

“Variaciones Meyerhold”, el cuerpo y la imaginación creadora

Silvia Sánchez Urite

La obra **Variaciones Meyerhold** de Eduardo Pavlovsky estuvo en cartel en la sala Solidaridad en 2005, y en 2006 y 2007 en la Sala González Tuñón del Centro Cultural de la Cooperación, un espacio más íntimo, de mayor cercanía con el público; que Tato Pavlovsky aprovechó para su puesta en escena.

Dice Meyerhold sobre el convivio: “Algo que también me cuestionaron tiene que ver con el público. Una cosa que siempre digo es que el público es el que termina de componer los personajes. Nunca componemos sin público. Otros actores mienten. Cuando entra el público, como para un político o un orador, el público es el que te da esa fuerza especial para actuar.” (Pavlovsky, *Teatro completo V*, p. 87)

La obra comienza con los efectos de sonido creados por Martín Pavlovsky que, anticipan el trágico final de Meyerhold. Sabemos que todo sonido remite a una imagen, que ataca el cuerpo y la vista. El inicial vacío negro es seguido de ruidos metálicos y, acompañado por luces rojas intermitentes que nos advierten el peligro. El rojo no es nunca una buena noticia. El rojo remite a la sangre, que en esta obra no se ve, pero se siente su latir en cada una de las intervenciones de Meyerhold y prepara al espectador para que se disponga en alerta.

Después, vemos a Pavlovsky, sentado, a través del efecto estroboscópico de las luces titilantes. Es allí donde empieza el texto. Pavlovsky/Meyerhold cuenta que hace 15 días que no ve a su esposa, Zinaida. El devenir del relato nos hará conocer por qué. Él está en una cárcel, por órdenes de Stalin, Molotov y Vassiliev, en orden descendente de autoridad.

Primero llega, se sienta, observa al público. Para él, el público es uno de los tres mecanismos del teatro; junto con el actor y los técnicos.

Su método se basa en dos pilares: la Biomecánica y la Convención consciente.

La biomecánica consiste en la verdad del cuerpo del actor. El actor debe gozar de una excelente condición física para derramarla en escena. Los músculos deben trabajarse durante meses para lograr el tono muscular. Con esta tonicidad ya adquirida, el actor debe ir incorporando los textos. Las líneas no deben ejecutarse de memoria ni apelando al método stanislavskiano de la memoria interior. Citemos a Meyerhold: “Me criticaban también por la biomecánica. ¿Qué es la biomecánica? La biomecánica es el instrumento físico de entrenamiento necesario para la sensibilización del cuerpo del actor. (...) Es un ejercicio permanente donde el cuerpo está sensible para que el texto penetre y uno pueda improvisar. Pero no improvisar la letra, improvisar con el cuerpo los distintos sentidos que tiene cada letra.” (Pavlovsky, E., Op. Cit., p.73)

Dice Meyerhold sobre la técnica de la improvisación:

“Dicen que defienden la improvisación. ¡Y es verdad! Defiendo la improvisación porque la improvisación es la imaginación creadora del arte. ¡Muere el actor que solamente dice la letra! (...) Yo pienso que toda revolución es imaginativa, utópica. No les gusta eso”. (Pavlovsky, E., Op. Cit., p. 71)

Para Meyerhold, lo importante es quedar en blanco. El director hacía que los actores olvidaran la letra durante dos o tres minutos, hasta hacerla carne, sentirla en su cuerpo. Si no, se repetiría el “teatro de mesa” donde el director y los actores leen la letra, entre las turbulencias del tabaco y el alcohol. En el teatro de mesa, después de la lectura, el director indicaba con tiza a los actores su lugar en el escenario. Para Meyerhold, eso es desvirtuar la química misma de lo teatral. Con técnicas como las de la bala y la jabalina imaginarias, Meyerhold entrenaba a sus actores a perder el miedo a la caída. El miedo

al abandono, a la muerte y finalmente a la vida deben ser experimentados por el actor en su carne.

Citemos la obra:

“Una de las cosas que decían es que yo no presentaba un plan de ensayos (...)

