



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE TEATRO
LICENCIATURA EN ARTES
CON MENCIÓN EN ACTUACIÓN TEATRAL

LA CREACIÓN ACTORAL COMO UN PROBLEMA IDEOPLÁSTICO

TESIS PARA OPTAR AL TÍTULO PROFESIONAL DE ACTOR

Autor:

EYAL MEYER SHEVAT.

Lic. en Artes con mención en Actuación Teatral.
Depto. de Teatro de la U. De Chile, 2007.

Profesor Guía:

MARCO ESPINOZA QUEZADA.

Master en Artes Escénicas. Universidad Autónoma de Barcelona, 2006.
Título Profesional de Actor. Depto. de Teatro de la U. de Chile, 1999.
Lic. en Artes con m. en Actuación Teatral. Depto. de Teatro de la U. De Chile, 1995.

Santiago, Chile.
21 de junio de 2011.

DEDICATORIA

לסבתא לאה שלי היקרה שגרה בחיפה ישראל
ואותה תמיד אני זוכר ורוצה להתחלק איתה
ברגעים אלה החשובים כל כך בחיי במיוחד אלה
הקשורים באומנות. סבתא, את חלק מהשרשים
שלי ולמרות המרחק הפיסי שמפריד בינו תמיד
הרגשתי את אהבתך אלי. בשבילי את וסבא לוי
תמיד תהיו קרובים. אני מקדיש לך את עבודתי
עבור כל השיחות הארוכות שהיו לנו על תיאטרון
ואמנות. לחיים!

A mi querida abuela Lea que está en Haifa,
Israel, a quien siempre recuerdo, dedico y comparto
momentos importantes de mi vida, especialmente los
vinculados al arte. Representas parte importante de mis
raíces y a pesar de la distancia, siempre he sentido tu
amor y cariño. Para mí, tú y mi abuelo Levi siempre están
y estarán cerca. Por nuestras largas conversaciones sobre
arte y teatro, ¡Salud!

AGRADECIMIENTOS

A mis padres y hermanos, a Francisca Correa, Lea Shevat, Marco Espinoza, Dan Urian, Sergio Valenzuela, Pablo Cabrera, Andrés Grumann, Soledad Lagos, Daniel Carvalho, Martin Wibbeling, Alejandro Garrido, Manuel Pérez, Paulina Cabrera, Carola y Meri de biblioteca. A los profesores y compañeros con quienes compartí mis años de estudio. A todos quienes apoyaron y contribuyeron directa o indirectamente en la realización de este trabajo.

TABLA DE CONTENIDOS

1.- Introducción:

“La creación actoral como un problema ideoplástico” _____ 1.

2.- Capítulo Primero:

“El concepto de ideoplástica”.

2.1.- Antecedentes _____ 8.

2.2.- La emergencia del concepto en la teoría del arte.

A) Contexto teórico y estado de las investigaciones _____ 10.

B) Max Verworn, el precursor del término _____ 14.

2.2.1.- La ideoplástica según Max Verworn _____ 15.

A) Los estudios sobre arte en relación a la coyuntura del arte prehistórico _____ 16.

B) Problema central y categorías de análisis _____ 18.

C) Orígenes y conformación del arte ideoplástico _____ 20.

D) Observaciones sobre ideoplástica en algunas vanguardias estéticas _____ 23.

E) La ontogenia del arte infantil en contraste con la filogenia del arte prehistórico _____ 24.

F) Conclusiones de su investigación _____ 25.

2.3.- Referencias sobre ideoplástica en el ámbito teatral _____ 28.

A) Jerzy Grotowski _____ 28.

B) Eugenio Barba _____ 30.

3.- Capítulo Segundo:

“La concepción de Meyerhold respecto al trabajo creativo del actor” _____ 32.

3.1.- Antecedentes sobre la conformación del sistema meyerholdiano _____ 34.

A) El modelo de la ciencia y el pensamiento moderno _____ 35.

B) Constructivismo ruso _____ 36.

C) La organización científica del trabajo y la psicología objetiva _____ 38.

D) Introducción de la Biomecánica en la formación de sus actores _____ 42.

E) Aplicaciones de la Biomecánica en la puesta en escena _____	44.
3.2.- Fundamentos de la Biomecánica.	
A) ¿Técnica, entrenamiento, método, estilo, sistema? _____	47.
B) Principios para el trabajo creativo del actor _____	52.
C) Práctica actoral a partir de la Biomecánica: ejercicios y <i>études</i> _____	59.
3.3.- La alternativa de Meyerhold sobre el trabajo creativo del actor.	
A) La fórmula del actor _____	61.
B) Alcances complementarios sobre el término _____	62.
C) El actor como creador consciente al servicio de una idea _____	64.
3.4.- In Memoriam _____	66.
4.- Capítulo Tercero.	
“Para abordar la creación actoral desde una mirada ideoplástica” _____	67.
4.1.- La condición ideoplástica del actor _____	67.
4.2.- Acerca de la creación actoral _____	73.
A) Análisis, interpretación y desarrollo de la fórmula del actor de Meyerhold _____	73.
B) Propuesta modélica para concebir la creación actoral _____	76.
4.3.- Sobre la creación actoral como un problema ideoplástico.	
A) Fundamentos _____	79.
B) Puntos de vista _____	83.
5.- Referentes bibliográficos.	
5.1.- Primarios.	
A) Fuentes materiales _____	89.
B) Fuentes virtuales _____	92.
5.2.- Secundarios.	
A) Fuentes materiales _____	94.
B) Fuentes virtuales _____	96.

6.- Apéndice.

6.1.- *Ideoplastische Kunst* de Max Verworn. Texto original en alemán _____ 97.

6.2.- Arte Ideoplástico. Traducción con fines académicos _____ 138.

1.- Introducción:

“La creación actoral como un problema ideoplástico”

Debo decir de antemano que esta tesis se encuentra impulsada por varias preguntas y múltiples intuiciones, las cuales se desprenden de dos lineamientos reflexivos que a mediados del año 2009, me motivaron a emprender este proyecto de tesis, sumado el objetivo de finalizar los estudios de pregrado y obtener la titulación.

El primero de estos cuestionamientos tiene relación con una inquietud que me acompaña desde que inicié mis estudios de Actuación Teatral en el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, el año 2004, la cual consiste en el interés que me provoca todo lo relativo a la creación del actor a partir de su cuerpo, el cual considero su herramienta esencial de trabajo y medio principal de comunicación frente al espectador. Dentro del variado espectro de aproximaciones y desarrollos que ofrece esta temática, consignas como “El proceso sicofísico del actor”, “La conciencia del actor para componer con su cuerpo”, “La técnica como medio para organizar los medios materiales del actor”, “La técnica corporal como herramienta para la creación del lenguaje físico del actor”, “El trabajo creativo a partir de secuencias de acciones físicas”, “El actor y su técnica personal para crear”, “El actor y la creación de material físico”, “La creación del actor como un trabajo de diseño y ejecución” y “La autoría del actor desde su condición como significante sobre la escena”, fueron algunos de los múltiples ensayos en los que quería resumir este interés, sin perder de vista el potencial del cuerpo del actor como signo escénico. El segundo lineamiento reflexivo corresponde a una duda que se fue acrisolando en mi último año de estudios respecto a la efectividad de la formación y práctica actoral a partir de estilos paradigmáticos¹.

¹ N. del A. Durante los cuatro años que estudié Actuación en la Escuela de Teatro de la U. De Chile, la enseñanza de la práctica actoral se sustentaba en ciertos estilos escénicos. Las materias del eje pedagógico central, Actuación, que se estructuraba en los cursos anuales, Introducción a la Actuación, en primer año y luego Actuación I, II y III en los años sucesivos, fueron desarrolladas en función de formas y modelos para enfrentar la creación correspondientes a lo que algunos directores y autores paradigmáticos como Stanislavski, Brecht y Artaud, entre otros, supuestamente querían lograr. En ese sentido, muchas veces los procesos quedaban reducidos al logro del alumno de actuar lo más stanislavskiano, brechtiano o artaudiano posible, limitando su aprendizaje y condicionando sus resultados a una escala de valores

Al comenzar la elaboración del proyecto de tesis, entre las divagaciones, recuerdos, lecturas, ensayos y teorizaciones a las que me derivaron los dos ejes iniciales de reflexión, había un concepto en particular al cual retornaba constantemente: la “ideoplástica”. La primera vez que me enteré de la existencia de este término fue cuando leí *Hacia un teatro pobre* de Jerzy Grotowski, oportunidad en la cual no le otorgué mayor consideración. Posteriormente lo oí en una exposición realizada por Eugenio Barba, en Buenos Aires, Argentina, el año 2006 y luego en Lima, Perú, el año 2008. En dicha presentación, relacionaba el término a una cierta psicotecnia que debe poseer el actor para materializar ideas². Después de esa experiencia, recordé que también había leído sobre esto en un fragmento de *La Canoa de Papel*, uno de los textos centrales de Barba.

En instancias anteriores no había tenido la oportunidad de investigar sobre el término e intuía que podía tener una relación con mi inquietud vinculada al trabajo creativo del actor. Determiné entonces, inscribir la tesis involucrando este concepto y así aprovechar la instancia académica del proyecto de título para estudiarlo en profundidad. De este modo, la pesquisa fue inscrita inicialmente bajo el título: “El problema ideoplástico en el proceso creativo del actor”. Con este enunciado me interesaba postular al actor como “un ente articulador entre lo abstracto y lo concreto”, tomando esa condición para desarrollar posibles modos de realizar el fenómeno de la creación, ya sea a partir de una técnica o metodología basada en el trabajo corporal, la elaboración de secuencias de acciones físicas y la noción de partitura, suspendiendo por el momento la relación de estos temas con la condición sígnica del actor, mencionada anteriormente.

Sin embargo, apenas comencé la etapa de búsqueda de referentes y teorías a partir de las ideas anteriores, sobre el eje de ideoplástica encontré escaso material en el idioma español y las largas búsquedas por internet, sólo condujeron a información general y de dudosa procedencia. Del otro eje de estudio, “el proceso

basada en el logro del estilo. Valores actorales que para mí no eran sino semillas de una sospecha generalizada frente al modo de enseñar y desarrollar la práctica actoral.

² Exposición denominada “Dramaturgia del espectáculo - Antropología Teatral”, en el marco del “Encuentro con el Odin Teatret”, organizado por el grupo cultural Yuyachkani en Lima, Perú. Noviembre de 2008.

creativo del actor”, encontré una cantidad importante de material que, a causa de la amplitud de contenidos que involucraba esta consigna, se volvió confuso desde dónde abordarlo. En resumen, luego de 4 meses de haber realizado la inscripción, el proyecto de tesis se volvió inabarcable, por lo que fue necesario rediseñar y acotar el marco teórico.

En esta segunda instancia, acerca del “problema ideoplástico”, identifiqué tres áreas de estudio en las cuales es posible encontrar el concepto y sus aplicaciones, siendo estas: la teoría del arte, la teoría teatral y la parapsicología. A fin de elaborar un sustento teórico que, vinculando la ideoplástica con el proceso creativo del actor, permitiese ofrecer una mirada lo más científica y pragmática posible sobre la creación actoral, para así poder aportar ideas practicables desde esta concepción, opté por enfocar el estudio sobre este concepto en el desarrollo que presenta dentro de la teoría del arte y el teatro, dejando a un lado su arista de índole metafísica³.

Por otro lado, en lo que se refiere al “proceso creativo del actor”, noté que por naturaleza se trataba de una consigna demasiado amplia. Para acotar el enunciado realicé una búsqueda de referentes ligados al tema considerando la línea de investigación propuesta por María José Sánchez en *El cuerpo como signo*, la cual describe las primeras ideas de renovación escénica de principios del S. XX en relación a la pérdida de hegemonía del texto literario frente al espectáculo como producción autónoma⁴. Considerando el enunciado anterior y con la intención de indagar en la tradición de principios del S. XX que, en el marco de la profesionalización de la actuación como disciplina artística, le otorga al cuerpo una importancia fundamental para la creación escénica, efectué una revisión historiográfica y teórica de varios autores pertenecientes a la vanguardia de esa época, tales como Appia, Craig, Fuchs, Baty, Reinhart, Dalcroze, Stanislavski, Meyerhold y Tairov, entre otros. De los diversos y apasionantes autores, que dan cuenta en sus textos de un fuerte impulso por reformular la práctica escénica y artística, decidí concentrarme en Meyerhold, un autor que por diversos motivos me suscitó un interés particular.

³ N. del A. El criterio y detalles de esta selección son explicadas en el Capítulo Primero de esta tesis. p. 8.

⁴ SÁNCHEZ MONTES, María José. *El cuerpo como signo*. Madrid, España. Biblioteca Nueva. 2004. 234p.

En primer lugar, este interés se encontraba condicionado por lo poco e indefinida que fue la enseñanza sobre este autor durante mis estudios de pregrado, tanto de su trayectoria como también de la Biomecánica, su principal y más conocido aporte. En segundo término, me causaba mucha curiosidad su trabajo al ser citado recurrentemente por Jerzy Grotowski y Eugenio Barba, por lo que esta instancia parecía la adecuada para investigar rigurosamente sobre una fuente teórico-práctica de gran relevancia en el trabajo de ambos directores. Sumado a esto, al tratarse de los principales referentes teatrales de los cuales desprendí el concepto de ideoplástica, intuí que podría existir algún nexo convergente sobre estas temáticas dentro de la trayectoria y los planteamientos de Meyerhold.

Pero quizá el punto central sobre Meyerhold que terminó por cautivarme, radica en su condición de ser uno de los pocos dentro de su contexto que logró experimentar, teorizar, sistematizar y aplicar recursos escénicos y actorales alternativos. Si bien la gran renovación de la actuación en aquella época es atribuida a Stanislavski y el fruto de su primera etapa de trabajo, su connotado Sistema, éste postulaba que la creación del actor debía mantener una estrecha relación con el personaje literario, desde su psicología y emocionalidad. Es precisamente sobre este punto que emerge la alternativa de Meyerhold, quien va a criticar esta aproximación para buscar la idoneidad de la disciplina actoral como una práctica independiente de lo literario, psicológico y/o emocional, elementos amparados en el estilo hegemónico de esos tiempos, el realismo stanislavskiano⁵. Sintetizando los impulsos renovadores de la vanguardia teatral europea y haciendo converger prácticas teatrales de occidente y oriente, Meyerhold experimentó con varias formas y estilos escénicos, que en el ámbito actoral, le permitieron descubrir la necesidad del entrenamiento corporal del actor para potenciar sus horizontes creativos y la importancia del uso consciente de sus medios materiales.

⁵ N. del A. Bastante ha sido comentado que Stanislavski posee una segunda etapa en la cual renueva sus teorías, acrecentándose a los postulados de Meyerhold y otros autores de la vanguardia del S. XX, pero a causa de su muerte no pudo desarrollar esta última empresa con plenitud, estableciendo un legado cuyo desarrollo corresponde a las distintas derivaciones que han generado sus seguidores.

A su vez, al profundizar la lectura sobre este autor escénico descubrí que se trataba del pionero en occidente en trabajar de modo sistemático el entrenamiento y la creación actoral desde la noción de partitura y la elaboración de secuencias de acciones físicas, elementos de gran pertinencia con los temas involucrados en esta investigación.

Por los motivos anteriores opté por acotar el segundo eje de la investigación, el “proceso creativo del actor”, al trabajo realizado por Meyerhold acerca de la creación actoral. Al sumergirme en la lectura de sus experiencias y descubrimientos, en el marco su desarrollo sobre la Biomecánica encontré la mención a una “fórmula del actor” elaborada por él con el fin de concebir la creación del actor desde una mirada científica. Por el modo en que era explicado, aparentaba ser un material teórico bastante objetivo y pragmático que intuí, podía vincularse con la aproximación practicable con que buscaba abordar el concepto de ideoplástica. De este modo, acoté aún más la aproximación al trabajo de Meyerhold específicamente a su fórmula, descubriendo en el camino que la propuesta de concebir la creación actoral desde una mirada ideoplástica, podría fundamentarse con su investigación de índole científica, la cual concibe a la actuación como un sistema escénico y orgánico que trasciende las categorías de estilo. Sumado a esto, la “fórmula del actor” es una de sus propuestas que no presenta mayor desarrollo en sus escritos, manteniéndose aún desapercibida como objeto de estudio dentro de la investigación teatral⁶.

Al estudiar con mayor detención sobre la fórmula, Meyerhold terminó por configurarse en el autor fundamental con quien dialogar sobre la segunda inquietud que impulsara esta tesis, referida a las dudas frente a la formación y práctica actoral basada en estilos, explicada al principio de esta introducción. Este autor, buscando una aproximación al trabajo actoral basada en principios escénicos transversales, generó concepciones y modelos teórico-prácticos, tanto sobre actuación como dirección teatral, que constituyen un aporte paradigmático en la evolución de creación escénica.

⁶ N. del A. De las fuentes revisadas, la principal explicación de la fórmula se limita a la incluida en sus textos centrales. Sin embargo, existe un desarrollo complementario realizado por Jonathan Pitches en su texto *Science and the Stanislavsky Tradition of Acting*. London, U.K. Routledge 2006. 225p., el cual se ha incluido en la presente investigación.

Como resultado del anterior recorrido teórico, la tesis inicial inscrita bajo el título “el proceso creativo del actor como un problema ideoplástico”, sufrió una serie de modificaciones hasta llegar a su configuración y presentación actual: “La creación actoral como un problema ideoplástico”, propuesta de carácter experimental que comprende una investigación teórico-histórica⁸ desenvuelta en tres capítulos:

El capítulo primero, “El concepto de ideoplástica”, contiene una revisión y estudio de antecedentes sobre el término desde el ámbito de la teoría del arte y el teatro, para luego proceder a reconstruir el contexto y los fundamentos por los cuales la ideoplástica emerge como concepto, considerando el aporte de su precursor, Max Verworn. Siendo que este autor es el principal exponente sobre el término, se incluye un resumen temático de su texto fundamental, *Ideoplastische Kunst*⁹, en el que presenta y expone su investigación acerca del arte ideoplástico. Posteriormente se incluyen las principales referencias teóricas y prácticas sobre el tema en el ámbito teatral, concentradas en Jerzy Grotowski y Eugenio Barba.

El capítulo segundo, “La concepción de Meyerhold respecto al trabajo creativo del actor”, abarca el estudio y análisis de su fórmula del actor como un modelo alternativo, en relación a los cánones de su época, para concebir el trabajo creativo del actor, refrescando a su vez la información sobre el autor a partir de bibliografía en inglés y algunos textos más recientes. El capítulo comienza con los antecedentes que más influyen en la conformación de su sistema actoral, planteando luego los fundamentos del *corpus* teórico práctico del cual se desprende su fórmula, la Biomecánica. Una vez sentadas las bases anteriores, la investigación se enfoca en la fórmula como tal, entregando algunos alcances complementarios del término y una síntesis sobre los objetivos y posibilidades que según Meyerhold ofrecería este enfoque para la creación actoral. Finalmente se incluye una breve mención biográfica sobre este autor ruso, en respeto y memoria del abrupto fin de su vida y trayectoria.

⁸ ORTIZ, Alejandro. “Algunos caminos que nos acercan a la investigación teatral”. EN: UNAM Seminario de Investigaciones Escénicas. *Métodos y técnicas de investigación teatral*. México D.F. Escenología. 1999. pp. 65-80.

⁹ En español, *Arte Ideoplástico*, texto inédito en este idioma. Con el afán de compartir dicho material a la comunidad, se incluye en el Apéndice de esta tesis una copia del texto original en alemán, además de la traducción al español con fines académicos que fue utilizada para la realización de esta tesis.

Por último, el tercer capítulo, “Para abordar la creación actoral desde una mirada ideoplástica”, contiene en primera instancia puntos de vista personales respecto a los contenidos sobre ideoplástica y la fórmula del actor de Meyerhold. Los contenidos que aquí se incluyen son relacionados para fundamentar las bases de la tesis propuesta y dar sustento a un modelo activo para concebir la creación del actor. La tesis concluye con las reflexiones y proyecciones que arroja la investigación, las cuales pretenden colaborar en ampliar los horizontes de la creación actoral, no desde un estilo, metodología o técnica en particular, sino desde una concepción que permita entender y enfrentar la creación del actor, a partir de la información que ésta presenta o busca ser presentada al espectador.

A continuación, se invita al lector, ya sea estudiante, profesional y a toda persona interesada en los problemas de la creación dentro de las artes escénicas, a sumergirse en los contenidos de esta tesis y participar en la discusión sobre cómo concebir el problema de materializar las ideas, deseos e impulsos que sustentan la práctica creativa del actor como artista escénico.

2.- Capítulo Primero: “El concepto de ideoplástica”

2.1.- Antecedentes.

Al realizar la búsqueda de material teórico sobre el concepto de ideoplástica, la información encontrada se relaciona principalmente con 3 campos de estudio: la teoría del arte, la teoría teatral y la parapsicología. En esta oportunidad, se ha optado por escudriñar dentro de lo que este concepto pudiera ofrecer, respecto a su origen, teorías y finalidad, en el ámbito de la teoría del arte y el teatro. Esta decisión obedece particularmente a la intención de investigar el problema creativo del actor desde una suerte de epistemología de la creación, dejando a un lado el desarrollo que presenta el término en el ámbito de la parapsicología, la cual utiliza el término para referirse al fenómeno en que energías paranormales son materializadas a través de un médium en estado de trance¹⁰.

