Stanislavski. A més, s'intentarà, d'alguna manera, veure el món en què es movia Meierhold. Es pretén veure quin és el context a Rússia en el moment en què Meierhold es forma com a home de teatre.

El tercer punt es desenvoluparà l'etapa pre-revolucionària. Es partirà de la seva teorització sobre el teatre de la «Convenció conscient» i després es veurà com es posa en pràctica a partir de la tasca realitzada en el Teatre de Komissarjevskaja, la seva tasca al davant dels Teatres Imperials i la creació de la figura del *Dottor Dapertutto*.

El quart punt desenvoluparà, per la importància que li dóna Meierhold, la Biomecànica. Es mirarà d'entrar una mica més en detall en les conseqüències de la Revolució, per la rellevància històrica que té. No s'entrarà tant dins el treball de Meierhold com a director, sinó que s'intentarà per una part analitzar la metodologia de treball amb els actors i la importància del control del cos. Observarem quines van les seves influències, com pot ser l'aprenentatge amb Stanislavski, però rebutjant els seus preceptes teatrals. Entenem que explicar la Biomecànica per separat, sense seguir l'ordre cronològic ja que implica un gran salt dins la cronologia, ens facilita i alleugera la tasca, a més de fer-ho més intel·ligible, creiem.

El quint punt recupera la cronologia i es centre amb el fet cultural de l'anomenat «Octubre Teatral». Intentarem mostrar la relació que Meierhold va establir amb els moviments d'avantguarda, el diàleg que s'estableix entre el teatre constructivista i la biomecànica, i molt especialment el binomi amb el poeta Vladímir Maiakovski, amb qui va col·laborar en alguns dels millors espectacles de l'època.

El sisè punt del nucli central del treball es centra en els darrers anys de Meierhold, ja que degut a la Revolució Russa i la mort de Lenin es succeeixen un seguit de fets clau, què desemboquen en l'afusellament en un camp de concentració de Sibèria i la prohibició dels seus llibres a la Unió Soviètica fins la mort de Stalin. També s'intentarà observar quina repercussió té a posteriori la pràctica escènica de Meierhold.

Tot i la importància que té la figura de Vsévolod Meierhold som conscients que aquest treball només intenta ser una aproximació a la seva figura. És una aproximació perquè no tenim el temps, ni l'espai ni tampoc el coneixement necessari per poder encarar la possibilitat de crear una monografia completa. Per una monografia que fes justícia a la figura de Vsévolod Meierhold necessitaríem molt de temps i poder accedir a la documentació, que no hi ha tota la que ens agradaria, traduïda a una llengua accessible per a nosaltres.

2. Etapa de formació

Karl Fiodor-Kasimir (Vsevolod Emilievic) Meierhold neix el 28 de gener de 1874 a la ciutat de Penza, en l'Imperi rus. Fill de pare alemany, anomenat Emil Meierhold, que era destil·lador d'aiguardent i de mare ex-actriu d'origen bàltic, anomenada Alvina Danilovna. Tant la seva infantesa com l'adolescència les passa al poble natal, un centre teatral i artístic de províncies, a banda de ser residència d'alguns presos polítics, sobretot d'escriptors i artistes. Dins aquest context la seva mare decideix instruir-lo en el món artístic, en el camp de la música, bàsicament amb l'estudi de piano i violí. La relació amb el seu pare no sembla que sigui tant afectuosa, ja que aquest l'hi imaginava un futur com a militar alemany al servei de l'imperi Bismark. Als 18 anys abandona la carrera musical i s'introdueix en el món del teatre muntant diversos espectacles a l'Ateneu Popular de Penza, obtenint un cert ressò en aquesta ciutat de províncies. Es té constància que en l'any 1892 ja és un conegut actor «amateur» i uns anys més tard, durant els estius, organitza i dirigeix espectacles.

2.0.1. La societat i la cultura russa en l'època de Meierhold

Meierhold formà part de l'elit cultural que va protagonitzar el desvetllament de la gran cultura russa en l'àmbit teatral, juntament amb el dramaturg Anton Txèkhov i el director escènic Konstantin Stanislavski. L'historiador del teatre Vito Pandolfi ens dóna algunes de les claus del paper de renovació que la generació de Meierhold jugà en la societat, la cultura i l'art russos:¹

Meierhold és un dels representants més grans de la *intelligentzia* russa, el destí de la qual, per la força de les coses, va haver de patir. A començaments de segle, la *intelligentzia* es recolza en els medis progressistes i liberals de l'alta burgesia i certes capes de l'aristocràcia. En esclatar la revolució, pretén d'aportar-li el suport moral, adoptant en l'art una actitud d'avantguarda formal, sòlida i complexa.

Amb la introducció dels corrents europeus cal dir que ni la situació social ni la econòmica en què es troba Rússia són les mateixes que les que es poden trobar a l'Europa generadora d'aquestes tendències artístiques. De fet, un ciutadà rus no tenia cap de les garanties que en l'Europa occidental ja eren habituals. En aquesta Rússia d'inicis del segle XX, hi ha una gran manca de llibertats personals, hi havia un ordre establert, on qualsevol tipus d'oposició estava prohibida, perseguida i cruelment reprimida. Tampoc hi havia llibertat de partits polítics, ni de premsa, ni impremta, ni de manifestació pacífica, ni de sindicalització. A més, hi havia gran quantitat de presos polítics, que ocupaven presons i camps de concentració siberians. La tortura i la repressió policial ho dominaven tot. Des de molts punts de vista, Rússia es basava en el feudalisme. Des del punt de vista econòmic, depenia bàsicament de l'agricultura i la possessió de terres era l'element primordial, ja que era el que veritablement aportava riqueses i poder. La terra es divideix en latifundis, que són treballats pels «mujiks», els servs. Al costat d'aquest món feudal, en uns determinats nuclis urbans, es comença a desenvolupar la indústria, però només són punts on s'inicia el capitalisme a partir de capital estranger.

Ja en aquesta època la societat russa, essencialment rural, manifestava símptomes de canvi en diversos processos socials i polítics que havien de desembocar en els esclats revolucionaris de principis del segle XX. Una de les qüestions clau fou la progressiva introducció de corrents

¹ PANDOLFI, Vito, *Història del teatre*, vol. II, Barcelona: Institut del Teatre, 1989, p. 278.

artístics europeus que havien de posar fi al secular aïllament de la cultura russa, que només en la segona meitat del segle, fruit de l'esclat novel·líctic protagonitzat per Dostoievski i Tólstoi es va dur a terme. En aquells anys aparegué un important corrent simbolista, que s'obren pas en una societat encarcerada i que es nega a acceptar els canvis que de manera inexorable transformaran de manera profunda aquella societat. En aquest sentit l'historiador Dimitri Chizhevski escriu, a propòsit de l'arribada de la influència europea:²

Hacia la misma época [es refereix al tombant de segle] se inicia una nueva corriente artística en la que se perciben grandes influencias occidentales. Se trataba ahora de seguir las corrientes del nuevo arte impresionista, para lo cual los artistas jóvenes se trasladaban a París y Munich.

Pel que fa referència al camp del teatre, més específicament, s'hauria de destacar la importància que va tenir la gira europea, entre els anys 1874 i el 1890, de la companyia del duc de Meiningen, que va aportar un aire nou al teatre europeu amb les seves posades en escena realistes, amb decorats corporis mai vistos fins aleshores. Era una companyia creada pel duc Georg II que el 1861 accedí a la corona del petit ducat de Saxo-Meiningen (Ducat de Saxònia-Weimar). El duc, que estava casat amb l'actriu i pianista Ellen Franz, es va fer càrrec de la direcció de la companyia, tenint com a directors d'escena a dos dels pioners del gènere: Friedrich Martin von Bundenstedt i, sobretot, Ludwig Chronegk. Segons César Oliva, la tasca dels Meiningen serví per posar les bases d'una profunda renovació teatral a Alemanya:³

Entrenaba a los actores, les dirigía con férrea disciplina, tanto a los protagonistas como a las comparsas, que habían de actuar como elemento ambientador y realista. Su manejo de las masas fue siempre muy ensalzado. Pero además, prodigaba todos los detalles del decorado, para el que prefería la habitación cerrada, incluso por techo. Amante de la historia y de la pintura, disciplinas que había estudiado en la Escuela de Munich, él mismo diseñaba los decorados, buscaba originales perspectivas y dibujaba el vestuario, indicando siempre los colores más apropiados. [...] Este *naturalismo* no era el de Zola, sino más bien el que perseguía la fidelidad histórica y la verdad absoluta en ella. Las armas, por ejemplo, tenían que ser auténticas. De ahí que su repertorio tuviese como norma la calidad de las obras.

Un altre fet històric que serà molt important per a comprendre el desenvolupament del teatre a Rússia durant aquelles dècades, i què per suposat, influïren de manera determinant en la vida professional de Meierhold: és la promulgació del decret d'abolició del monopoli dels Teatres Imperials en l'any 1882 per part del tsar Alexandre III. Aquesta abolició provocà la revifalla de la vida teatral de la ciutat i molts de joves van ser atrets per l'escena i impulsats per les companyies privades. Sota aquest context, en el 1894, Meierhold, després d'haver finalitzats els estudis al Liceu de Penza, marxà cap a Moscou per matricular-se en la carrera de Dret, però la passió pel teatre i la vida cultural de la capital capgiren els seus plans inicials. Meierhold, a mitjans de l'any 1895, va ser atret pel Teatre de Maly, el teatre de referència per a tots els estudiants.

² CHIZHEVSKI, Dimitri, *Historia del espíritu ruso. Rusia entre oriente y occidente*, Madrid: Alianza Ed., 1967, p. 184-185.

³ OLIVA, César i TORRES, Francisco, *Historia básica del arte escénico*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2010, p. 294.

2.0.2. Formació teatral

La passió pel teatre el va fer abandonar la carrera de Dret que havia iniciat i ingressà, en l'any 1896, a l'Institut Dramatico-musical de la Filharmònica de Moscou, que estava dirigit en aquells moments per Vladímir Ivanovic Nemírovitx-Dàntxenko. A més, mentre assistia a les classes de Dàntxenko, freqüentava les representacions que Stanislavski presentava amb la «Societat d'Art i Literatura», per la pregona admiració que li professa. Amb 21 anys, i degut a la mala relació amb el seu pare, decideix canviar-se el nom, originalment luterà, de Karl Fiodor-Kasimir, i renunciar a la nacionalitat alemanya, per obtenir-ne la russa, sota el nom de Vsévolod Emilievic, en honor de l'escriptor Vsévolod Garsin (1855-1888), autor de moda pels joves de l'època. A més, es convertí en ortodox grec, abandonant així el luteranisme propi de la família.

Quan acaba els estudis a l'Institut Dramatico-musical de la Filharmònica de Moscou retornà a Penza, on representa algunes escenes del repertori rus, fins que el 14 de juny de 1898 entrà a formar part de la companyia del «Teatre Popular d'Art de Moscou», dirigida per Konstantin Seguéievitx Stanislavski, antic director de la «Societat d'Art i literatura» i Vladímir Ivanovich Nemírovitx-Dàntxenko, que havia abandonat la direcció de l'Institut Dramatico-musical de la Filharmònica de Moscou per enrolar-se dins aquest nou projecte. La part literària era responsabilitat de Dàntxenko i la posada en escena corria a càrrec de Stanislavski. La companyia es reunia a Puskino, una colònia d'estiu, on N. Arjipov els cedeix un graner, per assajar els nous espectacles per a la propera temporada. L'entrada de Meierhold a la companyia es va produir gràcies a l'actriu Olga Knipper, amb qui Txèkhov estava casat. Meierhold demostrà una entrega absoluta a la companyia. El dia 14 d'octubre d'aquell mateix any la companyia va presentar l'espectacle *El tsar Fiodor* de Tolstoi, en l'Antic Teatre de l'Hermitage, el qual havien reformat i modernitzat.

Aquesta estada a la companyia comporta que es plantejàs el teatre des d'un punt de vista, radicalment oposat al que imperava en la producció de l'època, molt marcada pel retoricisme naturalista i l'artificiositat dels actors dels Teatres Imperials russos. Tot això configurava un teatre vulgar, sense espina dorsal. Com ens avisava César Oliva, la influència dels Meininger dins la cultura teatral russa va influir molt i va comportar que els senyors russos més importants imitassin el que va fer Georg II:⁴

Emulando a los reyes europeos, los grandes señores rusos organizaron sus propias cortes ilustradas, en las que el teatro constituyó un tipo de ocio frecuente. Cuando en 1861 fue abolido este régimen de servidumbre, Rusia se encontró con un elenco impresionante de actores, bailarines, músicos y pintores provenientes de la servidumbre. Estos actores-siervos, a los que se les había dado instrucción y que habían representado particularmente el repertorio francés —de Molière al vodevil— comprendieron la necesidad de crear un teatro más conectado con la realidad rusa, que alguien ha descrito como drama sin las cofias ni los delantales de las criadas francesas.

El que va suposar l'estada en el «Teatre d'Art de Moscou» va ser la presa de consciència de la seva professió, la serietat i la solidesa que la tasca teatral requereix. Les aportacions que fa Stanislavski van el motiu que el portaren a la investigació i la insatisfacció del treball realitzat. Les altres escoles teatrals de Rússia eren dirigides per les grans personalitats de l'escena teatral oficial, que dedicaven una part del seu temps a la docència, i el que ensenyaven sobretot era la declamació i la melodeclamació, la seva manera de fer.

⁴ OLIVA, C. i TORRES, F., *op. cit.*, p. 301.

Gràcies a l'estudi que va realitzar amb Stanislavski, Meierhold s'estimulà per conèixer més precisament la posada en escena i les seves dificultats inherents. Va formar part de la companyia durant quatre temporades, fins a l'any 1902. Va ser partícip de la nova docència promulgada per Stanislavski, la que s'enfrontava a la docència tradicional. En l'estudi de Stanislavski s'impulsava una dinàmica completament regeneradora per a l'escena teatral. Pel que fa als seus estudis teatrals, Meierhold no va obtenir coneixements en l'escola oficial, sinó que des de l'inici es va formar directament dins la dinàmica transformadora, que va ser la que portà la renovació escènica a Rússia.

En aquest primer període es formà bàsicament com a actor i com ens assenyala l'historiador del teatre Vito Pandolfi, les aptituds de Meierhold com a actor no eren pas nimietats:⁵ «Les seves capacitats representatives, van ser, certament, importants, per tal com podia passar amb facilitat pel paper de Tirèsies a *Èdip Rei* al marquès de Forlimpopoli a *La Locandiera*.» Però és a partir del teatre naturalista des d'on Meierhold crearà, de manera gradual, les teories del teatre de la convenció. A poc a poc s'orientà més cap a la direcció escènica més que no pas a l'actuació.⁶

Aquest va ser el sorgiment de l'home de teatre, entusiasmada per la seva tasca, i que sap que els fruits són donats per la constància i no de la casualitat, com passava en el teatre oficial. El que passava però és que Meierhold tenia una alternativa estètica diferent a la de Stanislavski, i els impulsos que té per investigar trenquen l'equilibri de la companyia. El treball de Stanislavski destacava per ser molt precís en els detalls, i amb el seu naturalisme intentava que l'actor adoptés la psicologia del personatge, mentre que Meierhold, hi apreciava la prioritat d'un ritme purament teatral en el treball de l'actor. A arrel d'això, de les diferències estètiques, van sorgir moltes tensions entre ells dos i es trencà la relació director-actor, però sempre es va mantenir un constant reconeixement, mostrant-se tot el respecte que es podien tenir per als respectius treballs. Van mantenir una gran amistat que es perllongà durant tota la vida.

En la seva etapa com a actor al Teatre d'Art, va protagonitzar espectacles importants, encarnant personatges de Gerhart Hauptmann i Anton Txèkhov, a qui va conèixer durant els assaigs de *La Gavina*, amb qui va establir una relació d'amistat. La relació amb Txèkhov passava per demanar-li dubtes sobre els personatges que escrivia fins a comentar-li els dubtes que tenien a l'hora de la representació dels seus textos. D'això en mostren testimoni les 18 cartes i telegrams que es van dirigir, entre els anys 1899 i el 1904, que a més ens permet conèixer quin era el seu pensament teatral i polític.⁷

Estrecho fuertemente su mano (li diu Meierhold), Antón Paulovich, y le agradezco que me haya dado las características de Johannes. Aunque se haya limitado a las generalidades, lo ha hecho con tal maestría que su figura aparece claramente.

Meierhold abandonà la companyia en l'any 1902, després d'haver-hi realitzat divuit papers diferents, a causa d'una reestructuració interna de la companyia, ja que l'abandonà al mateix temps que ho feren Sanine i Kotxèrov, i començà el seu treball autònom. Encara no tenia clar quin tipus de teatre volia fer, es trobava dins una crisi, estava hipersensible i de desorientant. Només sabia que

⁵ PANDOLFI, V., *op. cit.*, p. 279.

⁶ PICON-VALLIN, Béatrice, "Préface" a MEYERHOLD, Vsevolod, *Ecrits sur le théâtre*, Montreux: Imprimerie Ganguin et Laubscher, 1973, p. 9

⁷ HORMIGÓN, J.A., "La creación escénica meyerholiana", a MEYERHOLD, Vsevolod, *Textos teóricos*, (edición de José A. Hormigón), Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1992, p. 119.

volia separar-se del que Stanislavski denominava «naturalisme» i del que Dàntxenko anomenava «realisme psicològic». Aquests eren els seus principis de rebel·lió. Meierhold sorgeix com a antítesi de Stanislavski. En aquest mateix any realitzà un viatge al nord d'Itàlia, que va ser molt rellevant per la maduració personal que va suposar, ja que hi aprofundí els coneixements sobre la *Commedia dell'Arte*. A Itàlia s'hi posen les bases per a la seva posterior creació, el denominat teatre de la «convenció conscient».

2.0.3. «El grup de l'art»

A part del Teatre d'Art dins la capital russa van seguir apareixent altres corrents estètiques en la direcció escènica, com les iniciades per Serguei Màmontov, un industrial de Moscou, i el seu grup d'amistats. L'aportació que destaca més d'aquest grup és la que fa respecte al decorat, on la seva concepció l'actuació de l'actor era menys important que la bellesa plàstica de l'escena. Les estrelles havien de ser els escenògrafs. Es defensaven els valors purament formals, és a dir, la forma i el color. Màmontov, juntament amb els seus amics, crea el grup *Mir Iskusstva* (El món de l'art), que a més, publicaven una revista sota el mateix títol, que va ser fundada en l'any 1898, sota la direcció de Sérguei Diaghilev, el creador dels Ballets Russos.⁸

Esta revista (*El món de l'Art*) tenia como programa desafiar el academicismo y el naturalismo e iniciar la lucha contra la estética materialista o de intención social. Pero lo más importante no fue lo que negó, sino lo que promocionó y propagó. Dio un gran impulso a todas las artes visuales, iniciando el movimiento de las artes gráficas y el grabado. [...] Sirvió de difusión de las últimas tendencias artísticas occidentales.

Afegeix René Fülöp-Miller: «En contraste con la escuela naturalista de los modernos pintores rusos, aquel grupo buscaba con preferencia asuntos del pasado, del siglo XVIII o de épocas históricas más lejanas, y procuraba en la representación entregarse a la fantasía más libre y desenfadada».⁹

2.1. Societat del Nou Drama

Després de viatjar pel nord d'Itàlia, Meierhold retornà a Moscou. En aquest temps de viatge descobreix el teatre oriental, que ensems la *Commedia dell'Arte* i el teatre del Siglo de Oro Español, que li va servir com a base per crear un nou concepte d'interpretació, fonamentat en la música. Començà a visualitzar el text com una melodia, com una partitura, on la paraula i la música es fusionaven. Meierhold arribà a alguna de les idees de Richard Wagner i Adolphe Appia. Molts dels punts que investigà en aquesta època el van influir a l'hora de crear el teatre de «la convenció conscient», tot i que alguns van desaparèixer de la seva producció, l'únic que es va mantenir va ser la importància de la música.

⁸ MEYERHOLD, Vsévolod, *Teoría teatral*, Madrid: Editorial Fundamentos, 1982, p. 13.

⁹ FÜLÖP-MILLER, René i GREGOR, Joseph, *El Teatro ruso: su historia y su carácter con especial estudio del período revolucionario*, Barcelona: Gustavo Gili, 1931, p. 49.

2.1.1. Meierhold en front del teatre naturalista

Meierhold en aquest moment ja ataca fortament el teatre naturalista de Stanislavski practicat en el Teatre d'Art de Moscou, dient que:

El teatro naturalista no conoce la belleza de la plasticidad, no obliga a los actores a adiestrar el propio cuerpo, y si crea escuela, no comprende que la educación física debe ser la asignatura principal si se pretende poder en escena *Antígona* y *Julio César*, obras que por su musicalidad pertenecen a otro teatro... El teatro naturalista enseña a expresarse al actor de un modo absolutamente claro, acabado y preciso; no admite nunca una interpretación por indicios, una interpretación que deje conscientemente zonas de sombra en el personaje: es por lo que el teatro naturalista se aprecian tan groseramente los forzamientos.¹⁰

El teatro naturalista niega el don de soñar e, incluso, la capacidad de comprender las frases inteligentes, dichas en escena.¹¹

El que pensava Meierhold del Teatre d'Art de Moscou era que tenia dues visions respecte al teatre, per un costat era naturalista, mentre que per l'altra era un teatre d'estats d'ànim. Stanislavski va partir del naturalisme dels Meininger, seguint el seu principi fonamental de reproducció exacte de la naturalesa. En escena tot, dins les lògiques possibilitats, ha de ser real. Aquesta realitat era tant acusada que hi havia d'haver un esforç, tant per part del director com del pintor, per intentar determinar de la manera més precisa possible el moment del dia en què es desenvolupava l'acció. El teatre d'estats d'ànim, que és el que s'ha anomenat al teatre impressionista de Txèkhov, rau en el ritme del seu llenguatge. És el moment en què Txèkhov passa d'un realisme refinat a un lirisme místic profund. Els actors reben el ritme del text perquè estan captivats per l'autor. La clau, considera Meierhold, per a les interpretacions d'aquestes obres són les mans, a més de la captació del ritme verbal.