Cómo voy a hacer un ensayo progresivo si no es con los actores, y voy adivinando a merced de lo que se va haciendo y lo que se va creando. No puedo predecir si no estoy con el grupo improvisando y con las intensidades del cuerpo de los actores descubrir la cantidad de sentidos que descubro en un ensayo.” (Pavlovsky, E., Op. Cit., p.74)

Por otro lado, la función de la audiencia es actuar como amortiguador y respuesta de los músculos del actor. El público reacciona frente al actor con sus afectos, su sistema endocrinológico y su energía plena. El actor es muy sensible a las risas (como los cómicos), las respiraciones y toses contenidas, los ojos vidriosos y el llanto.

Meyerhold niega la teoría de la cuarta pared en el teatro. No hay cuarta pared sino gente que sufre y se emociona con la obra. El espectador puede llegar a decir: “Me tocó lo que dijo”.

Mientras explica su teoría, Pavlovsky hace un paréntesis y charla con su dentista, que está entre el público. Es que, al mismo tiempo que dicta su clase de actuación, explicita sus principios, poniéndolos en práctica.

Meyerhold/Pavlovsky dice que en el teatro, como en la vida, hay que aprender a fracasar. “Algunos aprenden a fracasar bien y otros se quedan en el camino”, acota.

Afirma que sus obras están hechas de la misma materia que los sueños (Shakespeare) de su torturador. Su torturador dice que desea a su cuñada y se siente violado por otro hombre. Meyerhold enumera los temas de “la vida”: el deseo, la muerte, el incesto, el asesinato, la locura. Estos tópicos inundan cada una de nuestras subjetividades. Él

quiere recuperar el arte, no para la política sino para que nos ayude a vivir. Sin embargo, echa a uno de sus actores que se niega a matar al padre imaginario porque tiene un conflicto con su padre verdadero. Recomienda que los temas del padre ausente y la ambivalencia con la figura paterna seña tratados por un amigo psiquiatra que él conoce que se llama Pavlov(sky) que crea reflejos condicionados en perros en experimentos. Ésta es sólo una de las añadiduras que Pavlovsky recrea de la vida cotidiana. Cita continuamente, sin que lo notemos, textos de Castoriadis, Deleuze, Merleau Ponty que ya forman parte de su personalidad. Por supuesto también textos de Freud, Lacan y otros teóricos del psicoanálisis que tanto conoce.

Por eso es que Meyerhold acusa a los actores de subirse al caballo por el primer éxito conseguido y de ser incultos. Dice Meyerhold:

“El otro día me encontré con un joven actor y le dije: “En todo el año en las clases utilizaste cinco verbos. ¿No leès vos?” Y me contestó: “No, yo no leo, porque soy actor”. Este es el otro gran problema. Los actores tienen que ensayar la obra, ¡ y tienen que ir a la biblioteca a leer los clásicos, a Shakespeare, a Goethe, el teatro y la literatura rusos! ¡Tiene que ir a los conciertos y a las grandes exposiciones de pintura! No van, no van. Creen que lo único que tiene que hacer un actor es repetir la letra o escuchar las órdenes del director. Yo quiero un hombre completo, un hombre que esté preparado física y también espiritualmente. Con cultura. Por eso la obligación de un actor es formarse, leyendo, discutiendo las lecturas, trayendo material nuevo. ¡Necesitamos actores pensantes, no burócratas del movimiento!” (Pavlovsky, Op. Cit., p. 95-96)

El teatro debe tener musicalidad, la musicalidad del cuerpo que hace caer los mismos músculos de la cara ante una noticia trágica. El actor no debe temer caer en el vacío; por el contrario, debe expulsar de su repertorio el recitado de memoria, con los brazos caídos alrededor del tronco.

El actor no se debe quedar pegado a su historia personal; debe crear familias nuevas, dentro de la solidaridad que le brindan sus pares. “Hay veinte mil personas que hacen teatro en Moscú” dice Pavlovsky, extrapolando la ex capital rusa con la capital argentina. También dice que los moscovitas (porteños) son pedantes. Imita a un actor en su forma de caminar, en un toque de comedia.