Concentrando la búsqueda de referentes sobre ideoplástica en las áreas de estudio escogidas, llama la atención la escasez de material respecto al tema, dentro del cual destaca principalmente las investigaciones del fisiólogo¹¹ alemán Max Verworn, quien acuña y desarrolla el término en el marco de su investigación sobre las relaciones entre la estructura mental del ser humano y la naturaleza creativa de sus producciones artísticas. Por motivos que no han sido posibles de esclarecer durante la investigación, el acceso a información sobre Verworn y sus publicaciones es bastante limitado, en especial porque la mayoría se encuentra en el idioma alemán, sin

¹⁰ En dicho fenómeno es posible realizar consideraciones biológicas, materiales, ectoplásmicas. El principal desarrollo corresponde a Gustav Geley, quien se refiere al tema en sus textos *La fisiología llamada supranormal y los fenómenos de ideoplastia* (1918) y *La ectoplasmia y la clarividencia* (1924).

¹¹ La fisiología es una antigua disciplina occidental que en sus inicios en occidente, abarcaba el estudio de la naturaleza como tal. Con el tiempo, el término se fue ampliando, enriqueciendo y a la vez especificando en distintas áreas de investigación. Sin embargo, siempre ha mantenido su condición esencial de ser una forma de conocimiento sobre las causas de los fenómenos naturales. La RAE señala a su vez que es la ciencia que tiene por objeto el estudio de las funciones de los seres orgánicos. MORA NOVARO y MORA CARRILLO. “Introducción”. *En su: Historia de la fisiología*. Tenerife, España. Fundación Canaria Orotava 2007. p. 9. [en línea]. Y, DICCIONARIO RAE [en línea].

encontrarse traducciones al español. Sólo en inglés, italiano, ruso, francés, lituano, portugués y danés es posible encontrar ediciones de algunos de sus trabajos, pero el texto principal en que Verworn expone sobre el término, *Ideoplastische Kunst*, en español “Arte ideoplástico”, no ha sido encontrado en ningún otro idioma distinto del alemán. Tampoco tampoco se han encontrado reediciones del mismo, existiendo únicamente la versión impresa en Jena, en 1914¹².

Sumado a lo anterior, también es importante señalar que luego de una amplia búsqueda de antecedentes sobre arte ideoplástico por parte de otros autores, ya sea desde el trabajo de Verworn o desarrollado de un modo independiente, el único que parece dar cuenta de esta investigación es Moshe Barasch. Este teórico del arte de origen rumano-israelí, incluye en su libro *Theories of Art 3: From Impressionism to Kandinsky*¹³, un desarrollo considerable sobre esta materia.

A causa de la escasez de material teórico sobre ideoplástica y con el fin de investigar el concepto desde su fuente directa, durante la realización de esta tesis, se decidió gestionar desde el extranjero una copia en alemán de la publicación principal de Verworn sobre el tema, texto encomendado a Martin Wibbeling¹⁴ para su traducción, la cual fue llevada a cabo durante el mes de Febrero del año 2010, en la ciudad de Santiago, Chile. Para que dicho material sea accesible a la comunidad, se incluye en el Apéndice de esta tesis una copia del texto original en alemán y su respectiva versión en español. Por tratarse de una traducción más bien básica, sumado a que no se han gestionado los derechos de propiedad intelectual involucrados, dicha versión tiene una finalidad totalmente académica y por tanto reservada.

¹² Para verificar esto, se ha revisado un gran número de bibliotecas y tiendas de libros a nivel mundial. WORLDCAT. Registro on-line de publicaciones a nivel mundial [en línea].

¹³ New York, USA. Routledge. 2000. 389p.

¹⁴ Martin Wibbeling. Nacido en Köln, Alemania y economista de profesión, se establece en Santiago en el 2006, año desde el cual se ha desempeñado como traductor independiente de español, alemán y portugués, siendo también profesor particular de alemán. Destaca su grado *Diplom* (correspondiente a Master) en Ciencias Regionales de América Latina (Historia, Política, Lenguas y Letras en Portugués y Español con cursos de traducción) y en Economía, además de su grado de *Vordiplom* en Ciencias Regionales de América Latina (correspondiente a Bachelor), ambos en la Universidad de Colonia. Entre sus trabajos como traductor, predomina una gran número de cartas, currículos, certificados, investigaciones de tesis, páginas web, libros y manuales técnicos.

El texto original ha sido tratado desde el rescate de la línea deductiva que sigue Verworn, siendo omitidos algunos detalles e ilustraciones, además de una serie de análisis comparativos que efectúa el autor sobre diversas producciones de arte prehistórico. Esto con la finalidad de conocer y entender de manera sintética la naturaleza de su investigación sobre lo ideoplástico¹⁵. Una vez realizado el estudio sobre el término, se revisarán las visiones del concepto desde la teoría teatral forjada por los directores teatrales Jerzy Grotowski y Eugenio Barba, que según la investigación realizada, aparentemente son los únicos en utilizar y desarrollar dicho término dentro del ámbito teatral. Con estos antecedentes se espera definir la ideoplástica y conocer sus alcances con la disciplina en cuestión.

2.2.- La emergencia del concepto en la teoría del arte.

A) Contexto teórico y estado de las investigaciones.

En el ámbito de la historia y teoría del arte, específicamente en el área vinculada al estudio del arte prehistórico, la segunda mitad del S.XIX se caracteriza por ser una época de renovación respecto al modo de concebir la naturaleza y alcance de la producción artística. Recién en este contexto, las expresiones de arte prehistórico descubiertas en diversas cuevas y sitios de excavación serán aceptadas dentro de la categoría de arte.

Para la mayoría de los investigadores de la época señalada, en la cual aún prevalece una cierta hegemonía de la ontogenia y filogenia bíblica, era inconcebible que los descubrimientos arqueológicos provinieran de un hombre prehistórico anterior a los tiempos descritos en la biblia. Si bien algunos eruditos buscaron explicaciones en el preadanicismo¹⁶, las pinturas de cuevas como Chaffaud, Niaux y Altamira entre otras,

¹⁵ N. del A. Si bien los deseos de realizar una traducción completa y rigurosa del texto de Verworn con el fin de publicarlo en español, en especial por ser inédito en este idioma, dicha empresa no podrá efectuarse en esta oportunidad. Aquél objetivo es un proyecto en sí mismo y desviaría la naturaleza de esta tesis.

¹⁶ Fue una opinión sostenida a mediados del S.XVII por Isaac de La-Peyrere, en su libro de 1655 titulado *Preadamitae*. En él, pretendía que Adán no era el primer hombre, sino únicamente el tronco del pueblo

eran habitualmente tachadas de fraudulentas. Sumado a esto, la corriente central de las reflexiones estéticas de la época, que consideraba al arte como una expresión humana sin fines prácticos, mantuvo estancado el avance en estas materias, reduciendo las obras a fines meramente contemplativos. La idea del arte como expresión autónoma, que no se vincula a factores externos del individuo y que aspira a materializar los ideales de perfección y belleza clásicos, fue una creencia que contribuyó a obviar la naturaleza del arte primitivo. Sin embargo, cuando poco a poco penetra entre la comunidad científica la consciencia de la autenticidad y alcance de aquellas creaciones prehistóricas, la discusión sobre la finalidad del arte verá sus horizontes ampliados¹⁷.

El principal antecedente que generó este cambio de mirada, fue la especificidad de los lugares en que fueron encontradas las pinturas al interior de las cuevas. Usualmente se trata de lugares muy oscuros que, sin luz artificial (díficil de conseguir en la época prehistórica), eran casi imposibles de notar. Estos descubrimientos demostraban que aquellas expresiones pictóricas obedecían a un propósito particular, que por algo estaban en esos lugares y que por algún motivo poseían una forma y organización determinada. Uno de los primeros intentos serios de tratar con este nuevo problema fue el de Salomon Reinach¹⁸, quien luego de estudiar desde un punto de vista iconográfico el pensamiento, los vestuarios y las costumbres de las tribus primitivas aún existentes en su presente inmediato, concluyó que el arte prehistórico se encuentra estrechamente ligado al pensamiento mágico que estructura la siquis de estas tribus, quienes concebían la magia como parte de la realidad, dotando al arte de un fin netamente evocativo. En otras palabras, el ser humano evocaba lo que necesitaba o quería dominar por medio de la imitación, realizando una

hebreo, y que antes de Adán, la Tierra ya estaba cubierta de poblaciones humanas. ALAMÁN et. al. *Diccionario universal de historia y geografía, tomo VI*. México. 1855. p. 450 [en línea]

¹⁷ N del A. Como antecedente, es posible señalar que los estudiosos y teóricos ocupados en estos problemas no provenían del arte, sino desde la etnología y la sicología principalmente, quienes se volcaron a investigar las primeras etapas del arte para resolver ciertos problemas surgidos en sus propios campos de estudio. De hecho, la visión que reniega la autonomía total del arte respecto a su entorno fue propuesta principalmente por estudiosos provenientes de la etnología, religión y la sicología.

¹⁸ Salomón Reinach (1858 – 1932). De origen judío-francés, fue un pionero en la investigación de la historia del arte, la filología clásica y la arqueología.

práctica de magia simpática u homeopática para conseguir resultados prácticos. En ese sentido, Reinach señala que el arte prehistórico contendría la convicción de un hombre que piensa en la imagen como una expresión material capaz de entregarle poder sobre el objeto representado¹⁹.

Un par de años después de sus publicaciones, Max Verworn entraría en la arena de la discusión acusando en los postulados de Reinach una falta de probabilidades psicológicas de que ocurriera tal proceso de pensamiento. Pero a pesar de los conflictos particulares de opinión, lo relevante es que durante el cambio de siglo hasta alrededor del año 1915, se había instalado una duda generalizada sobre las interpretaciones realizadas hasta entonces de las pinturas en cuevas y las figuras escultóricas. Woermann en su *History of Art* de 1915, citado por Barasch, declara que la reciente tendencia a pensar que el arte prehistórico tenía una finalidad alejada de arte mismo y de la experiencia estética contemplativa, era un peligro para el presupuesto atávico que concebía al arte como expresión autónoma, aseveración casi axiomática que la mayoría de sus coetáneos adscribía al arte²⁰.

En este contexto, adjudicarle al arte un fin religioso, simbólico, idealístico, totemístico o funcional era una de las tantas e infundadas posibilidades discutidas entre la comunidad de teóricos y científicos. No obstante, el desarrollo de dichos cuestionamientos, a partir de la aceptación del arte primitivo como tal, cristalizó paulatinamente la aseveración de que el arte, al menos originalmente, habría sido producido como medio para algún fin determinado. Dicho de otro modo, lo que en las expresiones prehistóricas es posible notar como embelezamientos decorativos, para el hombre primitivo son en realidad un medio de significación práctica y estética.

Sobre el debate desarrollado al interior de la comunidad científica respecto a la aceptación de las expresiones prehistóricas y primitivas como obras de arte, además del interés por descubrir lo que éstas pretenden (o aparentan) expresar,

¹⁹ BARASCH, Moshe. "Discovering the Prehistoric Art". En, "III Discovering the Primitive". En, *Theories of Art 3: From Impressionism to Kandinsky*. New York, USA. Routledge. 2000. p. 216.

²⁰ Op. Cit. pp. 216-7.

Barasch sintetiza resumidamente el estado de las investigaciones respecto al arte en 2 preguntas principales y urgentes. La primera se vincula a su origen, cuestionando si el proceso artístico se inicia en la observación de la realidad que nos rodea, en la recepción de alguna impresión visual proveniente del mundo externo o, si es algo originado al interior de la mente humana. La segunda problemática dice relación con la dirección evolutiva del arte, cuestionando si el arte es más avanzado mientras más cercano sea a la naturaleza, o por otra parte, si dicho progreso del arte se reconoce cuando la obra se vuelve menos descriptiva y más abstracta, pero estructurada desde un lenguaje propio. En resumidas cuentas, estas preguntas sobre el origen del arte y, el progreso del arte prehistórico según su evolución estilística, serán los ejes estructurales de las investigaciones y discusiones en torno al arte a fines del S. XIX y principios del S. XX.

Dentro de este marco teórico va a tener una fuerte impacto las teorías de Ernst Haeckel²¹ publicadas inicialmente en su *Natürliche Schöpfungsgeschichte*, traducido al español como “Historia natural de la creación”. Influenciado por Darwin, Haeckel intenta entender la naturaleza y la sociedad derivados desde un cierto origen común, siendo una de sus proposiciones más importantes la “ley de la biogenética fundamental”, la cual sostiene que la ontogénesis²² es una re-capitulación de la filogénesis²³, aunque condicionada por las funciones fisiológicas de la herencia y la adaptación²⁴. Establece que la evolución de una especie opera del mismo modo que el desarrollo estructural (crecimiento) del ser vivo perteneciente a esa especie. Este presupuesto, es el fundamento de uno de los análisis hegemónicos en Europa de

²¹ Ernst Heinrich Philipp August Haeckel (1836-1919). Biólogo y filósofo alemán, promovió fuertemente las teorías de Darwin en Alemania, siendo uno de los principales exponentes del evolucionismo alemán. Su principal aporte científico fue introducir la ontogenia y filogenia como teorías evolutivas.

²² **Ontogenia.** 1. f. Biol. Desarrollo del individuo, referido en especial al período embrionario. / f. Parte de la biología que estudia los fenómenos de crecimiento y desarrollo de un individuo. Está íntimamente relacionada con la filogenia. DICCIONARIO RAE [en línea]. GRAN ENCICLOPEDIA SALVAT [en línea].

²³ **Filogenia.** (Del gr. *phullos*, raza, y -genia). 1. f. Parte de la biología que se ocupa de las relaciones de parentesco entre los distintos grupos de seres vivos; 2. f. Biol. Origen y desarrollo evolutivo de las especies, y en general, de las estirpes de seres vivos./ f. Biol. Historia evolutiva, ascendencia de los organismos y su estudio. GRAN ENCICLOPEDIA SALVAT [en línea].

²⁴ MONSERRAT y JIMÉNEZ. *Ley de la biogenética fundamental*. Universidad Complutense Madrid. Artículo publicado en el Portal de Revistas Científicas Complutenses. p. 9 [en línea].

aquella época, el cual aborda la evolución del arte en el hombre prehistórico, a partir del desarrollo del arte en el niño moderno²⁵. La tesis de Verworn buscará entonces explicar y comprender la emergencia del arte y su evolución estilística, como un problema en el estudio de las estructuras mentales del individuo prehistórico²⁶, mirada sicologista sin precedentes hasta ese entonces²⁷.

B) Max Verworn, el precursor del término.

Max Richard Konstantin Verworn fue un fisiólogo alemán que vivió entre los años 1863 - 1921, realizando a su vez estudios en medicina, botánica y zoología entre otros. Destaca por su Doctorado sobre briozoos²⁸ y por su trabajo experimental sobre la fisiología de los protozoos²⁹, que le valió un título como médico, ejerciendo posteriormente como docente en las universidades alemanas de Göttingen y Bonn. Fue uno de los principales promovedores de la fisiología general, un campo de

²⁵ N. Del A. Es importante indicar que esta teoría que causó gran impacto en la época se encuentra actualmente desacreditada, en particular con el auge de la teoría sintética, conocida también como síntesis evolutiva moderna o neodarwinismo, la cual corresponde a una síntesis entre la teoría de selección natural de Darwin y la ley genética Mendel, que entre otras, instalaron las bases de la biología moderna. Entre sus principales exponentes es posible nombrar a Dobzhansky, Mayr, G. G. Simpson, G. Ledyard Stebbins, C. D. Darlington y Julian Huxley, siendo este último quien acuñó los términos síntesis evolutiva y síntesis moderna. ISAACS, DAINITH y MARTIN. *Concise Colour Science Dictionary*. Oxford Univesrity Press. 1997. (tr. española de AGUSTÍN VASQUEZ, Domingo de et. al. Diccionario de Ciencias. Madrid, España. Complutense. 1ª ed. reimpresión 2004. 1ª ed. 2000. p. 739.) [en línea]. WIKIPEDIA. "Síntesis evolutiva moderna", cuyas fuentes son: OVERTON, W. *McLean v. Arkansas Board of Education*. The TalkOrigins Archive. 1982; COLBY, C. *Introduction to Evolutionary Biology*. The TalkOrigins Archive. 1996 [en línea].

²⁶ BARASCH, Moshe. "Discovering the Prehistoric Art". En, "III Discovering the Primitive". En, *Theories of Art 3: From Impressionism to Kandinsky*. New York, USA. Routledge. 2000. p. 232.

²⁷ N. Del A. En esta reconstrucción del contexto teórico se han omitido algunas proposiciones dentro del estudio del arte como el *spieltribe*, unidad del juego en español (que sería una zona del cerebro que tiende al juego y al ocio, ocasionando la producción inicial del arte), además de los postulados de Müller y Frazer entre otros. Esta omisión tiene la finalidad de rescatar los antecedentes que inciden directamente con el desarrollo de la ideoplástica como categoría para el análisis artístico. Para una cuenta detallada del contexto, se recomienda visitar el desarrollo entre las páginas 210 y 228 de la última *opere citato*.

²⁸ **Briozoo**. 1. adj. Zool. Se dice de invertebrados coloniales, con el cuerpo protegido por una cubierta rígida tubular o en forma de caja, de la que solo la corona de tentáculos asoma al exterior. U. m. c. s. m / 2. m. pl. Zool. Filo de estos animales, que comprende unas 5.000 especies. DICCIONARIO RAE [en línea]

²⁹ **Protozoo**. 1. adj. Zool. Se dice de los organismos, casi siempre microscópicos, cuyo cuerpo está formado por una sola célula o por una colonia de células iguales entre sí. U. m. c. s. / 2. m. pl. Zool. Taxón de estos organismos. DICCIONARIO RAE [en línea].

investigación que emerge entre los intersticios de las investigaciones sobre células, el evolucionismo y la fisiología experimental de mediados del Siglo XIX. De sus publicaciones, destaca su libro de 1895 *Allgemeine Physiologie*, en español “Fisiología General” y el *Zeitschrift für Allgemeine Physiologie* o “Periódico de Fisiología General”, del cual fue editor hasta su muerte.

Interesado por las fundaciones fisiológico-celulares del pensamiento humano, en particular sobre las asociaciones y la memoria, entre otros, con el cambio de siglo, Verworn se volcó profundamente en la ontogénesis y la filogénesis de la creatividad humana. Su interés le llevó a involucrarse en la excavación arqueológica de Oberkassel, Alemania, permitiéndole estudiar directamente los esqueletos y herramientas humanas de la Edad de Piedra. A su vez, condujo experimentos de dibujo con niños escolares, cuestionando las posibles relaciones del desarrollo del arte infantil con la evolución cognitiva del ser humano paleolítico. Esta pesquisa se verá cristalizada en su texto de 1907 *Zur Psychologie der primitiven Kunst*, en español “Psicología del arte primitivo, reeditado en 1917, edición en la cual incluye el artículo *Die Anfänge Kunst*, “Los inicios del arte”, además de algunos desarrollos preliminares que en una etapa posterior formarán parte del libro *Ideoplastische Kunst*. Es precisamente en este texto que Verworn, además de incluir algunas publicaciones anteriores, expone sobre la fisiología humana en relación al fenómeno de la representación artística, presentando el concepto de ideoplástica a la comunidad de investigadores y teóricos del arte.

2.2.1.- La ideoplástica según Max Verworn.

El trabajo publicado por Verworn, conocido como *Ideoplastische Kunst*, “Arte ideoplástico” en español, corresponde a una exposición destinada a la comunidad de científicos y estudiosos del arte, en la cual propone su propia tesis respecto a los problemas descritos por Barasch, citados anteriormente, amparándose en la relación que según él existe entre el arte y la estructura mental del individuo que lo produce.

Rescatando la línea deductiva que subyace en el texto de Verworn y, reorganizando los contenidos de su publicación considerando los objetivos de esta tesis, es posible identificar las siguientes unidades temáticas sobre las cuales sustenta su cuestionamiento, para dar pie a la introducción del concepto de ideoplástica como una categoría para clasificar y analizar las expresiones artísticas del ser humano:

A) Los estudios sobre arte en relación a la coyuntura del arte prehistórico.

El primero de los ejes temáticos reconocibles en el texto de Verworn, corresponde a identificar el *statuo quo* en el que se encuentra la investigación acerca del arte, considerando el reciente descubrimiento de varias expresiones prehistóricas y su paulatina aceptación como arte por parte de la comunidad, como ya fue mencionado anteriormente. Verworn explica que antes de que estas sean estudiadas en detalle y definitivamente aceptadas como tales, fueron analizadas inicialmente, desde un paradigma estético solventado en los presupuestos ideales de belleza y perfección heredados de las épocas Clásica y Neoclásica específicamente. Según aquellos parámetros, el arte sería perfecto cuando alcanza el mayor nivel de realismo en la representación, explicando que a lo largo de la historia del hombre, el arte ha experimentado avances cuando se acercó a este ideal y también retrocesos, que corresponden a expresiones artísticas más abstractas. Según este modelo, la finalidad del arte sería contemplativa, presentando una autonomía total del medio que le rodea, postura que defiende a su vez la imperdurabilidad de la belleza y perfección de las obras, independiente de la época en que estas sean revisadas.