Per a Meierhold el teatre naturalista neix a partir del procediment de copiar els estils històrics. L'actor del teatre naturalista només tenia com a recursos expressius la seva habilitat en la caracterització del personatge, a partir del maquillatge, que resulta summament caracteritzat creant uns rostres que no aporten res d'especial. Altres elements expressius és l'adaptació de l'accent, la imitació de sons... El teatre naturalista veu el rostre com a principal focus d'expressió de l'actor i abandona la resta del cos. S'ignorava la utilització de recursos com el moviment que podien atorgar expressió a la seva interpretació. El teatre naturalista ignorà les possibilitats plàstiques i no planificà l'entrenament físic dels actors. El teatre naturalista ha creat uns actors perfectament aptes per a la metamorfosi, a través del maquillatge, de l'accent, dialectes i onomatopeies i que exigeix a l'actor una expressió acabada, precisa, que no admet una interpretació al·lusiva i voluntàriament imprecisa.¹²

Meierhold creu que els actors han de perdre en sentit del pudor per poder desenvolupar un sentit estètic: «En consecuencia, adquieren la aptitud propia de un fotógrafo aficionado, de observar los detalles cotidianos.»¹³ L'espectador té la facultat de completar la al·lusió amb la seva pròpia

¹⁰ MEYERHOLD, V., *Teoría teatral, op. cit.*, p. 42.

¹¹ *ibidem*, p. 36

¹² *ibidem*, p. 36.

¹³ *ibidem*, p. 35.

imaginació. A molts els atreu el teatre pel misteri i voler entrar dins ell. «El teatro naturalista parece privar al público de este poder soñar y de completar la obra.»¹⁴ El desig de mostrar-ho tot, costi el que costi, la por al misteri, a allò inacabat, transformen el teatre en una il·lustració de les paraules de l'autor. El públic no necessita saber-ho tot per fer-se'n una idea del que es representa. A més, cita a Voltaire, dient que: «el secreto de ser aburrido está en decirlo todo...»¹⁵ Per contra, l'actor i l'espectador de Meierhold eren totalment conscients de que allò que passava en escena no era real, sinó que es tractava d'un joc teatral, on el director només guiava a l'actor. Meierhold lluita contra el procediment de la il·lusió.

La opinió de Txèkhov respecte al teatre naturalista: «...la escena exige que se tengan en cuenta ciertas convenciones. No existe la cuarta pared; la escena depende del arte, expresa la quinta esencia de la vida y no es necesario introducir detalles inútiles.» Meierhold hi afegeix: «Este teatro -fent referència al teatre naturalista- no ha cesado de buscar la cuarta pared; esto le ha llevado al absurdo. Se ha convertido en prisionero del taller de accesorios. Quería que todo estuviera en la escena «como en la vida» y se ha transformado en una tienda de objetos de museo.»¹⁶

2.1.2. La Societat del Nou Drama

Meierhold fundà, amb Aleksánder Kotxèverov, la «Companyia d'artistes dramàtics russos», per anar a Kherson a animar la temporada local del 1902-1903. En el 1903 es passà a anomenar «Societat del Nou Drama». La concepció primordial de la companyia es basava en la idea essencial era la investigació escènica, a partir dels textos de Txèkhov, Hauptmann, Gorki i Ibsen. Tot i que la primera temporada a Kherson seguia, en el seu inici, el camí del naturalisme i el del Teatre d'Art, però al final de la temporada organitzaren uns viatges a Sebastòpol i a Mikolàiv, on Meierhold començà a muntar obres de Maeterlink i de Schnitzler. En la temporada 1903-1904 començà a investigar nous mètodes per poder portar a escena les obres dels simbolistes. En aquests moments el seu pensament teatral es comença a radicalitzar i les seves opinions giraven en torn de la importància del treball de l'actor com a base per a la posada en escena. Però la tasca que realitzaven no va ser senzilla:¹⁷ «Las condiciones de trabajo son duras i dificiles. Acostumbrado a un público urbano, intelectual e incluso un tanto «snob», Jerson no es sino una pequeña ciudad con mentalidad provinciana, a la que es difícil horadar con el simple entusiasmo de la joven compañía».

Els experiments de Meierhold inicialment van destinats a un públic iniciat, però el marcat centralisme de l'administració imperial fa que la gran majoria d'iniciats es trobin a Moscou o a Sant Petersburg i que no hi hagi iniciats a les províncies. Per tant, la seva tasca no es dirigeix al públic adequat. Meierhold en aquests moments es troba envoltat de l'aristocràcia i la burgesia provincianes que van al teatre bàsicament per exhibir-se. Meierhold muntà *L'hort dels cirerers* d'Anton Txèkhov en l'any 1904, un drama místic construït a partir d'un principi musical basat en les danses dels cadàvers vivents dels petits burgesos sobre un fons d'una orquestra monòtona i dissonant.¹⁸

¹⁴ *ibidem*, p. 36.

¹⁵ *ibidem*, p. 36.

¹⁶ *ibidem*, p. 39.

¹⁷ MEYERHOLD, V., *Textos teóricos*, op. cit., p. 42.

¹⁸ MEYERHOLD, V. *Ecrits sur le théâtre*, op. cit., p. 11.

En la temporada de l'any 1904 i el 1905 van aconseguir en el «Club Artístic de Tiflis» un teatre al seu gust, amb un escenari modern, acabat de construir, amb les darreres innovacions tècniques, amb el qual va poder seguir investigant. Una d'aquestes innovacions que realitza Meierhold va ser el canvi en el tractament de les multituds, on cada personatge era únic i amb moviments propis, fins a arribar a una multitud representada a partir d'agrupacions i taques de color, amb un únic moviment rítmic. A més, també canvià el decorat físic amb un decorat a partir de jocs de llum. Posant la base en aquestes innovacions teatrals que tenia en ment, posà en escena, per segon cop, l'obra *Snieg* («La neu») del simbolista polonès Stanislav Przybyszewski. Va ser un atac frontal contra el naturalisme i però va suposar ser un fracàs absolut perquè el públic en aquells moments s'estava acostumant al realisme psicològic de Stanislavski i no va entendre res. Per això, pel fracàs de *Snieg*, Meierhold va ser acomiadat. L'estada a Tiflis va suposar el debut en públic de les experiències pedagògiques meierholdianes. Però el context va canviar, es va produir una gran crisi econòmica a causa de la guerra amb Japó.

2.2 El «Teatre Estudi» de Stanislavski

Meierhold amb l'etapa de la Societat del Nou Drama s'havia anat apropant al moviment simbolista, amb la intenció de trobar un repertori d'avantguarda. En l'hivern del 1904 al 1905, tant a Moscou com a Sant Petersburg, es produí l'aparició de figures simbolistes importants com la de Maurice Maeterlinck (1862-1949).

2.2.1 El Simbolisme

El corrent simbolista, com a moviment artístic en general, sorgeix a partir de les teories de Hegel, la tasca de Boudelaire amb el redescobriment de les correspondències entre els éssers i l'aparició de la figura de Wagner amb la creació de l'obra integral. El teatre simbolista per posar en pràctica les exigències del Simbolisme recorre a la conjunció de la música i la paraula, la dansa i la il·luminació (sobretot en la seva dimensió psicològica i màgica). Meierhold, com ja s'ha vist, experimentà en aquest camí sobretot a partir de la temporada del 1903-1904 a Kherson. A més, va practicar la tècnica de l'immobilisme, que suposa la concepció de l'actor com una estàtua, emprada quan va muntar *La mort de Tintagiles* i *Sor Beatriu* (en el teatre Komissarvejskaia) de Maeterlinck:¹⁹

Distinguío como Stanislavsky el teatro de Chekhov, el diálogo exterior (las palabras) y el diálogo interior («el único que escucha el alma», decía Maeterlink), pero hizo que se interpretase lo exterior al mínimo y la tensión interior al máximo. La dicción debe ser nítida, la escansión fría, y en los pasajes trágicos hay que mostrar una tranquilidad aparente [...] Meyerhold rechaza los quiebros de la voz y de las mímicas recargadas, apuntando hacia una técnica intimista y esforzándose por colocar a los actores más cerca del público para permitirles mayores matizaciones vocales.

¹⁹ ASLAN, Odette, *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979, p. 105.

2.2.2 El «Teatre Estudi» i la tasca de Meierhold

El Simbolisme era un fet i era necessària la renovació teatral. Stanislavski, juntament amb Dàntxenko, van crear el «Teatre-Estudi», adscrit al «Teatre d'Art de Moscou», que havia de funcionar com un laboratori escènic, on hi havia la intenció d'investigar i experimentar amb les propostes trencadores dels nous dramaturgs emergents. Hi havia llibertat creativa absoluta, i hi havia un seguit de joves actors i actrius que es formarien aquí per portar el nou treball escènic per les províncies. Stanislavski recorre a Meierhold per oferir-li, en una reunió del dia 5 de maig del 1905, la direcció d'aquest estudi. Stanislavski es trobava en dificultats per fer front a les propostes dels nous dramaturgs perquè era conscient de que els seus preceptes naturalistes no hi tenien cabuda en el nou teatre. Aquestes són les paraules que Stanislavski va dir a l'hora d'explicar el per què va decantar-se per Meierhold per ser el director del laboratori: ²⁰

Decidí ayudar a Meyerhold en sus nuevos trabajos que parecían coincidir en muchos puntos con mis sueños... El credo del nuevo estudio se reducía en pocas palabras a esto: el realismo, la vida de todos los días había tenido su época; había llegado el momento de llevar lo irreal al escenario. Era necesario representar no la vida misma, como discurre en la realidad, sino como nosotros la sentimos confusamente en los sueños, las visiones, en los momentos de éxtasis.

El teatre havia de fer el mateix que feien els altres llenguatges artístics, com la música, la pintura i la poesia, no havia de representar la realitat com succeïa, sinó que s'havia de fer com es sentia interiorment i per això, la finalitat de l'estudi era essencialment donar per acabats els moviments del realisme i el costumisme. En escena es començava a imposar la representació d'allò ideal. Stanislavski havia seguit la trajectòria de Meierhold i tot i ser plenament conscient de què els diferenciava, també era conscient de la seva capacitat creadora per investigar nous camins. Per això, li encarregà la tasca de muntar unes obres de Maeterlinck, en un sol acte. El primer encàrrec va ser *La mort de Tintagiles*.

A partir d'aquesta experiència Meierhold podia posar en pràctica els seus conceptes teòrics. Va prendre la responsabilitat d'investigar les possibilitats d'un altre mètode de treball teatral eficaç, que serà la base de la seva teoria teatral de la «convenció conscient». Era una teoria dramaturgicament marcadament antinaturalista, creada a partir de les lectures de Valeri Briusov (1873-1924) i de Maurice Maeterlinck. Briusov és l'encarregat d'iniciar-lo en la nova concepció del teatre «ha sido —diu Meierhold, referint-se a Briusov— el primero en hablar de la inutilidad de la “verdad” que se intentaba reproducir a toda costa sobre nuestra escena... ha sido el primero en indicar nuevas vías para la representación dramática, invitando a substituir la inútil *verdad* de la escena moderna por una *consciente convencionalidad*»²¹.

Meierhold cercà poder portar a la pràctica teatral el que ja s'havia fet en altres arts, és a dir, una innovació del llenguatge. El que va passar es que els actors, educats sota les doctrines de Stanislavski, no aconseguien plasmar el teatre d'estilització que Meierhold requeria. Descobrí el mètode per realitzar la innovació en el llenguatge escènic: Meierhold tenia la necessitat de la paraula freda, de sotmetre's a la forma, el gest havia de respondre a la veritat i no pas la paraula... Els moviments dels actors havien d'anar en paral·lel a la música, fet que serà una particularitat que

²⁰ MEYERHOLD, V. *Textos teóricos*, op. cit., p. 46.

²¹ MEYERHOLD, V., *Teoría teatral*, op. cit., p. 47.

no abandonarà mai. La música adquireix un protagonisme molt important, ja que Meierhold se'n adona de que és un element bàsic del qual partir per poder crear un teatre no naturalista.

Però aquest espai d'investigació escènica només va durar sis mesos. Després de veure l'assaig general de *La mort de Tintagiles*, Stanislavski va decidir tancar-lo, a causa de que els postulats que exercia Meierhold eren completament oposats als que ell promovia. Meierhold posà en pràctica diversos mitjans antinaturalistes, com suprimir la rampa i el teló, avançar el prosceni fins al mig dels espectadors, proposar noves formes de l'edifici teatral... Tot i que el treball realitzat en aquest estudi-laboratori no va tenir repercussió, va ser una important experiència històrica pel que respecta a la posada en escena antilusionista i pel propi paper del director, ja que a partir d'aquest moment, n'és el responsable directe de l'espectacle. Tanmateix cal dir que el tancament del «Teatre-Estudi» també es produeix per causa de la sacsejada revolucionària que commou el país. Christopher Hill ens mostra el context que va donar peu a la Revolució de 1905:²²

En 1905 la guerra ruso-japonesa arrojaba catástrofe tras catástrofe para los rusos, tanto por tierra como por mar. La autocracia ostentaba sin rebozo su incompetencia y corrupción en una escala sin precedentes. Todas las clases de la sociedad estaban disgustadas con un régimen que no ofrecía ni libertad ni eficiencia.

Però tot i això, les raons de la clausura contundent i ràpida del «Teatre-Estudi» són molt més complexes. Després de la fallida de *La mort de Tintagiles*, tot i que suposà la creació del *credo* estètic meierholdià, on s'apreciava més el gest corporal més que no pas la paraula. Amb el tancament del «Teatre Estudi», Meierhold intentà una nova gira per Ucraïna de la Societat del Nou Drama en l'any 1906 amb la intenció de ressuscitar-la. Però no hi va haver molts de mitjans per poder aconseguir alguna cosa mínimament decent, així que abandonà la idea.

2.2.3 La Revolució de 1905

Com comenta Christopher Hill, la societat russa estava disgustada amb el poder polític. Però Dimitri Chizhevski ens mostra una raó més per la qual la revolució va esclatar i quina conseqüència immediata va tenir:²³

El creciente empobrecimiento del país (debido al exceso de población campesina y al paro forzoso) y, finalmente, la desastrosa guerra contra Japón (que el pueblo no comprendió y que sólo sirvió para poner de manifiesto la incapacidad del gobierno) produjeron tal descontento en el país y tal agitación en las masas populares que el zar se vio obligado el 17 de octubre (según el calendario antiguo) de 1905 a publicar un manifiesto en el que prometía las libertades civiles y un orden constitucional.

Aquesta revolució del mes d'octubre donà peu a què es creàs una base important per a la formació del Soviet (organisme representatiu dels obrers) de Sant Petersburg. El tsar, a banda de prometre les llibertats fonamentals (de persona, de consciència, de paraula, de reunió i d'associació), anuncià la constitució d'una Duma (assemblea legislativa). Però les coses no van trigar massa a caviar: «Aunque en 1906 se otorgó una constitución, al cabo de dos años de estar vigente, los derechos políticos que amparaba habían quedado tan menguados que se daba el caso de que un solo terrateniente tenía más representación en la Duma que quinientos obreros urbanos.»²⁴

²² HILL, Christopher, *La Revolución Rusa*, Barcelona: Ariel, 1990, p. 99.

²³ CHIZHEVSKI, D., *op. cit.*, p. 189.

²⁴ HILL, C., *op. cit.*, p. 76.

3. El teatre de convenció conscient

Després de no tenir sort amb el ressorgiment de la Societat del Nou Drama, l'actriu Vera Fedorovna Komissarjevskaja, una de les més grans actrius russes, li va oferir el seu teatre de Sant Petersburg per estar-s'hi en qualitat d'actor i de director d'escena. Meierhold va ser cridat per l'actriu amb la intenció de realitzar un nou repertori de teatre més modern, dirigit als estudiants i als intel·lectuals de la ciutat. Era la oportunitat idònia per mostrar les seves idees de teatre no naturalista. Meierhold s'endinsà dins un món marcat pel lirisme, el picturalisme, ple de misteri on sotmetia els elements escènics, com els moviments i la declamació, a la plàstica i la sonoritat.

3.0.1 La teoria de la «convenció conscient»

El teatre de la «convenció conscient» és pres com una pràctica escènica anti-naturalista que posa unes primeres bases en el Teatre Estudi de Stanislavski, i que pretén cercar una estilització frontal. Per començar, Meierhold entén estilització com:²⁵

“Entiendo por estilización no la reconstrucción exacta del estilo de una época o de un suceso, como lo hace la fotografía, sino que lo asocio a la idea de la convención consciente, de generalización, de símbolo. Estilizar significa exteriorizar la síntesis interior de una época o de un acontecimiento con la ayuda de todos los medios de expresión posibles; se trata de reproducir los caracteres específicos escondidos que encierra una obra de arte”

I defineix el teatre de la «convenció conscient», gràcies a una reflexió de Reinhard, qui va conèixer a Berlín, com a:²⁶

El teatro de «convención» lo que pretende es que el teatro «íntimo», que aparece dividido, vuelva otra vez a tener un carácter unitario; que, con una técnica simple, se puedan acoger en un mismo teatro las corrientes más diversas. Por otra parte, el teatro de la «convención» libera al actor de la escenografía, creando un espacio de tres dimensiones, con una plástica estatuaría. Con esto, el actor puede bajar al patio de butacas e interpretar sin tener que depender de los decorados y accesorios que tanto influían en el viejo actor. El teatro de la «convención» intenta, como hemos dicho, el renacimiento de la tragedia y la comedia, evitando los «estados del alma», de Chejov, que impiden al actor desarrollar al máximo su labor creadora.

Creu que hi ha dos mètodes de treball per al director, el primer mètode limita a l'actor i al públic de la seva llibertat creativa, mentre que el segon els allibera, i és on l'espectador també ha de ser creador. Al primer mètode el denomina «*teatre-triangle*» i és aquell on el director ho sotmet tot a la seva manera de fer, no queda res fora del seu control. En front d'això, proposava teòricament, ja que no el porta a la pràctica, o com a mínim en aquests inicis, el *teatre de línia recta*, on el director d'escena, després d'integrar l'art de l'autor, porta a l'actor al seu art. És a dir, veu el director d'escena com un intermediari que és l'encarregat d'unir a l'autor i l'actor. D'aquesta manera dedueix que l'actor es podria dirigir a l'espectador d'una manera més lliure, i que per això adopta una significació diferent: «el actor no arrastrará al público más que, si convencido de las ideas del autor y del director, expresa desde la escena su propio “yo” [...] Después de haber absorbido el arte

²⁵ MEYERHOLD, V., *Teoría teatral*, op. cit., p. 30

²⁶ *ibidem*, p. 56.

del autor por medio del director, el actor (apoyado por el autor y el director) se vuelve frente al espectador y le abre su alma *libremente*.»²⁷ Però en la pràctica, el paper de l'actor restava supeditat a tot el conjunt.

La tasca del director d'aquest nou tipus de teatre es limita a guiar a l'actor, ja no el dirigeix com fan els directores naturalistes. L'actor, en el procés de creació, és lliure i el paper del director es limita a crear una harmonia completa en tot l'espectacle, a més Meierhold afegeix: «una vez establecida la armonía, sin la cual, el espectáculo es inconcebible, el director *no tratará de que realicen exactamente su concepción*.»²⁸ La figura del director passa a ser el paper que fa d'unió entre l'autor i l'actor. La nova posada en escena obliga a l'espectador a completar amb la seva pròpia imaginació les al·lusions presents en l'escena. «En un teatro de «convención consciente», el espectador no olvida un instante que tiene delante a un actor que *representa*, como el actor no olvida un instante que se trata de colores, de tela, de pinceles y, sin embargo, se percibe un sentimiento de la vida sublimado, depurado.»²⁹

La lluita en front dels naturalistes, considera Meierhold, és simplement una evolució històrica. Es diferencia del teatre naturalista dient això: «La diferencia entre el antiguo y nuevo teatro consiste en que, en el segundo, la plástica y la palabra están subordinadas cada una a su propio ritmo; los dos ritmos no coinciden siempre. Es necesario, pues, un diseño de los movimientos escénicos para situar al espectador en la situación que le consienta adivinar las emociones de los personajes.»³⁰ El teatre naturalista, tot i intentar adaptar tant els textos clàssics com els moderns i contemporanis no va ser capaç de realitzar-ho ja que la concepció naturalista no li permetia. Només va ser capaç de representar un teatre «íntim», de Txèkhov, i no va ser capaç d'ampliar el repertori.

Meierhold considera que els principals problemes que ha d'afrontar el director d'escena i els actors són la dicció i la plàstica. La dicció pel fet que rebutja completament la declamació i proposa unes cadències sonores fredes i lentes, on les paraules adquireixen un valor absolut, i no hi ha cap entonació. Com diu el propi Meierhold: «si la palabra fuera el único medio de revelar la esencia de la tragedia, cualquiera podría actuar en el escenario. Pronunciar el texto, e incluso pronunciarlo bien, no significa nada.»³¹ El problema de la plàstica parteix d'una valoració diferent del gest i el moviment. Per això, l'àrea d'actuació queda pràcticament restringida al pro-escènic, que és vist de manera completament frontal. L'espectador d'aquesta manera admira, comprèn i es concentra en els complexos sentiments interiors.