En la escena que ilumina al público, Pavlovsky se confiesa. “Ésta es mi parte favorita”. Habla de recuperar la libertad. “Somos comunistas pero no somos libres”, expresa. La libertad es la poiesis, la creación artística que nos transforma de individuos en sujetos. Solloza, anunciando que presiente el final. En otro momento, relata su participación en un Congreso sobre Teoría teatral, en el que fue enjuiciado. Lloro porque sus alumnos, sus discípulos, no se animaron a darse vuelta a mirarlo a él, que estaba sentado como un alumno, en la última fila, con un anotador y un lápiz.

Zinaida, la del cuerpo ausente

Merece un acápite aparte la aparición del personaje de Zinaida, la mujer de Meyerhold, en dos escenas de la obra. En la versión 2006, primero aparece la escena de las cartas que Meyerhold y Zinaida intercambian cuando él está preso. Es notable que él lea las cartas de ella y viceversa. Luego Meyerhold nos dirá que han asesinado a Zinaida de 26 puñaladas en la cara; y que nadie se animó a ir a su entierro. Él sufre la pérdida en la cárcel.

Otra escena en la que ella aparece, es la que sigue a la participación con el público de Pavlovsky. Sucede casi 20 años antes. Zinaida es una dibujante y actriz que quiere tomar clases de teatro con el famoso director. Aquí hay un paso de comedia que quita un poco de tensión a la obra, cuando ella realiza unos ejercicios de danza y él la mira con deseo.

Él, después recordará que, para él, Zinaida es como una adicción. Él recuerda su cuerpo en la cárcel. Recorre la cama con el pie para buscar su cuerpo ausente y sólo encuentra la pared. Porque Zinaida forma parte de su ser; ha creado una simbiosis con su carne. Citemos a Roland Barthes, en *Fragmentos de un discurso amoroso*, en el capítulo sobre la Ausencia: “Sin embargo, amé o amaré muchas veces en mi vida. ¿Ocurre pues que mi deseo, por especial que sea, se aferra a un tipo? ¿Mi deseo es por lo tanto clasificable? ¿Hay, entre todos los seres que amé, un rasgo común, uno solo, por tenue que sea (una nariz, una piel, un aire), que me permita decir: ¡He aquí mi tipo! Es totalmente mi tipo”. (Barthes, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso*, p. 42)

Podemos decir que el deseo de Meyerhold, pese a sus escapadas de alcohol y prostitutas está aferrado a Zinaida. Como dijo Borges: “Me duele una mujer en todo el cuerpo.”

El Final, triste y solitario

Después de que Meyerhold realice una arenga sobre la libertad del hombre, la subjetividad en el arte y su confianza en las nuevas generaciones, es amordazado con la misma bufanda que lleva durante toda la función. Puede tratarse de una metáfora al estilo Wilde, todo lo que nos hace vivir, también nos mata, como decía el escritor irlandés sobre el amor.

Las luces se van oscureciendo y queda fijada en nuestras retinas una figura fantasmática de la máscara de Meyerhold, al modo de la máscara de la tragedia. Es una visión pesadillesca e inconsciente que nos costará quitar de nuestro cuerpo.

Porque eso es lo importante de Meyerhold; Pavlovsky apela a la función activa del público, en cada función y lo logra. Terminaremos sentados en la punta de la butaca; pero esta vez no por los efectos especiales de alguna película de acción norteamericana,

sino por el poder de las palabras y el cuerpo (también nuestros cuerpos involucrados) de Meyerhold en la voz y la figura de Pavlovsky, en una magnífica obra, representante del mejor teatro post dramático de Buenos Aires. (Cfr.Dubatti, Jorge *Filosofía del Teatro I*)

Bibliografía

Barthes, Roland **Fragmentos de un discurso amoroso**, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002

Dubatti, Jorge *Variaciones Meyerhold y el teatro micropolítico de la resistencia*, Estudio preliminar en Pavlovsky, Eduardo **Teatro completo V**, Buenos Aires, Atuel, 2005

Dubatti, Jorge **Filosofía del Teatro I: convivio, experiencia, subjetividad** Buenos Aires, Atuel, 2007

Pavlovsky, Eduardo *Variaciones Meyerhold (Primera y Segunda Versiones)* en **Teatro completo V**, Buenos Aires, Atuel, 2005