Sin embargo, todo este constructo teórico se vendría abajo cuando se comienzan a estudiar, analizar y clasificar los descubrimientos prehistóricos según su origen y estilo. Esta sistematización, arrojó pruebas fehacientes de que el arte prehistórico experimentó un proceso evolutivo desde las representaciones literales de la época Paleolítica, hasta las más abstractas efectuadas en el período Neolítico. Verworn comenta que estos datos duros generaron una controversia según los

principios estéticos establecidos, ya que si el arte evoluciona o debiera evolucionar hacia una perfección ideal, basada en una representación lo más cercana posible a lo real, ¿cómo es posible que al agrupar las pinturas prehistóricas según sus fechas de creación, las más antiguas, correspondientes al Paleolítico son las más “perfectas” y las expresiones posteriores agrupadas en la era Neolítica son más fantásticas, extravagantes grotescas y muestran lo figurativo de un modo floreado³²? Inicialmente, se responde a este cuestionamiento asociando el arte Neolítico a un retraso en el desarrollo técnico de la producción artística, como el mismo Verworn se encarga de señalar:

“Al suponerse que el realismo naturalista de las expresiones figurativas eran la medida para el desarrollo del arte, se determinó al arte postpaleolítico como un retroceso frente al Paleolítico.”³³

Por otra parte, respecto a la hipótesis que describe la evolución del arte a partir del desarrollo artístico del niño desde sus primeros intentos con el dibujo, hasta que es capaz de desarrollar resultados más elaborados³⁴, como se verá en profundidad más adelante, Verworn acusará que aquella comparación sólo arroja supuestos erróneos y conclusiones distorsionadas, debido a que la concepción de mundo y la capacidad de innovación de un niño son aún torpes en relación al manejo hábil, seguro y desarrollado del hombre adulto, a pesar que este sea prehistórico³⁶. En suma, este nuevo y problemático escenario, originó según Verworn una serie de reflexiones, intuiciones y especulaciones basadas en prejuicios canónicos plagados de fantasías infundadas.

Provieniendo desde la psicología, en el marco de sus estudios sobre la ontogénesis y filogénesis específicamente de la creatividad humana, las proposiciones

³² A partir de VERWORN, Max. *Ideoplastische Kunst*. Al cuidado de Gustav Fischer. Jena. 1914. 74p. (tr. española de WIBBELING, Martin. *Arte Ideoplástico*. Al cuidado de Eyal Meyer Shevat. Santiago, Chile. 2010.) p. 3.

³³ *Ibid.* pp. 3-4.

³⁴ Análisis amparado en la ley fundamental de la biogenética de Ernst Haeckel. Revisar p. 13.

³⁶ *Op. Cit.* p. 4.

de Verworn, nutridas de los descubrimientos prehistóricos de sitios arqueológicos y de las nuevas corrientes teóricas respecto al tema, se acrisolarán en la pregunta por la relación entre el arte y la estructura mental del individuo que lo produce, unida por su deseo de objetivar las respuestas. A partir de este cuestionamiento, subraya una característica fundamental que ha notado en el arte y que en ese momento comienza a tomar relevancia:

“El arte es una expresión de procesos mentales.”³⁷

A su vez, plantea que los estudios sobre el arte, comportan una fuente de enorme relevancia en el estudio sobre la evolución de la psicología humana en cuanto a la estructuración de sus procesos mentales, especialmente cuando se estudian sujetos primitivos que en sus comunidades no se presenta un desarrollo de la escritura.

B) Problema central y categorías de análisis.

Luego de establecer el *statuo quo* anterior y exponer su modo concebir el arte, Verworn ensaya un desarrollo deductivo para buscar las pruebas que permitan comprender objetivamente el problema del origen y evolución del arte prehistórico. La base de su razonamiento se acoge entonces a la siguiente pregunta:

“¿Qué situación puede causar que una corriente artística se aleje del realismo naturalista?”³⁸

Acogiéndose a su su hipótesis basal, que relaciona la evolución del arte con un cambio en la estructura mental del individuo que lo produce, Verorn identifica y clasifica las características propias de las distintas etapas evolutivas del arte, estableciendo límites estilísticos entre el arte del Paleolítico y Neolítico. Tomando como criterio principal el nivel de literalidad o abstracción de las producciones artísticas

³⁷ Ibid. p. 2.

³⁸ Op. Cit. p. 4.

prehistóricas, el autor va a introducir dos nuevos conceptos para categorizar estos dos polos en los que transita la representación artística. Según él, existen esencialmente dos tipos de estilos, que corresponden a dos estructuras mentales diferentes y que a su vez, apuntan a objetivos representacionales distintos³⁹.

En primer lugar, identifica como arte “fisioplástico”⁴⁰ a las expresiones que representan la naturaleza o aspectos individuales de esta, modelando materialmente las percepciones visuales. Dicha actitud no cambia cuando se trata de objetos que se encuentran en la memoria del individuo, ya que en ese caso sigue la imagen de su memoria como si se tratara de un objeto presentado frente a él. Por tanto, se tiene que el arte fisioplástico representa a la cosa en sí misma, intentando copiar de un modo figurativo y literal la percepción sensorial del objeto.

En segundo término, Verworn denomina como arte “ideoplástico”⁴¹ a las expresiones que no se sustentan directamente del retrato de la naturaleza y sus objetos, sean estas percibidas visualmente o provenientes de la memoria. Lo ideoplástico emerge desde una imagen mental, que si bien puede tener una relación con percepciones sensoriales determinadas, se encuentra filtrada por asociaciones, experiencias, pensamientos, reflexiones y fragmentos de la imaginación que ajustan la expresión material⁴². De este modo, el arte ideoplástico modela lo que el individuo

³⁹ BARASCH, Moshe. “III Discovering the Primitive: Discovering the Prehistoric Art”. En su: *Theories of Art 3: From Impressionism to Kandinsky*. New York, USA. Routledge. 2000. p. 233.

⁴⁰ Según lo investigado, no ha sido posible determinar cual es la fuente de Verworn sobre este concepto, ni tampoco el propio autor señala de dónde proviene. Se ha optado por ofrecer la siguiente referencia etimológica del concepto. Palabra compuesta por los términos: **fisio**, del griego *phusis*, naturaleza; y **plástico, ca**, del latín *plasticus*, y este del griego *plássein*, moldear o modelar. DICCIONARIO RAE [en línea]. OXFORD DICTIONARY. Trad. E.M.S. [en línea].

⁴¹ Sobre este concepto tampoco se han podido localizar las fuentes del autor. Es posible que provengan de estudios anteriores a sus postulados pertenecientes a la parapsicología, ámbito en el cual se reconoce a Julian Ochorowicz como acuñador del concepto, pero esto sería entrar en el terreno de las especulaciones, ya que según la psicología de la Gestalt, que luego adoptaría este concepto, sería el propio Verworn quien elabora el concepto. A continuación, una breve referencia etimológica del término: Palabra compuesta por los términos **ideo**, del lat. *idea*, forma, apariencia, y este del griego *idea*, imagen ideal de un objeto, que a su vez proviene de la raíz *eidon*, yo ví; y **plástico, ca** (ver ref. anterior). DICCIONARIO RAE [en línea]. OXFORD DICTIONARY. Trad. E.M.S. [en línea].

⁴² Op. Cit. p. 233.

piensa y sabe del objeto representado, planteando una aseveración más que una copia de la experiencia sensible.

C) Orígenes y conformación del arte ideoplástico.

Una vez definidos estos estilos artísticos y acotándose al arte ideoplástico particularmente, Verworn se pregunta si la emergencia de este arte proviene del inconsciente o de una intencionalidad consciente. Para resolver estos problemas, propone trazar el origen del arte ideoplástico describiendo una serie de factores que causarían su nacimiento, buscando a su vez enriquecer los fundamentos de cada estilo de representación que ha propuesto:

En primera instancia, la generación del arte ideoplástico se debería a una síntesis entre el arte ornamental y el arte figurativo. Según los descubrimientos arqueológicos, en algún momento del Paleolítico, el arte figurativo comenzó a mezclarse con un arte mucho más antiguo, el arte ornamental. Inicialmente, las primeras expresiones artísticas del hombre prehistórico correspondieron al arte ornamental y una vez que surge el arte figurativo como práctica, habría empezado un proceso de contagio entre ambos. La introducción de figuras ornamentales especiales⁴³ sería una influencia “ideoplastizante” en el arte figurativo hasta establecerse una síntesis más consciente, que es el arte ideoplástico como tal. En estos casos, es posible notar la presencia de una idea en particular que condiciona las expresiones. Verworn plantea que este fue un proceso inevitable y a la vez fundamental para el desarrollo tanto del arte como de la psicología humana.

Otro factor causal de que las remodelaciones ornamentales de las imágenes figurativas fueran desfigurándose en relación a su origen, sería la copia repetitiva. Verworn indica que quien realiza una copia, inserta o varía elementos de la representación original, lo que ocasiona que poco a poco el objeto representado sea

⁴³ Verworn se refiere a figuras geométricas como líneas, flechas, cuadrados y círculos entre otros.

distinto. Esto podría deberse a la distorsión inherente que opera en la memoria, la cual modifica y resalta ciertas cosas del objeto que se han alcanzado a recordar y que para el sujeto son esenciales. Pero lo relevante es que esta condición permite inferir que el hombre, en algún momento, dejó de mirar y representar la naturaleza directamente, comenzando a representar las asociaciones, imágenes y reflexiones mentales que esa naturaleza provocaba en él. En este sentido, la copia como un elemento desfigurante es uno de los elementos consituyentes del proceso de ideoplastización, al operar como un mecanismo mediador entre el sujeto y el objeto, el cual le permite sintetizar aspectos de la realidad con los de su individualidad.

El tercer factor fundamental dentro la evolución artística del arte prehistórico, consiste en la acentuación de elementos importantes y la supresión de los que son insignificantes. La incipiente jerarquización de los elementos a ser representados, cuya referencia proviene de su entorno inmediato, denota un proceso en ciernes de síntesis sicológica entre lo experiencial e intelectual, ocasionando la emergencia de una ideoplástica esquemática. Este término viene a ser una etapa de transición entre la fisioplástica y la ideoplástica más elaborada, que a su vez inaugura los primeros indicios del carácter autoral que pueden adoptar las obras. No obstante, su principal valor radica en su finalidad práctica como medio de comunicación entre individuos que ya poseen un mayor desarrollo social.

La síntesis entre los tres factores señalados, la ideoplástica esquemática, sufrió a su vez una nueva transformación a partir de la progresiva simplificación de las expresiones figurativas que el hombre neolítico comenzó a desarrollar. De este modo, la ideoplástica esquemática se fue simplificando hasta convertirse en una ideoplástica descriptiva o simbólica, caracterizada por resumir la expresión material a los elementos básicos y suficientes que permiten al observador comprender la producción. En otras palabras, a partir de la exageración y disminución de algunos elementos, se ha incluido un significado particular que condiciona la forma de la expresión:

“...desde el momento en que la expresión de un objeto sirve como símbolo que por convención tiene un significado determinado, se trata de una simplificación

esquemática, de manera que la imagen ya no tiene una similitud directa con el objeto que representa.”⁴⁴

Teniendo una distancia evidente con las representaciones figurativas y literales, este estado evolutivo del arte demuestra que el individuo, desde un prisma psicológico, ya posee la capacidad de estructurar y jerarquizar los elementos de la realidad de un modo particular, denotando una mayor incidencia del intelecto como medio para interpretar la experiencia sensible. En otras palabras, la generación del arte ideoplástico denota una actitud más compleja y reflexiva del hombre en relación a su entorno⁴⁵, lo que a su vez permite inferir la presencia de una conciencia como tal.

No obstante, Verworn indica que las expresiones ideoplásticas siempre serán generadas a partir de las percepciones de nuestra experiencia sensible. Según él, la imaginación se encuentra limitada a la percepción sensorial, por lo que aún en el caso de las creaciones más fantásticas, a pesar de que sus composiciones formales pueden ser muy lejanas a la realidad, la fuente continuará siendo siempre la misma⁴⁶.

⁴⁴ En esta parte de su exposición, Verworn también señala que la simplificación figurativa en la ideoplástica descriptiva, va devenir en el desarrollo de un simbolismo pictográfico, el cual sería una de las formas más primitivas de la escritura. VERWORN, Max. *Ideoplastische Kunst*. Al cuidado de Gustav Fischer. Jena. 1914. 74p. (tr. española de WIBBELING, Martin. *Arte Ideoplástico*. Al cuidado de Eyal Meyer. Santiago, Chile. 2010.) p. 33.

⁴⁵ BARASCH, Moshe. “III Discovering the Primitive: Discovering the Prehistoric Art”. En su: *Theories of Art 3: From Impressionism to Kandinsky*. New York, USA. Routledge. 2000. p. 236.

⁴⁶ En aras de profundizar y especificar los descubrimientos de su investigación, Verworn clasifica la ideoplástica en varios tipos: una ornamental, esquemática y fantástica entre otras, presentándose en esta última una síntesis de varias ideas heterogéneas que al conformar una unidad en la creación, alcanzaría la perfección ideoplástica. La ideoplástica fantástica sería el estado más evolucionado de los parámetros que propone el concepto de Verworn, en la que ya no se expresa nada real, ejemplificando que de este estructuramiento de la realidad surgen las figuras de dioses, demonios, cuerpo mezclados entre animales y hombres, seres de fábulas, dragones y grifos entre otros. VERWORN, Max. *Ideoplastische Kunst*. Al cuidado de Gustav Fischer. Jena. 1914. 74p. (tr. española de WIBBELING, Martin. *Arte Ideoplástico*. Al cuidado de Eyal Meyer. Santiago, Chile. 2010.) pp. 35-6.

D) Observaciones sobre ideoplástica en algunas vanguardias estéticas.

En un momento más avanzado de su exposición, con la intención de aplicar sus planteamientos a su contexto inmediato, Verworn ensaya una relación de su análisis con algunas corrientes de las vanguardias estéticas, como los expresionistas y futuristas, quienes según él, se apoyarían en la ideoplástica fantástica para alejarse de la expresión literal de objetos percibidos por los sentidos. A pesar de que algunos los consideren erradas e incluso expresiones patológicas, Verworn defiende su seriedad como corriente artística por su rebeldía contra la idea de arte de esa época y la búsqueda de ampliar y hacer más libre la producción artística. También nota que las nuevas corrientes del arte visual han comenzado a incluir en sus creaciones, no sólo la expresión de cuerpos observados directamente de la realidad o provenientes de la imaginación, sino también representaciones del funcionamiento del proceso mental. Por ese motivo, entrega su apoyo a estos vanguardistas en su lucha por convertir los elementos de la imaginación en objetos de arte.

No obstante, Verworn indica que la emergencia de estas vanguardias contiene la duda inherente de si el arte visual es la disciplina apropiada para expresar conceptos abstractos, o si otras artes, como la música por ejemplo, serían más idóneas, argumentando que:

“...los métodos de éstas corrientes son imprecisos y que más allá de comunicar una idea son complejos de entender, generando la pregunta en la mente del observador: ¿qué pasará en la mente de quién hizo esto? ¿en que está pensando?”⁴⁷

En ese sentido estas expresiones no lograrían la ideoplástica fantástica que percibe en los pueblos originarios, ya que en ellos, al incluir objetos identificables, presentan de un modo más claro los sentimientos, ánimos y pasiones del hombre. De este modo, concluye que es más eficaz la comunicación cuando se incluyen objetos o

⁴⁷ Op. Cit. p. 40.

elementos portadores de una información, ya que estos favorecen e conducir la asociación mental del observador, según la finalidad estética de la expresión artística.

E) La ontogenia del arte infantil en contraste con la filogenia del arte prehistórico.

Como fue mencionado con anterioridad, en otra parte de su exposición, Verworn trata en detalle la cuestión de si es válido el paralelo entre el desarrollo del arte infantil con la evolución artística de la especie humana:

“¿Podría existir algo en común entre el arte del niño y el estado inicial del arte fisioplástico del cazador paleolítico?”⁴⁸

Si bien Verworn dudaba de las hipótesis desarrolladas a partir de la ley de biogenética fundamental, en primera instancia reconoce que efectivamente existiría una relación entre la evolución del arte abstracto en el postpaleolítico y el arte desarrollado por algunos pueblos primitivos de su actualidad, con el desarrollo del arte en el niño. Observa que las expresiones de arte de estos grupos humanos no representan objetos reales observados, sino más bien objetos elucubrados por la imaginación, ya que:

“...presentan una cadena de asociaciones cuyas formas entrelazadas se alejan bastante del objeto real, llegando a convertirse en creaciones totalmente fantásticas... Todos estos resultados, se deben a una misma situación psicológica.”⁴⁹

Sin embargo, a modo de investigar esta relación hipotética, luego de estudiar dibujos de niños escolares entre 6 y 14 años, concluye que no existe la claridad suficiente para establecer un paralelo entre ambos, en particular porque el arte de los niños en pueblos avanzados ya desde sus inicios, posee elementos claramente

⁴⁸ Op. Cit. p. 44.

⁴⁹ *Ibid.* p. 5.

ideoplásticos. Los procesos evolutivos de ambos sujetos son completamente distintos ya que el niño moderno no dibuja solamente lo que ha visto de manera directa, sino que también dibuja lo que aprendió y sabe. El niño aprende las ideas de las cosas y luego a su vez, aprende a dibujarlos esquemáticamente como una simplificación de los elementos que permiten asociar la cosa con lo que sabe de ella. Y debido a que dicho aprendizaje se encuentra completamente condicionado por la sociedad y cultura particular en la que está inserto, se incorpora en él una forma establecida de jerarquizar y esquematizar los estímulos sensibles.

Por tanto, se tiene que el niño, más que desarrollar una fisioplástica ingenua comparable a la del hombre paleolítico, generaría una ideoplástica esquemática pura. Dibuja las cosas a partir de una síntesis entre lo que sabe y piensa de lo que conoce, sin hacerlo literalmente. Es por eso que sus dibujos poseen una simbología de una sencillez característica, ya que su relación con el entorno desde el punto de vista psicológico, aún es sencilla. Un ejemplo elocuente es la representación generalizada que hacen los niños del sol⁵⁰.

F) Conclusiones de su investigación.

Las conclusiones que arroja la investigación de Verworn, las cuales se encuentran distribuidas a lo largo de su exposición son posibles de agrupar y resumir en las siguientes:

En primer lugar, en lo relativo a la discusión de medir el desarrollo del arte según el grado de perfección realista que tenga la expresión artística, Verworn concluye que es incorrecto vincular la expresión ideoplástica a un arte más primitivo que el fisioplástico por el sólo hecho de que este último sea más cercano a una expresión de carácter realista. Al contrario, el arte fisioplástico desarrollado por los

⁵⁰ Verworn se refiere a la forma circular que incluye líneas trazadas a su alrededor representando rayos y que en algunos casos, incluye una cara simplificada con una boca y dos ojos dibujados con formas geométricas.

hombres del paleolítico es más involucionado que el arte ideoplástico del neolítico, en especial porque el segundo devela una complejización de su psicología y modo de concebir la realidad, mientras que en el otro, tanto por las formas de expresión como por el contenido, no deja otra lectura que la condición nómada y cazadora. Esta primera conclusión lo lleva a establecer que la expresión fisioplástica y la ideoplástica pueden ser expresiones ingenuas e inconscientes como también conscientemente elaboradas.

Sobre este mismo punto, explica que el hombre paleolítico poseía una capacidad de observación muy desarrollada, que limita su imaginación a los elementos fundamentales de su realidad: la caza y los animales. Al contar con una capacidad de abstracción en ciernes y un influjo mínimo de asociaciones mentales, su imaginación se estructura de un modo totalmente realista, produciendo un arte fiel a sus percepciones sensoriales que, basado en expresiones literales, es posible de identificar como un arte fisioplástico ingenuo. En cambio en el hombre neolítico, de la Edad de Bronce, de Hierro y de la Edad Media, al igual que en pueblos primitivos, la asociación imaginativa del individuo domina sobre la percepción sensorial, constituyéndose aquella capacidad como el principal factor de por qué el arte se volvió ideoplástico.

En segundo lugar, en lo que se refiere a analizar la evolución del arte prehistórico desde la Ley de Biogenética Fundamental, como se ha visto, es imposible encontrar en el desarrollo del arte del niño el rasgo fisioplástico y psicológico que caracteriza al arte paleolítico y su consecuente evolución. El niño moderno difícilmente va a lograr realizar representaciones fisioplásticas, ya que apenas comienza a dibujar directamente de la realidad, aquello que representa será un material influido ideoplásticamente por la educación, la cual condiciona sus ideas y estructura su pensamiento. Por otra parte, dicha comparación también es refutable debido a que, el desarrollo del arte prehistórico no sufrió una evolución lineal desde la imperfección hasta la prolijidad técnica, como quizá si es posible identificar en el desarrollo técnico y cognitivo de la producción artística del niño, por lo que la evolución del arte prehistórico no se debe tanto al desarrollo técnico como si al desarrollo cognitivo. A su vez un niño en crecimiento jamás será comparable a un adulto completamente desarrollado, independiente de la época en la que este habite o haya habitado.