El segon problema sobre el que investiga de la «convenció conscient» és el de la música. S'aprecien les influències de Gordon Craig, a partir de les investigacions d'Adolph Appia, que es van generalitzar molt ràpidament., que van fer que l'ús de la música en Meierhold desbordàs la funció d'acompanyament. La música era un punt estructural amb el qual l'actuació dels actors es construïa. La música es converteix en un dels principals elements integrants de les seves posades en escena. A partir d'aquí va fer estudis sobre les relacions entre ritme i acció escènica, fet que serà primordial per a la creació de la futura biomecànica. Aquest fet d'anar tant en concordança amb la

²⁷ *ibidem*, p. 48.

²⁸ *ibidem*, p. 49.

²⁹ *ibidem*, p. 57.

³⁰ *ibidem*, p. 52.

³¹ *ibidem*, p. 51 - 52.

música el que fa és que no deixa improvisar als artistes, s'abandona la iniciativa personal. Es converteix en una pantomima, en la qual els gestos són determinats per la música i el seus ritmes. L'actor s'ha de recolzar més en la música més que no pas en el text per expressar. Agafant aquest punt de partida la música és el que agafa més protagonisme i determina el ritme escènic. Meierhold diu: «Gracias a la mímica y a los movimientos del actor, recogidos por el dibujo musical lo ilusorio se hace real: lo que flotaba en el tiempo es materializado.»³² Per això Meierhold va ser criticat, per privar a l'actor de la seva capacitat creadora i d'imposar-li un joc limitador, en front del què la seva teoria indicava.

Per posar-ho en pràctica, retornant a la seva posada en escena de *La mort de Tintagiles* en el Teatre Estudi, el que fa és proposar una disposició dels personatges basant-se en grups de colors. Cada grup és tractat com una escultura, a partir de les tres dimensions corporals. Cada conjunt tractat com una escultura està sobreposat a un fons, amb el qual estan lligats. Les innovacions que experimenta són la dicció que utilitza per a l'actor, les investigacions amb la llum per suprimir els decorats a base de plafons decoratius i la intenció de retornar al decorat escultòric, l'experimentació amb la música i els gestos plàstics, l'eliminació de les «candilejas»... Això el porta a fer un paral·lelisme amb el teatre antic, que creu que el teatre de la «convenció conscient» podria ser el renaixement d'aquest. Acaba dient que:³³

Sin duda, será necesario introducir ciertas modificaciones, conforme a las exigencias modernas. Pero con su simplicidad, sin orquesta, sus gradas de hierro a cada lado para el público, el teatro antiguo es el único que puede acoger el repertorio moderno en su bienaventurada diversidad, así como las obras de los poetas rusos Blok, Andréev, Kuzmine, Réminoz, Sloug, como las tragedias de Maeterlinck y tantas otras obras admirables de la nueva dramaturgia que no habían encontrado todavía su teatro.

3.0.2 Sant Petersburg i la revolució

Leon Trotski ens ajuda a entendre el context, també el de Sant Petersburg, en la revolució del 1905. La revolució russa sorgeix inicialment del context de la naixent indústria ferroviària del país, però després tendeix a fer-se general, i a banda d'unir-s'hi els obrers d'altres àmbits, també s'hi ajunten els professionals de les professions liberals, és a dir, metges, advocats...³⁴ Es convoca la vaga general de Sant Petersburg, i es fa una manifestació d'obriers per demanar al tsar la llibertat dels vaguistes empresonats i la necessitat d'una nova Constitució. Aquest fets acaben amb el que es coneix amb el nom de «diumenge sagnant» a causa de la gran quantitat de persones que van ser disparades, calculant-se més de mil morts.³⁵ Aquests atacs a la població indefensa que es manifestava produeix un gran canvi dins la mentalitat de la població de Sant Petersburg.

En el món de l'art aquesta revolució també va tenir les seves conseqüències:³⁶

Después de la fallida revolución del 1905 se desencadenó en toda Rusia un fuerte movimiento esteticista que defendía el arte por el arte y atacaba violentamente el naturalismo y el realismo académico. Estas nuevas posturas plantean desde la

³² MEYERHOLD, V., *Textos teóricos, op. cit.*, p. 57

³³ MEYERHOLD, V., *Teoría teatral, op. cit.*, p. 58.

³⁴ TROTSKY, Leon, *1905, resultados y perspectivas*, França: Ruedo Ibérico, 1971, p. 91- 93.

³⁵ HILL, C, *op. cit.*, p. 100.

³⁶ MEYERHOLD, V., *Teoría teatral, op. cit.*, p. 16.

negación del teatro, defendida por Eichenwald, hasta el teatro templo de Ivanov; [...] Se discuten también las nuevas teorías sobre la relación actor-director. La posición extrema de esta postura sería la que apoyaba la frase de Gordon Craig: “El actor debe desaparecer y en su lugar debe aparecer la figura inanimada de la supermarioneta”

3.0.3 La tasca al Teatre Dramàtic de Vera Komissarjevskaja

Un cop arribat a Sant Petersburg, en l'any 1906, Meierhold es relacionà amb el cercle del poeta Vsévolod Ivànov, on hi havia alguns representants del món literari de la ciutat, i va ser on acaronà la idea d'un teatre místic, basat en el principi de la dramaturgia dionisiaca. Pretenia donar-li el nom característic de *Les torxes*, però el projecte era massa fantàstic perquè pogués realitzar-se.³⁷ Aquesta teoria, desenvolupada per Fiodor Sologub i el propi Vsévolod Ivànov, deia que tant l'actor com l'espectador eren aliens l'un amb l'altre i que el teatre havia de restablir el vincle que el teatre de l'època havia perdut, per ser vulgar i no tenir significació social.³⁸ Durant aquest any, escriu *Història i tècnica en el teatre*, que és un llarg article on desenvolupa els seus principis teòrics, per als actors, els directors d'escena, els músics i els escenògrafs del teatre convencional, usant com a base les teories de Briusov, Ivànov, Maeterlinck i altres simbolistes.

En aquest teatre finalment podia crear un seguit de muntatges on mostrar i desenvolupar pràcticament la seva teoria del teatre de la «convenció conscient». Un dels primers muntatges que realitzà va ser el de *Sor Beatriu* de Maeterlinck, pel qual s'inspira en la pintura cristiana primitiva i la pintura gòtica, tot i que ni la música de Liadov, ni els decorats de Sudeikin van ser realitzats per aquesta representació, però va resultar ser un èxit. Després va muntar *Hedda Gabler* d'Ibsen, que s'estrenà el dia 10 de novembre del 1906, sota un principi molt impressionista, que representa les impressions del text més que no pas el propi text i va exigir als dos actors la tècnica de l'immobilisme. No va ser ben rebuda pel públic³⁹. Però sobretot cal destacar l'estrena de *El teatrillo de feria* de Aleksandr Blok, poeta simbolista, escrita sota la influència de *Les torxes*. Aquí es substitueixen els conceptes de picturalisme i d'immobilisme i s'apliquen els d'arquitectura escènica i el de la teatralitat. Meierhold recull la tradició de la *Commedia dell'arte* i en la representació hi va incloure mims i titelles. En aquesta posada en escena tot era nou, la tasca de Meierhold, els decorats de Sapounov, la música de Kouzmine i els versos de Blok. És l'obra que exemplifica més clarament el teatre de la «convenció conscient».

La presència de la música en els muntatges de Meierhold sempre va ser important. La música era entesa com una cosa més que un acompanyament, l'actuació dels actors es construïa en relació a aquesta, a partir del ritme musical. La música es converteix en una part integral de l'espectacle. Els experiments meierholdians es van veure molt influïts per la concepció de Craig per a l'escenografia, l'ús de la llum i, com ja s'ha dit, el treball de l'actor convertit en una súper-marioneta. Per a Craig l'actor és un component plàstic més, amb moviment independent, però limitat, mentre que Meierhold controla els moviments dels seus actors. Craig suggerirà això sobre Meierhold:⁴⁰

³⁷ PANDOLFI, V., *op. cit.*, p. 279.

³⁸ MEYERHOLD, V., *Ecrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 14.

³⁹ *ibidem*, p. 16.

⁴⁰ MEYERHOLD, V., *Teoría teatral*, *op. cit.*, p 52

Meyerhold [...] se convierte en el «gran ordenador» de sus actores, fantoches o, como llega a proponer el propio Briusov, «blandos muñecos con un gramófono dentro»

En la seva posada en escena de *La comèdia de l'amor*, d'Ibsen, és on rebutja el teatre de tipus i revela el teatre de síntesi. Cal recordar que *La mort de Tintagiles* li va servir per saber col·locar a les figures en l'escena, partint dels baixos relleus i els frescos, a exterioritzar el diàleg interior amb l'ajuda de la música, i el gest plàstic. A partir de la tasca realitzada amb *Schluck i Jau* de Hauptmann, va aprendre a guardar només allò essencial segons l'expressió de Txèkhov, fent present la diferència entre la reproducció en l'escena d'un estil i l'estilització d'unes situacions. Després de realitzar un seguit de muntatges, Meierhold va ser acomiadat del «Teatre Komissarjevskajaia» per no donar més preeminència a la gran diva del teatre en la obra de *Peleas i Melisanda*. El germà de Vera, Fiodor, va decidir en l'any 1908 acomiadar a Meierhold, a causa de sufocar-li el talent i impedir-li desenvolupar el seu temperament dramàtic. Però la concepció de Meierhold era que els actors en escena eren vists com un ens col·lectiu i no hi havia lloc per una actriu estrella. De fet, tota la concepció de Meierhold es basava en la col·lectivització, pensava que la concepció wagneriana de l'art no seria del tot possible a causa de que cada professional té una visió diferent. La biomecànica, que serà posterior, comença molt subtilment a gestar-se en aquestes experimentacions inicials.

3.1 Els teatres imperials

En ser acomiadat Meierhold del Teatre Komissarjevskajaia acceptà el càrrec de director escènic en els teatres imperials de Moscou, l'Aleksandrinski i el Marinskii, aquest d'òpera, de Sant Petersburg. L'oportunitat va ser oferta per Vladimir Teliakovskij, aleshores el camarlenc, o director artístic dels teatres de la cort del tsar. Meierhold s'hi va estar com a director i actor des de l'any 1908 a l'any 1917. Però si acceptava el càrrec hi havia una condició: havia de renunciar públicament al seu treball experimental. A arrel d'això, fa unes declaracions a la *Gaceta de Sant Petersburg* en l'any 1908 on diu: «La experiencia ha demostrado la imposibilidad de convertir un gran teatro en lugar de experimentación»⁴¹. Després, en el més d'octubre del mateix any, repetí la declaració d'intencions a l'àgora del teatre Komissarjevskajaia. Diu que les investigacions es dirigiran a un públic petit, mentre que la programació dels Teatres Imperials serà per al «gran públic» ja que les seves experimentacions no eren ben vistes per la societat. D'aquesta manera declarava que no escandalitzaria al públic, el qual es referia a Meierhold com: «al más «abominable, quimérico y demoníaco» de los jóvenes directores de escena rusos.»⁴²

En la producció d'espectacles per als dos Teatres Imperials abandona la concepció del teatre de la «convenció conscient», però no renuncià a la experimentació, pretenia seguir avançant. Tot i tenir alguns impediments, com poden ser els actors de l'antiga escola i l'oficialisme dels teatres, acceptà l'oportunitat de dirigir els teatres, podria realitzar produccions més costoses, sempre amb gran creativitat. També s'ha de tenir en compte que la direcció del teatre Marinskii li suposà el treball amb la música, amb el que sempre havia desitjat experimentar. Experimentà més activament sobre les relacions entre la paraula, la música, els gestos, la temporalitat i el ritme escènics.

⁴¹ MEYERHOLD, V, *Textos teóricos*, op. cit., p. 17.

⁴² MEYERHOLD, V., *Teoría teatral*, op. cit., p. 56.

3.1.1. La producció de Meierhold en els Teatres Imperials

L'activitat d'aquests teatres, era mediocre i vulgar, i el fet de cridar a Meierhold per encarregar-li la direcció escènica suposà una gran sensació d'estranyesa entre el públic. Com diu Fülöp-Miller:⁴³

La dirección escénica fundada por Mamontoff y su círculo, [...] encontrará muy pronto el camino de los teatros imperiales. [...] Lo cierto es que Wolkonski, el director de los teatros imperiales, llamó en el año 1900 a los dos pintores Golowin y Korowin, [...] y les confió la escenificación de los «ballets» [...] después de la retirada de Wolkonski los dos pintores siguieron en relación con los teatros imperiales, para realizar en ellos la reforma del arte escenográfico.

En aquesta època Meierhold es trobava dins un període d'incertesa, d'instabilitat, a causa de les conviccions polítiques, l'experimentació teatral... Es dedicà a realitzar òperes i comèdies per al gran públic. En la producció dels teatres s'aprecia que hi va haver un canvi d'influències, aquestes eren les formes pròpies del teatre, amb la finalitat d'eliminar el naturalisme. Les influències tenien diferents orígens, com el teatre «Nō» japonès, la *Commedia dell'arte*, el ballet rus, el teatre espanyol del Segle d'Or, i el teatre francès. Amb tot això Meierhold demostrà tenir un gran coneixement de les diferents fórmules i tècniques teatrals. A més, va col·laborar amb el pintor Golovin, que el va guiar cap a noves tendències artístiques per realitzar la renovació escènica. Meierhold inicià una via molt marcada pel tradicionalisme.⁴⁴

(El tradicionalisme és) la reconstrucció escènica del espíritu de una época, convencional también, radicalmente opuesta a la reconstrucción arqueológica basada exclusivamente en la elección minuciosa de muebles y trajes. Esta aproximación a los clásicos supone ya cierta historización, el espectáculo asume toda la realidad escénica de la época superando las dimensiones del texto, contrastando en cierto modo la obra con la historia.

Meierhold pretenia anar al fons de la tècnica de la realització, arribar a tots els detalls històrics, a totes les variacions i a tots els efectes. De la mateixa manera com Stanislavski havia volgut realitzar una simbiosi entre un naturalisme interior i un naturalisme exterior, Meierhold intentà trobar un lligam dialèctic entre un estil purament teatral i les exigències psicològiques i ideològiques del text. D'aquesta manera escometé els clàssics teatrals amb formes i esperits absolutament nous, amb un experimentalisme més dissimulat, però sempre amb la intenció de redescobrir-les i interpretar-les en la seva veritat subjectiva. Inevitablement, la producció resultava més valuosa per les impressions que suscitava més que no pas per la veritat històrica i humana representada, tot i que Meierhold s'esforçà a documentar-se històricament sobre l'autor i el seu món.

La posada en escena en l'any 1910 de *Don Joan* de Molière ens podria servir per entendre aquesta visió tradicionalista ja que reconstrueix el clima escènic, de manera ideal, de la cort de Lluís XIV. i utilitza espelmes al costat de les làmpades i regula la llum de la sala, que la major part del temps es troba encesa. Elimina el teló i porta al prosceni tota l'acció de l'obra, on hi ha molta crítica social. Els decorats, amb la ajuda de Golovin, es troben situats en el fons. Meierhold tenia la necessitat de recrear l'ambient luxós on es desenvolupava l'obra de *Don Joan*. L'espectador havia de captar l'audàcia de la comèdia de Molière. El personatge de Don Joan es va dissenyar com si fos

⁴³ FÜLÖP-MILLER, R. i GREGOR, J., *op. cit.*, p. 49.

⁴⁴ MEYERHOLD, V., *Teoría teatral*, *op. cit.*, p. 55.

una màscara, un mitjà, no un fi⁴⁵. Aquí l'actor tenia una base d'actuació creada a partir de la dansa, passà a ser conscient i estar sotmès a una temporalitat teatral pròpia que no tenia res a veure amb la quotidiana. Tot i que va tenir bona rebuda amb el públic, els crítics parlaven d'aquesta obra teatral com si fos un ballet, per la importància que hi tenia la dansa i el moviment escènic.

L'obra que es considera la culminació del tradicionalisme és *Un ball de màscares* de Mikhail Lermontov en l'any 1917. Per crear aquest espectacle tant Meierhold com Golovin van estar sis anys investigant en museus i biblioteques, van dissenyar molts d'esbossos per als decorats, esquemes per el moviment escènic per als 150 actors que intervenien en l'escena del gran ball. Una part rellevant de l'espectacle va ser la música, composta per Glazunov, que va superar el paper habitual d'acompanyament i es converteix en un element fonamental de l'espectacle, gràcies a la tasca realitzada amb *Tristan i Isolda* de l'any 1909 al teatre Marinskii, que li va permetre desenvolupar amb profunditat la seva experimentació. La representació de *Un ball de màscares* va ser el resum de tota la seva experimentació anterior. «La partitura escènica (texto + música) condujo una acción brillante, tensa, tenebrosa y de deslumbrante espectacularidad. El dibujo musical era correspondido por un dibujo escénico preciso y coherente.»⁴⁶

De la seva producció en els Teatres Imperials també es destaquen títols, *El príncep constant* en el teatre Aleksandrinski, on Meierhold és capaç de conjugar a la perfecció la precisió de les seves investigacions amb la invenció. S'ha de fer especial menció a *Orfeu*, *Electra* i *El convidat de pedra* ja que van suposar una pràctica experimental fonamental per portar a terme *Un ball de màscares*, estrenada dia 25 de febrer de 1917, que va coincidir amb l'inici de la Revolució Russa, i per la qual va ser acusat perquè «reflectia el parasitisme de les capes privilegiades i l'hedonisme dolcenc dels seus gustos.»⁴⁷

3.2 El Dottor Dappertutto

Paral·lelament a la tasca com a director escènic dels Teatres Imperials, decebut per les experiències del teatre Komissarjevskaja, Meierhold no va renunciar a la investigació i a l'experimentació escènica. Per poder experimentar va haver d'adoptar un pseudònim, inspirat en un personatge de Hoffman i suggerit pel poeta Mikhail Kuzmin. Va crear la figura del *Dottor Dappertutto* (peratot). Pretenia crear un nou camí per avançar en l'espectacle d'art total, i mostrà interès pel *music hall* i el circ, sobretot pel seu moviment, l'espectacularitat i la festa que tenen de manera innata aquestes dues formes. Sota aquest personatge realitzava propostes d'espectacles de teatre-cabaret, teatre íntim, teatre transhumant i teatre de music-hall i les representacions es realitzaven en cases particulars, soterranis, circs... Eren representacions destinades a un públic més iniciat en el món teatral, i molts de cops aquest era reduït... També va fundar petites escoles d'experimentació escènica, realitzà seminaris de direcció i d'escenografia. Recollí els resultats

⁴⁵ MEYERHOLD, V. *Ecrits sur le théâtre*, op. cit., p. 26.

⁴⁶ MEYERHOLD, V. *Teoria teatral*, op. cit., p. 57.

⁴⁷ PANDOLFI, V. *op. cit.*, p. 280.

teòrics de l'experimentació i el seu primer llibre, *O Teatre (Sobre el Teatre)* en l'any 1913 i creà una revista de teatre titulada *L'amor de les tres taronges* que es publica entre el 1914 i el 1916.⁴⁸

3.2.1 Allò grotesc en el teatre

Meierhold, cerca una nova via d'experimentació i es centra en allò grotesc en el teatre. Aquesta és la visió que té del concepte «grotesc»:⁴⁹

Designa al còmic tosco en música, literatura y en artes plásticas. Sobre todo, designa a lo monstruosamente bizarro, producto del humor que, sin razón aparente, relaciona las nociones más divergentes, *porque, descartando los detalles y no atendiendo más que a la originalidad, sólo se retiene lo correspondiente a su actitud frente a la vida, actitud hecha de alegría de vivir, de ironía y de capricho.*

Considera que aquesta forma pot obrir moltes possibilitats per a l'artista, ja que suposa treballar amb la seva actitud personal i a partir d'aquí crear el que li apeteixi més, sense tenir regles. Diu que hi ha dues etapes en la creació, una primera on s'agafa la realitat i s'estilitza, amb la presència de la verosimilitud. La segona etapa s'aplica la síntesi, eliminant els detalls. Allò grotesc recrea la plenitud de la vida. També diu això:⁵⁰ «Lo grotesco permite abordar lo cotidiano, en un plano inédito. Lo profundiza hasta el punto de que lo cotidiano deja de parecer natural.» En "Allò grotesc en el teatre" Meierhold cerca allò supranatural i sintetitzar la cinquena essència dels contraris, és a dir, crea una imatge d'allò fonamental en la vida. A més, anima a l'espectador a intentar percebre l'enigma d'allò inconcebible. Considera que allò grotesc va permetre a autors com Blok o Fedor Sologub aconseguir determinats efectes en l'escriptura del drama realista.⁵¹

Allò grotesc pot ser còmic, però també tràgic i estar basat en l'oposició del fons i la forma, que cerca subordinar el psicologisme a un disseny decoratiu. Degut a les exigències d'aquest nou tipus teatral, se'n adona que l'actor necessita una intensa preparació tècnica, per ser capaç d'expressar-se. Posà les bases per al nou actor en les màscares, la pantomima, la improvisació i el domini absolut del cos, per poder crear una interpretació racional. Després del teatre convencional va passar a profunditzar les seves investigacions sobre la «convenció conscient» del teatre xinès i japonès, per la importància que hi té l'element grotesc on l'escenografia hi jugava un paper important.⁵²

3.2.2 La pràctica del *Dottor Dappertutto*

Entre els anys 1908 i el 1917 el *Dottor Dappertutto* es plantejà el problema del grotesc en el teatre com a matriu estilística de la dramaturgia. Inicià les experiències en el teatre-cabaret, però tot i incloure el concepte d'allò grotesc, una de les primeres produccions, va ser un espectacle miscel·làni —a partir de textos de Kuzmin, Gibsman i de Schnitzler— i música de Dohnányi, que no deixava de ser la continuació de la producció tradicionalista dels Teatres Imperials. Pel que

⁴⁸ *ibidem*, p. 280.