Producto del análisis de las expresiones ideoplásticas de los niños, considerando su idea de que el arte es una expresión de procesos mentales, Verworn realiza unas cuantas declaraciones respecto a la educación de su época. Según él, las expresiones artísticas de estos niños, demuestran una desatención de la propia observación y una confianza, quizá excesiva, de lo aprendido. La educación, que incorpora en el niño una estructuración ideoplástica estándar, si bien demuestra una complejidad mental mayor que la fisioplástica ingenua, aparentemente subestima el valor de la observación sensorial simple, invitando incluso a renunciar del todo a ella. Con esto, a pesar del valor que reconoce en los avances psicológicos y artísticos que ofrece la educación como instrumento ideoplástico, Verworn advierte:

“...en ningún caso hay que omitir la observación directa, ya que es la única fuente fiable para la creación de todas las imaginaciones abstractas superiores.”⁵¹

En última instancia, también acusa un descuido en la formación educacional en lo que se refiere al desarrollo de la capacidad de abstracción surgida desde la observación sensorial directa. Plantea que sin la observación sensorial no existe ninguna imaginación⁵², manifestando que existe una sobrealimentación de material ya abstraído por otros, generándose una conducta en el individuo que evita la relación directa con las cosas.

Habiendo revisado los planteamientos de Verworn, es posible notar que si bien intentan presentar un análisis objetivo para un problema complejo, en muchos casos se encuentra al límite del arbitrio imaginativo. En especial si se considera la gran variedad de nombres, conceptos y títulos de tintes neologistas con los cuales identifica, sin una precisión totalmente acuciosa los elementos que hasta ese momento no habían sido considerados. Varios expertos modernos han criticado su tesis sobre estos puntos, dudando de las evidencias utilizadas para sacar sus conclusiones. Sin embargo su investigación, que en sus palabras, no es otra cosa que un intento por conectar el análisis psicológico con las expresiones artísticas de la prehistoria, junto a

⁵¹ *Ibíd.* p. 64.

⁵² A partir de *Op. Cit.* p. 65.

las corrientes modernas de la actualidad, posee un punto de vista osado cuyas reflexiones, que resumen varias ideas por las que transitaba la discusión del arte en esa época, le permitieron obtener el oído de su generación, ejerciendo una profunda influencia en la reflexión estética y en la teoría del arte a lo largo del S. XX⁵³.

2.3.- Referencias sobre ideoplástica en el ámbito teatral.

Dentro de los territorios del teatro, las principales referencias al concepto de ideoplástica son posibles de encontrar en los planteamientos de los directores Jerzy Grotowski y Eugenio Barba, quien fuera su asistente por 3 años en el *Teatr 13 Rzedow* o Teatro de las 13 Filas, ubicado en Opole, Polonia, entre los 1961 y 1963, tiempo en el cual establecen una estrecha relación de colaboración y amistad.

A) Jerzy Grotowski.

En el libro *Hacia un teatro pobre*, Grotowski menciona el concepto en el marco de la entrevista que le realiza Richard Schechner, la cual se encuentra en el capítulo “El Nuevo Testamento del Teatro”. Al responder su pregunta “¿Qué significa, en la práctica, trabajar con el actor “santificado”?”, luego de dar algunas referencias sobre la técnica y naturaleza de este tipo de actor, Grotowski señala en un extracto:

“...Se ha de desarrollar un sistema de signos que conduzcan al proceso indescriptible e inasible de la entrega... si queremos apegarnos a fórmulas científicas, podremos decir que es un uso particular de la sugestión, que conduce a la realización **ideoplástica**. Personalmente debo admitir que no nos importa utilizar estas fórmulas de “charlatanería”. Cualquier cosa que tenga un sentido poco usual o mágico estimula la imaginación tanto del actor como del productor.”⁵⁴

⁵³ A partir de: BARASCH, Moshe. “*Discovering the Prehistoric Art*”. En, “*Ill Discovering the Primitive*”. En, *Theories of Art 3: From Impressionism to Kandinsky*. New York, USA. Routledge. 2000. p. 234.

⁵⁴ GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Buenos Aires, Argentina. Siglo XXI. 2002. p. 32.

Luego agrega que ese proceso inasible de la entrega, aquél uso particular de la sugestión que conduciría a la realización ideoplástica, se encuentra estrechamente ligado al trance, el cual define como la habilidad de concentrarse en una forma teatral particular que puede ser obtenida mediante un mínimo de buena voluntad⁵⁵. En la práctica, ¿a qué se refiere Grotowski con ese concepto? ¿Cuáles son sus fuentes? ¿Por qué lo menciona como si fuera un concepto reconocible? En la presentación de este capítulo se ha mencionado que no van a interesar las referencias metafísicas, ya que se ha optado por buscar elementos lo más objetivos posibles en relación al problema en cuestión y dado que, el estado de trance que puede experimentar el actor sobre la escena es un blanco evidente de sospechas, en esta oportunidad, la idea de trance será suspendida.

Aparentemente Grotowski estaría entendiendo el concepto según el prisma de la parapsicología, no obstante cuando continúa su desarrollo, vincula la ideoplástica al proceso de materialización en la cual se involucran ideogramas -sonidos y gestos- que evocan asociaciones en la psique del auditorio⁵⁶. Esta concepción podría haber sido extraída de la ideoplástica de Verworn, al señalar que la creación del actor debiera contener una cierta información, siendo en este caso, una asociación de carácter psicológica. Si bien el origen de sus fuentes y el por qué no se pronuncia detalladamente al respecto, al menos no en sus principales textos, no es de mayor relevancia para los objetivos de esta investigación, su utilización del concepto en el ámbito teatral comporta un antecedente significativo sobre el tema en discusión.

⁵⁵ Op. Cit. p. 32.

⁵⁶ Extraído de su respuesta a la interrogante de Schechner: “¿cómo logra usted combinar la espontaneidad con la artificialidad?” *Ibíd.* p. 33.

B) Eugenio Barba.

Eugenio Barba también utiliza el concepto dentro de sus planteamientos, siendo mencionado en el capítulo “Un teatro construido sin piedras ni ladrillos” de su libro *La Canoa de Papel*, específicamente en el subcapítulo “Vivir según la precisión de un diseño”. Luego de hacer referencia a algunos autores, actores y directores de la tradición transcultural relativa al trabajo corporal del actor, a partir de la cual ofrece también sus propias reflexiones, en una parte de su desarrollo se refiere al *kata* japonés como un “jeroglífico-en-acción”. Explica que su apreciación, radica en sus cualidades dinámicas, rítmicas y estéticas, para luego vincular este tipo de secuencia física, a lo que V.E. Meyerhold exigía a sus actores al momento de ejecutar un diseño de movimientos, señalando a continuación:

“La experiencia muestra que el actor que aprende a ejecutar un *kata* que para él es una partitura precisa pero vacía, si lo repite una y otra vez, logra personalizarlo, descubriendo o renovando su sentido. No existe, en realidad, una partitura vacía. La precisión **ideoplástica**, la sensación que atraviesa el cuerpo de quien se ha adueñado de un diseño preciso, permite con el tiempo, extraer un sentido de lo que parecía pura forma.”⁵⁷

Según Barba, el concepto de ideoplástica desde el punto de vista escénico, sería una cierta capacidad del actor para ser preciso no sólo en la repetición e incorporación de una partitura física, sino también del sentido interno involucrado en su elaboración corporal. Este sentido, no necesariamente lógico o racional⁵⁸, es determinante para la construcción física ya que condiciona la presencia formal del cuerpo a un sentido transmitible.

⁵⁷ BARBA, Eugenio. *La canoa de papel*. Buenos Aires, Argentina. Catálogos. 2005. p. 200.

⁵⁸ N. del A. Barba explica en sus planteamientos que el sentido o lógica de una construcción física puede ser dinámico o rítmico por ejemplo. Pero enfatiza que requiere de una coherencia autónoma a partir de códigos específicos que le permitan instalarse como lenguaje escénico. Para más detalle sobre estos planteamientos, revisar bibliografía incluida sobre el autor.

Otra referencia rescatable que Barba realiza acerca de la ideoplástica, se desprende de una charla denominada “Dramaturgia del espectáculo - Antropología Teatral”, llevada a cabo en Lima, Perú, en noviembre del año 2008. En un momento de su exposición-demostración, se pronuncia respecto a la creación del actor, diciendo en primera instancia que el actor es un creador, el cual vive un proceso mediante el cual sus pensamientos se vuelven acciones, asemejándose a un demiurgo⁵⁹. Prosigue su exposición estableciendo que el actor debe crear desde su propia experiencia y así desarrollar su originalidad. Para esto debe contar con una psicotecnia, la cual describe como una capacidad ideoplástica, que consiste en el mecanismo mediante el cual las ideas se transforman en algo plástico para que la percepción del espectador puede captarlas y reaccionar ante ellas⁶⁰. En relación a estas mismas ideas, en la página web del Odin Teatret, en la sección de “Eventos”, aparece una breve reseña de uno de sus trabajos llamado *Transformance*, en el cual mencionan una vez más la ideoplástica:

“TRANSFORMANCE es una actividad cuyo alcance va más allá de los espacios y convenciones teatrales comunes. Apunta a la transformación completa de un ambiente, colegio u otra institución, una parroquia, un barrio o un pueblo.... Es un uso total de las herramientas teatrales relacionadas a la comunicación expresiva, información no-verbal, contacto y la generación de relaciones, presencia física y habilidad para decidir, participatividad y dinámicas grupales, conocimientos tácitos y su transmisión, procesos **ideoplásticos** (la capacidad de transformar pensamientos y sensaciones en acciones y reacciones disciplinadas)...”⁶¹

Si bien en el caso de Barba, tampoco es posible identificar en sus textos y exposiciones el origen o las fuentes de aquél concepto, le entrega a éste una utilización práctica dentro del ámbito teatral.

⁵⁹ En la filosofía de los platónicos y alejandrinos, dios creador. En la filosofía de los gnósticos, alma universal, principio activo del mundo. DICCIONARIO RAE [en línea].

⁶⁰ La fuente de estas declaraciones corresponde a los apuntes tomados *in situ* por el autor de esta tesis en la charla-demostración “Dramaturgia del espectáculo-Antropología Teatral” a cargo de Eugenio Barba, en el marco del “Encuentro con el Odin Teatret”, organizado por el grupo cultural Yuyachkani en Lima, Perú en noviembre del año 2008.

⁶¹ *Events*, en el sitio web del Odin Teatret. Traducción de E.M.S. <<http://www.odinteatret.dk/events.aspx>> [en línea].

3.- Capítulo Segundo:

“La concepción de Meyerhold respecto al trabajo creativo del actor”.

Es claro que a principios del S.XX en Europa se vivió un singular proceso de renovación política, económica, social, cultural y por cierto, artística. En el contexto de las vanguardias estéticas, las preguntas por la naturaleza y finalidad de las disciplinas artísticas, comenzó a ser llevada a sus raíces y también a sus límites. Dentro del proceso de renovación que experimentó el teatro, acotado al terreno de la disciplina actoral, este se caracteriza por un proceso de revitalización y profesionalización de su trabajo y rol social, maracado por el fuerte cuestionamiento de los aspectos técnicos y creativos que emergen de los nuevas visiones artísticas. Habiendo considerado el sinnúmero de artistas y renovadores escénicos que contribuyeron en la evolución de la disciplina actoral, entre los cuales destacan Craig, Appia, Copeau, Reinhardt, Stanislavski, Vajtangov, Tairov y Fuchs, V. E. Meyerhold emerge como uno de los pocos que logran experimentar, sistematizar y aplicar nuevos recursos escénicos y actorales.

Si bien la gran renovación de la actuación es atribuida a Stanislavski, gracias al fruto de su primera etapa de trabajo, su connotado Sistema, su objetivo primordial radicaba en que el actor fuera capaz de crear a partir de una relación estrecha entre el personaje literario y su correspondiente psicología y emocionalidad. Pero es precisamente la tradición de la vanguardia teatral y el propio Meyerhold quienes critican con dureza este tipo de aproximaciones, buscando encontrar la idoneidad de la disciplina actoral como una actividad que es posible de desarrollar de un modo independiente a lo literario, psicológico o emocional. Es sabido que Stanislavski posee una segunda etapa en la cual renueva sus teorías, que se acercan a los postulados de estos autores, pero bien se sabe que debido a su muerte, no alcanzó a desarrollar esta última empresa con plenitud, dejando un legado que luego otros autores seguirán desarrollando. No obstante, en sus últimos días Stanislavski

transmite a su colaborador y productor, Yuri Bakhrushin, que si hay un heredero de su teatro, este era Meyerhold⁶².

La principal característica de Meyerhold fue su capacidad para sintetizar sistemáticamente un gran número de referentes teatrales, tanto occidentales y orientales, que en ese momento le permitieron distanciarse de los cánones naturalistas y realistas para instalar una visión singular sobre la disciplina en cuestión. Con el ánimo de explicar de un modo pragmático su concepción actoral, propone una fórmula científica inédita hasta entonces, un modelo que no presenta mayor revisión ni desarrollo en su posteridad, pero que a la luz de las temáticas de esta investigación, es posible rescatar como una propuesta de potencial valor para fundamentar una concepción ideoplástica sobre el trabajo creativo del actor.

Podría decirse que tal como Verworn, desde la sicología y la teoría del arte, se pregunta por el proceso evolutivo del arte considerando su dicotomía entre los elementos literales y abstractos de una expresión, el trabajo de Meyerhold constituye un ejemplo concreto de evolución dentro del arte escénico que considera dichas antípodas. Si bien las condiciones del desarrollo generado por ambos autores poseen diferencias, Meyerhold problematiza la validez del arte literal de su época, cristalizado en la hegemonía del realismo naturalista, buscando materializar un arte más abstracto. Poniendo en duda los cánones clásicos de la creación escénica, pretendía hacer evolucionar al arte escénico. No deja de ser curioso que Verworn haya defendido a los expresionistas y futuristas⁶³ y que Meyerhold se haya vinculado precisamente con estas variantes estéticas en su búsqueda por ampliar los horizontes de la creación actoral y la producción escénica.

Debido a la distancia temporal con la vida y obra de Meyerhold, la extensa censura a su trabajo por parte del régimen stalinista, la falta de una explicación

⁶² Texto original: *Cuida de Meyerhold, él es mi único heredero en el teatro, no sólo del nuestro, sino del teatro como un todo*. GLADKOV, Alexander. *Meyerhold speaks, Meyerhold rehearses*. London, U.K. Routledge. 1997. (tr. española de Eyal Meyer S. Santiago, Chile. 2010). p. 43.

⁶³ Ver pp. 22-3 de la presente tesis.

detallada y codificada por el propio Meyerhold⁶⁴ y la escasez de discípulos y seguidores directos de su trabajo, no es casual que su trabajo, al menos en nuestro país, sea transmitido a partir de la interpretación de sus textos, sin la experiencia práctica de lo que estos contiene. Claramente esta tesis no será la investigación que descubra la esencia verdadera de Meyerhold ni tampoco pretende serlo. Pero considerando dicho sesgo, se intentará proponer una mirada específica de su trayectoria respecto al trabajo creativo del actor, incluyendo un importante volúmen de diversos referentes, evidenciando de modo subyacente, el frágil, literario y muchas veces distorsionado conocimiento meyerholdiano inervado en nuestro medio local⁶⁵.

Habiendo señalado esto, en el presente capítulo, se procederá a revisar y realizar una mirada analítica de la fórmula del actor de Meyerhold, considerando el entramado de antecedentes y referentes teórico-prácticos que condicionaron sus indagaciones, a la luz de las temáticas que la presente tesis busca investigar.

3.1.- Antecedentes sobre la conformación del sistema meyerholdiano.

La siguiente revisión de antecedentes sobre Meyerhold considera los elementos que incidieron directamente en el desarrollo de sus planteamientos y en la conformación de su Biomecánica y fórmula del actor, desde su salida del RSFSR n° 1⁶⁶, momento en el cual alcanzaría un punto de madurez en su desarrollo teatral para poder instalar una poética y un sistema actoral propio. Se advierte que muchos datos, nombres y situaciones no fueron posibles de abarcar en el presente trabajo, conforme a los objetivos y alcances de la investigación. Para revisar con mayor profundidad detalles, comentarios, cronologías e información general acerca de Meyerhold, se recomienda revisar la bibliografía seleccionada acerca del artista.

⁶⁴ Ilinsky, EN: Ibíd. p. 52.

⁶⁵ N. del A. No por nada la definición, enseñanza y transmisión de la teoría y praxis meyerholdiana suele presentarse arbitrariamente como teoría, sistema, método, técnica, estilo, poética y/o estética, entre todas las definiciones que podrían venir al caso.

⁶⁶ Teatro de la República Socialista Federativa Soviética Rusa, fundado por Meyerhold en 1920 y cerrado por falta de financiamiento en 1921.

A) El modelo de la ciencia y el pensamiento moderno.

En el contexto que Meyerhold define la Biomecánica, el desarrollo de la ciencia se va a propagar por todas las esferas de la actividad humana, situándose como un modo universal de concebir la realidad. El arte no estará exento de su presencia, utilizando el razonamiento científico como herramienta para cuestionar las distintas disciplinas. Lo que antes se desarrollaba intuitivamente, ahora buscará tener fundamentos lógicos, reproducibles y comprobables en pos de una realización consciente de las producciones. Según la RAE, la ciencia es entendida como:

“el conjunto de conocimientos obtenidos mediante la observación y el razonamiento, sistemáticamente estructurados y de los que se deducen principios y leyes generales.”⁶⁷

El modelo científico, además de sustentar un nuevo modo de analizar las producciones se convertirá en un aliado estratégico para resolver las problemáticas inherentes en el singular fenómeno de la creación. La lógica científica implica la presencia de control, predicción y reproductibilidad. La primera es la técnica que permite edificar o elaborar una determinada construcción actoral a ser presentada en el escenario. La predicción es sobre lo que va a ocurrir en escena. Lo último es la reproductibilidad, que permite explicar científicamente como hacerlo.

Como ya se ha visto, el problema creativo ha estado históricamente sometido a la arbitrariedad de la intuición al momento de escenificar las obras literarias. Sobre esa condición la ciencia se instala como una importante herramienta para analizar, identificar, sistematizar y manipular las variables que constituyen al fenómeno de la actuación, ampliando los horizontes y potenciales de la creación escénica. Las consecuencias de este modelo desencadenará un variado florecimiento de descubrimientos, principios, métodos, técnicas y sistemas que generarán ávidas confrontaciones entre los distintos teatristas.

⁶⁷ DICCIONARIO RAE [en línea].

La autonomía de las distintas propuestas sobre el fenómeno escénico trae consigo una incipiente e inherente validación de la individualidad y autoría del sujeto, avalada por el reconocimiento y aprobación de la subjetividad desarrollada por Freud en el campo de la psicología, además del posicionamiento del hombre y su “yo” como principal creador ante la enraizada crítica a la divinidad que ha sido forjada desde Nietzsche, teniendo su máxima expresión en el ateísmo de estado de la Unión Soviética y manifestándose en la práctica de Meyerhold al señalar:

“...el fundamento de todo arte es el hombre., tanto en el sentido de que el hombre es su creador, como en el sentido de que las obras de arte se crean para el hombre.”⁶⁸

Por otra parte el pensamiento marxista, pilar fundacional de Meyerhold en el modo de enfrentar el arte y su contexto, se manifiesta en el énfasis que deposita en los modos de producción del arte y en cómo poder vincular ese arte con la sociedad, que en lenguaje de Marx corresponde a la vinculación entre el gozo personal y el trabajo. Meyerhold también se sustenta en la concepción de Marx sobre el hombre como cuerpo y mente (en su primera etapa), que en síntesis con su visión dialéctica para comprender la naturaleza de las actividades humanas, le permitirá concebir que la dualidad del actor entra en síntesis al momento de ocurrir el fenómeno de la actuación. Este enfrentamiento no lineal hacia la disciplina, le permitirá reflexionar exhaustivamente acerca de los medios materiales con los que cuenta el actor para efectos de su labor creativa.

B) Constructivismo ruso.

El constructivismo es un movimiento intelectual que surge en respuesta de las crudas experiencias del pueblo ruso luego de la Iª Guerra Mundial y la Guerra Civil.

⁶⁸ MEYERHOLD, V. *Meyerhold contra el meyerholdismo* (1936). EN: HORMIGÓN, Juan Antonio. *Meyerhold: Textos teóricos*. Madrid, España. Publicaciones de la asociación de directores de escena de España. 3ª ed. 1998. p. 313.

Se instala como una respuesta coherente y directa a los nuevos tiempos, marcados por las revoluciones científicas, técnicas e industriales, que luego de la Revolución de Octubre, se volvían prioridades para el nuevo régimen. Dentro de sus postulados fundamentales se encuentra el rechazo a las actitudes bohemias o anarquizantes, optando por el camino de la edificación, la productividad y el utilitarismo. Respecto al arte, los contenidos ideales se alejarán de las sustancias metafísicas de la estética idealista, invocando la vía de un coherente materialismo artístico. Busca destruir las formas abstractas y los antiguos aspectos del arte y racionalizar el trabajo artístico a partir de sus medios materiales, considerando al artista como un productor intelectual⁶⁹.

Generalmente criticado por su incapacidad de dialogar con los eventos históricos y sociales, esta fuerte reacción frente al arte que venía dándose en Rusia profesaba un marcado antiesteticismo, buscando romper con los lujos y el practicado “arte por el arte”, en el que Meyerhold también estuvo involucrado y que ahora rechazaba completamente. Ya no se buscaba hacer un arte para el proletariado, sino un arte de los propios artistas proletarios, el cual luego devendría hacia un arte productivista⁷⁰. Este “antiarte” industrial, que su principal criterio era la practicabilidad, condenando todo lo que fuera descriptivo, decorativo o atmosférico, funcionaba como un aliado natural contral el naturalismo y esteticismo que Meyerhold pretendía. Várvara Stepanova, una de las principales exponentes del constructivismo y quien trabajara con Meyerhold, señalaba elocuentemente en la exhibición “5 x 5 = 25” de 1921:

“La composición es la aproximación contemplativa del artista. La Técnica y la Industria han confrontado al arte con el problema de la construcción como un proceso activo y no reflectante. La “santidad” de un trabajo como única entidad ha sido destruída. El museo que era un tesoro de arte, ahora se ha transformado en un archivo.”⁷¹

⁶⁹ A partir de A. GAN, EN: Op. Cit. pp. 78-9.

⁷⁰ Ibíd. p. 80.

⁷¹ STEPANOVA, V. Moscú, Rusia. 1921. EN: WALES y SANGER. *Wikipedia. La enciclopedia libre*. En inglés (tr. española de Eyal Meyer S. Santiago, Chile. 2010) [en línea]. <http://en.wikipedia.org/wiki/Varvara_Stepanova> [consulta: mayo 2010]. Otros exponentes relevantes del

El desarrollo del constructivismo teatral, será la respuesta concreta para Meyerhold ante su necesidad de generar un teatro acorde a la sociedad moderna⁷². En el aspecto escenográfico-espacial incurría la presencia de materiales de construcción, herramientas y elementos utilitarios, entre otras referencias ligadas al sistema de producción en cadena, destacando el uso de fierros, cadenas, engranajes, poleas, palancas, andamios, plataformas, relojes, ruedas y máquinas sencillas, además de incluir las primeras proyecciones de imágenes. El marcado antiesteticísimo buscaba romper con los lujos y el practicado “arte por el arte”, en el cual el propio Meyerhold se vió envuelto y que ahora también rehusaba. En el trabajo del actor y su técnica interpretativa, el constructivismo se manifestará en la exploración, organización y desarrollo sistematizado de su cuerpo y elementos componentes según su eficacia y utilidad, en vista de que:

“El constructivismo exige del artista que se convierta también en ingeniero. El arte debe fundarse sobre bases científicas, toda la creación artística debe hacerse concientemente.”⁷³

C) La organización científica del trabajo y la psicología objetiva.

La crisis económica posterior a la Revolución generó que conceptos como la “eficiencia”, la “productividad” y lo “colectivo”, se convirtieran en objetivos primordiales para los distintos sectores de la sociedad rusa. En este contexto Meyerhold deposita su mirada en los postulados de F. W. Taylor⁷⁴, quien planteaba organizar científicamente el trabajo para aumentar la eficiencia del proceso de producción. Básicamente consistía en economizar las acciones físicas que los trabajadores debían realizar durante la producción, optimizando el esfuerzo utilizado en sus labores para disminuir

constructivismo fueron Rodchenko, Vesnin, Popova y Gan, quienes presentaron muestras y manifiestos de esta nueva tendencia en la exhibición “5x5=25”, realizada en Moscú en 1921.

⁷² CEBALLOS, Edgar. *El actor sobre la escena*. México D.F. Escenología. 3ª ed. 1998. p. 122.

⁷³ HORMIGÓN, Juan Antonio. *Meyerhold: Textos teóricos*. Madrid, España. Publicaciones de la asociación de directores de escena de España. 3ª ed. 1998. p. 80.

⁷⁴ Frederick Winslow Taylor (1856-1915). Fue un ingeniero mecánico y economista estadounidense, promotor de la organización científica del trabajo y es considerado el padre de la Administración Científica.

los tiempos de ejecución y por tanto aumentar la productividad. Considerando los factores involucrados en dicho proceso, como el ritmo de trabajo, el equilibrio, los grupos musculares que participan en cada movimiento, la fatiga y el tiempo de descanso, dividió el trabajo del operario en pequeñas y simples tareas, asignándoles un tiempo máximo para ser realizadas. En síntesis, según Taylor los principios para la utilización eficaz del cuerpo implican movimientos continuos y suaves, aplicando el mínimo de energía para lograr el máximo a partir de la utilización correcta de los grupos musculares. A su vez los movimientos deben presentar una oposición simétrica y simultánea para disminuir las fuerzas, manteniendo siempre una fluidez y ritmo constante en las acciones⁷⁵. Meyerhold tomará éstos principios básicos para aplicarlos en el trabajo del actor:

“Es indispensable individualizar los movimientos productivos que permitan utilizar al máximo todo el tiempo de trabajo... el método del *taylorismo* puede aplicarse al trabajo del actor lo mismo que a cualquier otro trabajo en que quiera alcanzarse el máximo de producción.”⁷⁶

A su vez, Meyerhold aplicó los estudios sobre el tiempo y el movimiento de A. K. Gastev⁷⁷, quien apelaba a la eficiencia del trabajo productivo a partir del condicionamiento de las facultades humanas. Mientras Meyerhold daba sus lecturas públicas sobre la Biomecánica, Gastev había dispuesto un laboratorio para estudiar las bases y alcances de aquella incipiente disciplina. Allí trabajó con uno de los estudiantes de Meyerhold para buscar un “sistema de ejercicios precisos” y explorar en lo que llamaba “cultura motora”. Es más, el término “Biomecánica” no fue una invención

⁷⁵ Los principios sobre este uso del cuerpo humano, son resumidos en GORDON, Mel. *Meyerhold's Biomechanics*. Artículo publicado en revista *The Drama Review*. 1974. Vol. 18. Nº 3. T63. Septiembre 1974. Pp.73 - 88. EN: ZARRILLI, Phillip. *Acting (Re) Considered*. Routledge. London, U.K. 1995. (tr. española de Eyal Meyer S. Santiago, Chile. 2010). pp. 88-9.

⁷⁶ MEYERHOLD, V. *El actor del futuro y la biomecánica* (1921).EN: HORMIGÓN, Juan Antonio. *Meyerhold: Textos teóricos*. Madrid, España. Publicaciones de la asociación de directores de escena de España. 3ª ed. 1998. p. 230.

⁷⁷ Aleksei Kapitonovich Gastev (1882-1939). Nacido en Rusia, fue el pionero de la organización científica del trabajo en su país, además de ser sindicalista, poeta vanguardista y activo participante en la Revolución y la U.R.S.S. Es el seguidor y equivalente ruso de Taylor, ligando sus desarrollos con la psicología objetiva.

propia de Meyerhold, teniendo sus asociaciones directas con Gastev. En términos de su aplicación práctica en la industria, los experimentos de Gastev consistían en buscar métodos de entrenamiento para economizar las operaciones mecánicas de los trabajadores a partir del *setup method*, o “método de configuración” que implica generar comportamientos automáticos a través de *setups* biológicos y sociales, entre otros⁷⁸.

Meyerhold, fiel a su fuerte curiosidad profesional, postulaba que la gente de teatro no debe parapetrarse en su angosto y pequeño mundo de teatro y como es posible notar, esta visión le permitió enriquecer su trabajo con ideas surgidas de otras disciplinas, sin importar si a priori se ligaban o no con lo escénico. En particular, tenía un gran interés en los problemas científicos relativos al individuo y seguía cuidadosamente los estudios sobre los reflejos de Ivan Pavlov⁷⁹, creyendo que su trabajo en algún punto de su desarrollo, podría contribuirle en la creación de una teoría genuinamente científica para el arte de la actuación⁸⁰. El intento de la reflexología era entender el comportamiento humano a partir de los reflejos fisiológicos del cuerpo, como una cadena de reflejos que responden a los estímulos del mundo externo y no como una construcción mental y afectiva. Como tal, era una tendencia antisicológica, ya que aborda los fenómenos psicológicos desde términos estrictamente físicos. Con el

⁷⁸ Sus métodos, que son una suerte de síntesis entre las ideas de Taylor y Pavlov fueron usados con gran éxito en entrenamientos para los trabajadores calificados. Sobre Gastev, consultar Wikipedia (en inglés) y de su aplicación por parte de Meyerhold, ver PITCHES, Jonathan. *Science and the Stanislavsky Tradition of Acting*. London, U.K. Routledge. 2006. (tr. española de Eyal Meyer S. Santiago, Chile. 2010). pp. 3-85.

⁷⁹ Ivan Petrovich Pavlov (1849-1936). Fisiólogo, psicólogo y médico ruso. Conocido ampliamente por su desarrollo respecto del condicionamiento clásico. Meyerhold también estaba al tanto de las teorías desarrolladas por los psicólogos objetivistas, William James y Vladimir Bekhterev. El primero había concluido que la conciencia emocional y sus estados transitorios estaban directamente ligados al cuerpo humano, señalando que la respuesta automática al estímulo era la emoción, precediendo su percepción y clasificación mental. En otras palabras, la respuesta refleja del cuerpo ocasiona la emoción y luego nuestra mente lo categoriza conscientemente en un sentimiento particular. Bekhterev, quien rechazaba la antigua psicología subjetivista por su carácter intuitivo y acientífico, desarrolló una teoría de “reflejos motores asociados”, que explica el comportamiento humano como un patrón de reflejos producido en el sistema nervioso por parte del medio ambiente. GORDON, Mel. *Meyerhold's Biomechanics*. Artículo publicado en revista *The Drama Review*. 1974. Vol. 18. Nº 3. T63. Septiembre 1974. Pp.73 - 88. EN: ZARRILLI, Phillip. *Acting (Re) Considered*. Routledge. London, U.K. 1995. (tr. española de Eyal Meyer S. Santiago, Chile. 2010). pp. 88-9.

⁸⁰ GLADKOV, Alexander. *Meyerhold speaks, Meyerhold rehearses*. London, U.K. Routledge. 1997. (tr. española de Eyal Meyer S. Santiago, Chile. 2010). p. 72.

desarrollo de la reflexología, que luego deriva en el conductismo, la sicología obtiene los fundamentos técnicos para dejar los límites de la filosofía y ser reconocida como ciencia. Meyerhold también compartía una visión materialista sobre la sicología, sospechando de la psique interna, la que consideraba como algo incontrolable, inconmesurable y como una arena movediza:

“...un teatro cimentado en la sicología es seguro que va a colapsar, al igual que una casa construida sobre arena. Por otra parte, el teatro que se basa en los elementos físicos por lo menos tendrá asegurada la claridad.”⁸¹

Para Meyerhold será pivotal la cuestión de la sicología objetiva respecto a la emoción, la cual considera que un individuo no se emociona, sino que se excita. La teoría de la “actividad refleja” encuentra su soporte en tres principios fundamentales de la investigación científica. En primer lugar el principio del “determinismo”, entendido como la relación de causalidad de todo acontecimiento físico. En segundo lugar, el principio de “análisis” y “síntesis”, que se refiere a la desestructuración inicial del todo en partes o unidades para luego reconstruirlas gradualmente a partir de aquellos elementos. En tercer lugar el principio de “estructura”, tratándose de la adaptación que sufre una actividad, constituida por una Fuerza en el espacio, en relación a la funcionalidad de esta estructura⁸².

Según Pitches⁸³, la idea de descomponer un todo en sus partes, operación que señala se encuentra enraizada en los pensamientos cartesianos, sumado a los demás principios previamente señalados, son los puntos principales de comunión entre la reflexología de Pavlov y el trabajo biomecánico de Meyerhold, en particular para enfrentar el trabajo con los *études*⁸⁴. Meyerhold diseñó y trabajó con los *études* para explorar aquel principio de componer y descomponer partituras físicas aplicando

⁸¹ Charla de Meyerhold sobre Biomecánica realizada en 1922. EN: PITCHES, J. *Science and the Stanislavsky Tradition of Acting*. London, U.K. Routledge 2006. (tr. española de Eyal Meyer S. Santiago, Chile. 2010). p. 57.

⁸² Referencias a Pavlov, EN: Op. Cit. p. 58.

⁸³ *Ibíd.* p. 53.

⁸⁴ Los *études* son explicados en la p. 59 de la presente tesis.

diversos estímulos al actor (auditivos, visuales y kinésicos entre otros), quien debía poseer una capacidad innata de excitabilidad refleja para reaccionar desde un comportamiento estructurado⁸⁵.

D) Introducción de la Biomecánica en la formación de sus actores.

A principios de 1921, Meyerhold ya tenía planes de abrir una escuela técnica teatral unida a su teatro. La había diseñado con el fin de entregarle a los actores una formación metódica en habla y movimiento, basándose en las leyes físicas generales presentes en la tecnología, expresadas principalmente en la física, mecánica, música y arquitectura. Habiéndose retirado del *Narkompros*⁸⁶ le fue imposible realizar esta escuela, pero al volverse el Director de los recién formados “*Workshops* de Teatro del Estado Mayor” (en adelante, GVYTM⁸⁷) finalmente logra materializar dicha escuela. Como en los Teatros Estudios anteriores de Meyerhold, el programa de formación consideraba cursos de canto, voz, danza, esgrima, boxeo, acrobacia y gimnasia, como también cursos sobre historia del teatro, cultura general y temas tecnológicos. Por primera vez en este programa, aparece formalmente la “Biomecánica” como un curso de instrucción formal y obligatorio de una hora diaria para todos los alumnos⁸⁸.

⁸⁵ A partir de MEYERHOLD, V. *El actor del futuro y la biomecánica* (1921). EN: HORMIGÓN, Juan Antonio. *Meyerhold: Textos teóricos*. Madrid, España. Publicaciones de la asociación de directores de escena de España. 3ª ed. 1998. p. 231.

⁸⁶ El *Narkompros* o Comisaría para la Ilustración, era una especie de Ministerio de Educación y Cultura que pretendía preservar y subsidiar las artes tradicionales, propiciando un mayor acceso a la nueva masa de público.

⁸⁷ En algunas fuentes el GVYTM aparece como GVYRM. Esto es porque inicialmente la institución se denominaba “*Workshops* de Dirección del Estado Mayor”. LEACH, R. *Vsevolod Meyerhold*. Cambridge, U.K. Cambridge University Press. 1989. (tr. española de Eyal Meyer S. Santiago, Chile. 2010). p. 21.

⁸⁸ Junto a Valery Bebutov, su asistente de dirección en el Teatro RSFSR nº 1, iniciaron los *workshops* a principios de octubre en un espacio de infraestructura muy precaria. Contaba con un salón dispuesto para practicar gimnasia, un pequeño teatro en el subterráneo y un departamento en el segundo piso, donde Meyerhold vivía. Para el primer año habían cerca de 80 alumnos, algunos conocidos por Meyerhold, pero la gran mayoría eran jóvenes novatos, criados durante la Guerra Civil, en su mayoría de origen proletario o que habían hecho el servicio militar. Férreos opositores a las tradiciones del arte pre-revolucionario, seguían casi fanáticamente a su maestro, entre los cuales destacan Sergei Eisenstein, Sergei Yutkevich y

En febrero de 1922 la agrupación se traslada al Teatro Sohn, donde antes trabajó Meyerhold con el RSFSR nº 1, renombrado “El Teatro del Actor”. Meyerhold remodela completamente el lugar, eliminando todo los accesorios considerados supérfluos, para quedar con un espacio vacío de trabajo. En ese lugar entrenaría a sus alumnos a partir de los ejercicios biomecánicos además de montar sus próximas obras. En junio de ese año realizaría la primera demostración pública de los ejercicios publicando prontamente el artículo, “El actor del futuro y la biomecánica”. Al exponer abiertamente su base teórica y práctica, fue un blanco directo de sus críticos, quienes señalaban que este sistema, un equivalente teatral a los estudios sobre el tiempo y el movimiento en la industria, era una comparación superficial y exagerada para validar su sistema en relación a las demandas de la nueva era mecanizada⁸⁹. Sin embargo, la Biomecánica terminaría por ser aceptada como sistema viable para formar al nuevo “actor revolucionario”, incluyéndose en los programas de las escuelas y clubes de teatro soviéticos.

Hacia finales de 1922 el GVYTM y el “Teatro del Actor” se disuelven para formar junto al “Instituto Estatal de Drama Musical” y nueve Teatros Estudios independientes de pequeño volumen, el “Instituto Estatal de Arte Teatral⁹⁰” (en adelante, GITIS). Pretendía ser el único lugar en el planeta donde el teatro y la creación serían enfrentados como ciencia y construcción, respectivamente⁹¹.

Nikolai Ekk, futuros directores de cine, además de Maria Babanov, Erast Garin, Igor Ilinsky y Vasily Zaichikov, que entre otros serán actores representativos del teatro y cine soviético.

⁸⁹ Ippolit Sókolov, uno de sus principales detractores, argumentaba que Meyerhold ignoraba toda ley de biología y mecánica, aprovechándose del promisorio concepto de “Biomecánica” por su gran poder ideológico y mnemónico, entendiéndolo en la práctica de un modo general, flojo y amorfo. También consideraba el término como un estrategia publicitaria para cautivar a los actores jóvenes, quienes buscaban un entrenamiento escénico que reflejara la nueva época, señalando que dichos planteamientos son una copia de otros ya desarrollados en especial de Jules Amar y su *Le Moteur humain et les bases scientifiques du travail professionnel*. Paris, 1914. A su vez, su interpretación de Pavlov era tildada de liberal y superficial. A partir de lo señalado en, PITCHES, J. *Science and the Stanislavsky Tradition of Acting*. London, U.K. Routledge 2006. (tr. española de Eyal Meyer S. Santiago, Chile. 2010). pp. 53-4.

⁹⁰ El GITIS corresponde a la “Academia Rusa de Artes Teatrales”, la más grande y antigua escuela teatral en Rusia. Fundada originalmente en 1878, su nombre fue modificado varias veces, siendo en un momento la “Sociedad Filarmónica de Moscú” donde el mismo Meyerhold se formó en su juventud.

⁹¹ Síntesis de lo descrito en, MEYERHOLD. *Stat'i*. Vol.1. p.104. EN: LEACH, R. *Vsevolod Meyerhold*. Cambridge, U.K. Cambridge University Press. 1989. (tr. española de Eyal Meyer S. Santiago, Chile. 2010). p. 22.

A los pocos meses, junto a sus colaboradores y estudiantes, el teatro se refundaría bajo el nombre de “Teatro de Meyerhold” (en adelante, TIM), formando en conjunto el “*Workshop* de Vsevolod Meyerhold”. A su vez, a fines de 1922 se le otorga la dirección del “Teatro de la Revolución” y luego de recibir el título de “Artista del Pueblo” por sus 25 años de trayectoria profesional, asume la dirección del “*Workshop* del Teatro Experimental del Estado” (en adelante, GEKTEMAS), dejando el “Teatro de la Revolución” para concentrarse en el GEKTEMAS y su TIM, que luego de obtener un subsidio en 1926 se llamaría definitivamente “Teatro Estatal en el nombre de Vsevolod Meyerhold”. Estos acontecimientos le permiten a Meyerhold aplicar sus postulados en 3 niveles de trabajo: formativo, a través de su escuela; experimental, en el contexto de sus *workshops*; y presentacional, mediante la exhibición de sus montajes.

E) Aplicaciones de la Biomecánica en la puesta en escena.

“El método para construir los montajes no se sustentaba en el develamiento gradual del argumento de una obra hasta su inevitable desenlace, sino que se enfocaba en realizar un montaje de atracciones o secuencias de momentos teatrales excitantes.”⁹²

La aproximación de Meyerhold al trabajo creativo del actor y su montaje en la puesta en escena se basa en la composición. Como tal, considera al ritmo uno de sus elementos fundamentales, siendo la base para organizar elaboradamente los movimientos en el espacio. Por tanto, la aplicación de la Biomecánica considera por una parte, una exhaustiva conciencia de los ritmos elaborados, a partir del cual los actores desarrollan su comportamiento plástico y estructurado. Esta construcción, que implica acciones y diálogos, debía estar siempre justificada, pero no necesariamente desde un punto de vista psicológico o de lograr un personaje convincente. La caracterización para Meyerhold era un vehículo para “deformar” y “extrañar”, para así revelar aspectos sociales más que personales. La creación del actor apunta a generar “personajes tipo”, identificables por el público gracias a una cuidada y elaborada

⁹² Op. Cit. p. 23.

corporalidad y gestualidad, que permite dejar en manifiesto las particularidades sociales de aquél personaje⁹³.

Con reminiscencias claras a la *commedia de'll arte* y siguiendo ciertas ideas de Coquelin, quien plantaba que la creación de tipos vivientes constituyen el arte del teatro⁹⁴, en “El Cornudo magnífico” de Crommelynck⁹⁵ (1922) por ejemplo, los personajes fueron abordados según tipos sociales como “el simplón”, “la joven enamorada”, “el tonto” y “el presumido” entre otros. Este recurso de tipificación era para Meyerhold la manera de evitar actuaciones anecdóticas e irrelevantes, dotándolos de una relación directa con las características propias de los individuos en la sociedad. Por otra parte, las escenografías constructivistas probaron ser una plataforma ideal para exponer la agilidad de la Biomecánica⁹⁶. En el transcurso del montaje, había una importante presencia de movimientos sincronizados por parte de los actores para generar la imagen de una gran máquina de trabajo. La actitud de los actores a sus papeles se componía de una sucesión de posturas, gestos y trucos acrobáticos, muchos de ellos venían de los *études* biomecánicos, ejecutados con la agilidad casual de un clown de circo⁹⁷.