⁴⁹ MEYERHOLD, V. *Textos teóricos, op. cit.*, p. 60.

⁵⁰ *ibidem*, p. 61.

⁵¹ *ibidem*, p. 61.

⁵² *ibidem*, p. 64.

suposa el fet de la recuperació de la *Commedia dell'arte*, que en aquell moment ja es trobava en decadència, és d'on creà una tècnica d'interpretació pròpia per a l'actor rítmic, per intentar tornar la ingenuïtat al teatre. En l'any 1912, amb els seus amics, viatja a Terioki, per realitzar uns espectacles sota el signe de Aleksandr Blok. Hi escenificà obres com l'entremès *Los habladores* de Cervantes, *Vljublenny* (Els enamorats)—una pantomima amb música de Claude Debussy i quadres d'Hermenegild Anglada Camarassa— i finalment l'obra de Vladímir Nicolaevitx Soloviev, *Arlekin-Chodotaj Svadeb* «Arlequí “Casader”». Segons comenta Juan Antonio Hormigón:⁵³ «La tónica dominante es «el blokismo, la ironía, la tendencia a producir desfiguraciones grotescas, a mutar los personajes en «caras de tonto» a hacer del mundo una feria de delirantes payasos»».

Meierhold anomenà a aquesta forma teatral «el Barracón», que tenia la base estilística en allò grotesc. Meierhold intentà respondre a la pregunta de sí el racionalisme de l'actor era capaç o no de mostrar les manifestacions de l'emotivitat. Però observà que necessitava una nova tipologia d'actors, que necessitaven una preparació tècnica molt intensa per poder-ho aconseguir. Posà la base de la nova tipologia d'actuació en la màscara, la improvisació, la pantomima i el domini del propi cos. Amb aquestes bases obrí el *Teatre Studio*, a Sant Petersburg, on ensenyava als actors a tenir precisió i el llenguatge gestual característic del teatre Kabuki japonès, on cada gest té la seva significació convencional (creats a partir de la tradició). En l'any 1914, tot i ja haver-se iniciat la Primera Guerra Mundial, Meierhold organitzà un espectacle on els seus alumnes van mostrar el que havien après. Aquest espectacle va ser un reflex sobre la concepció que tenia Meierhold sobre la importància del moviment. Meierhold pretenia demostrar que el moviment era l'element escènic més important.⁵⁴ Realitzaren una representació a partir de dues obres de Blok, on s'aprecià una gran quantitat de recursos teatrals, com l'art del joglar, la màscara i la pantomima, lligades a la imaginació de la grotesca realitat de Hoffmann. L'estudi es va manetnir obert fins l'any 1917, i van ser on els elements del teatre meierholdià es van acabar madurar.

3.2.3 La revolució russa de 1917

Seguint el paral·lelisme que fa Christopher Hill⁵⁵, per entendre la Revolució de 1917 és interessant comparant-la a la revolució anglesa, que va desembocar en la guerra civil de l'any 1640 i també amb la Revolució francesa de 1789. El que passa és que a Rússia aquesta revolució es desenvolupa, en comparació amb l'Europa occidental, molt tardanament. En els tres casos es pretén acabar amb l'Edat Mitjana i acabar així amb el feudalisme.

Com ja s'ha dit abans la societat russa vivia en una concepció feudal, on estaven supeditats a un senyor feudal. La classe mitjana independent russa havia tingut molt poc desenvolupament al llarg del temps, ja que el capitalisme no s'havia desenvolupat correctament i per tant no es va poder eliminar del poder als terratinents i a la monarquia absoluta. Es va desenvolupar de manera molt lenta i tardanament, al contrari de com havia estat a Europa. Pel que fa a la industrialització va patir un ràpid desenvolupament a finals del segle XIX, i amb ella va dur canvis socials, però aquesta

⁵³ MEYERHOLD, V., *Teoría teatral*, op. cit., p. 60.

⁵⁴ MEYERHOLD, V., *Textos teóricos*, op. cit., p. 64.

⁵⁵ HILL, C., op. cit., p. 18.

industrialització estava promocionada per capital estranger. A causa d'aquesta industrialització sorgeix el moviment obrer, i com ens explica Christopher Hill:⁵⁶

El proletario ruso, extraído de sus míseras parcelas de tierra, conducido como rebaño a las fábricas y las minas, hacinado en barracones insanos, trabajando jornadas larguísimas, pésimamente pagado, tomó consciencia de sí mismo con una gran rapidez, en condiciones muy favorables para la unión, la solidaridad de clase, la organización y el desarrollo de un movimiento de masas revolucionario.

El tsar Nicolau II abdica i el seu govern és substituït per un govern provisional de la Duma. Però al seu costat es va reconstruir el Soviet de Sant Petersburg. Aquest Soviet, en certa manera, funcionava com a oposició frontal al Govern Provisional. Edward Hallet Carr ens mostra quin pes social varen tenir els diferents Soviets:⁵⁷

El sentimiento común a obreros y campesinos, a la vasta mayoría de la población, era de inmenso alivio ante el alejamiento de un ícubo monstruoso, sentimiento que venia acompañado por un profundo deseo de conducir sus propios asuntos a su manera, y de la convicción de que esto era posible, de un modo u otro, y fundamental. Se trataba de un movimiento de masas inspirado por una ola de inmenso entusiasmo y por divisiones utópicas de la emancipación de la humanidad de las cadenas de un poder remoto y despótico, y que no estaba interesado en los principios occidentales proclamados por el Gobierno Provisional. Se rechaza tácitamente la noción de la autoridad centralizada.

Aquest fet va provocar que els Soviets es multiplicassin per tota Rússia, alguns d'ells arribant a auto-proclamar-se repúbliques soviètiques. Arriben a assolir tant de poder que el 25 d'octubre, el denominat Exèrcit Roig, que estava formada per obrers industrials, va començar un Cop d'Estat, atacant el Palau d'Hivern, on el Govern Provisional no va oferir resistència i aquest va ser dissolt. Ara l'autoritat la tenien els Soviets.

La conseqüències que té respecte en el món del teatre és que el Soviet de Comissaris del Poble dicta un decret el mes de febrer de 1918 pel qual tots els teatres es troben sota la dependència d'una Secció Teatral (T.E.O.) del Comissariat per a la Instrucció. Hi ha tres resolucions més, per les quals Lenin ordena la mobilització de tots els treballadors teatrals als fronts per educar políticament, culturalment i estèticament a tots els soldats. La segona és que els teatres s'eximeixen de pagar impostos i la tercera és que finalment s'unifiquen totes les empreses teatrals. És la nacionalització del teatre, amb la qual s'intenta acabar amb la concepció de l'art com a objecte de profit i poder-los declarar com a espectacles gratuïts.

⁵⁶ *ibidem*, p. 20.

⁵⁷ CARR, Edward Hallet, *La Revolución Rusa: de Lenin a Stalin, 1917 - 1929*, Barcelona: Altaya, 1996, p. 14.

4. La Revolució russa

La Revolució russa, segons diu Edward Hallet Carr, es va produir en el moment més crític de la Primera Guerra Mundial:⁵⁸ «La guerra había inflingido un golpe mortal al orden capitalista internacional tal y como éste había existido antes de 1914, y había revelado su inestabilidad intrínseca. Se puede pensar en la revolución a la vez como consecuencia y como causa de declinar el capitalismo.»

La revolució russa s'inicia quan Rússia entra en guerra contra Alemanya i Àustria, que recordem, estava aliada amb Gran Bretanya i França. Inicialment la població russa va assumir un rol molt patriòtic, fins que el tsar agafa el comandament de les tropes en el front, fet que va provocar que perdés el contacte amb la situació política del país. Aquesta es complica, ja que el hi va haver una crisi i els preus dels aliments bàsics es van disparar. Els pagesos, per alimentar-se van començar a emmagatzemar el gra, fet que va provocar que faltés menjar a les ciutats. Com diu Julián Casanova:⁵⁹ «En el frente de guerra, y en los cuarteles militares de la cercana retaguardia, la disciplina de las tropas se desmoronaba. Los soldados, la mayoría jóvenes campesinos, se negaban a combatir y rechazaban la autoridad de los oficiales, a quienes veían ahora como enemigos de clase, representantes de los terratenientes.»

L'octubre de 1917 es produí l'esclat de la revolució. Després de l'estiu i de les conjetures sobre la possibilitat de firmar una pau, els governs van tornar a refermar la voluntat d'aconseguir la victòria definitiva. El govern anglès es posa d'acord amb les reivindicacions de França. L'imperi austrohongarès no era capaç de avançar en el front italià, després d'haver ocupat Sèrbia, ja que no tenien superioritat numèrica i necessitava l'ajut d'Alemanya per poder realitzar l'atac decisiu, que finalment accepta ajudar a tirar endavant l'atac, del qual van sortir victoriosos. D'aquesta manera, les potències centrals recuperaren la força i les esperances per continuar amb la guerra. Poc després, Gran Bretanya i França ofereixen la seva ajuda a Itàlia per aturar a Alemanya. Davant aquesta situació Alemanya considera que aquell era un bon moment per atacar les zones orientals, és a dir els territoris més occidentals de Rússia, moment aprofitat pels bolxevics per atacar el règim tsarista.⁶⁰

4.0.1 El desenvolupament de la Revolució

Després d'enderrocar a la dinastia Romànov, s'estableix un Govern Provisional presidit per Lvov, creat a partir dels partidaris de la burgesia i els funcionaris que ja no creien en el sistema tsarista. Segons Carr: «Los partidos revolucionarios no tuvieron una representación directa en el desarrollo de la Revolución. No esperaban su estallido, y en un primer momento quedaron en cierto modo estupefactos.»⁶¹ Això suposa la resurrecció del Soviet de Sant Petersburg, on estaven representats els socialistes revolucionaris, els menxevics i els bolxevics. Com a imitació del Soviet

⁵⁸ CARR, Edward Hallet, *La revolución rusa: de Lenin a Stalin, 1917-1929*, Madrid: Alianza Editorial, 1996, p. 11.

⁵⁹ CASANOVA, Julián, *Europa contra Europa, 1914-1945*, Barcelona: Crítica, 2011, p. 43.

⁶⁰ RENOUVIN, Pierre, *La crisis europea y la Iª guerra mundial*, Madrid: Ediciones Akal, 1990, p. 431 - 436.

⁶¹ CARR, Edward Hallet, *La revolución bolchevique (1917-1923): 1 La conquista y la organización del poder*, Madrid: Alianza Editorial, 1973, p.86.

de Sant Petersburg en sorgeixen molts d'altres. Però el que passa és que el soviets va agafant força, ja que és seguit per una gran quantitat d'obrers i soldats. Arriba a tenir una autoritat que no es podia obviar. Van treballar en paral·lel al Govern Provisional, per això es considerava que hi havia un «doble poder», tot i que inicialment el Soviet de Sant Petersburg no aspirava a conquistar el poder governamental.

L'arribada de Lenin a Sant Petersburg va trencar l'estabilitat que s'havia format en el «doble poder». Va generar una gran quantitat de moviments de masses, que es deriven en la creació de Soviets per tota Rússia. Conseqüentment el Govern Provisional va ser enderrocat a la ciutat de Sant Petersburg el dia 25 d'octubre de 1917. I és quan els bolxevics van agafar el poder. Segons ens conta Robert Service: «Se ocuparon las oficinas de correos y telégrafos y las estaciones de tren, y las guarniciones del ejército fueron puestas bajo disposición rebelde.»⁶² Al final del mateix dia, el Palau d'Hivern es va rendir i Lenin, en el II Congrés de diputats dels Soviets d'obrers i soldats, va ratificar el traspàs de l'autoritat als Soviets. El dia 26 d'octubre, es forma un govern, del qual Lenin era el President del Consell de Comissaris del Poble (Sovnarkom) i Anatoli Lunatxarski era el Comissari del Poble per a l'Educació (l'anomenat Narkompros)⁶³.

A l'inici del nou govern provisional i a càrrec dels obrers i els pagesos, s'anuncien un seguit de reformes essencials: «Se iba a transferir la tierra a los campesinos, a implantar el control obrero en las fábricas y a conceder el derecho de autodeterminación nacional, incluido el de secesión, a todos los pueblos no rusos.»⁶⁴ Carr observa que mentre es dictava la nova constitució es va viure un període de grans turbulències polítiques, socials i econòmiques: «El periodo de preparación o elaboración de la constitución fue un tiempo de crisis graves y continuas, tanto en la política económica como en la exterior, crisis que amenazaron la existencia del régimen.» També ens fa veure Edward Hallet Carr que: «la autoridad del Gobierno Obrero y Campesino (que ja havia deixat de ser provisional) apenas si se extendía más allá de Petrogrado y unas pocas grandes ciudades más. Incluso en los Soviets los bolcheviques no disponían de un apoyo unánime y era difícil saber hasta cuándo el Congreso Panruso de los Soviets —única autoridad central soberana— sería reconocida por los soviets locales.»⁶⁵

La dissidència al poder central es va començar a reunir en diferents zones del país, i es formen diferents exèrcits blancs. L'esclat de la guerra civil comporta un seguit de negociacions i exigències per part de les potències centrals, Anglaterra, França i Alemanya, que havia ocupat part dels territoris d'Ucraïna, per intentar arribar a un acord. Finalment Rússia va firmar el tractat de Brest-Litovsk, que com explica Service tenia aquestes resolucions: «con anterioridad se había pedido al gobierno soviético que abandonara sus pretensiones de soberanía sobre el área a la sazón ocupada por los ejércitos alemán y austríaco, pero en eso momento se le exigía que renunciara a Ucrania, Bielorrusia y toda la región del sur del Báltico hasta la zona más oriental de Estonia.»⁶⁶ D'aquesta manera el Sovnarkom perdia tots els territoris occidentals. Després de firmar el tractat de Brest-Litovsk, el 1918, les forces internacionals van anar abandonant les regions que havien ocupat del

⁶² SERVICE, Robert, *Historia de Rusia en el siglo XX*, Barcelona: Editorial Crítica, 2000, p. 75.

⁶³ FITZPATRICK, Sheila: *Lunacharski y la organización soviética de la educación y de las artes (1917 - 1921)*, Madrid: Siglo XXI, 1977, p.17.

⁶⁴ SERVICE, R., *op cit*, p. 75.

⁶⁵ CARR, E. H., *La revolución rusa, op. cit.*, p. 20

⁶⁶ SERVICE, R., *op. cit.* p. 88.

país, però no totes. És l'inici de la guerra civil russa, que s'allarga fins el 1923. Les potències aliades occidentals es van «aliar» als diversos governs que estaven enfrontats als bolxevics. Però com afirma Carr:⁶⁷ «Los diversos ejércitos blancos no fueron capaces de coordinar sus esfuerzos ni de ganar el apoyo de la población de los territorios en los que operaban. [...] Para la primavera de ese año, las fuerzas blancas habían sido dispersadas y destruidas en todas partes, con excepción de unas pocas bolsas aisladas de resistencia.» Al mateix temps l'exèrcit roig s'havia convertit en una força de combat efectiva, tot i que està mal equipada.

Respecte al govern de Rússia i la importància que agafen els bolxevics, tot i que configuraven un de tants altres partits socialistes, no era necessàriament el que buscava la gent:⁶⁸

La clase obrera quería un gobierno de coalición de todos los partidos socialistas y no uno compuesto por los bolcheviques en exclusiva o por una alianza que sólo incluyera a los bolcheviques y a los socialistas revolucionarios de izquierda. Los obreros en general no pedían una dictadura, terror, censura o la disolución violenta de la Asamblea Constituyente; y la mayoría de los soldados y campesinos que dieron su apoyo a los bolcheviques tampoco sabían nada sobre la intención de involucrarlos en una «guerra revolucionaria» en caso de producirse revoluciones en otros países.

El que passa és que els projectes polítics dels bolxevics no destacaven per la seva claredat, els militants del partit tenien poc coneixement del què pretenia fer la cúpula del partit. A més, la complicació de les idees polítiques del partit i la manca de costum que tenien els russos de rebre informació política, no eren consideracions que ajudessin a la transparència de les idees del partit. Durant el tsarisme la política era inexistent atès el poder absolut, i durant el Govern Provisional el que millor va entendre el poble van ser aquelles relacionades amb la família, les fàbriques i les comunitats. Això provoca que els bolxevics creïn una propaganda força intel·ligible pel poble. Un altre problema era la manca d'acord entre els bolxevics mateixos, que van patir un seguit de divisions internes. Cal citar una frase que demostra el clima en que es trobava Rússia en aquests moments: «La sociedad, el Partido Comunista ruso y sus dirigentes se estaban examinando entre sí y a sí mismos.»⁶⁹

El procés de nacionalització afecta de manera gradual a les relacions socials. Les dones comencen a agafar una major confiança per prendre decisions, mentre s'accentua el «control obrer». El que suposa aquest moviment és que els comitès de fàbriques del centre i del sud-est de Rússia van seguir l'exemple dels comitès de Sant Petersburg i van imposar una supervisió estricta de la feina dels gerents. La majoria d'aquests comitès es van limitar a controlar als gerents, però alguns d'ells van acomiadar als gerents i es van fer càrrec de les empreses. Es creà un moviment anomenat «Cultura Proletària» (Proletkult) que pretenia facilitar l'educació i l'accès a la cultura autodidacte dels obrers.

⁶⁷ CARR, E. H., *op. cit.*, p. 26

⁶⁸ SERVICE, R., *op. cit.*, p. 92.

⁶⁹ *ibidem*, p. 93

4.0.2 Conseqüències de la revolució sobre la cultura

Anatoli Lunatxarski era el Comissari del Poble per a l'Educació. En una de les primeres declaracions digué:⁷⁰ «El mismo pueblo, consciente o inconscientemente, debe crear su propia cultura... La actividad independiente de... las organizaciones culturales y educativas de los obreros, los soldados y los campesinos deben conseguir una absoluta autonomía, tanto respecto de la administración central como de los centros municipales». El Proletkult era un moviment a partir d'organitzacions culturals proletàries que el Narkompros va apadrinar i va subvencionar com si fos un organisme independent. Entenien que la cultura havia de ser independent de les institucions de l'Estat soviètic.

La «*intelligentzia*» russa, en general, va boicotejar als bolxevics en la Revolució. Per aquest motiu el Proletkult de Sant Petersburg va ser la primera organització, i durant un determinat període de temps, l'única, que va mantenir contacte amb el nou govern. A causa d'això, segons ens diu Sheila Fitzpatrick:⁷¹ «El Narkompros estaba dispuesto a concederle es estatus y los servicios de un departamento del comisariado sin prejuicio de sus derechos de organización y política independientes.» A principis de l'any 1918 els membres del Proletkult de Sant Petersburg es van negar a participar en un «soviet teatral», ja que s'hi incloïen especialistes burgesos. Lunatxarski pensa trencar l'autonomia del Proletkult, perquè aquesta organització no es limitava simplement a ser independent, sinó que exigien tot el poder en el camp cultural. Però finalment no ho realitza i decideix separar els poders del Proletkult de Sant Petersburg i el del Narkompros. El Narkompros tenia una funció educativa mentre el Proletkult tenia una funció artística.

En el món teatral, el Narkompros va haver de fer front a l'administració dels teatres estatals i als estatus dels teatres privats. En relació als teatres estatals es dubtava de si s'havia de concedir l'autonomia a les companyies o no. Autonomia tant administrativa com artística. Això, en realitat, era una reflexió sobre si calia o no mantenir les tradicions artístiques o si s'havia de donar via lliure als investigadors més propers a l'esquerra, és a dir, la introducció de les avantguardes de manera estatal. El fet de seguir protegint els teatres estatals es basava en la idea de mantenir les tradicions i vetar el pas a les avantguardes. Lunatxarski, amb la intenció de preservar la tradició artística va crear un departament dels teatres estatals, que era independent del departament de teatre del Narkompros. És l'anomenat TEO. Lunatxarski estava al front del TEO i va anar a cercar l'experiència de Stanislavski i de Nemírovitx-Dàntxenko, entre d'altres. Es va crear un òrgan central d'administració del teatre, l'anomenat Tsentroteatr, ja que les propietats teatrals, tant edificis com inventaris, es convertien en propietat de l'Estat, amb la intenció de posar-se a disposició de les companyies i associacions. Tot i l'autonomia que es donava a les companyies, el Tsentroteatr es va reservar el dret per poder imposar algunes exigències sobre el repertori, amb la intenció de portar a les masses populars l'ideal socialista. Però tot i això, afirma Fitzpatrick:⁷² «El Tsentroteatr, deseoso de fomentar el desarrollo de una actividad artística independiente, transferiría progresivamente «todos los teatros cuyo colectivo artistico sea lo bastante fuerte» a la categoría de teatros autonomos.»

⁷⁰ FITZPATRICK, S., *op. cit.*, p. 113.

⁷¹ *ibidem*, p. 115.

⁷² *ibidem*, p. 173.