De sus siguientes producciones⁹⁸, las cuales siguieron en esta línea de trabajo, “El inspector general” de Gogol, estrenada en 1926, es considerado el montaje más importante por contener una gran síntesis de las principales ideas que venía llevando a la práctica. Además de exhibir un uso extenso de pantomimas y de *tableaux vivants*⁹⁹, en esta etapa terminó por cristalizar un diseño de montaje basado en el

⁹³ Meyerhold le llamaba también *emploi*, tomando los escritos del actor francés Benoît-Constant Coquelin.

⁹⁴ Coquelin, EN: *Ibíd.* p. 74.

⁹⁵ Considerada como la pieza que exhibe de manera más efectiva los principios de la Biomecánica.

⁹⁶ Meyerhold mismo señala que la creación de Popova en su producción es significativa, extrayendo el tono de las actuaciones desde la escenografía. BRAUN, E. *Meyerhold: A Revolution in Theatre*. Iowa, U.S.A. Iowa Press. 1995. (tr. española de Eyal Meyer S. Santiago, Chile. 2010). p. 180.

⁹⁷ *Op. Cit.* p. 183.

⁹⁸ Entre las cuales destacan *La Muerte de Tarelkin* de Sukhovo-Kobylin⁹⁸ (1922), *La Tierra Encabritada* de Tretyakov (1923), *Un negocio lucrativo* de Ostrovsky (1923) y *El Bosque* de Ostrovsky (1924), *D.E.* revista política basada en las novelas de Ehrenburg y Kellerman (1924), *El profesor Bubus* de Faiko (1925) y *El Mandato* de Erdman (1925).

⁹⁹ Término francés que en español quiere decir “pintura viviente”. Recurso que mixtura la pintura y fotografía sobre el escenario remarcando las figuras plásticas sobre el escenario.

ritmo, denominado *kinetic staging* o “escenificación kinética”. Incluía los más recientes recursos cinematográficos y técnicos, que consistían en escenografías giratorias y móviles, como una especie de traducción material de la estructura episódica de la obra, siendo además una solución dinámica para los cambios de escena¹⁰⁰.

También presentaba un gran desarrollo de la máscara, pero directamente en el rostro, sin cubrirla, sino manteniendo un gesto facial en relación al tipo desarrollado. Con la máscara facial, los actores permanecían emocionalmente desligados del personaje y las situaciones, potenciando los comentarios irónicos sobre su propio papel. Respecto al trabajo con el texto Leach señala, que éste se vuelve una ilustración de la acción, una decoración o un comentario sobre ella¹⁰¹. Meyerhold exigía una separación entre los diálogos y el movimiento para que el actor aprendiera a hacer una cosa y luego la otra, evitando la poca claridad y el desdibujamiento que puede ocasionar la sobreposición de ambas. El texto es abordado desde su aspecto rítmico más que el melódico, buscando con esto enriquecer las texturas rítmicas de la escena, en vez de ser una herramienta de caracterización psicológica¹⁰².

Como es posible notar, la Biomecánica no es tanto un lenguaje escénico, sino más bien un entramado de fundamentos y convenciones al servicio del actor, con el fin de poder justificar toda forma no-naturalista sobre la escena. Por tanto, la Biomecánica no era un fin en sí mismo, sino más bien un medio desarrollado por Meyerhold para proponer sobre el escenario una realidad, no realista ni naturalista, sino teatral.

¹⁰⁰ Más detalles sobre el *kinetic staging*, en PITCHES, J. *Vsevolod Meyerhold*. London, U.K. Routledge. 2003. (tr. española de Eyal Meyer S. Santiago, Chile. 2010). p. 100.

¹⁰¹ LEACH, R. *Vsevolod Meyerhold*. Cambridge, U.K. Cambridge University Press. 1989. (tr. española de Eyal Meyer S. Santiago, Chile. 2010). p. 77.

¹⁰² Resumen de lo descrito en, Op. Cit. p. 78.

3.2.- Fundamentos de la Biomecánica.

A) ¿Técnica, entrenamiento, método, estilo, sistema?

Como fue mencionado en la introducción de este capítulo, debido a la distancia temporal con la vida y obra de Meyerhold, la extensa censura a su trabajo por parte del régimen stalinista, la falta de una explicación detallada y codificada por el propio Meyerhold y la escasez de discípulos y seguidores directos de su trabajo, no es casual que su trabajo sea transmitido mayormente a partir de la interpretación de sus textos, sin la experiencia práctica de lo que estos contienen. Esto a su vez explica que la Biomecánica presente una notoria ambigüedad en su clasificación, siendo comprendida y desarrollada como teoría, sistema, metodología, técnica, estilo, poética y/o estética, entre todas las categorías que podrían venir al caso. Tomando en consideración dichas limitantes, se ensayará una delimitación de la Biomecánica considerando las principales categorías a las que suele ser asociada: estilo, técnica, método, entrenamiento y sistema. Con esto se espera identificar con mayor especificidad su naturaleza, lo que sin duda colaborará al momento de interpretar y vincular sus alcances con la concepción ideoplástica sobre la creación actoral que se experimenta en esta investigación.

¿Qué es entonces una técnica, un entrenamiento, una metodología, un estilo y un sistema?

Según la RAE, la técnica es un término perteneciente o relativo a las aplicaciones de las ciencias y las artes, siendo identificada también como una cierta pericia o habilidad para efectuar un conjunto de procedimientos y recursos de los que se sirve la ciencia y el arte para poder ejecutar o conseguir algo¹⁰³. Sumado a esto, la técnica, específicamente desde una dimensión corporal, implica una codificación específica del uso del cuerpo para obtener una eficacia práctica o simbólica. Se trata

¹⁰³ Síntesis de las definiciones propiciadas por la RAE. DICCIONARIO RAE [en línea].

de modalidades de acción, secuencias de gestos, de sincronías musculares que se suceden paraa obtener una finalidad precisa¹⁰⁴.

En los *workshops* de Meyerhold, los actores eran entrenados en técnicas de esgrima, boxeo, en la eurítmica de Dalcroze¹⁰⁵, ballet clásico, gimnasia de suelo, danza moderna, posturas de trípode, danza de cabaret, malabarismos, dicción, texto hablado, música y muchas otras disciplinas para potenciar las posibilidades físicas de sus actores en relación a las exigencias de sus montajes:

“La gimnasia, las acrobacias, la danza, la danza rítmica, el boxeo, la esgrima, son materiales útiles, pero sólo son útiles si se introducen como materias accesorias en el curso de biomecánica, materia fundamental e indispensable para cualquier actor.”¹⁰⁶

La emergencia de la Biomecánica, inaugura la visión de que el actor requiere un entrenamiento particular para desarrollar sus capacidades técnicas para desempeñarse sobre el escenario. Haciendo una revisión del término, el entrenamiento se refiere a una preparación o adiestramiento de personas o animales, especialmente para la práctica de un deporte¹⁰⁷. Según Jürgen Nitsch, en su “Entrenamiento de la técnica: contribuciones para un enfoque interdisciplinario”, el entrenamiento se

¹⁰⁴ Considerando la definición de M. Mauss y los alcances provistos por David Le Breton sobre técnica corporal. LE BRETON, D. *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires, Argentina. Nueva Visión. 2002. p.41.

¹⁰⁵ Émil Jacques Dalcroze (1865-1959). Profesor de música y compositor suizo, creador del sistema eurítmico y promotor de la gimnasia rítmica. Desarrolló un sistema para la traducción muscular y dinámica del ritmo concibiendo al cuerpo como el mediador entre el sonido y el pensamiento. Sus logros se expandieron en la música, danza y teatro. Revisar DALCROZE, E. J. *La rítmica, la plástica animada y la danza* (1916), EN: SÁNCHEZ, J. A. *La Escena Moderna*. Madrid, España. Akal. 1999. p. 65-72.

¹⁰⁶ MEYERHOLD, V. *El actor del futuro y la biomecánica* (1921). EN: HORMIGÓN, Juan Antonio. *Meyerhold: Textos teóricos*. Madrid, España. Publicaciones de la asociación de directores de escena de España. 3ª ed. 1998. p. 232.

¹⁰⁷ Asimismo, era un modo práctico para entrenar grandes grupos de artistas escénicos de las nuevas compañías de teatro proletario que supuestamente iban a emerger por todo el país. Con un énfasis en el movimiento, también era una respuesta a la evocación emotiva que sustentaba el entrenamiento actoral del TAM. GLADKOV, Alexander. *Meyerhold speaks, Meyerhold rehearses*. London, U.K. Routledge. 1997. (tr. española de Eyal Meyer S. Santiago, Chile. 2010). p. 13.

considera la optimización sistemática de la competencia de acción (específica de unas exigencias) que posee una persona o grupo¹⁰⁸.

En un inicio, Meyerhold utilizaba el término como un compendio de todos los elementos actorales que enseñaba y pretendía utilizar en sus obras, aplicando la Biomecánica como un programa para adiestrar, condicionar y delimitar la conducta corporal del actor en relación a las nuevas necesidades de su teatro. Más adelante precisaría que la Biomecánica es un medio sistematizado de entrenamiento sico-físico, cuya intención es enseñarle al actor todas las habilidades básicas y necesarias para moverse adecuadamente en el escenario¹⁰⁹. Meyerhold diseñó este *corpus* para fomentar en el actor una sensación de total autoconciencia y autocontrol durante el ejercicio teatral, enfocando el entrenamiento del actor hacia un “entrenamiento escénico”. Por tanto la Biomecánica, más que definirse como un tipo de entrenamiento, es una concepción teórico-práctica desde el cual abordar el trabajo físico del actor.

Al hablar de un entrenamiento, se hace referencia a un cierto programa de ejercicios o tareas específicas que conducen a un objetivo determinado. En ese sentido, el concepto de entrenamiento no dista mucho de la noción de método con que también podría entenderse la Biomecánica, ya que el entrenamiento, también es trata de un conjunto racionalmente ordenado de reglas o de principios con el propósito de obtener un resultado determinado¹¹⁰. Por consiguiente, puede ser coherente definir la Biomecánica como un tipo de método, si además se considera el afán científico de Meyerhold por objetivar los elementos que participan en el proceso creativo del actor. La definición de método de Ferrater Mora en su “Diccionario de filosofía”, aclara bastante la naturaleza del concepto:

¹⁰⁸ NITSCH, NEUMAIER, MARÉES y MESTER. *Entrenamiento de la técnica: contribuciones para un enfoque interdisciplinario*. Barcelona, España. Paidotribo. 2002. p. 59. [en línea].

¹⁰⁹ Asimismo, era un modo práctico para entrenar grandes grupos de artistas escénicos de las nuevas compañías de teatro proletario que supuestamente iban a emerger por todo el país. Con un énfasis en el movimiento, también era una respuesta a la evocación emotiva que sustentaba el entrenamiento actoral del TAM. GLADKOV, A. *Meyerhold speaks, Meyerhold rehearses*. London, U.K. Routledge. 1997. (tr. española de Eyal Meyer S. Santiago, Chile. 2010). p. 13.

¹¹⁰ A partir de, COMTE-SPONVILLE, Andre. *Diccionario filosófico*. Barcelona, España. Paidós. 2003. p. 349. [en línea].

“Se tiene un método cuando se sigue un “cierto camino” para alcanzar un cierto fin, propuesto de antemano como tal(...) el método se contrapone a la suerte y el azar, pues el método es ante todo un orden manifestado en un conjunto de reglas(...) se ha hecho observar que: (1) ni la suerte ni el azar suelen conducir al fin propuesto; (2) un método adecuado no es sólo un camino, sino un camino que puede abrir otros, de tal modo que o se alcanza el fin propuesto más plenamente que por medio del azar y la suerte, o se alcanzan inclusive otros fines que no se habían precisado (otros conocimientos, u otro tipo de conocimientos, de los que no se tenía idea o se tenía solamente una idea sumamente vaga); (3) el método tiene, o puede tener, valor por sí mismo.”¹¹¹

Por otra parte, confrontando la Biomecánica con la categoría de estilo, se tiene en primera instancia que éste, desde el punto de vista que ofrece la RAE, se refiere a las características formales que posee la creación de un artista y constituyen los rasgos propios de la obra de arte, pudiendo asociarse a un movimiento o tendencia artística vinculada a una época en particular¹¹². Por otra parte, el Diccionario del Teatro de Akal lo describe de la siguiente manera:

“Acción y efecto de expresar y desarrollar un planteamiento teatral determinado, de acuerdo con unos objetivos previamente definidos y con la visión personal del artista y la del movimiento estético o época en la que le corresponde vivir.”¹¹³

Considerando ambas definiciones, es posible señalar que Meyerhold en sus distintos períodos de trabajo cultivó un estilo naturalista, simbolista, grotesco, popular, cubo-futurista, constructivista e incluso podría hablarse de un estilo meyerholdiano, pero parece no ser suficiente para contener a la Biomecánica. Las categorías de estilo surgen una vez que existe un resultado cuyos rasgos formales son posibles de asociar a un planteamiento o visión estética en particular, mientras que la Biomecánica, como se ha visto, se vincula más bien al proceso de elaboración, a un entramado de presupuestos teórico-prácticos desde el cual se busca la ejecución de un

¹¹¹FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía*. Vol. II. Buenos Aires, Argentina. Sudamericana. 5ª ed. 1965. pp. 197-8.

¹¹² Síntesis de las distintas definiciones de la RAE. DICCIONARIO RAE [en línea].

¹¹³ GÓMEZ GARCÍA, Manuel. *Diccionario del Teatro*. Madrid, España. Akal. 2007. p. 295 [en línea].

objetivo. Si bien podría existir un estilo biomecánico, que reprodujera los aspectos materiales de la Biomecánica, no implicaría necesariamente una aplicación de ésta.

En vista de estos antecedentes, la Biomecánica parece tener una identidad difusa, que transita entre la técnica, el entrenamiento y el método. No obstante, el actor Igor Ilinsky, quien trabajó junto a Meyerhold en varios de sus Estudios y montajes, da su visión respecto a la manera de comprender la Biomecánica y las varias confusiones que para algunos genera:

“...la gente suele pensar que la Biomecánica se trata de una especie de acrobacia, de trucos escénicos para saber como golpear a alguien o saltar en su pecho al momento de actuar. Pero en realidad, el sistema de actuación biomecánico consiste en una serie de dispositivos diseñados para desarrollar la habilidad de controlar el cuerpo de la manera más provechosa, en relación al espacio escénico.”¹¹⁴

Según estas aclaraciones, la naturaleza de la Biomecánica sería de índole sistémica. Utilizando la definición de Comte-Sponville, un sistema:

“Es una combinación ordenada en que cada elementos es necesario para la cohesión del conjunto y depende de él.”¹¹⁵

La RAE define como sistema a un conjunto de reglas o principios sobre una materia en particular, racionalmente enlazados entre sí, que ordenadamente contribuyen a determinado objetivo¹¹⁶.

Otra clasificación que podría contribuir a descubrir sus alcances, la ofrece el concepto de paradigma. Según Thomas Kuhn, autor de “La estructura de las revoluciones científicas”, un paradigma proporciona un modelo de problemas y

¹¹⁴ Reflexiones de Igor Ilinsky, incluidas EN: BRAUN, E. *Meyerhold: A Revolution in Theatre*. Iowa, U.S.A. Iowa Press. 1995. (tr. española de Eyal Meyer S. Santiago, Chile. 2010). pp. 176-7.

¹¹⁵ COMTE-SPONVILLE, Andre. *Diccionario filosófico*. Barcelona, España. Paidós. 2003. p. 448. [en línea].

¹¹⁶ Síntesis de las definiciones de la RAE. *DICCIONARIO RAE* [en línea].

soluciones para analizar las variables que constituyen un fenómeno¹¹⁷, en este caso el actoral. La Biomecánica articula un prisma singular para visualizar el trabajo creativo y escénico del actor, una macroteoría de carácter transversal que permite al actor reconocer las herramientas que posee para ampliar y manipular sus potencialidades como artista escénico.

Sintetizando la información revisada, es posible concluir para efectos de los próximos desarrollos de esta investigación, que la Biomecánica es en definitiva un sistema escénico conformado por técnicas, entrenamientos y métodos, que consituyen un paradigma singular frente al trabajo del actor y su creación. Este sistema se instala como un verdadero modelo teórico-práctico que busca enriquecer y ampliar los horizontes de su trabajo creativo, independiente del estilo de una eventual puesta en escena. La Biomecánica como sistema paradigmático de trabajo, propone condicionar estructuralmente el cuerpo del actor a partir de las técnicas que él mismo desarrolla con el entrenamiento. Esto a su vez configura un *modus operandis* o *setup* escénico en su cuerpo, el cual opera como un recurso o conducta incorporada al momento de accionar y reaccionar en relación a los distintos estímulos y variables que conforman el fenómeno escénico.

B) Principios para el trabajo creativo del actor.

Meyerhold concibe que la creación del actor, se basa en la creación de formas plásticas¹¹⁸ en el espacio y que por tanto, este debe saber manejar la Mecánica del propio cuerpo. Toda manifestación de Fuerza está sometida a leyes mecánicas y la creación de formas plásticas, la cual se genera por la manifestación de una Fuerza, no

¹¹⁷ KUHN, Thomas S. *La estructura de las revoluciones científicas*. Santiago, Chile. Fondo de Cultura Económica. 2004. p. 13.

¹¹⁸ Para Meyerhold el término “plástica”, una palabra clave para él, es el dinamismo que caracteriza la inmovilidad o el movimiento. BARBA, E. “*Meyerhold: el Grotesco, es decir la biomecánica*”. EN: BARBA y SAVARESE. *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral*. Lima, Perú. San Marcos. 4ª ed. 2010. p. 176.

está exenta de éstas¹¹⁹. A partir de la manipulación consciente de sus medios materiales, el actor debe dominar aquellas leyes mecánicas en función de los objetivos creativos:

“El arte del actor consiste en organizar su propio material, es decir, en la capacidad de utilizar de forma correcta los medios expresivos del propio cuerpo.”¹²⁰

Aquél uso “correcto” de los medios expresivos del cuerpo se refiere a la efectividad de la creación en relación al objetivo propuesto. Por una parte se vincula a la visión productivista del sobre el actor, en especial cuando señala que:

“...sus medios de expresión deben ser económicos, asegurando una máxima precisión del movimiento para facilitar una realización rápida y eficiente de un objetivo determinado.”¹²¹

Pero por otra parte y en lo que más se relaciona con la mirada de la presente investigación, se refiere a que siempre debe existir una coherencia entre la forma y el contenido, no necesariamente racional o literal pero si según una lógica particular. Dicha coherencia fundamenta y justifica la creación del actor, evitando una construcción meramente formal. Por tanto, el actor debe estar en conocimiento del fundamento central de la Biomecánica:

“La ley básica de la Biomecánica es muy sencilla: la totalidad del cuerpo forma parte en cada uno de nuestros movimientos. El resto es elaboración, ejercicios, *études*.”¹²²

¹¹⁹ A partir de MEYERHOLD, V. *El actor del futuro y la biomecánica* (1921). EN: HORMIGÓN, Juan Antonio. *Meyerhold: Textos teóricos*. Madrid, España. Publicaciones de la asociación de directores de escena de España. 3ª ed. 1998. p. 231.

¹²⁰ Op. Cit. p. 230.

¹²¹ En la traducción española de *El actor del futuro y la biomecánica* (1921) de Meyerhold, incluida en el libro de Hormigón, este fragmento concluye con “idea determinada”. Considerando que en la traducción inglesa realizada por Edward Braun, el fragmento concluye con *objective*, se ha optado por traducirla del inglés al español como “objetivo determinado”, versión genérica que amplía sus alcances a cualquier tipo de indicación y no sólo a una amparada en ideas. BRAUN, E. *Meyerhold on theatre*. Berkshire, U.K. Methuen. 1998. (tr. española de Eyal Meyer S. Santiago, Chile. 2010). p. 198.

Considerar la participación total del cuerpo en cada movimiento implica que cada manifestación corporal es importante, requiriendo un compromiso integral del cuerpo al momento de su ejecución. Por un lado, esto abre nuevos horizontes en la utilización del cuerpo en una época en que la actuación se centraba en el rostro principalmente y por otro, en relación a la mirada particular de esta tesis, se infiere del enunciado que las propuestas corporales del actor en primera instancia, deben poseer una correcta aplicación de las leyes mecánicas participantes. En otras palabras, propone que todo movimiento del actor puede justificarse según los criterios objetivos de la ciencia del movimiento, independiente de los criterios de coherencia psicológica o literaria. De este modo es posible depurar elementos superfluos de la actuación para trabajarla según criterios objetivos, restándole hegemonía a las exigencias y arbitrariedades de los juicios de valor sustentados en caprichos e imprecisiones emocionales y psicológicas.

Leach señala que esta visión, enraizada en el materialismo dialéctico, ofrece un modo de entender las diferencias entre la vida real y la vida sobre la escena considerando el *dramatis personae* no como personas reales, agregando que suponer eso es no entender la naturaleza fundamental del arte¹²³. También explica que la caracterización según Meyerhold, como fue visto en el subcapítulo “Aplicaciones de la Biomecánica en la puesta en escena”¹²⁴, es un vehículo para revelar aspectos sociales más que personales. Respecto al gesto, uno de los elementos fundamentales en la construcción actoral, Meyerhold precisa que siempre debían respetar 3 condiciones, siendo la primera que éste nunca era casual o espontáneo, pero siempre deliberado y significativo. En segundo lugar, que el gesto contribuye a la naturaleza rítmica de la performance y por último, que cada movimiento reverbera en todo el cuerpo¹²⁵.