4.1 La Biomecànica

Amb els efectes de la Revolució es va desenvolupar la concepció de veure a l'actor com un obrer especialitzat. En aquest moment l'art assumeix una funció necessària i no de passatemp. Odette Aslan relaciona el naixement de la biomecànica amb el moment que vivia la societat russa:⁷³

La biomecànica quizás está integrada a una preocupación social. Alexei Alexandrovitch, [...] explica que los antiguos actores del teatro burgés trabajaban en plan dilettante, según la inspiración del momento, que la misma técnica stanislavskiana se adaptaba a la *intelligentsia* burguesa de preguerra, «a su necesidad de sensaciones íntimas, individuales, de un psicologismo refinado», y que el equilibrio entre cuerpo y alma era violado en el actor en beneficio del alma y en detrimento del cuerpo [...] La biomecànica meyerholdiana correspondería, pues, a un esfuerzo de saneamiento ansiado por los revolucionarios.

4.1.1 Antecedents

Vito Pandolfi cita els antecedents de la biomecànica:⁷⁴ «La nova teoria de l'art dramàtic, elaborada per Meyerhold i els seus deixebles, i en oposició a la de Stanislavski i Dantxenko, s'anomenà biomecànica. [...] La base teòrica de la biomecànica es constituí combinant deduccions dels materialisme històric i les experiències de Pavlov amb un coneixement empíric del teatre oriental i la *commedia del arte*.»

Stanislavski comença dient que:⁷⁵ «La inmovilidad física es frecuentemente el resultado de la intensidad interna.» Considera que un petit acte físic adquireix un significat interior enorme:⁷⁶ «el significado de los actos físicos en momentos altamente trágicos o dramáticos, es... que mientras más sencillos son, más fácil de comprenderlos, es más fácil permitir que ellos nos conduzcan a nuestro objetivo verdadero.» No hi ha accions físiques que es separin d'algun objectiu però amb la condició que a dintre seu hi ha d'haver una justificació per realitzar-los:⁷⁷ «no debe haber acciones físicas creadas sin fe en su realidad, consecuentes en un sentido de veracidad.» I conclou:⁷⁸ «El objeto de las acciones físicas no reside en ellas mismas como tales, sino en lo que evocan, condiciones, circunstancias propuestas, sentimientos. [...] En otras palabras, existe la unión física completa entre el ser físico y el ser espiritual de un papel. Eso es lo que usamos en nuestra sicotécnica». La psicotécnica de Stanislavski es sustentava, bàsicament, en el control del subconscient del personatge per part de l'actor. És a dir l'actor havia de «ser» el personatge:⁷⁹ «La biomecànica está emparentada con los actos físicos de Stanislavsky, pero sin tratar de favorecer «el revivir». Las cabriolas, los brincos no tienen forzosamente una justificación psicológica.»

⁷³ ASLAN, O., *op. cit.*, p. 149-150.

⁷⁴ PANDOLFI, V., *op. cit.* p. 281

⁷⁵ STANISLAVSKI, Constantin, *Manual del actor*, Mèxic: Editorial Diana, 1985, p. 7

⁷⁶ *ibidem*, p. 7.

⁷⁷ *ibidem*, p. 8.

⁷⁸ *ibidem*, p. 8.

⁷⁹ ASLAN, O., *op. cit.*, p. 149.

No podem ocupar-nos de la tradició del teatre oriental, però el que ens interessa més d'aquesta tradició escènica és el seu marcat convencionalisme, que tal i com el descriu Allardyce Nicoll:⁸⁰

Una silla colocada a un lado servirá para representar una roca; una alfombra floreada se convertirá en un jardín; una mesa será considerada como una montaña. Toda suerte de gestos simbólicos o convencionales proporcionan una indicación de los movimientos, pero no los muestra con su efectividad. [...] En lugar de imitar la realidad, el actor chino presenta un símbolo convencional mediante el cual la realidad puede ser imaginada.

El teatre més popular al Japó, el teatre Kabuki, ens permet establir un cert paral·lelisme amb el drama xinès, malgrat que aquest està més subjecte a les convencions. Les representacions d'ambdues formes, s'assimilen més a les representacions operístiques occidentals més que no pas al teatre de text.⁸¹ En canvi, el teatre «Nō» originalment anava destinat a un públic aristocràtic, per això els actors del teatre Nō han estat entrenats des de petits amb la intenció d'adquirir la tècnica que aquest teatre requereix per la complicada significació que implica.⁸²

Hasta el gesto más mínimo esta cargado de significación; en el movimiento más sutil de un abanico se expresa una emoción, y una historia interior se revela en un estilizado ademán del brazo [...] Esta práctica tradicional descansa en el más extremado convencionalismo, con el empleo de accesorios que meramente sugieren y, en modo alguno representan los objetos reales que se supone estar implicados en la acción.

Meierhold va estudiar japonès a la universitat de Moscú i va tenir l'oportunitat d'actuar amb grups xinesos que es trobaven de gira per la Rússia meridional. Per tant, va tenir un coneixement empíric del teatre oriental, que es va poder completar quan va veure al japonès Sadanju Ichikawa durant la seva gira per la Unió Soviètica de l'any 1928. A més, Meierhold, juntament amb Stanislavski es van interessar, en un nivell molt més modest, per un concepte que tenen els hinduistes. Els hinduistes creuen en l'existència d'una forma vital, la Prana, que dona vida al nostre cos.

La biomecànica també sorgeix de la teoria dels «reflexos condicionats» d'Ivan Pàvlov, amic de Meierhold, desenvolupada a partir de 1903. Aquesta teoria es basava en l'estudi de les terminacions nervioses de l'home, i estableix que les conductes vénen determinades per estímuls nerviosos i l'origen de molts d'aquests és innat. Pàvlov conclou que qualsevol ésser viu pot aprendre noves conductes, i a més, fa una classificació d'aquests reflexos i mostra la diferència entre dos tipus de reflexos els «reflexos condicionats» aquells que s'aprenen, i els «condicionals» que són els que tenim de manera innata.⁸³

Com succeeix amb el teatre oriental, la *Commedia dell'Arte* està íntimament relacionada amb el moviment corporal de l'actor. Cal destacar la importància que tenien les màscares en la producció

⁸⁰ NICOLL, Allardyce, *Historia del teatro mundial, desde Esquilo a Anouilh*, Madrid: Ediciones Aguilar, 1964, p. 579.

⁸¹ Sobre el Teatre Kabuki vegi's: CHAPLIN, Charles, "El teatro kabuki" a SAVARESE, Nicola, *El teatro más allá del mar*, Mèxic DF: Escenología, 1992, p. 135-136.

⁸² NICOLL, A. *op. cit.*, p. 589.

⁸³ PAVLOV, Ivan, *Reflexos condicionats i inhibicions*, Barcelona: Edicions 62, 1967, p. 10

meierholdiana, perquè tot i que els actors no portassin màscara, estaven inspirats en tipologies, una síntesi de moltes influències. Com escriu María de la Luz Uribe:⁸⁴

Una de las causas del éxito de la *Commedia all'improvviso* era la variedad de estímulos que presentaba al público. [...] Fueron representaciones de charlatanes y saltimbanquis, y aun las de carácter sagrado, quienes les sugirieron el uso de la música como elemento teatral. [...] A raíz del éxito de la música en el espectáculo, las primeras compañías establecieron la costumbre de exigir a los actores «suonare, cantare, ballare». Con esto contribuían al éxito, aprovechando el interés que suscitaba la danza y la acrobacia, para pasar de lo serio a lo grotesco. [...] Esto, unido a los juegos de la mano y prestidigitación, y a la acrobacia, daba a las escenas una movilidad mordiente [...]

4.1.2 La Biomecànica

La biomecànica es va començar a experimentar en l'estudi que tenia Meierhold abans de la Revolució Russa. Tot i que la biomecànica com a tal es comença a plantejar al voltant de 1922, arriba a la plena maduresa en l'any 1925. És el resultat una conjunció de moviments a partir d'una formulació rigorosa, obeint lleis escèniques racionals que serveix a l'actor com a mitjà d'expressió. Es considera que la biomecànica és el centre teòric, tècnic i pràctic de la producció de Meierhold, que durant vint-i-cinc anys havia cercat una tècnica per crear un joc escènic antinaturalista, racional i demostratiu. Bàsicament la biomecànica consistia en un sistema d'entrenaments físics que van permetre desenvolupar un llenguatge escènic molt peculiar, sobretot en relació amb el teatre constructivista. A Meierhold se li van criticar els principis marxistes del seu sistema, «Norris Houghton le reprocha a la biomecànica sus principios marcistas, dado que sustituye lo emocional y lo intuitivo por lo racional, lo funcional, lo utilitario.»⁸⁵ Però Meierhold només pretenia introduir el taylorisme dins la tasca de l'actor, és a dir, utilitzar el temps sota la major economia possible [...] Aquesta economia del temps el porta a suprimir tasques inútils: el maquillatge, el canvi de vestuari i de decorats.⁸⁶

La idea primordial de la biomecànica és que:⁸⁷ «todo el cuerpo participa en cada uno de nuestros movimientos»; o, com diu de manera més completa Kosntantin Rudnitsky:⁸⁸ «El cos humà era percebut com una màquina: i l'home havia d'aprendre a controlar aquesta màquina. Aquí hi havia la funció del teatre demostrar la precisió dels mecanismes humans, com a exemple i encoratjament dels altres. [...] Meierhold afirma que l'anima i la psicologia només podien ser trobades a partir de posicions corporals i diferents estats». En aquest sentit l'actitud de Meierhold contrasta amb la de Stanislavski, tot i que la seva concepció de la importància del cos a poc a poc es va harmonitzar una mica, no era tant contrastada la importància del cos damunt dels sentiments. Tot i que el principi metodològic es conservi. Amb el pas del temps la biomecànica es va tornar més versàtil i, per tant,

⁸⁴ URIBE, María de la Luz, *La Comedia del Arte*, Barcelona: Destino, 1983, p. 37.

⁸⁵ ASLAN, O, *op. cit.*, p. 150

⁸⁶ HAMON-SIRÉJOLS, *Le constructivisme au théâtre*, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1992, p. 148

⁸⁷ ASLAN, O, *op.cit.*, p. 149.

⁸⁸ RUDNITSKY, Konstantin, *Russian & Soviet theatre: tradition and the Avant-Garde*, London: Thames and Hudson, 1988, p. 93

més capaç de representar qualsevol tipus de teatre.⁸⁹ «D'acord amb la teoria de la biomecànica, cada moviment no ha de ser simplement realista o d'imitació (molts dels moviments corporals en la vida real són simplement accidentals o fortuïts), però deliberats, reduïts a allò essencial i— això és particularment emfatitzat— receptius amb els moviments dels altres companys.»

Amb la biomecànica, Meierhold havia convertit el ritme en un component de l'actuació. Li donà tanta importància a la biomecànica perquè l'actor era l'encarregat de realitzar les formes plàstiques sobre l'escenari. Per tant, Meierhold tenia la necessitat que els seus actors tinguessin el control complet sobre el seu cos. Com afirma Odette Aslan:⁹⁰ «—Fent referència als actors de Meierhold— Podían realizar sin esfuerzo los actos más rudos (levantar a un compañero tendido en el suelo, cargárselo sobre los hombros, llevarlo de aquí para allá,, recibirlo sobre el pecho...)» Aquestes formes plàstiques sorgien a partir d'una combinació de gestos, que podien provenir del circ, la dansa, el *music-hall*, l'equilibri, la distorsió... Per això l'actor, al mateix temps, havia de ser: comediant, acròbata, joglar, clown, prestidigitador, «chansonier», amb una tècnica universal basada en un domini total, amb un sentit innat del ritme i en l'economia de moviments, que sempre són racionals. Christine Lodder creu que la biomecànica suposava un avenç en el treball de l'actor:⁹¹ «El sistema de la biomecànica [...] estaba encaminado a eliminar de la técnica del actor, los movimientos, gestos y expresiones superficiales o improductivos.»

Els exercicis musculars havien d'expressar la substància social del personatge. Això implica que en la concepció de Meierhold, tant les actituds com els moviments havien de ser capaços de definir, la condició social del personatge, de la mateixa manera que ho feia el text. Pel que fa a la pràctica de la biomecànica, com diu Odette Aslan:⁹² «Sus actrices-acróbatas entrenaban con Inkizhinomov, un mongol que conocía bien las técnicas asiáticas. Estudiaban las leyes del movimiento en el hombre y en el animal, adquirirían reflejos vivos. [...] Sabían calcular, coordinar sus movimientos, ponerse a prueba con sus cuerpos». Tot i consistir en un seguit d'exercicis físics d'entrenament això no impedeix que algun cop aquests exercicis s'hagin portat a l'escena. A alguns d'aquests exercicis físics, els enumera Hamon-Siréjols:⁹³ «la desfilada, la interrupció, fer mitja-volta, el tir amb arc...»

Juan Antonio Hormigón defensa la teoria de que la biomecànica es pot dividir en tres nivells, en els quals la sociomecànica inclou els altres dos. La fisiomecànica és el lloc on més s'experimenta i al qual se li dedica més temps, que es basa en la cultura física, la gimnàstica i l'esport. Conjugada a partir d'un seguit d'exercicis seleccionats de manera harmònica, no atzarosa, ja que obeeix a lleis escèniques racionals que serveixen a l'actor com a mitjà d'expressió. En aquest nivell l'actor perfecciona la seva capacitat de reacció enfront dels fenòmens extens, essent capaç d'orientar i canalitzar els seus reflexes. És un sistema purament tècnic. El segon nivell és la biomecànica, que s'encarrega d'afegir allò vital a la base elaborada en la fisiomecànica, és la trobada de l'organització entre l'art i la naturalesa. És una organització científica de la tasca, que es basa en la naturalesa racional i natural dels moviments. El tercer nivell és el de la sociomecànica, que no formulà Meierhold. Es divideix en dues fases, el pre-joc, que s'inspira en les tècniques del comediant xinès i

⁸⁹ *ibidem*, p. 93.

⁹⁰ ASLAN, O., *op. cit.*, p. 149.

⁹¹ LODDER, Christine, *El constructivismo ruso*, Madrid: Alianza Editorial, 1988, p. 168.

⁹² *ibidem*, p. 149

⁹³ HAMON-SIRÉJOLS, C., *op. cit.*, p. 151.

japonès, basat en que l'actor abans de parlar ha de trobar en el seu cos, les característiques mímiques del personatge. El joc, invertit, de l'actor recorda al públic que no fa res més que interpretar, que ni l'actor ni els espectadors són còmplices, és una manera d'allunyar-se del procediment de Stanislavski, ja que així no es realitza des de l'interior a l'exterior. Per acabar, la sociomecànica valora de forma més rica els continguts i el valor de la resta d'elements de l'espectacle.⁹⁴

No és fins l'aparició del teatre constructivista quan es comença a aplicar la biomecànica tot i què com afirma César Oliva:⁹⁵ «Tras esa etapa constructivista superada rápidamente por utópica, y convertida en un *relativismo concentrado*, la biomecánica siguió siendo válida como técnica de formación del actor, e incluso como juego escénico.»

⁹⁴ MEYERHOLD, V., *Textos teóricos*, op. cit., p. 83 - 87.

⁹⁵ OLIVA, C. i TORRES, F., op. cit., p. 341.

5. L'Octubre teatral

La recerca de Meierhold va tenir com a teló de fons la revolució soviètica, i ell en fou un dels principals protagonistes, tal i com diu Vito Pandolfi:⁹⁶ «(La revolució d'octubre) és el resultat definitiu de diversos processos culturals i teatrals [...] En Meierhold aquests processos teatrals i culturals semblen arribar a l'acompliment l'art reflexiu i no espontani, el predomini de les intencions a priori sobre la natura artística, el gust per l'arqueologia, el rebuig de la veritat de la vida; sembla com si amb ell culminés una època en què es desplegava la consciència, podríem dir-ne erudita, dels seus propis mitjans i fins artístics.»

5.0.1. Què passa amb Meierhold durant la Revolució?

Meierhold no es va adherir de manera immediata a la Revolució, però finalment es va incorporar al partit comunista, on arribà a ser una figura important. Durant l'inici de la revolució Meierhold es trobà ple de dubtes que resolgué amb una presa de consciència, de la què surtí molt reforçat, com diu Béatrice Picon-Vallin:⁹⁷ «Després de la revolució hi ha una veritable ruptura en l'art de Meierhold [...] comença a avançar l'escena en el frontal de la sala, a utilitzar, sobretot en el seu Studio, decorats reduïts a la més mínima expressió, la preparació dels actors per ser sintètics, posant l'accent sobre l'art nu, dinàmic, amb actors de musicals.» Meierhold realitzà el pas cap al front revolucionari sota la influència de Maiakovski, els futuristes i el Proletkult. Meierhold començà a veure a la revolució no només com a destrucció, sinó també com a creació.

En la primavera de 1919 Meierhold es trobà afamegat i malalt, per això va decidir abandonar Sant Petersburg i marxà a Crimea. En el context de la guerra civil, el país es trobava en un període inestable. En qualsevol moment podia passar qualsevol cosa. Meierhold primerament s'instal·là a Ialta, però es va veure envoltat per la guerra i aconseguí refugiar-se a Novorossivïsk, però en aquesta població va ser denunciat i empresonat per l'Exèrcit Blanc. Amb l'arribada de l'Exèrcit Roig és alliberat, i de retorn a Moscou coincideix amb Lunatxarski:⁹⁸ «que le ofrece la dirección del TEO a condición de que conserve vivos los teatros y los Studios, contribuyendo a su evolución, y de que apoye el desarrollo de los teatros jóvenes producto de la revolución, organizando espectáculos experimentales, sentando las bases de una verdadera revolución cultural y de una auténtica cultura proletaria.»

5.0.2 El paper de Meierhold com a director del TEO

Primerament Lunatxarski va oferir el càrrec de directora del TEO a Maria Fedorovna Andréeva, que ja havia tingut alguns càrrecs dins l'administració sota el comandament del propi Lunatxarski, però aquesta rebutjà l'ofertament. Lunatxarski, sembla que per coses del destí, va trobar la solució. Va ser enviat a Kuban i, a la població de Rostov, es va trobar amb Meierhold, que havia estat alliberat i era candidat al partit comunista. El rebuig de la proposta per part

⁹⁶ PANDOLFI, V., *op. cit.*, p. 278.

⁹⁷ MEYERHOLD, V., *Ecrits sur le théâtre, op. cit.*, p. 43.

⁹⁸ MEYERHOLD, V., *Textos teóricos, op. cit.*, p. 68.

d'Andréeva, i la pressió a la qual estava sotmès Lunatxarski per l'esquerra política, va fer que nomenés Meierhold com a director del TEO.⁹⁹

El nombramiento de Meyerhold fue celebrado por la izquierda teatral como una señal de que al fin se iba a revolucionar el teatro. Es posible que Lunacharski esperase otra cosa. En 1918-1919 Meyerhold [...] no había sido un polemista de la izquierda, aunque era un importante innovador teatral por derecho propio. Antes de la revolución había trabajado durante una década en los teatros imperiales de Petrogrado y eso pudo hacer que Lunacharski esperase que tuviera al menos alguna tolerancia con la tradición teatral.

Amb el nomenament obtingué permís i autoritat, a banda de ser un reconeixement a la seva obra. El que demanà Meierhold va ser la constitució de brigades de teatre transhumant, que viatgessin en tren o en trineu per tots els pobles de Rússia. Com a director de la secció de Petrograd, Meierhold s'esforçà en l'educació cultural de les classes treballadores «amateur», creant els anomenats «espectacles de masses», on els espectadors es transformaven en actors. Els carrers esdevenien escenaris i totes les accions anaven orientades a exaltar la revolució. Però la gestió de Meierhold al front del TEO va contradir ràpidament els acords verbals establerts amb Lunatxarski, pel qual el va acomiadar ràpidament del càrrec. Com a director del TEO Meierhold pretenia destruir tot el teatre professional i construir en el seu lloc el teatre proletari, que es basava en el model del Proletkult, intentant internacionalitzar-lo. El major problema va ser que Meierhold es negava frontalment a reconèixer la importància de la cultura del passat.¹⁰⁰

Pero Meyerhold había vuelto del Sur como un hombre combatido, «poseído», como escribió su amigo Erenburg, «por el espíritu iconoclasta». En octubre, contra los deseos de Lunacharski, liquidó el teatro estatal modelo y entregó sus locales a la Proletkult. Luego [...] lanzó la consigna «Octubre teatral», la revolución en el teatro.

Dins l'«Octubre teatral» Meierhold pretenia reunir a tots els teatres que havien identificat la revolució en l'art com a revolució pública. Això exigia una recerca d'un nou llenguatge escènic, que tingués un contingut revolucionari, i com s'ha vist en l'apartat de la biomecànica, que l'home de teatre es considerés com un obrer. Meierhold no dubtà en agrupar en el seu «Octubre Teatral» el Proletkult, el teatre Nezlobin de l'Exèrcit Roig, el teatre excèntric de la FEKS (que era un moviment excèntric on el coturn va ser substituït per patins i el moviment dels actors era mecanitzat: «imitan el movimiento del péndulo y de los pistones.»¹⁰¹) i tots els teatres obrers que es formen en la República a iniciativa de la TEO, qui havia afavorit la creació de companyies teatrals «amateurs».

5.0.3 El programa ideològic de l'«Octubre teatral»

Meierhold es va implicar a fons en la nova situació política que afrontava la Unió Soviètica, impulsant un programa de reformes:¹⁰²

⁹⁹ FITZPATRICK, S., *op. cit.*, p. 180.

¹⁰⁰ *ibidem*, p. 180.

¹⁰¹ ASLAN, O. *op. cit.*, p. 155.

¹⁰² FITZPATRICK, S., *op. cit.*, p. 180

El «Octubre Teatral» [...] significaba la total nacionalización de los teatros, la liquidación de los teatros estatales, la introducción de obras revolucionarias de acuerdo con las directivas de un plan de repertorio general, la lucha contra la falsa ideología en el teatro y la evolución de la técnica teatral. Sus imperativos artísticos eran «el abandono de la literatura, la psicología y el realismo en las representaciones» teatrales y la utilización de las técnicas del cubismo, el futurismo y el suprematismo.

El que passava era que Lunatxarski estava totalment en contra de les consignes, ja que anaven en contra de la tradició, contra la seva administració i en contra de la tolerància cap als grups teatrals. Joan-Anton Benach afegeix una altra raó:¹⁰³ «El fet és que tot i l'efervescència creadora que visqué a la Unió Soviètica cap a 1917, no es poden menystenir els efectes que sobre els nous llenguatges de l'art va exercir un profund instint de defensa de la tradició que hi havia entre amplis sectors de la creació teatral i dirigents de la política cultural, més preocupats per les respostes del «mercat» que pel risc i la cultura».

Per a l'«Octubre Teatral» només havia de ser possible el teatre d'avantguarda. S'havia de cercar una nova estètica, i a aquesta idea s'hi van adscriure agrupacions teatrals diverses, com el Proletkult, els teatres obrers que s'havien creat sota la direcció del TEO i, el mateix teatre de Meierhold, anomenat *Teatre Número 1 de la República Soviètica Federal Socialista Russa*, fundat el 1921. Aquest teatre anava dirigit a una acció política militant amb la creació d'un nou llenguatge escènic, de contingut revolucionari, amb la intenció de crear agitació i propaganda, a partir d'una concepció obrera. Meierhold defensava unes propostes inspirades en el cubisme i el futurisme en l'aspecte de l'escenari i en tècniques de circ i music hall, en la composició i actuació. Sense que Meierhold pogués dir res, milers d'actors russos foren entrenats mitjançant la biomecànica i d'un moment per l'altre, es va començar a idolatrar a Meierhold considerant-lo el principal referent del teatre soviètic:¹⁰⁴ «Es visqueren més de quinze anys literalment apassionats en el terreny de les idees i de l'acció cultural i artística, i en què l'Octubre Teatral va contribuir poderosament a encendre «la gran il·l·lusió de crear, de trobar nous camins, de construir un nou art.»

5.1 Meierhold i les Avantguardes

Vsévolod Meierhold ocupà durant aquells anys el centre de l'escena i la política cultural soviètica marcades per l'eclosió dels moviments d'avantguarda:¹⁰⁵ «Los movimientos futurista y constructivista en arte tenían mucho con que atraer a los proletkultistas: iconoclastia, fervor revolucionario, entusiasmo por la tecnología y las imágenes (o mitos) de la vida mecanizada de la ciudad contemporánea.» Meierhold trobà el nou camí de la Revolució, que era el de la veritat, la fidelitat a les seves idees i el dret de creació en l'àmbit del socialisme en construcció. Aquest camí no l'abandonà mai, fins portar-lo a la mort.¹⁰⁶

¹⁰³ BENACH, Joan-Anton, "Pròleg" a MAIAKOVSKI, Vladímir, *Sobre teatre*, Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1990, p. 12.

¹⁰⁴ FITZPATRICK, S., *op. cit.*, p. 125

¹⁰⁵ *ibidem*, p. 125

¹⁰⁶ MEYERHOLD, V., *Textos teóricos, op.cit.*, 72 - 73.

5.1.1 La influència del cinema

Meierhold mostrà molt d'interès pel cinema, que el va influir pregonament. La influència es basà, sobretot, en la fragmentació de les escenes, la reescriptura de textos a partir d'una notícia, com realitzà en el cas de *La Reina d'espases* o, bé, a partir de la reestructuració interna de l'espectacle, ja que Meierhold creava episodis com a forma de muntatge. Era una reorganització dels fragments de l'obra, «Fue practicado asimismo por buena parte de los directores de escena rusos posteriores a la Revolución, remodelando, adaptando todas las piezas existentes. Ya no se trata de reconstruir el pasado, sino de actualizarlo. El anacronismo se provoca mediante una referencia constante al mundo contemporáneo.»¹⁰⁷ Un exemple és el muntatge de *Les albes* on Meierhold introduí notícies del front de la guerra civil que es desenvolupava a Crimea:¹⁰⁸ «Els actors van aparèixer sense maquillatge, sense perruques i van ser, en essència, oradors a un míting polític.» A més, també va incloure pantalles per poder combinar l'actuació en directe amb l'actuació filmada, com en el cas de *El revisor*, de Gogol de l'any 1926. Meierhold intentava introduir el cinema dins el teatre i per fer-ho: «Utiliza todas las posibilidades de la mímica escénica, divide las piezas (escritas en actos) en cuadros múltiples que se desarrollan en decorados móviles. Introduce lo fantástico cinematográfico: en *El revisor*, el texto indica: «La cabeza de Anna estaba llena de oficiales y Meyerhold hace aparecer delante de Anna unos oficiales, come en un sueño.»¹⁰⁹

5.1.2 El Futurisme i Maiakovski

Al costat de Meierhold emergí la figura imprescindible de Vladímir Maiakovski, el gran poeta i dramaturg de la revolució, abanderat del futurisme:¹¹⁰

El futurismo fué un movimiento polémico, de batalla cultural; fue el movimiento sintomático de una situación histórica; un acervo de ideas y de instintos, dentro del cual, su bien no claramente, se expresan algunas exigencias reales de la época nueva; la necesidad de ser modernos, de aferrar la verdad de una vida transformada por la era de la técnica, la necesidad de hallar una expresión adecuada a los tiempos de revolución industrial.

El manifest dels futuristes italians té una concepció pejorativa del teatre que ells anomenaren històric:¹¹¹ «Sin insistir contra el teatro histórico, forma nauseabunda y ya rechazada por el público reaccionario, condenamos todo el teatro contemporáneo puesto que es prolijo, analítico, pedantescamente psicológico, explicativo, diluido, meticuloso, estático, lleno de prohibiciones como una comisaría, dividido en celdas como un monasterio y enmohecido como un viejo caserón deshabilitado.» Exigien un teatre sintètic, atècnic, dinàmic, simultani, autònom, alògic i irreal. A la Rússia soviètica s'aplicà alguna cosa similar, però amb un potent contingut polític. El que passava era que, a causa del desenvolupament sociopolític de Rússia, el futurisme italià va ser rebut com un

¹⁰⁷ ASLAN, O., *op. cit.*, p. 151.

¹⁰⁸ RUDNITSKY, K., *op. cit.* p. 61.

¹⁰⁹ ASLAN, O. *op. cit.*, p. 229 - 230.

¹¹⁰ DE MICHELI, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid: Alianza Editorial, 2009, p. 214.

¹¹¹ MARINETTY, Filippo Tommaso, *Manifiestos y textos futuristas*, Barcelona: Ediciones del Costal, 1978, p. 168.

representant de la burgesia bel·licista. El futurisme rus va ser més lliure, i suposà la llibertat absoluta de creació.

La personalitat de Vladímir Maiakovski (1893-1930) no es pot deslligar del geni creador de Meierhold. Maiakovski va trobar en Meierhold el seu complement com a director d'escena i Meierhold en Maiakovski, el dramaturg necessari per aplicar les seves teories. Maiakovski era d'origen georgià, però als 14 anys es traslladà a Moscou, on ingressà en el partit bolxevic. Inicià els seus estudis artístics en el camp de les arts plàstiques, en concret en la pintura, però els seus poemes començaren a aparèixer a revistes cubofuturistes. Per a Benach, Maiakovski tenia una ferma actitud avantguardista i revolucionària:¹¹² «Un d'ells es refereix a la «fe futurista» sustentada en les possibilitats de la tècnica que es desenvolupa amb la industrialització de començaments de segle i, en general, en la necessitat i la capacitat dels homes de transformar la realitat mitjançant una utòpica revolució dels esperits.» Maiakovski defensà el classicisme més enllà del que aportava l'Escola d'Art de Moscou, juntament amb una actitud de rebel·lió que va assolir l'impacte que va assolir gràcies a la complicitat de Meierhold. El poeta tenia una sòlida formació política, a partir d'experiències personals i de l'estudi. Meierhold considerà que, malgrat la seva joventut, ho havia d'aprendre tot de Maiakovski, ja que suposà la integració en la seva dramaturgia de l'element ideològic i polític, creat a partir del marxisme, el futurisme i l'actitud revolucionària.

S'acabà la guerra civil i el balanç de la guerra es resumeix amb cinc milions de morts, la indústria destrossada i una terra que no produïa el mínim necessari. Per intentar sortir de la crisi de postguerra el Narkompros intentà realitzar un canvi en l'economia, la denominada Nova Política Econòmica. Aquesta reforma suposà la recuperació, en certes parts, de la producció privada, es va obrir el marcat a l'exterior i es tornà a utilitzar la moneda en els canvis quotidians ja que abans es realitzava la barata en espècies. Aquest canvi econòmic va suposar que es declaressin gratuïts els espectacles:¹¹³ «Lenin creía que la tarea principal de todos los trabajadores de la enseñanza, incluso los trabajadores de la Glavpolitprosvet y de la Proletkult, era elevar los conocimientos tanto culturales como cívicos de la población.»

5.1.3 El Constructivisme

El Constructivisme suposà una síntesi de l'aportació soviètica a les avantguardes europees, tenint presència en àmbits com l'arquitectura o el teatre:¹¹⁴ «Del momento mágico (evocativo) del simbolsimo, se pasó a la etapa voluntarista y protestataria (negativa) del futurismo, ascendiendo finalmente al momento racional y positivo (afirmativo) del constructivismo.»

Cal, doncs, fixar-se en les moltes diferències que es poden establir entre futurisme i constructivisme per iniciar l'anàlisi del teatre constructivista protagonitzat per Meierhold i Maiakovski:¹¹⁵ «Mientras que en literatura el futurismo ruso había dado sus frutos, en arte había terminado por quedarse prácticamente sin adeptos. El constructivismo lo había substituido. Tatlin había dado a su movimiento un carácter bien distinto al del futurismo italiano, aunque hubiera

¹¹² MAIAKOVSKI, V., *op cit.*, p. 11.

¹¹³ FITZPATRICK, S., *op. cit.*, p. 288.

¹¹⁴ MEYERHOLD, V., *Textos teóricos, op. cit.*, p. 79.

¹¹⁵ DE MICHELI, M., *op. cit.* p. 240.

acogido algunas de sus sugerencias.» Però no tots hi estaven d'acord amb Tatlin, com per exemple el mateix Maiakovski, que considerava les seves estructures inútils, com així també li negava la concepció de la creació estètica com alguna cosa simplement estètica. A partir d'un seguit de conversacions es dilucidà que no es tractava d'eliminar l'art ni de reduir-lo a la gratuïtat de les construccions tecnicistes abstractes, s'havia de seguir el mateix camí que havia seguit Maiakovski en poesia o el d'Eisenstein en el cinema.

El Constructivisme, observat de manera genèrica planteja una estreta relació amb la transformació social:¹¹⁶ «Se ha visto al constructivismo ruso preeminentemente como un movimiento artístico. En realidad era algo mucho más amplio; una aproximación al trabajo con materiales dentro de una cierta concepción de su potencial como participantes activos en el progreso de transformación social y política.» El constructivisme sorgí com una resposta de l'avantguarda artística russa a la realitat sociopolítica generada per la Revolució d'Octubre. Es cercava el camí de l'edificació, la productivitat i l'utilitarisme. El Constructivisme es basava en la concepció de l'obra d'art com a producte, però també com a objecte de comunicació. La idea que l'artista havia d'entrar a les fàbriques, atès que el producte que realitzava havia de ser útil. Es seguia una estètica funcional, mostrant un complet rebuig a l'obra d'art com a producte del vell sistema individualista i burgès. Es defensà l'art per l'art, negant així també les altres avantguardes. El constructivisme requeria que l'artista es convertís en un enginyer, ja que l'art havia de basar-se en principis científics. Per tant, suposa una defensa de la racionalitat en la creació artística.

El constructivisme i el teatre, en paraules de Lodder van establir una relació estreta:¹¹⁷ «En el teatro, el constructivismo... unía los accesorios constructivistas (el decorado, el atrezzo y el vestuario), diseñados para mostrar, si no los objetos mismos, al menos sus modelos con gestos, movimientos y pantomima “constructivistas” [...] que los actores organizaban con arreglo a ritmos.» Amb la intenció de vincular el teatre amb la dictadura del proletariat Meierhold descartà el realisme psicològic i el paper de les emocions individuals. Així la interpretació quedava reduïda a un procés impersonal, científic i mecànic. El teatre havia de representar l'ideal proletari, aquell que estava ben organitzat i qualificat.

Sota el llenguatge constructivista Meierhold posà en escena en l'any 1922 *El banyut magnífic* de Crommelynck que és l'espectacle que es pren com a punt de partida del teatre constructivista. Per crear el llenguatge constructivista, eliminà tota ornamentació, tant en la sala com en l'escena. Tot el que hi havia a l'escenari havia de ser útil per a l'actor, era un espai escènic real i intel·ligible. Meierhold volia que els actors tinguessin un absolut domini dels elements, i a aquest només hi podien accedir els professionals:¹¹⁸

La biomecànica va passar de manera brillant la seva rebuda amb el públic amb l'estrena de *El banyut magnífic* de Crommelynck en l'any 1922. Per aquesta producció escènica el teatre de Meierhold va tenir una construcció de Liubov Popova. Tots els actors anaven actuar sense maquillatge i vestits amb uniformes i tots ells, destacant a Maria Babanova, Igor Ilinski i Vasili Zaitxikov, van executar la peça de Crommelynck, que és una farsa vulgar, sobre la fusta i amb escales de construcció, dotant a l'acció de solidesa, puresa i frescor.

¹¹⁶ LODDER, C., *op. cit.*, p. 1.

¹¹⁷ *ibidem*, p. 168.

¹¹⁸ RUDNITSKY, K., *op. cit.*, p 123.

El que observa Hamon-Sijérols és la manca de bones obres dramàtiques escrites durant el període de guerra i que, a més, parlessin del nou context de la Rússia soviètica. Durant la guerra civil només es van escriure petites peces satíriques realitzades que no podien satisfer l'escena professional, ni el que requeria la nova dramaturgia.¹¹⁹ Per això Meierhold va haver de recórrer a la literatura estrangera i adaptar-la al context rus, com fa en el cas d'*El banyut magnífic*, que tal i com ho explica Lodder:¹²⁰ «La obra [...] era una farsa francesa que sucedia en un molino. Estaba completamente desprovista de todo contenido revolucionario». Hamon-Sijérols, per la seva part, diu que el que muntà Meierhold fou una farsa mordaç de la vida familiar de la burgesia i els terratinents.¹²¹

La segona obra que produí sota el constructivisme fou *La mort de Tarelkin*, en l'any 1922. una comèdia del segle XIX, escrita per Sukhovo-Kobylin. En aquesta producció destaca la presència del decorat creat a partir de mòduls independents, pintats de color blanc:¹²² «Setepanova explicó que habían sido concebidos como artefactos circenses, cumpliendo cada pieza dos o tres funciones. «La misión había sido proporcionar aparatos-objetos como instrumentos para la representación en el escenario.» Els artefactes substituïen el decorat tradicional i els accessoris escènics:¹²³ «Una peça central d'aquesta producció va ser que l'actor va interactuar amb objectes mòbils, que suposadament ells mateixos eren, o havien de ser, capaços d'actuar.»

En el seu teatre, el Teatre Meierhold (el TIM), posà en escena en l'any 1923 una adaptació de *La nit* de Sergei Tetriakov, titulada *La terra en confusió*. En aquest projecte tornà a comptar amb la col·laboració de Popova, que creà una gran quantitat d'accessoris que es derivaven del món real. La construcció d'un aparell que s'assemblava a una grua, mostrava la influència de la vida real en la posada en escena. En els accessoris aquesta semblança també hi era. Aquest és un canvi significatiu en el constructivisme teatral i anuncia la mort del teatre constructivista:¹²⁴

En *El cornudo magnánimo*, el artefacto no podía ser inmediatamente identificado como una tramoya específica, sino que era más bien una síntesis artística y una interpretación de los elementos mecánicos de una tramoya, semjando a una tramoya abstracta. Este elemento abstracto estaba ausente en *La tierra en confusión*, donde la interpretación artística no era sustituida por la mecánica, però donde era ella misma reemplazada por objetos mecánicos reales tomados del mundoreal. [...] ;oemtras que la primera producción había sido mitovada por la idea del ente (el constructivismo) transformando la vida, en la segunda, la fusión del arte y la vida y el imperativo de transformar la propia vida condujo a la idea de que lo «artístico» fuese un producto directo del mundo real de los objetos. En otras palabras, la vida transformaba el arte y el concepto de lo que era «bello».

Els primers espectacles constructivistes Meierhold va ser fidel al text escrit, però és a partir d'*El bosc* d'Ostrovski, de 1924, quan el muntatge de la dramaturgia esdevé un element central dins la creació teatral. Meierhold va escollir aquesta obra per fer un experiment radical que mostrarà la

¹¹⁹ HAMON-SIJÉROLS, C., *op. cit.*, p. 161.

¹²⁰ LODDER, C., *op. cit.* p. 169.

¹²¹ HAMON-SIJÉROLS, C., *op. cit.*, p. 162.

¹²² LODDER, C., *op. cit.*, p. 172.

¹²³ RUDNITSKY, K., *op. cit.*, p. 95.

¹²⁴ LODDER, C., *op. cit.*, p. 177.

influència que exercí el futurisme i el seu re-muntatge de textos. Meierhold reescriu escènica­ment els textos per cercar possibilitats antiraturalistes i continguts revolucionaris. Ràpidament va canviar l'austeritat dels seus treballs precedents, incloent la varietat cromàtica, aportant així alegria i optant pels colors brillants. En aquesta producció el bufonesc i el líric van ser fusionats de manera magistral, introduint elements quotidians en escena, com una gàbia amb coloms, llençols blancs... Realitzà aquest experiment, segons Konstantin Rudnitsky per anivellar la cultura popular i la cultura elevada.¹²⁵ La tasca va ser realitzada a partir de la utilització de diverses maneres d'expressar, com pot ser la barraca de fira, el circ i el cinema, ja que introduí l'acció en paral·lel, per primer cop en el teatre. Per fer-ho dividí el teatre en dues parts, a la part esquerra hi col·locà una rampa que segia una línia corba, per poder veure el personatge des de molts punts de vista. En aquesta rampa era on representava, el bosc, mentre que el costat dret, representava la civilització.

Meierhold reorganitzà l'obra, per extreure'n el que volia mostrar al públic i la dividí en episodis, una escena o un conjunts d'escenes. L'espectacle es dividí en 33 episodis. Meierhold considerà que resultava més atractiu presentar els dos mons contraposats, el bosc, amb els actors, i la civilització, amb la terrinent, seguint un muntatge en paral·lel. Per als personatges creà màscares, tot i que els actors no en portessin. Per exemple, per crear el personatge de l'actor còmic, es basà en tots els actors còmics que hi havia hagut al llarg de la història. Era un personatge que no era res i ho era tot. Presentava característiques del *slapstick* (Meierhold estava molt influït per Charles Chaplin¹²⁶) algunes coses de la *Commedia dell'arte*... i així amb la resta de personatges. Aquesta producció es va convertir en un èxit i es representà fins a 1328 cops.

5.1.4 Meierhold després del Constructivisme

El 1923 es celebra una festa en honor de Meierhold, pels seu 50è aniversari i els vint-i-cinc anys de carrera teatral. Meierhold era un mestre, un gran mestre de l'escena soviètica. Com ja s'ha dit, va ser a partir de *El professor Bubus*, de l'any 1925, quan Meierhold començà a cercar el nou realisme. «Meierhold dice a propósito de Bubus que es el «camino hacia un *nuevo realismo*». *El mandato, El inspector, La Chinche, El baño* son ya ejemplos acabados de este nuevo realismo resultado de la dramaturgia elaborada por Meyerhold a lo largo de más de veinticinco años.»¹²⁷

Aquest nou realisme partia de la concepció científico-materialista de la història, que volia influir en el present i el futur. Havia de ser un realisme obert, que no fos acadèmic, ni rígid, susceptible d'evolució, que s'ocupàs dels nous fets i no es conformés amb els que havien estat ja àmpliament manipulats, polits o digerits. Aquest realisme no s'havia de conformar amb reduir les dificultats a un comú denominador, ni d'introduir esdeveniments en un ordre preestablert, havia de saber agafar els aspectes primordials, havia d'ajudar a canviar el món. Rebutjà el mimetisme naturalista i el psicologisme visceral:¹²⁸ «En els muntatges d'aquest període, explotà al màxim la utilització dramàtica de l'enllumenament i la música, no com un simple acompanyament, sinó amb funcionalitat dramàtica.» Després de l'època constructivista integrà la biomecànica d'una manera

¹²⁵ RUDNITSKY, K., *op. cit.*, p. 117.

¹²⁶ ASLAN, O., *op. cit.*, p. 191.

¹²⁷ MEYERHOLD, V., *Textos teóricos, op. cit.*, p. 87.

¹²⁸ PANDOLFI, V., *op. cit.*, p. 281.

més subtil en els seus espectacles. En aquest «realisme estilitzat» es tornen a usar objectes reals en escena i la paraula recupera importància.