¹²² Palabras de Meyerhold, EN: GLADKOV, Alexander. *Meyerhold speaks, Meyerhold rehearses*. London, U.K. Routledge. 1997. (tr. española de Eyal Meyer S. Santiago, Chile. 2010). p. 96.

¹²³ A partir de LEACH, R. *Vsevolod Meyerhold*. Cambridge, U.K. Cambridge University Press. 1989. (tr. española de Eyal Meyer S. Santiago, Chile. 2010). p. 74.

¹²⁴ Ver página 45 de esta tesis.

¹²⁵ Op. Cit. p. 59-60.

Los elementos descritos anteriormente hacen de la Biomecánica una alternativa opuesta a los sistemas de interpretación de “visceralidad” o “reviviscencia”, que según Meyerhold se desarrollan a través de la narcosis e hipnosis y que al basarse en la emoción, generan que el actor se sobrepase, perdiendo el control de su voz y movimiento, sin poder asegurar el éxito o fracaso de su desempeño¹²⁶. Fundamentando que todos los estados psicológicos se determinan por procesos fisiológicos específicos¹²⁷, postula que el personaje debiera ser creado no de adentro hacia fuera, sino que de afuera hacia adentro. Pero es importante no confundir con movimientos o gestos físicos externos y formales.

Considerando que todo el cuerpo participa en cada uno de nuestros movimientos, al resolver la naturaleza física del cuerpo por medio de una secuencia de posturas, situaciones y motivos físicos, estas resonarán en el actor, gatillando en él una cierta excitación que atraerá al espectador, quien recibirá la información sobre dicha excitación, clasificándola como una emoción en particular. Esta visión objetiva de la emoción que se desprende de la Biomecánica, exige obligatoriamente al actor una capacidad de “excitabilidad refleja”, entendida como la habilidad para reaccionar en sensaciones¹²⁸, movimientos y palabras, a partir de un estímulo externo¹²⁹.

Ilinsky ofrece un ejemplo bastante elocuente respecto a este tema, cuando explica que, si hace sentar a un actor en la postura de una persona triste y a su vez el actor debe decir palabras tristes, se tiene por una parte la concepción externa, la idea que forma parte del vínculo actoral. Esta idea forzará al actor a sentarse en esa postura triste, pero lo más importante es que esa misma postura va a contribuir en la generación de una excitación particular ligada a dicha emoción¹³⁰. Añade también:

¹²⁶ De MEYERHOLD, V. *El actor del futuro y la biomecánica* (1921). EN: HORMIGÓN, Juan Antonio. *Meyerhold: Textos teóricos*. Madrid, España. Publicaciones de la asociación de directores de escena de España. 3ª ed. 1998. p. 231.

¹²⁷ Considerando la referencia a pie de página nº71 sobre W. James, ubicada en p. 49 de esta tesis.

¹²⁸ Entendiendo el término “sensaciones” de un modo técnico y objetivo, sin connotaciones sentimentales.

¹²⁹ Párrafo anterior desarrollado a partir de los textos traducidos e interpretados de Meyerhold en español por Hormigón y en inglés, por Braun, Pitches y Leach con respecto al sistema Biomecánico.

¹³⁰ Tomando la visión de Ilinsky sobre el tema, citado EN: LEACH, R. *Vsevolod Meyerhold*. Cambridge, U.K. Cambridge University Press. 1989. (tr. española de Eyal Meyer S. Santiago, Chile. 2010). p. 54.

“La Biomecánica guía a complejas preguntas acerca de la técnica actoral, ayuda resolver problemas ligados a la coordinación del movimiento, las palabras, la capacidad de controlar las emociones, la excitabilidad al momento de actuar. El estado emocional del actor, su temperamento, su excitabilidad, la simpatía entre el actor como artista y el proceso imaginativo del personaje que está ejecutando, son elementos fundamentales en el complejo sistema de la Biomecánica.”¹³¹

Meyerhold explica que el desempeño de un actor se constituye por la coordinación de las manifestaciones de su excitabilidad. Cada una de estas manifestaciones constituyen un “ciclo de acciones”, el cual se estructura a partir de 3 etapas invariables que conforman la base para organizar el movimiento del actor: “Intención”, que es la asimilación intelectual de una tarea indicada externamente, ya sea por el dramaturgo, el director o la misma iniciativa el actor; “Realización”, el ciclo de los reflejos volitivos, miméticos y vocales que materializan la Intención; y “Reacción”, la atenuación del reflejo volitivo después de su realización mimética y vocal, preparándose para la recepción de una nueva Intención, iniciando un nuevo ciclo de acciones. Leach explica que una vez ocurrida la Realización, el sistema entra en un lapso de descanso en que se manifiesta la Reacción de la acción anterior, estando listo para recibir un nuevo estímulo o Intención. A raíz de éste esquema, el entrenamiento biomecánico busca preparar al actor para la escena, creando en él un estado base de excitabilidad que le permitirá reaccionar correctamente por medio de acciones reflejas¹³². Aquél estado, denominado por Meyerhold como “Punto de excitabilidad”, corresponde al mismo momento en que ocurre la Reacción.

Entre los requisitos que exige el sistema Biomecánico, urge la necesidad de que el actor sea “competente físicamente”, es decir que tenga la predisposición a lo físico, consciencia del equilibrio y la habilidad para sentir la ubicación del centro de

¹³¹ Reflexiones de Igor Ilinsky, incluidas EN: BRAUN, E. *Meyerhold: A Revolution in Theatre*. Iowa, U.S.A. Iowa Press. 1995. (tr. española de Eyal Meyer S. Santiago, Chile. 2010). pp. 176-7.

¹³² Desarrollo que considera lo suscrito por LEACH, R. *Vsevolod Meyerhold*. Cambridge, U.K. Cambridge University Press. 1989. (tr. española de Eyal Meyer S. Santiago, Chile. 2010). p. 54.

gravedad del cuerpo¹³³. Esto no quiere decir que el actor deba alcanzar un virtuosismo de tipo espectacular, pero si es vital que posea una técnica personal sólida para realizar eficientemente cualquier objetivo determinado:

“El actor debe entrenar su material (el cuerpo), para que sea capaz de ejecutar instantáneamente las tareas que le son indicadas externamente (del propio actor y director).”¹³⁴

Según Erast Garin, uno de los actores emblemáticos que trabajó junto a Meyerhold, la Biomecánica desarrolla la disciplina técnica que subyace en el desempeño de un actor. Pero perfeccionar sus habilidades técnicas es solo el primer paso para luego aplicar sus herramientas en función de la disciplina actoral¹³⁵.

Este constructo teórico-práctico guarda una estrecha relación con las necesidades interpretativas que Meyerhold requería. Cristalizando la inquietud de varios exponentes de la vanguardia teatral europea respecto a la naturaleza de la disciplina actoral como arte suscribe que el actor comprende en sí mismo tanto a quien organiza como a lo que debe ser organizado¹³⁶. Los escritos de Benoît Constant Coquelin le marcaron bastante respecto a esta naturaleza dual del actor, en especial cuando apunta que cada arte tiene sus diferentes instrumentos, pero el instrumento del actor es él mismo. Para Coquelin la materia del arte actoral, lo que debe ser moldeado para realizar una idea es su propio cuerpo, su propia vida. En ese apartado dice que el

¹³³ A partir de BRAUN, E. *Meyerhold: A Revolution in Theatre*. Iowa, U.S.A. Iowa Press. 1995. (tr. española de Eyal Meyer S. Santiago, Chile. 2010). p. 199. Es importante señalar que en la versión en español que ofrece Hormigón, este punto en particular se expresa de la siguiente manera: “el actor debe ser físicamente próspero, es decir debe tener buena apariencia”. Más adecuada parece la interpretación escogida desde el inglés: “*The actor must possess... physical competence, consisting of a true eye*”, que como es posible notar, en ningún momento se refiere a la prosperidad o buena apariencia del actor.

¹³⁴ Fuentes de este texto, BRAUN, E. *Meyerhold on theatre*. Berkshire, U.K. Methuen. 1998. (tr. española de Eyal Meyer S. Santiago, Chile. 2010). p. 198. Y, HORMIGÓN, Juan Antonio. *Meyerhold: Textos teóricos*. Madrid, España. Publicaciones de la asociación de directores de escena de España. 3ª ed. 1998. p. 230.

¹³⁵ PITCHES, J. *Vsevolod Meyerhold*. London, U.K. Routledge. 2003. (tr. española de Eyal Meyer S. Santiago, Chile. 2010). pp. 67-8.

¹³⁶ A partir de MEYERHOLD, V. *El actor del futuro y la biomecánica* (1921). EN: HORMIGÓN, Juan Antonio. *Meyerhold: Textos teóricos*. Madrid, España. Publicaciones de la asociación de directores de escena de España. 3ª ed. 1998. p. 230.

actor tiene un primer ser, que es el intérprete y un “segundo ser” que es el instrumento¹³⁷.

Meyerhold toma esta visión sobre la personalidad dual del actor para representar aquella naturaleza del mecanismo actoral a través de una fórmula que presenta la actuación como la sumatoria entre un constructor y un realizador, que en ambos casos es el mismo actor¹³⁸. Esta concepción sobre la actuación, le permite al actor liberarse de “encarnar” un rol para enfocarse en el diseño y ejecución de una composición física.

Es importante notar que, si bien Meyerhold se caracterizó por impulsar la dramaturgia vanguardista, buscando sus posibles formas de escenificación, reconoce definitivamente que el texto como pieza literaria no es tan importante como lo es su interpretación. De hecho en esta etapa, se aventura en decir:

“...los grandes clásicos de Verhaeren, Maiakovski y Shakespeare entre otros, como son meramente literatura, dejémoslo estar sin disturbios en las bibliotecas.¹³⁹”

Esto implica que lo más importante en el trabajo teatral es atribuido al proceso de escenificación, suprimiendo la traducción literaria de las obras. Así, Meyerhold opta por reducir el superávit de los textos a un esqueleto escénico que se sustenta gracias a la carne y el sistema nervioso que aporta el actor, quien por medio del trabajo biomecánico, adquiere el rol de articular la propuesta escénica para el espectador.

¹³⁷ Estas ideas de Coquelin fueron seleccionadas de COQUELIN, B. C. *The dual personality of the actor* (1887). EN: COLE and KRICH CHINOY. *Actors on acting*. New York, U.S.A. Crown. 1965. (tr. española de Eyal Meyer S. Santiago, Chile. 2010). pp. 196-7.

¹³⁸ La fórmula es también una manera de conceptualizar la visión de Meyerhold del hombre (máquina) y el actor (maquinista). Desarrollo de esta visión en, SÁNCHEZ MONTES, M. J. *El cuerpo como signo*. Madrid, España. Biblioteca Nueva. 2004. p. 162.

¹³⁹ Parte de su discurso inaugural a la compañía del RSFSR n° 1 en, BRAUN, E. *Meyerhold on theatre*. Berkshire, U.K. Methuen. 1998. (tr. española de Eyal Meyer S. Santiago, Chile. 2010). p. 169.

C) Práctica actoral a partir de la Biomecánica: ejercicios y *études*.

El desarrollo de los ejercicios biomecánicos y *études* dieron a luz ciertas herramientas y modos de enfrentar la creación del actor que poseen gran relevancia desde el punto de vista metodológico. Inicialmente fueron desarrollados como un modo de entrenar al actor en el menor tiempo posible a través de un sistema conciso y comprensible¹⁴⁰.

Los ejercicios biomecánicos difieren de los *études* al ser adjuntos físicos para complementar su desarrollo. Algunos estaban diseñados en relación a éstos, como el *dáctilo* por ejemplo, ejercicio breve que incluye aplausos con un ritmo y precisión en particular y que solía preceder la ejecución de un *étude*. Otros aspiraban directamente a desarrollar aptitudes físicas para potenciar las habilidades corporales del actor y de este modo, aumentar su arsenal de recursos para llevar a cabo distintas tareas del modo más correcto y eficiente.

Los *études* fueron una forma de contener las múltiples fuentes dinámicas y teatrales que Meyerhold rescató para la formación del actor. Estas secuencias sico-físicas contenían ciertas lecciones relativas a la expresividad del movimiento y los principios técnicos que los constituyen. Cada *étude* se descomponía en sus gestos y movimientos componentes de un modo exacto y preciso, estableciendo unidades independientes comprendidas por una Intención, Realización y Reacción aplicando ciertos principios al momento de ser ejecutados, como la "Negación"¹⁴¹ por ejemplo. En otras palabras, cada una de esas unidades autónomas correspondía a un ciclo de acciones que mantenía una coherencia mecánica.

¹⁴⁰ Para más información sobre los ejercicios y *études*, revisar GORDON, Mel. *Meyerhold's Biomechanics*. Artículo publicado en revista The Drama Review. 1974. Vol. 18. N° 3. T63. Septiembre 1974. Pp.73 - 88. EN: ZARRILLI, Phillip. *Acting (Re) Considered*. Routledge. London, U.K. 1995. pp. 93-107.

¹⁴¹ La Negación es un principio que atraviesa la ejecución de los movimientos. Consiste en que cada vector de Fuerza considera otra Fuerza contraria, pudiéndose traducir en que para ejecutar un movimiento siempre se debe comenzar por el movimiento contrario o en que cada movimiento tiene una resistencia que se opone a su ejecución. Meyerhold ejemplifica esta condición con la "caminata de la flor" del teatro Japonés, en que el actor entra el escenario mientras presenta una intención hacia fuera del escenario. LEACH, R. *Vsevolod Meyerhold*. Cambridge, U.K. Cambridge University Press. 1989. (tr. española de Eyal Meyer S. Santiago, Chile. 2010). p. 57-59.

Esta modalidad de trabajo, despendida principalmente de la pantomima y la danza, cruzado por la precisión matemática de la música, instala las primeras nociones prácticas sobre las secuencias de acciones físicas y partituras corporales. Al ser ejecutados, el actor experimentaba una gran variedad de excitaciones como resultado de la variación dinámica de las posturas y movimientos físicos, además de ser estimulado musicalmente (generalmente por un acompañamiento al piano) y por una serie de indicaciones externas que le exigían variar los ritmos, velocidades y cualidades de la ejecución. Así el actor desarrollaba su excitabilidad, precisando la relación entre su dimensión física y sus sensaciones nerviosas internas. Meyerhold decía que cada ejercicio es un melodrama y que cada movimiento le da al actor la sensación de estar presentándose en un espacio escénico¹⁴².

A medida que los actores de Meyerhold fueron desarrollando sus capacidades según los principios de trabajo de la Biomecánica, esta forma de organizar el entrenamiento comenzó a expandir sus alcances hasta volverse una forma de organizar la creación y su comportamiento escénico. El actor, como autor y director, tenía que construir su propia partitura del espectáculo¹⁴³.

¹⁴² GORDON, Mel. *Meyerhold's Biomechanics*. Artículo publicado en revista *The Drama Review*. 1974. Vol. 18. Nº 3. T63. Septiembre 1974. Pp.73 - 88. EN: ZARRILLI, Phillip. *Acting (Re) Considered*. Routledge. London, U.K. 1995. p. 91.

¹⁴³ MEYERHOLD, V. *El arte del director de escena* (1927). EN: HORMIGÓN, Juan Antonio. *Meyerhold: Textos teóricos*. Madrid, España. Publicaciones de la asociación de directores de escena de España. 3ª ed. 1998. p. 250.

3.3.- La alternativa de Meyerhold sobre el trabajo creativo del actor.

A) La fórmula del actor.

Como fue mencionado anteriormente, en el marco del desarrollo de la Biomecánica, Meyerhold manifiesta su interés por entender el trabajo creativo del actor de un modo bastante particular:

“...El actor contiene en sí mismo tanto al organizador (artista) como aquello que es organizado (materia). La fórmula para actuar puede ser expresada de la siguiente manera:

$$N = A_1 + A_2$$

Donde,

N = El actor.

A₁ = El artista que concibe la idea y formula las instrucciones necesarias para su realización.

A₂ = El cuerpo del actor, el ejecutor que realiza la concepción de A₁.”¹⁴⁴

En este breve fragmento, aparece por primera vez en la tradición del teatro, la idea de una “fórmula del actor” para comprender y organizar los medios con los que cuenta el actor para realizar su trabajo. Como se ha podido ver, influido por el fervor científico de la época, Meyerhold opta por expresar los elementos constituyentes del trabajo del actor en un lenguaje científico. Implica claramente una estrecha vinculación entre el modo de comprensión de la ciencia con el modo de comprender la actuación y ese cruce teórico, es el que dará a Meyerhold bases prácticas para instalar efectivamente su teoría y *praxis* respecto a la disciplina en cuestión.

¹⁴⁴ Síntesis entre BRAUN, E. *Meyerhold on theatre*. Berkshire, U.K. Methuen. 1998. (tr. española de Eyal Meyer S. Santiago, Chile. 2010). p. 198. Y, HORMIGÓN, Juan Antonio. *Meyerhold: Textos teóricos*. Madrid, España. Publicaciones de la asociación de directores de escena de España. 3ª ed. 1998. p. 230.

B) Alcances complementarios sobre el término.

Desde el punto de vista de las matemáticas, una fórmula es un lenguaje simbólico que expresa una cierta información. En ciencias y en la física principalmente, se reconoce como un tipo de notación que permite identificar las variables y/o constantes interrelacionadas que determinan un fenómeno. En ese sentido, esta fórmula concibe al actor y su trabajo creativo a partir un modelo lógico, consciente y manipulable. El trabajo actoral, que hasta entonces se encontraba sometido a métodos desfasados que se basaban en la intervención del “genio” y del azar¹⁴⁵, recibe una representación gráfica, esquemática y concisa que lo presenta como una operación sumatoria entre 2 variables.

El énfasis de Meyerhold radica claramente en el aspecto corporal del actor, lo que él consideraba como material, su arsenal sicofísico. No ignoraba el aspecto interno y emocional del actor, pero era enfático en su búsqueda por encontrar una manera de controlarlos y entenderlos desde términos físicos y objetivos. Su principal problema con la relación actor-emoción era que esta última siempre sobrepasaba al actor, hasta el extremo de que éste no es capaz de responder por sus movimientos ni tampoco por su voz, perdiendo el control y naturalmente imposibilitado técnicamente de garantizar el éxito o fracaso de su interpretación¹⁴⁶.

Para superar estos problemas llega a declarar que el arte debía basarse en principios científicos utilizando la expresividad de su cuerpo según respuestas reflejas automotoras, llevándolo a expresar esa creencia en una esquemática fórmula del actor. Si bien fue bastante criticada y no del todo reconocida por sus pares, al ser considerada una expresión matemática falsa y pretenciosa¹⁴⁷, se intentará indagar sobre sus alcances, considerando que luego de haber sido revisados múltiples

¹⁴⁵ SÁNCHEZ MONTES, M. J. *El cuerpo como signo*. Madrid, España. Biblioteca Nueva. 2004. p. 159.

¹⁴⁶ Cita a Meyerhold en, SÁNCHEZ MONTES, M. J. *El cuerpo como signo*. Madrid, España. Biblioteca Nueva. 2004. p. 158.

¹⁴⁷ Según Sokolov y Roach, en PITCHES, J. *Science and the Stanislavsky Tradition of Acting*. London, U.K. Routledge. 2006. (tr. española de Eyal Meyer S. Santiago, Chile. 2010). p. 63.

publicaciones tanto de Meyerhold como de sus traductores, compiladores e investigadores, no se ha encontrado un mayor desarrollo de su posible trascendencia.

La fórmula, expresada de la forma $N = A_1 + A_2$, nos presenta una operación sumatoria que implica la unión de dos elementos constituyentes: A_1 , que es el artista creador, la parte pensante del compuesto actoral (involucra la mente, inteligencia y racionalidad del individuo) y A_2 , el cuerpo ejecutante del actor (considerando una realización instantánea de A_1 a partir de la excitabilidad del individuo). En el presente trabajo de investigación, el análisis a realizar sobre la fórmula dice relación con la conceptualización que presenta sobre la disciplina, con el esquema teórico que propone para representar y organizar el fenómeno creativo del actor. La creación de la fórmula se relaciona a 2 direcciones esenciales que tomó el trabajo de Meyerhold al momento de sistematizar la Biomecánica: Una era investigar sobre la excitabilidad del actor, considerando las relaciones entre su mente (estímulo) y cuerpo (realización) y la otra, consistía en la precisión de las composiciones escénicas para propiciar lecturas y asociaciones determinadas en el cuarto creador que es el espectador.

La dualidad mente-cuerpo es un cuestionamiento inherente en la naturaleza del hombre y en sus múltiples ramas del pensamiento se han desarrollado extensas investigaciones al respecto. Acotando el espectro del problema específicamente a Meyerhold, desde sus inicios manifestó una preocupación por dicha naturaleza del actor, refiriéndose a ella inicialmente como “el primer yo” y el “segundo yo”, redefiniéndola más adelante como “el proceso creativo” y la “técnica”. Tanto Sokolov como Leach indican que Meyerhold se basó en los planteamientos de Coquelin sobre la dualidad del actor para desarrollar su fórmula, en especial cuando éste explica que:

“...las formas de arte difieren por la naturaleza de sus medios expresivos y que, al ser el actor su propio medio, se desprende que la existencia del actor debe ser dual.”¹⁴⁸

¹⁴⁸ Cita a Coquelin apuntada en, LEACH, R. *Vsevolod Meyerhold*. Cambridge, U.K. Cambridge University Press. 1989. (tr. española de Eyal Meyer S. Santiago, Chile. 2010). p. 53.