A partir de 1930, afavorit per la pujada al poder de Stalin, s'imposa la tendència del realisme socialista i Meierhold es reemplaça del seu teatre. Tot i ser cessat del càrrec oficial, Meierhold mantingué certa influència dins el Proletkult i el partit comunista. Aquests anys post-revolucionaris van ser una època de gran efervesència creativa. La seva obra va generar una gran massa d'admiradors. A més, fou nomenat *Artista del Poble*, i es va autoritzar la publicació de la seva biografia, i, fins i tot, es va canviar el nom del Teatre Número I de la RSFSR pel de Teatre Experimental Meierhold, essent nomenat Cap de l'«Estudi Superior Estatal per a Directors».

6. La mort de Lenin

La instauració de la Nova Política Econòmica, la denominada NEP, va aconseguir restaurar inicialment l'economia russa, i el poder central del partit es va sentir molt reforçat. En aquest període de la NEP es formulà el que va ser l'estructura constitucional permanent a la URSS i el camí que havia de seguir els anys següents amb la relació dels altres països, ja que es firmen tractats comercials amb Anglaterra, Afganistan, Pèrsia i Alemanya (amb qui cerquen una col·laboració militar). Tot i la bonança econòmica inicial de la NEP, dos anys després, el país va recaure en una nova crisi econòmica, tot i que aquesta no va ser tant dramàtica com la de post-guerra.

6.0.1 La pujada al poder de Stalin

La situació del Partit d'havia enfortit degut a la bona fortuna de la NEP i la disciplina interna del partit es va tornar més estricta, a partir del Xè Congrés realitzat en el mes de març de 1921. Aquest congrés va prosseguir amb una neteja del partit, per la qual es van condemnar alguns dissidents. Després del XIé Congrés (1922), es va anunciar que Stalin havia estat nomenat Secretari General del Partit. Inicialment va ser una notícia que no va generar discussions, ja que Stalin era conegut com un funcionari del partit treballador, eficient i lleial. Aquell any Lenin començà a patir el que serà una llarga i mortal malaltia, patí el primer atac que el mantingué fora de l'acció política durant un temps. Aquest era el context que es trobà Lenin quan retornà a la política:¹²⁹ «Cuando Lenin volvió a trabajar tras su primer ataque, se sintió evidentemente alarmado por la forma en que Stalin había levantado pacientemente no sólo el poder y la autoridad de su cargo, sino también su propia posición personal; se había convertido por primera vez en una figura dirigente del partido.» En aquell moment Lenin sentí desconfiança de Stalin. Però a finals d'any, i per prescripció mèdica, Lenin es retirà al seu apartament, on patí un segon atac, més fort, que li paralitza la part dreta del cos. Després d'aquest segon atac i veient que els seus dies s'acabaven, decidí fer testament. En aquest testament, Lenin avisava d'un seguit de separacions, tant socials, —la diferenciació entre els proletaris i els pagesos— com polítiques —la divisió dels membres del comitè central—, i alertava sobretot de la rivalitat entre Stalin i Trotski.

Finalment, Lenin es retirà de la vida pública en el mes de març de 1923, quan patí un tercer atac i amb el qual va perdre el parlar. Aquest tercer atac va sacsejà al Partit, que començà a cercar un possible successor adequat, tot i que alguns tenien l'esperança de que Lenin es recuperàs. Entre els possibles candidats a substituir-lo hi havia Trotski i Stalin, però Trotski no podia aspirar a governar el Partit, ja que no tenia força suficient, perquè no tenia el recolzament explícit de Lenin. Stalin va unir forces amb Grigori Zinóviev i Lev Kàmenev per impossibilitar qualsevol augment de poder de Trotski dins el partit. Al llarg de l'estiu de 1923 les forces de Lenin van disminuir, la crisi econòmica augmentà i la situació interna del partit no era gens plàcida. En aquest context, Trotski començà a patir unes febres intermitents. Això fou aprofitat per la seva oposició i es va crear una guerra desigual. Finalment, en el mes de gener del 1924, Trotski abandonà aquesta línia política i marxà al Caucas. Pocs dies després, Lenin moria.

Iósif Vissariónovich Dzhughashvili, més conegut com a Iósif Stalin, va anar atresorant poder dins el partit, on passà de ser el deixeble més fidel de Lenin, fins arribar a ser Secretari General del

¹²⁹ CARR, E. H., *La revolución rusa*, op. cit., p 86.

Partit. Aquest càrrec implicava convertir-se el secretari d'un petit comitè anomenat Politburó, format per 10 persones, el comitè dels 10. En aquest comitè residia tot el poder del partit, perquè la organització política de representació de la URSS estava formulada a partir de les bases, els Soviets, i per tant era molt nombrosa. Els representants d'aquests diferents Soviets es reunien en el Congrés de Soviets de Tots els russos, però aquest era massa nombrós. El congrés només celebrava una reunió a l'any amb la intenció de designar un comitè superior compost per tres-cents membres, i aquest, alhora designava el denominat comitè dels 10. En aquells moments, després de la mort de Lenin, Stalin començà a fer un viratge en la concepció d'una Rússia autosuficient, transformada i econòmicament independent gràcies a una indústria i una agricultura modernitzades.¹³⁰

Els esdeveniments que van succeir a la crisi de les tisores, que donà resultats positius a finals del 1923, afavoriren la consolidació en el poder absolut de Stalin. Aquesta crisi, i les conseqüències positives per als pagesos —podien vendre el seu gra a un preu lliure— va tenir un efecte contrari a les intencions del partit. Dins el Partit hi havia una crisi interna, sobretot dins el triumvirat, (Stalin, Kàmenev i Zinóviev). Mentre s'enfrotaven Kàmenev i Zinóviev, Stalin no es posicionà, passant desapercebut i això el va afavorir. Primerament es produí la derrota de Kàmenev i després l'expulsió de Zinóviev de la base de Sant Petersburg; per tant, perdia tota la seva efectivitat dins el Partit. Semblava que Stalin ja no tenia rivals dins el partit. Però va sorgir una oposició unificada, per intentar fer front a la seva figura, configurada per Trotski, Zinóviev, Kàmenev juntament amb els seus seguidors. Des de la posició de Secretari General, Stalin: «Se hallaba en condiciones de situar a sus propios partidarios personales en todos los puestos clave del país y de hacer que sus adversarios perdieran sus cargos y se viesen trasladados a cientos de millas de distancia.»¹³¹ Els opositors foren desterrats. Definitivament Stalin no tenia adversari i assumia tot el poder.

6.0.2 Les conseqüències de la pujada al poder de Stalin

Stalin quan pujà al poder va dur a terme un seguit d'accions que es basaven en la reorganització i el reforçament de l'estructura de l'ordre soviètic, tot i que els elements bàsics establerts per Lenin es mantingueren: l'estat de partit únic, la ideologia única, la manipulació de la legalitat i el control estatal de l'economia: «Así pues, que el grupo de Stalin afirmara que estaba defendiendo la causa leninista estaba en gran parte justificada.»¹³²

Stalin considerà que s'havia d'eliminar la NEP, i la va substituir per un sistema de granges col·lectives i en la indústria es va donar pas al Primer Pla Quinquennal, que es desenvolupà des del 1928 al 1932. D'aquesta manera Stalin creia haver introduït el socialisme en els pobles. S'intentava tractar els treballadors del camp com uns obrers de les fàbriques, però molts de pagesos no van estar d'acord amb aquesta decisió. Però Stalin no només proposà una renovació econòmica amb el pla quinquennal, també actuà sobre la cultura, la religió i la idea de nació. Segons Robert Service l'analfabetisme va ser un punt important al qual va saber front Stalin:¹³³

De todos los logros del régimen, el más valorado por la gente era el triunfo sobre el analfabetismo, e incluso los antibolcheviques se contaban entre os admiradores. Se

¹³⁰ CARR, E. D., *La revolución rusa, op. cit.*, p. 103.

¹³¹ EARL, Alan, *Breve historia de Rusia*, Esplugas de Llobregat: Plaza & Janés, cop. 1973, p. 133-134.

¹³² SERVICE, R., *op. cit.*, p. 169.

¹³³ *ibidem*, p. 187-188.

trató a la educació com a un front de batalla. [...] La URSS es va convertir en un país alfabetitzat, i el nombre d'escoles va arribar a les 119.000 a principis del curs acadèmic de 1940-1941.[...] Totes les ciutats de mida mitjana tenien el seu propi teatre, i les representacions teatrals i el ballet es van popularitzar, amb un públic que esperava amb il·lusió la visita de les companyies de Moscou que estaven de gira.

Però la situació del teatre havia canviat, el 1922 es produí una reestructuració de les organitzacions literàries i artístiques, el Proletkult fou suprimit per la Glavpolitprosvet (direcció general d'educació política, que depenia del Narkompros), i només es va mantenir un comitè artístic central, que supervisava la tasca teòrica de les arts. Els TRAM, els Teatres de la Joventut Obrera, es van reorganitzar i es van reafirmar de manera administrativa. La intenció d'aquesta reorganització era expulsar del Narkompros i del Proletcult als bogdanovistes (els seguidors de Bogdanov), els futuristes i els iconoclastes de la cultura.¹³⁴ Aquest intent d'eliminar l'avantguarda de la producció artística russa també es donà en el cas de la literatura.¹³⁵

Durante los años veinte habían aparecido novelas que versaban sobre los campesinos, las costumbres rurales, la espiritualidad y los sentimientos individuales, y habían ofrecido consuelo a los lectores a los que no les gustaba el marxismo-leninismo. Salvo en contadas excepciones [...] esta tendencia artística fue erradicada. Durante el primer plan quinquenal, este campo lo dominaron los escritores-activistas pertenecientes a la Asociación Rusa de Escritores Proletarios, y las obras que retrataban el desinterés de la clase obrera y el internacionalismo desaparecieron de las editoriales soviéticas.

6.0.3 El realisme socialista

Es podia apreciar un canvi de tendència en l'art, que com ja s'ha dit, esdevingué el principal tret de la política cultural sota la dictadura de Stalin: l'aparició del realisme socialista. Es diu que el realisme socialista s'inicià en el món de la literatura, precisament en l'obra de Maksim Gorki, autor de la cèlebre *La mare* escrita en l'any 1906, retrat d'una mare que es lliure a la causa revolucionària fidel al seu fill. En el Primer Congrés d'Escriptors Soviètics de Tota la Nació, celebrat el 1934, es definí, per part de Andrei Jdanov, el realisme socialista, a més de condemnar el formalisme.¹³⁶

El realismo socialista (...) significa el conocimiento de la vida para poderla pintar con veracidad en las obras de arte: no para pintarla marchita al estilo académico ni simplemente como una realidad objetiva, sino con la realidad de su evolución revolucionaria. La veracidad y la concreción histórica de una obra de arte debe conjugarse con el remodelamiento ideológico y la educación del pueblo trabajador en el espíritu del socialismo.

Els principis del realisme socialista impediaven el desenvolupament personal de l'artista, s'eliminaven les diferències entre iguals i es limitava la llibertat creativa. L'art es trobava completament sotmès al jou del poder central, que l'utilitzava per al seu propi benefici. Stalin li donà al Partit, i més concretament a la seva persona, una concepció de ser l'únic intèrpret possible, fidel i infal·lible de les necessitats espirituals, materials i estètiques del poble. És a dir, la realitat s'idealitzava, havia de ser optimista i la producció havia de ser simple, no es podien tractar temes

¹³⁴ FITZPATRICK, S., *op. cit.* p. 273.

¹³⁵ SERVICE, R., *op. cit.*, p. 196.

¹³⁶ KURZ, JUAN ALBERTO, *El arte en Rusia: la era soviética*, Valencia: Instituto de Historia del Arte Ruso y Soviético, 1991, p. 167.

complicats, basta dir que Stalin era un gran admirador de Txaikovski per la simplicitat melòdica de les seves composicions.

Pel que fa al fet teatral, el realisme socialista respon a les idees aportades per Stanislavski, en front de les que es van generar durant el període revolucionari. En aquesta versió, el mètode de Stanislavski estava aplicat de manera errònia, ja que es converteix en una cosa grisa, mediocre i plana, lluny del que havia fet Stanislavski. Però el teatre va ser el refugi per a molts artistes titllats com a formalistes, que no tenien la capacitat o no pretenien sotmetre's al realisme socialista en el camp de la pintura. El teatre els permetia alliberar la seva imaginació i van importar la seva visió i les preocupacions en el camp teatral. Van ser una generació que van ajudar a la creació d'un ric període dins la història del disseny de l'escenografia soviètica.¹³⁷

6.1 El darrer gran projecte de Meierhold

L'ascensió i la consolidació del poder de Stalin, a causa de la malaltia i la conseqüent mort de Lenin, provocà un episodi de gran opressió, propi dels règims totalitaris, contra els que es manifestaven dissidents. La dictadura basada en el terror es començà a fer més palpable a partir del Primer Pla Quinquennal: «En 1933 había casi un millón de ciudadanos soviéticos que se pudrían en los campos de trabajos forzados y en las Colonias de la OGPU —la Direcció Política Unificada de l'Estat—, y unos cuantos millones más estaban en prisiones, campos de deportación y áreas de reasentamiento forzoso.»¹³⁸ Però tot i aquestes purgues inicials (dels anys 1933 i 1934) no foren les més significatives, perquè la tendència a fer front a la política aplicada per Stalin anava augmentant amb el pas del temps i a causa d'això es van realitzar les purgues de 1937 i del 1938, que van ser especialment dures.

6.1.1 Les lluites polítiques de Meierhold

Meierhold es negà frontalment a la imposició del realisme socialista. Adoptà una postura combativa, defensant la llibertat d'expressió i d'investigació. El 26 de març de 1936 es celebrà una conferència dels directors d'escena per condemnar oficialment, com ho havia fet el govern, el formalisme. Els diferents directors aprofiten aquesta conferència per fer autocrítica de la seva producció formalista i atacar-la frontalment. Però dins la conferència hi va haver dues veus que es varen negar a unir-se a la causa del realisme socialista, i aquests dos van ser Alexei Popov, que defensà el formalisme i el propi Meierhold, que en la seva intervenció es negà a fer una autocrítica sobre la producció passada. Defensà el dret a la llibertat d'investigació, a les recerques teatrals específiques i la tasca homogeneïtzadora del director d'escena. El dia 17 de desembre de 1937 el president de l'atziac Comitè d'Assumptes Artístics, en un article titulat «Un teatre estranger» publicat a *Pravda*, acusà a Meierhold de cosmopolita i que, per tant, es desmarcà del camí marcat pel règim.

¹³⁷ BOWN, Matthew Cullerne, *Art under Stalin*, Oxford: Phaidon, 1991, p. 92.

¹³⁸ SERVICE, R., *op. cit.*, p. 205.

En aquesta darrera etapa de la seva vida Meierhold era conscient de tot el que havia aconseguit i no renegà del seu passat i va seguir reivindicant el teatre que havia practicat al llarg de la seva vida. No va cedir enfront dels funcionaris del govern que no tenien cap interès ni apreciació pel teatre. Finalment, el 8 de gener de 1938 el TIM va ser administrativament suspès. Això implicà que es tancàs el seu teatre i que Meierhold es trobàs al carrer. En aquesta situació, va a demanar ajuda i el rebutjaren, per ser formalista. Tots el rebutjaren menys Stanislavski que li tornà a estendre la mà per ajudar-lo. El nomenà director d'assaigs en el seu teatre d'òpera. Aquest fet ens demostra que certament al llarg de les seves vides, tot i les discrepàncies que hi havia respecte a les propostes en les posades en escena, els dos homes varen mantenir una molt bona relació d'amistat i que Stanislavski va estar al costat de Meierhold quan aquest més el necessitava.

6.1.2 El teatre ideal de Meierhold

Tot i l'actitud de Meierhold, enfrontat al govern, va tenir una darrera gran aspiració. Pretenia construir un teatre que reflectís les seves idees. Aquest teatre ideal tenia una planta oval, el públic es situava a ambdós costats, la platea havia de tenir forma de ferradura i al centre hi havia l'escenari, que tenia dos cercles giratoris concèntrics i en el centre del públic, n'hi havia un altre més petit (circular). Els laterals del teatre havien de ser dos carrers practicables que permetien l'entrada i sortida de vehicles de l'escenari. A banda de la sala teatral també projectà espais dedicats a l'assaig. En el terrat del teatre, Meierhold volia instal·lar un sistema residencial, on hi havia lloc per l'esbargiment, l'esport... Evidentment aquest projecte no es dugué a terme, però alguns dels seus elements es van incorporar a la sala de Concerts Txaiovski, que es va inaugurar el 1940.¹³⁹

6.1.3 Dia 2 de febrer de 1940

Pocs mesos després de trobar el lloc on es podia refugiar, Stanislavski moria. Meierhold es tornà a trobar al carrer i sense feina. Tot i trobar-se en aquesta situació nefasta, seguí ideant muntatges escenogràfics, que restaren simples projectes. En el 6è Congrés pan-unionista d'Escriptors russos, celebrat el 20 de juny de 1939, la presentació principal va ser realitzada per Andrei Vixinski, —en part, l'encarregat de realitzar la denominada Gran Purga del 1937— i es decretà la imposició del realisme socialista. En aquest mateix congrés Meierhold, amb Andrei Vixinski al davant, tornà a mostrar la seva actitud crítica, tot defensant el dret a la llibertat d'expressió i d'investigació, esgrimint el principi leninista de veritat. Es mostrà obertament contrari a les ordres donades pel govern central. A causa d'aquestes declaracions Meierhold fou detingut, i el 15 de juliol del mateix any la seva muller, Zinaida Nikolaevna Raijx, fou degollada al seu apartament. Tot i les diferents tortures que patí, Meierhold no va deixar de ser l'home combatiu, eloqüent i imaginatiu. El motiu de la detenció de Meierhold no es sap del cert, però alguns pensen que va ser motivada per una denúncia, de la qual tampoc se'n coneix l'origen.

El procés judicial s'inicià ràpidament i en el primer judici va ser acusat, a partir d'autoinculpacions falses, de conspirar contra el poder soviètic, de formar part d'un grup anomenat Front Esquerra —on es reunien tots els elements antisoviètics del camp artístic—, de formar part de la organització trotskista, entre els anys 1923 i el 1930, i de ser un agent al servei d'una potència estrangera. Contra tot això es defensà en una reclamació i declaració al fiscal de la URSS, sense

¹³⁹ MEYERHOLD, V. *Textos teóricos, op. cit.*, p. 100-101.

rebre resposta. La instrucció del seu cas s'allargà uns set mesos, durant els quals va patir vexacions, angúnies i les contradiccions pròpies d'un temps de terror i de crueltat promoguda pel govern per així poder controlar als que no estaven d'acord amb la seva ideologia. Finalment, Meierhold va assistir al seu darrer judici, el dia 1 de febrer de 1940, on fou condemnat a la pena màxima, és a dir, la mort per afusellament, a més de confiscar-li tots els seus béns. La sentència de mort per afusellament fou executada el 2 de febrer de 1940.

6.2 El pas a la posterioritat

Retornant al context internacional, la Primera Guerra Mundial fou el testimoni de la crisi de la democràcia liberal. El 1929 es produí la gran crisi econòmica, l'anomenat Crack del 29, als Estats Units, que va donar com a resultat el New Deal com intent per paliar la Gran Depressió. A Europa aquesta crisi suposà l'auge dels règims totalitaris. En el cas d'Itàlia, amb Mussolini, es van crear estructures paral·leles als òrgans precedents ja que aquests es trobaven molt debilitats. Aquesta creació d'estructures paral·leles va ser la que va permetre el poder unipersonal de Mussolini. En el cas d'Alemanya, Adolph Hitler va ser escollit democràticament però després d'arribar al poder, va proclamar un règim dictatorial basat en el poder de la policia política i en la negació del poder legislatiu¹⁴⁰. Tot i les grans diferències que hom pot establir entre els diferents règims totalitaris europeus i la ideologia del *New Deal*, hi havia algunes coses amb comú. Entre les moltes similituds, destaca la supervisió de la premsa, la creació artística i de l'ensenyament. En el cas d'Alemanya, el 1933 els nazis començaren a perseguir els artistes considerats «degenerats» (els avantguardistes) i s'ordenà la clausura de la Bauhaus.

El període d'entreguerres europeu, marcat per la crisi conseqüent, amb l'aparició dels règims autocràtics i la imposició de les diferents versions del realisme, fou un moment que no va permetre crear grans innovacions artístiques. En el cas del teatre, com passa a França, durant l'ocupació nazi, el progrés escènic es va veure interromput, tot i que seguí mantenint una vitalitat sorprenent, amb grans dramaturgs com Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Jean Giraudoux, i d'altres. Però en el cas d'Anglaterra, i sobretot a Londres, la seva programació dels teatres es basà en les reposicions de diferents espectacles. Això ens indica que no es desenvolupà un teatre d'avantguarda, encara que l'esperit anglès es mantingué prou al marge d'aquests corrents estètics, sinó que, a causa del moment de crisi, s'optà per la reposició dels clàssics. En aquest moment, com afirma Allardyce Nicolle, fou quan Shakespeare es tornà a popularitzar dins l'escena britànica.¹⁴¹ Podríem generalitzar aquesta percepció i dir que Europa i els Estats Units d'Amèrica (a causa del *New Deal*), van acabar amb el teatre d'Avantguarda, ja que el Comitè d'Activitats Antiamericanes, —es basava en investigar els membres del partit comunista—, realitzà una cacera de bruixes, que afectà a diversos membres del *Federal Theatre* i el *Group Theatre*. Passà a Alemanya, on a banda del teatre d'avantguarda també es radicà el teatre polític de Brecht i de Piscator —que van acabar marxant cap els EE.UU— i també es va expropiar el *Deutsches Theatre* de Max Reinhardt. I passà a França, on Antonin Artaud fou tancat a diversos sanatoris i un gran director com Louis Jouvet va patir entrebancs per causes polítiques.

¹⁴⁰ BERSTEIN, Serge, *Los regímenes políticos del siglo XX: para una historia política comparada del mundo contemporáneo*, Barcelona: Ariel, 1996, p. 111-117.

¹⁴¹ NICOLL, A., *op. cit.*, p. 223.

6.2.1 La mort de Stalin

Després de l'afusellament de Meierhold per part del govern estalinista, amb la intenció d'eliminar tot allò contrari a les seves idees, es procedí a la pràctica d'una cosa semblant a la denominada *damnatio memoriae* romana. Tot i el gran anacronisme que suposa anomenar-ho així, no són coses tant dispars com sembla. Es va prohibir sistemàticament la publicació de les seves obres teòriques, i es va arribar a un punt en què la censura estalinista prohibia la publicació d'un llibre si sortia el nom de Vsévolod Meierhold.

Stalin, amb el pas del temps comprovà que no podia governar basant-se només en la política del terror i cercà el favor de les diferents elits del govern. Després de la Segona Guerra Mundial la seva salut empitjorà i les seves estades a la península de Crimea cada cop més llargues. Pel que fa a la seva tasca política es va centrar més en les relacions internacionals més que no pas amb la política interna del país. Però, tot i això, ell encara seguia sent el dictador. Els aires de megalòman s'amagaven entre les intencions de mostrar el seu apropament cap al poble rus, tot i que ell, en origen, era georgià. Stalin, ja abatut pel cansament, a una reunió central del comitè general triat pel congrés, va demanar dimitir del càrrec de Secretari General del Partit, però se li va denegar la dimissió. La malaltia avançava al seu pas i el dia 1 de març de l'any 1953 pateix un col·lapse, fins que finalment el dia 5 de març d'aquell mateix any es va trobar el cadàver dins l'habitació.

El procés per seleccionar qui havia de ser el successor de Stalin no fou fàcil, ja que per fer-ho no hi havia un codi normatiu per poder realitzar unes eleccions. Així que per realitzar la supressió del llegat de Stalin es van seguir tàctiques pròpies del règim estalinista. Però al poc temps, els dirigents que en el moment lluiten per aconseguir el poder central, es van adonar que seguir sota el règim de la por no era una opció factible, perquè el descontentament popular es començava a manifestar intensament. Per això es va començar a permetre que es produís una transformació en l'esfera cultural i social. Això donà peu a que es demanà més sinceritat en la literatura, es denuncià la manipulació dels mitjans de comunicació...

La Comissió militar de la Cort Suprema de la URSS es va reunir dia 26 de novembre de 1955 i es determinà que s'havia de recuperar la memòria dels morts a causa de l'arbitrarietat, la defensa d'unes idees polítiques diferents a les del règim. Durant la primavera de 1957 es produí el descobriment de Meierhold, a partir d'una gira que va recórrer la Unió Soviètica, juntament amb la Berliner Ensemble, la companyia de Bertolt Brecht. Finalment els textos de Meierhold van publicats en llengua russa en l'any 1968. Fins i tot el 1960 es recupera una posada en escena de *El mandat* de Nikolai Erdman (1925), i es representa en el Teatre de l'Actor de Cine. Aquesta posada en escena va ser dirigida per Eraste Garin, un dels actors més importants de Meierhold i Keshia Lokshina, ajudant del propi Meierhold.

6.2.2 El pas a la posteritat

De la mateixa manera que la producció teatral de Meierhold és un tema dens i força complex, la influència que exerceix, tot i ser omès i no permetre'n la publicació de les seves teories, també ho és. Tot i aquesta densitat s'hi poden destriar un seguit tendències en les quals la presència de Meierhold és important.

Inicialment s'ha de destacar la influència que Meierhold exercí entre els creadors de la segona meitat del segle XX, com el cas d'Eugenio Barba i la seva companyia Odin Teatret. Eugenio Barba segueix el mateix camí que Meierhold, rebutja les tesis del realisme psicològic de Stanislavski, i desenvolupa una dramaturgia on l'actuació corporal predomina sobre la interpretació fidel al text de l'autor, crea una estructura a partir d'episodis...¹⁴² Però totes les innovacions que aporta al món teatral no són influències molt discernibles, ja que Meierhold, juntament amb Grotowski, marca un parèntesi en la concepció de la figura del director escènic, que no s'ajusta al text, sinó que és capaç de modificar-lo¹⁴³. A més, juntament amb Stanislavski i Vankhtangov, utilitza la tendència de trencar la rutina dels textos clàssics a partir de la utilització de moviments corporals, ja que no es pot improvisar ni afegir-hi res. Destaca la influència que exerceix sobre Chéreau, que s'encarrega de renovar la biomecànica i compondre a partir d'aquesta, una màquina d'interpretar...

La segona línia és la que manté la biomecànica com a mètode interpretatiu, on s'ha de destacar la tasca que realitzen els deixebles de segona generació que tenen la seva formació amb Nikolai Kustov, que va treballar amb Meierhold fins el 1938. D'aquestes generacions posteriors, i més concretament els de la segona generació, alguns actualment, encara vius, exerceixen la pedagogia de la biomecànica, tot i que els deixebles de tercera generació apliquen l'entrenament de la biomecànica a partir d'altres tècniques més experimentals. La línia més conservadora entre els segons deixebles és l'aplicada per Alexei Lewinski, professor de biomecànica a l'Escola Superior d'Art Dramàtic de les Illes Balears i Gennadi Bogdanov, fundador i director de la International School of Theatrical Biomechanics, el 1991, quan comença a desenvolupar una carrera pedagògica a Itàlia, treballant a la «Sapinenza» de Roma o a la Universitat de Siena. Des de 2004 és el fundador i el director de pedagogia en el Centre Internacional de la biomecànica teatral de Perugia¹⁴⁴. La tercera generació de deixebles està formada per Nikolai Karpov, recentment desaparegut, Moreno Bernardi i Roberto Romei, actualment professor de l'Institut del Teatre.

Meierhold no només influeix amb els exercicis físics de la biomecànica, sinó que també té molta importància la influència que exerceix com a director d'escena, ja que les seves tècniques es segueixen aplicant. Un dels directors que ha tractat d'aplicar les seves tesis és Thomas Ostermeier de la Schaubühne de Berlín, com ho demostra la seva producció de 1995 de *Die Unbekannte* de Aleksandr Blok¹⁴⁵, i, el gran actor i creador escènic Eduardo Pavlovski, ja desaparegut, que creà el muntatge *Variaciones Meyerhold*. A més, el propi muntatge de Meierhold de *L'inspector*, de Gogol, s'ha anat posant en escena de diferents maneres al llarg del segle XX i XXI, però moltes d'elles han seguit els paràmetres marcats per Meierhold el 1926. Pel que fa a la concepció de l'espai escènic, Meierhold també exerceix una gran influència, per les innovacions escenogràfiques i la relació entre els actors i el públic.

¹⁴² WATSON, Ian, *Towards a third theatre: Eugenio Barba and the Odin Teatret*, London: Routledge, 1995, p. 11.

¹⁴³ ASLAN, O., *op. cit.*, p. 279.

¹⁴⁴ MICRO TEATRO TERRA MARIQUE, Gennadi Nikolaevich Bogdanov, a *Centro Internazionale Studi di Biomeccanica Teatrale* [en línia] [consulta: 22 de maig de 2016]. Disponible a: «http://www.microteatro.it/microteatro.it/Gennadi_Bogdanov_en.html»

¹⁴⁵ THE SCHAUBÜHNE THEATRE, Company/directors/Thomas Ostermeier a *Schaubühne Homepage* [en línia][Consulta: 22 de maig de 2016]. Disponible a: «https://www.schaubuehne.de/en/people/thomas-ostermeier.html/ID_Taetigkeit=13»

7. Conclusions

El present Treball Final de Grau ha tractat d'oferir una aproximació genèrica a la vida i l'obra de Vsevolod Meierhold, un artista que va ser protagonista d'un moment històric únic com l'esclat de la Revolució Soviètica. Aquest rus, d'origens germànics, va gaudir d'una immensa capacitat creativa, essent capaç de superar-se a si mateix i ser un avançat al seu temps. Ja des de la infància es va formar dins l'àmbit de la música, però entrà en contacte amb el teatre i es converteix en un gran home de teatre. Tot i que el seu inici en el món del teatre fou amb Konstantin Stanislavski, ja des de la seva joventut, va expressar una idea del teatre molt diferent a la dels seus predecessors i contemporanis. El fet d'haver après a actuar en els cercles aliens als cercles oficials dels teatres imperials és el que fomenta l'alliberament de tota la seva capacitat creativa.

En aquest treball hem intentat tenir molt present el context, tant teatral com econòmic, social i polític, en el qual es desenvolupà la carrera artística de Meierhold, ja que fou un moment històric prou transcendent. Tot i que la figura de Vsevolod Meierhold ens sembla important i molt rellevant, consideram que el context en què es mou també és important, ja que és el moment en què Rússia passa d'estar sotmesa a l'Antic Règim per passar a viure una revolució comunista, tot i que acabà sota la dictadura de Stalin. També ens ha semblat oportú mostrar unes petites pinzellades de la producció artística, sobretot la teatral, que es genera en paral·lel, com per exemple la influència que tenen la companyia del Duc de Meiningen sobre la concepció escènica de Stanislavski, el denominat «Grup de l'art» o per acabar, el mètode del realisme socialista. A més, aquestes pinzellades ens han permès observar quines influències va tenir Meierhold.

La seva concepció teatral es basa en una idea central, com és la creació d'un teatre antinaturalista, on no s'imita la realitat. Per arribar a aquesta concepció del teatre, Meierhold experimenta al llarg de tota la seva vida, i mai es conformà amb el treball realitzat. Els seus inicis van ser complicats, amb la Societat del Nou Drama, però el que passà en aquell cas és que el treball no es desenvolupà en un context adequat. Ni tant sols amb al capdavant dels Teatres Imperials deixà d'investigar nous camins per confeccionar una nova dramaturgia, tot i que s'ha de dir que no eren experimentacions molt trencadores pel públic al qual anaven destinades, però sí un trencament amb la producció anterior i tradicional. Amb la Revolució Soviètica va venir la gran època de les creacions de Meierhold. La Revolució, per ser una època de grans canvis, requeria d'un art creat a partir de la raó, a partir de la confrontació amb els convencionalismes, però la seva desgràcia esdevingué arran l'ascens de Stalin al poder.

Hem pogut observar que Meierhold era una persona que tenia un gran coneixement sobre la història del teatre i les seves diferents tradicions escèniques, com la *Commedia dell'Arte*, el teatre espanyol del Segle d'Or o, fins i tot, dels convencionalismes del teatre oriental. Això demostra que Meierhold no només era una persona de creació, sinó que també era una persona d'estudi, que mirava al passat per crear coses noves, com la concepció de la biomecànica. Meierhold té un gran coneixement del món teatral i és capaç d'aplicar-ho al llenguatge trencador de les Avantguardes, que després de la Revolució penetren dins una Rússia amb la intenció de voler equiparar-se a l'Europa Occidental. A més, dins el teatre de text hi inclou elements d'altres tipus teatrals, com és el circ, el music hall i la dansa.

La tasca realitzada al Teatre Estudi de Stanislavski, no es va mostrar al públic, per discrepàncies internes, però durant aquest període Meierhold experimentà moltíssim, i arribà a un punt d'inflexió per a la creació del teatre antinaturalista. Meierhold amb les seves invencions i innovacions fou capaç d'eliminar el decorat naturalista, per suggerir-lo a partir de la il·luminació, crear aparells constructivistes que responien a una completa funcionalitat sobre l'escenari, ja que eren elements que l'actor usava i que també s'empraven com a escenografia. La presència de la música dins la producció del teatre antinaturalista és molt important, ja que ell creia que havia de ser la base per a la creació d'una posada en escena autènticament antinaturalista. Segons la seva concepció la música havia de ser el fonament dels espectacles i va tenir l'oportunitat d'investigar amb la música sobretot en el teatre Marinskii, que era un dels dos teatres imperials que hi havia a Sant Petersburg i que va tenir sota la seva direcció abans de l'esclat de la Revolució. També s'ha de destacar la importància que va tenir la figura del *Dottor Dappertutto* que era un alter ego que va crear per poder seguir experimentant de manera més trencadora quan es trobava dirigint els Teatres Imperials.

La creació de la biomecànica és probablement una de les grans aportacions que ha deixat Meierhold en el món teatral. Però no és la única. També posà de relleu la importància que el director escènic té a l'hora de crear un espectacle teatral, ja que a partir de la seva experiència el director ha esdevingut la peça central i creadora capaç d'adaptar per a l'escenari i transformar el text en espectacle, com feu amb *El bosc* d'Ostrovski. Fou l'encarregat, a Rússia, d'obrir un camí diferent al que imperava en aquell moment històric i, a més, fou conseqüent al llarg de tota la seva vida tot defensant la llibertat creadora, fins i tot sota el règim stalinista. Aquesta necessitat d'innovar el féu compartir les conquestes de l'avantguarda artística del moment, per això es preocupà i investigà la manera de poder introduir el Simbolisme en el teatre, d'introduir el cinema a les representacions teatrals, a més de sempre estar constantment plantejant-se coses.

Durant el període post-revolucionari, Meierhold emergí com la figura més important del món teatral. Fou l'encarregat de crear l'Octubre Teatral, cosa que suposà un veritable abans i un després dins la cultura russa. L'Octubre Teatral suposà l'entrada de les Avantguardes a la Rússia post-revolucionària, posant el teatre al costat de les creacions més arriscades amb l'objectiu de crear un teatre popular, a favor de la Revolució, creient en el famós lema: "que el treball sigui art, que l'art sigui treball". En aquest punt l'art tenia un evident contingut polític, la defensa de la llibertat creativa i d'investigació, la defensa aferrissada d'aquesta, el portaran a ser jutjat i afusellat pel règim estalinista.

El context històric ens ajuda a entendre allò que avui és el llegat de Vsevolod Meierhold, degut a la Revolució i el canvi que provocà en la societat russa. El binomi format per Maiakovski i Meierhold, obrí una nova via en l'art. Maiakovski esdevé una figura clau per entendre la importància de l'avantguarda soviètica. Les creacions de Meierhold, basades en el moviment corporal i l'acció dins el muntatge, fins i tot creant obres mancades de paraules, troba en Maiakovski una veu que li permeté evolucionar el seu llenguatge escènic. Amb Maiakovski es recupera la paraula i amb ella, el públic. La societat russa canvià de tal manera que abans de la revolució les propostes no eren acceptades i fins i tot rebutjades, no s'entien, però amb la Revolució, Meierhold es converteix en la figura més influent dins el món teatral de l'època.

Certament, la vida professional de Meierhold no va ser tranquil·la. Els inicis estigueren marcats pels constants rebuigs a la seva creació, com passà amb la Societat del Nou Drama. A mesura que la seva concepció teatral va madurar, coincidint amb el període al capdavant del Teatre Komissarjevskaja es començà a veure el potencial que tindria les seves aportacions. Recordem que

la tasca en aquesta companyia suposà la primera oportunitat per mostrar la seva concepció teatral que anomenà de la «concepció conscient», però fou acomiadat a causa del caprici de l'actriu Vera Komissarjevskaia, que tot i ser una de les més grans actrius del moment, considerà que Meierhold no deixava exhibir tot el seu potencial. Va ser acomiadat per ser fidel a les seves idees, on la col·lectivitat era essencial i no hi havia cabuda per una actriu estrella.

De manera general podríem interpretar que Meierhold va mantenir unes idees molt clares i va tenir que cedir davant les exigències d'agents externs, tot i que no sempre. En un moment de la seva carrera podem veure que sí que cedeix, però només en part, ja que no renuncia a experimentar, com passà en el període en què dirigí els Teatres Imperials. Segurament va accedir a realitzar experiments no tant agosarats perquè va veure totes les possibilitats que se li obrien al capdavant dels dos teatres imperials de Sant Petersburg. Aquesta postura de ser fidel a les seves idees és el que va provocar que fos afusellat, ja que no va cedir a canviar les seves idees quan es va imposar el règim estalinista. Meierhold passà de ser, probablement, la figura més important de la creació escènica russa, juntament amb Stanislavski, a passar a ser rebutjat i pres com a exemple del que no s'ha de seguir. Aquesta caiguda en desgràcia suposa caure en una etapa d'oblid, que esperem es superi ràpidament.

En definitiva, Vsevolod Meierhold és un creador essencial per entendre el desenvolupament de l'art de la posada escena en el món contemporani. Amb una trajectòria única que abasta des de projectes vinculats als teatres oficials tsaristes o revolucionaris, fou capaç de crear un llenguatge escènic que ha estat equiparat a les aportacions de Serguei Eisenstein en el camp del llenguatge cinematogràfic.

8. Bibliografia

ACADÈMIA DE LES ARTS DE LA URSS, *El arte de los países socialistas*, Madrid: Cátedra, 1982.

ASLAN, Odette, *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979.

BERSTEIN, Serge, *Los regímenes políticos del siglo XX: para una historia política comparada del mundo contemporáneo*, Barcelona: Ariel, 1996

BOWN, Matthew Cullerne, *Art under Stalin*, Oxford: Phaidon, 1991.

CARR, Edward Hallet, *La Revolución Rusa: de Lenin a Stalin, 1917-1929*, Barcelona: Altaya, 1996.

CARR, Edward Hallet, *La revolución bolchevique (1917-1923): 1 La conquista y la organización del poder*, Madrid: Alianza Editorial, 1973.

CASANOVA, Julián, *Europa contra Europa, 1914-1945*, Barcelona: Crítica, 2011.

CHIZHEVSKI, Dimitri, *Historia del espíritu ruso. Rusia entre oriente y occidente*, Madrid: Alianza Ed., 1967.

DE MICHELI, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid: Alianza Editorial, 2009.

EARL, Alan, *Breve historia de Rusia*, Esplugas de Llobregat: Plaza & Janés, 1973.

FITZPATRICK, Sheila: *Lunacharski y la organización soviética de la educación y de las artes (1917-1921)*, Madrid: Siglo XXI, 1977.

FÜLÖP-MILLER, René i GREGOR, Joseph, *El Teatro ruso: su historia y su carácter con especial estudio del período revolucionario*, Barcelona: Gustavo Gili, 1931.

HAMON-SIRÉJOLS, *Le constructivisme au théâtre*, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1992.

HILL, Christopher, *La Revolución Rusa*, Barcelona: Ariel, 1990.

KURZ, Juan Alberto, *El arte en Rusia: la era soviética*, Valencia: Instituto de Historia del Arte Ruso y Soviético, 1991.

LODDER, Christine, *El constructivismo ruso*, Madrid: Alianza Editorial, 1988.

MAIAKOVSKI, Vladímir, *Sobre teatre*, Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1990.

MARINETTY, Filippo Tommaso, *Manifestos y textos futuristas*, Barcelona: Ediciones del Costal, 1978.

MEYERHOLD, Vsévolod, *Textos teóricos*, (edición de José A. Hormigón), Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1992.

MEYERHOLD, Vsévolod, *Teoría teatral*, Madrid: Editorial Fundamentos, 1982.

MEYERHOLD, Vsevolod, *Ecrits sur le théâtre*, Montreux: Imprimerie Ganguin et Laubscher, 1973.

MICRO TEATRO TERRA MARIQUE, *Centro Internazionale Studi di Biomeccanica Teatrale* [en línia] [consulta: 22 de maig de 2016]. Disponible a: «http://www.microteatro.it/microteatro.it/Gennadi_Bogdanov_en.html»

NICOLL, Allardyce, *Historia del teatro mundial, desde Esquilo a Anouilh*, Madrid: Ediciones Aguilar, 1964.

OLIVA, César i TORRES, Francisco, *Historia básica del arte escénico*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2010.

PANDOLFI, Vito, *Història del teatre*, vol. II, Barcelona: Institut del Teatre, 1989.

PAVLOV, Ivan, *Reflexos condicionats i inhibicions*, Barcelona: Edicions 62, 1967.

RENOUVIN, Pierre, *La crisi europea y la Iª guerra mundial*, Madrid: Ediciones Akal, 1990

RUDNITSKY, Konstantin, *Russian & Soviet theatre: tradition & Avant-Garde*, London: Thames and Hudson, 1988.

SAVARESE, Nicola, *El teatro más allá del mar*, Mèxic DF: Escenología, 1992

SERVICE, Robert, *Historia de Rusia en el siglo XX*, Barcelona: Editorial Crítica, 2000.

STANISLAVSKI, Constantin, *Manual del actor*, Mèxic: Editorial Diana, 1985.

THE SCHAUBÜHNE THEATRE, a *Schaubühne Homepage* [en línia][Consulta: 22 de maig de 2016]. Disponible a: «https://www.schaubuehne.de/en/people/thomas-ostermeier.html/ID_Taetigkeit=13»

TROTSKY, Leon, *1905, resultados y perspectivas*, França: Ruedo Ibérico, 1971.

URIBE, María de la Luz, *La Comedia del Arte*, Barcelona: Destino, 1983.

WATSON, Ian, *Towards a third theatre: Eugenio Barba and the Odin Teatret*, London: Routledge, 1995.