Meyerhold ejemplificaba sobre esta condición del actor diciendo que era tanto la tela como el pintor, el instrumento y a la vez su intérprete o que el actor era al mismo tiempo el escultor y la arcilla. Luego de sistematizar sus investigaciones y descubrimientos, matizadas por la visión del progreso tecnológico, explicaría dicha dualidad concibiendo al cuerpo como la máquina y a quien la opera (mente del actor) como el maquinista, manifestando a su vez un relación de dominación de la mente por sobre el cuerpo, apuntando que A_2 es siempre un fenómeno de naturaleza pasiva, más una dinámica de trabajo que un material y que, consciente de ser una máquina, se ha prestado a ejecutar una tarea¹⁴⁹.

C) El actor como creador consciente al servicio de una idea.

El modelo hasta ahora descrito para concebir la *performance* actoral, que comprende al actor como la suma del creador y de lo creado, el cual transita por una espontaneidad eficiente cruzada por la consciencia¹⁵⁰, establece el funcionamiento del sistema orgánico del actor para traducir al cuerpo las indicaciones de la mente, lo que implica que el actor de un modo simultáneo determina el estímulo y reacciona a él con un efecto medido. Meyerhold se refiere a esta condición en particular como el “Reflejo Volitivo”, una paradoja ciertamente que explica la reacción motora instintiva pero sujeta al control de la voluntad. Para él, era vital que el actor pudiese dominar sus medios materiales para poder moldear libremente su creación. No obstante, apunta que toda creación además de estar sujeta a una labor consciente, debía siempre supeditarse a un factor mayor: la idea original de la creación escénica, ya que como decía en una conferencia:

¹⁴⁹ Cita a Meyerhold en, SÁNCHEZ MONTES, M. J. *El cuerpo como signo*. Madrid, España. Biblioteca Nueva. 2004. p. 169.

¹⁵⁰ A partir de, PITCHES, J. *Science and the Stanislavsky Tradition of Acting*. London, U.K. Routledge. 2006. (tr. española de Eyal Meyer S. Santiago, Chile. 2010). p. 63.

“...la labor del actor, aunque se desarrolla en colaboración con el público, debe estar supeditada a la idea básica del espectáculo.”¹⁵¹

Leach apunta que el secreto para la creación del rol por parte de los actores de Meyerhold, era su habilidad para crear secuencias físicas de entidades autocontenidas o autosuficientes. Es decir, se aproximaban a los personajes a partir de la creación de unidades físicas independientes, ya sean movimientos o fragmentos de una acción, dejando a un lado toda aproximación general, ambigua, abstracta y por cierto, psicológica y emocional. Como los ladrillos de una muralla, al sumarse esta combinación de diversas entidades autónomas, la creación del personaje es generada como un “constructo actoral”¹⁵².

Rehuyendo del poco potencial escénico del teatro realista y naturalista, la base teórica y práctica de Meyerhold opta por generar creaciones conscientes y depuradas para suscitar en el espectador estímulos, asociaciones y reflexiones precisas. Al no imbuirse en las ilusiones de formas de teatro que no asumen su naturaleza convencional, invita a vivir la experiencia de un “teatro teatral”, de creaciones elaboradas para ser presentadas específicamente en un espacio escénico, revitalizando el impacto y condición comunicativa que según Meyerhold, son los fundamentos de su existencia.

Las ideas y resultados de Meyerhold que hasta aquí han sido desplegados, se desenvuelven en una época de revoluciones, guerras y un gran idealismo, en el cual a las disciplinas artísticas, le son adjudicadas un rol activo y vital en la transformación de la sociedad. Para él, las nuevas obras de teatro ya no funcionaban con la arraigada estética naturalista, menos con actores esclavizados por una concepción psicológica y emocional de los personajes. Se requería un nuevo tipo de actor, libre de aquellas ataduras y capaz de utilizar cuidadosamente sus medios de expresión, según la

¹⁵¹ MEYERHOLD, V. *El arte del director de escena* (1927). EN: HORMIGÓN, Juan Antonio. *Meyerhold: Textos teóricos*. Madrid, España. Publicaciones de la asociación de directores de escena de España. 3ª ed. 1998. p. 249.

¹⁵² A partir de LEACH, R. *Vsevolod Meyerhold*. Cambridge, U.K. Cambridge University Press. 1989. (tr. española de Eyal Meyer S. Santiago, Chile. 2010). p. 80.

exigencia de las nuevas piezas vanguardistas. Con el tiempo, los alcances de sus resultados se volverían principios universales para el arte escénico, plantando la semilla de una fecunda tradición de artistas que han considerado y siguen considerando su trabajo como un eje referencial para el desarrollo de sus prácticas.

3.4.- In memoriam.

Si bien esta investigación no contempla una revisión biográfica de Meyerhold, parece justo recordar su trágico fusilamiento efectuado por el régimen stalinista el 2 de febrero de 1940. Su condena y posterior censura de todo material o recurso que se vinculara a su nombre durante 15 años, hizo que sus aportes permanecieran ocultos hasta su redescubrimiento, una vez finalizado su veto. Varios trabajos han sido publicados desde entonces, en los cuales se compila, analiza y desarrollan sus descubrimientos y experiencias, esclareciendo la autoría y magnitud de sus aportes, sintetizados no sin una cuota de idealización por Yuri Olesha, novelista soviético que trabajó con Meyerhold:

“Si de verdad un nuevo arte ha nacido después de la Revolución de Octubre, un arte que ahora asombra al mundo, un arte Soviético, se podría decir con seguridad que los primeros años de ese arte tenían un nombre: Meyerhold. El inventó todo lo que otros ahora claman como suyo. Todo el sistema contemporáneo del teatro soviético deriva de él”.¹⁵⁴

¹⁵⁴ Cita a Yuri Olesha (1934). EN: LEACH, R. *Vsevolod Meyerhold*. Cambridge, U.K. Cambridge University Press. 1989. (tr. española de Eyal Meyer S. Santiago, Chile. 2010). p. 18

4.- Capítulo Tercero.

“Para abordar la creación actoral desde una mirada ideoplástica”.

Luego de transitar por diversos campos de estudio y visitar los respectivos referentes ligados a la ideoplástica y la creación actoral, se procederá a rescatar los contenidos esenciales de los capítulos anteriores según los objetivos de la investigación. Estos contenidos, sometidos a una síntesis con los puntos de vista personales sobre estos temas, pretenden conformar el sustento teórico desde el cual sea posible aproximarse a la creación actoral desde una mirada ideoplástica, proyectando a su vez una discusión respecto a su viabilidad y los temas que involucra.

4.1.- La condición ideoplástica del actor.

Si a continuación se va a ensayar una visión particular sobre el actor, es necesario ante todo, ofrecer el punto de vista desde el cual será entendido. Definir al actor puede ser un ejercicio bastante problemático que sin duda podría ser el tema de otra investigación y probablemente de extensión considerable. Por este motivo, se propondrán algunas orientaciones para convenir una definición considerando su condición de elemento fundamental de la creación escénica, criterio base que estructura los cuestionamientos de Meyerhold sobre el arte del actor y su sistema de actuación. Según Meyerhold, el actor es el elemento escénico del cual depende el espectador para poder entrar en la experiencia teatral, en particular por su condición de organizador del material exhibido¹⁵⁸. Según Pavis, el actor se sitúa en el centro mismo del acontecimiento teatral, señalando a su vez:

“...el actor se constituye como tal desde que un espectador, es decir, un observador externo, lo mira y lo considera como “extraído” de la realidad circundante y

¹⁵⁸ A partir de lo señalado en MEYERHOLD, V. *El arte del director de escena* (1927). EN: HORMIGÓN, Juan Antonio. *Meyerhold: Textos teóricos*. Madrid, España. Publicaciones de la asociación de directores de escena de España. 3ª ed. 1998. p. 250.

como portador de una situación, un papel y una actividad ficticios, o al menos, distintos de su propia realidad de referencia.”¹⁵⁹

En otras palabras, lo que permite generar el fenómeno teatral es la presencia de un sujeto-emisor que hace “algo” preparado para un observador-receptor, entablando una relación de comunicación convenida, dentro del contexto de espectáculo¹⁶⁰.

“El actor es un portador de signos, una encrucijada de informaciones sobre la historia contada...”¹⁶¹

Si bien la necesidad de que el actor y la puesta en escena se amparen en una fábula o historia es cuestionable, el actor es el enunciador de un discurso y el autor de un accionar escénico que construye relaciones interpersonales, y que a su vez posee la condición de ser un sistema orgánico de signos, condicionado por la estética de la presentación y la producción de sentidos¹⁶².

Pasando al aspecto emocional del actor, otro tema controversial que se ha involucrado tradicionalmente en su práctica, la visión de Meyerhold sobre ésta, es de gran aporte para establecer una directriz clara sobre cómo se está entendiendo al actor en la presente investigación:

“Nada le obliga a experimentar realmente los sentimientos de sus personaje. No es necesario que este último encuentre el mismo tipo de emociones que se encuentra

¹⁵⁹ PAVIS, Patrice. “Segunda parte: Los componentes escénicos. El actor”. En su: El análisis de los espectáculos. Barcelona, España. Paidós. 2000. p. 69.

¹⁶⁰ Cosa que se ofrece a la vista o a la contemplación intelectual y es capaz de atraer la atención y mover el ánimo infundiéndole deleite, asombro, dolor u otros afectos más o menos vivos o nobles. DICCIONARIO RAE [en línea].

¹⁶¹ PAVIS, Patrice. *Diccionario del Teatro*. Buenos Aires, Argentina. Paidós. 2008. p. 34.

¹⁶² A partir de UBERSFELD, Anne. *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires, Argentina. Galerna. 2002. p. 15.

en la realidad. Por lo tanto, no es necesario que el actor se entregue a una expresión casi “involuntaria” de sus emociones...”¹⁶³

Por tanto, se tiene que el actor, independiente de los aspectos emocionales o psicológicos vinculados a la encarnación de un personaje, es el ente articulador de la puesta en escena, el cual posee la atribución y responsabilidad de organizar las variables que participan del acontecimiento escénico, considerando la información que presenta al espectador como sistema orgánico de signos escénicos.

Respecto a los elementos rescatables de la investigación de Verworn que pueden ser de utilidad para elaborar una mirada ideoplástica sobre la creación actoral, uno de éstos, corresponde a la aplicación de sus conceptos de fisioplástica e ideoplástica como categorías para identificar una característica transversal en toda actuación: cuán literal o abstracta es la construcción respecto al contenido que transmite o desea transmitir. En ese sentido, se podría abordar la forma y contenido de la creación actoral considerando dichos polos de literalidad o abstracción en cuanto a la información que transmite, lo que puede ser de utilidad para liberar al actor de crear a partir de los clichés y formas esquematizadas desprendidas del estilo realista, expresionista, stanislavskiano, artaudiano y/o brechtiano, que entre otras, son algunas de las clasificaciones comunes a las que suele ser asociada esta disciplina y que muchas veces, corresponden a estampas generales y arbitrarias.

En otras palabras, dejando a un lado el valor de la creación a partir del logro de un estilo determinado, la visión planteada, busca centrar el problema de la creación actoral en cómo relacionar la forma y contenido de ésta según la necesidad de cómo disponer una cierta información escénica para el espectador. Con esta mirada, se podría evitar la resolución de dicho problema desde preconcepciones estilísticas que corresponden a soluciones escénicas de autores cuyas prácticas y reflexiones se encontraban condicionadas por un contexto específico y completamente distinto al nuestro.

¹⁶³ PAVIS, Patrice. “Segunda parte: Los componentes escénicos. El actor”. En su: *El análisis de los espectáculos*. Barcelona, España. Paidós. 2000. p.74.

Tomando en consideración el punto anterior, es importante considerar que el actor, como todo individuo contemporáneo, presenta una forma de experimentar la realidad y desenvolverse en ella que se encuentra completamente condicionada por su educación, cultura, experiencias personales y un sinúmero de estímulos que conforman su sociedad y entorno particular. Del mismo modo en que Verworn concibió la relación entre el niño, su educación y su producción artística, es posible considerar que el actor se encuentra condicionado ideoplásticamente por los entes mediadores que le han permitido constituirse como individuo. Al igual que el niño moderno de principios del S.XX, el actor contemporáneo, incluso en mayor medida a causa de los efectos de los medios masivos de comunicación, ha conocido las cosas a partir de las ideas sobre ellas que son inducidas a través de la educación y cultura, incorporando una jerarquización estructurada de los elementos de la realidad, manifestada a su vez en una conducta corporal. En estos términos, es posible señalar que el actor posee por naturaleza una condición ideoplástica.

Verworn decía que el arte en el niño moderno no presenta rasgos fisioplásticos, sino más bien una ideoplástica ingenua, una esquematización aprendida que reproduce de cierta forma en sus dibujos. En ese sentido el actor, como todo individuo contemporáneo, no podría generar expresiones fisioplásticas debido a la presencia una ideoplástica incorporada que se manifiesta a través de la conducta. Todo lo que hace contiene detrás una cierta información que a su vez, comunica un sinúmero de informaciones. Con el desarrollo teórico-práctico de las distintas disciplinas humanas, esta consideración parece no ofrecer mayor novedad ya que hoy en día esta característica del comportamiento humano es ampliamente reconocida como el “lenguaje corporal”, del cual es posible determinar rasgos psicológicos y sociales. No obstante, esta mirada pretende alejarse de los lugares comunes de aquellas disciplinas, para nominar dicha característica dentro del ámbito actoral específicamente. Referirse a una conducta ideoplástica incorporada, es un modo de acotar un análisis sobre el actor y su creación, utilizando los contenidos que arroja la presente investigación.

A raíz de lo anterior, ahondando en este análisis ideoplástico, además de esta influencia de lo social en el actor, es posible señalar que éste a su vez posee una indudablemente una identidad particular en términos físicos e intelectuales que lo define como tal. Su presencia física como ser humano posee un discurso incorporado de conductas y comportamientos, posibles de entender como una configuración ideoplástica de carácter biológica. En términos prácticos, la estructura física del actor, su estatura, peso, color de piel y color de ojos, entre otras características anatómicas, ya ofrecen un sinúmero de informaciones que son inherentes a su existencia como ser humano y que son ineludibles al momento de efectuar toda creación actoral. En la actualidad esto se asocia en artes escénicas y audiovisuales a la noción del *physique du rôle y/o casting*, que viene a ser un criterio de asignación del rol principalmente según los aspectos físicos que comparten un actor y el personaje a ser desarrollado. Ampliando el horizonte de dicha aclaración, también podría entenderse dicho criterio desde las necesidades ideoplásticas primarias que requiere un proyecto escénico para cumplir sus objetivos estéticos.

Sintetizando los contenidos anteriores, con el objetivo de establecer las bases para identificar la condición ideoplástica del actor, se tiene en primer lugar que éste, posee una configuración ideoplástica basal de índole anatómica, constituida por su particularidad física, que a su vez comporta un sistema estructural de signos físicos ineludibles. En segundo término, el actor, también como todo ser humano, posee una conducta condicionada ideoplásticamente por contexto y entorno particular. Esta configuración ideoplástica de tipo contextual, también comporta una estructura de signos físicos y gestuales que se encuentra interrelacionada con la configuración ideoplástica biológica que, permitiendo modificaciones entre ambas, termina por constituir su identidad como tal. En tercer lugar, un actor con formación, especialmente en instituciones dedicadas a la educación actoral, presenta una serie de técnicas y formalismos incorporados, que según la instrucción que ha recibido son mecanismos prácticos que le permitirían actuar, conformando una configuración ideoplástica de carácter formativa que reorganiza los aspectos anatómicos y contextuales del actor, instalándose como un sistema de signos inervado a los otros dos.

Los tres niveles de configuración ideoplástica que conviven en el actor, ejercen una influencia determinante en la creación respecto a la información que dicho actor genera o generará en un espacio escénico. Referirse a la condición ideoplástica del actor también implica, desde un punto de vista operativo, la posibilidad de que éste tiene de re-organizar su aspecto anatómico, contextual y formativo, manipulando su constitución ideoplástica en función de un objetivo artístico determinado.

Asimismo, desde los referentes teatrales que han sido desplegados en el estudio del Capítulo Primero, de los planteamientos de Grotowski, a pesar de no ser muy detallados respecto al tema en cuestión, permiten entender que la condición ideoplástica del actor se vincula a su condición de signo sobre el escenario, quien a su vez, contiene un modo particular de comprender y traducir elementos de la realidad según el lenguaje que le es propio. Sumado a esto, a partir del desarrollo de Barba, quien entrega mayores luces sobre el término y su aplicación, la condición ideoplástica del actor es posible de comprender como una capacidad y requisito elemental para el trabajo actoral, que identifica también aquél proceso en que la creación es materializada. A su vez, aquella materialización tiene como requisito presentar una relación coherente entre forma y contenido, sustentada en la precisión del diseño y el impulso físico, el cual dota de vida propia al sistema orgánico de signos que elabora el actor y por tanto a su creación.

Concebir al actor desde su condición ideoplástica, implica considerar en todo momento la interrelación sistémica entre la forma y contenido que participa dentro de su labor creativa. Desde esta mirada, la creación requiere ser enfrentada a partir de una estrategia de significación conciente para así instalar y presentar de un modo eficiente la información escénica creada.

4.2.- Acerca de la creación actoral.

Siendo establecidas las bases sobre la condición ideoplástica del actor, a continuación se procederá a efectuar un rescate y síntesis similar con los contenidos desplegados sobre la fórmula del actor de Meyerhold en el Capítulo Segundo. Por medio del análisis del modelo propuesto por Meyerhold, se pretende comprender la creación actoral como un sistema operable de variables físicas e intelectuales, obedeciendo el criterio señalado al principio de esta tesis respecto a desarrollar una investigación que permita generar bases de índole científica para la creación del actor. Posteriormente se procederá a desarrollar esta fórmula, especificando sus variables y relaciones operacionales, a modo de considerar los elementos que presentan una contigüidad con los expuesto sobre la condición ideoplástica del actor, lo que en conjunto podría ofrecerle una viabilidad práctica a dicha condición.

A) Análisis, interpretación y desarrollo de la fórmula del actor de Meyerhold.

Para efectos de la investigación, la expresión algebraica de Meyerhold será analizada, interpretada y desarrollada a partir de 2 ejes temáticos desprendidos de sus planteamientos, siendo el primero que la creación actoral tiene una naturaleza dual sustentada en la relación entre su mente y cuerpo (idea-realización) y en segundo término, que la actuación no se alcanza de modo unidireccional o literal, sino que es el resultado de una operación.

Generalmente cuando una persona no vinculada al lenguaje y pensamiento científico o matemático se enfrenta a una expresión algebraica, tiende a asociarlo a una codificación abstracta, difícilmente aplicable a la realidad y que suele estar contaminada por prejuicios hacia la ciencia y las matemáticas. Sin embargo, las expresiones algebraicas no son más que otra forma de lenguaje, otro modo de representar fenómenos de la realidad con distintos niveles de abstracción. Por tanto, al observar la fórmula del actor, es necesario desligarse de toda información previa para

analizarla y decodificarla según los elementos que presenta, las relaciones que propone y las propuestas que de allí se desprenden.

En primera instancia, la fórmula de Meyerhold se expresa algebraicamente en forma de una ecuación estructurada por la igualdad. Esto plantea que los elementos que componen dicha expresión se encuentran igualadas o también, equilibradas, lo que permite inferir que dicho modelo implica entender el fenómeno de la actuación como un sistema en equilibrio. Sus elementos pueden variar en magnitudes, pero su relación operativa siempre se debería mantener igual. Abordar la creación desde esta mirada implica evitar resolver los problemas propios a partir de un método resolutivo de carácter unidireccional, sino en la elaboración de un sistema orgánico en el que cada uno de sus elementos constituyentes inciden y construyen el resultado final.

Por otra parte, al proponer que la creación y la actuación son el resultado de la operación de sus variables y, que en ningún caso se alcanza por la sola voluntad y el deseo de crear o actuar, implica concebir que el actor debe enfocarse precisamente en aquellas variables materiales y conscientes que constituyen el fenómeno en sí y no en el resultado mismo. De los embates de Meyerhold contra el naturalismo y realismo, una observación central que se desprende sobre esto mismo, es que el actor suele entraparse en lograr una encarnación fidedigna de los roles según los cánones y criterios atados a estas tradiciones, basándose en la afectación emotiva y psicológica. Pero en esa empresa, cuando se ignora el proceso objetivo y consciente de la organización de las variables que conforman el proceso creativo, se tiende a generar creaciones que si bien pueden ser intensas y dramáticas, son imprecisas y acotadas en cuanto a las lecturas que ofrecen al espectador. Sobre este punto, vale considerar el aporte de Pavis para complementar esta cuestión:

“Más que el dominio interior de las emociones, lo importante en última instancia para el actor es que las emociones que interpreta resulten legibles para el espectador...”¹⁶⁴

¹⁶⁴ Op. Cit. p. 74.

Sin entrar en una discusión basada en juicios de valor respecto a cual procedimiento o tipo de creación es mejor que otra, es necesario trazar una separación entre el resultado escénico de la creación actoral y los recursos que éste utiliza para lograrla. En otras palabras, cuando se señala que el actor debe organizar correctamente sus medios materiales, implica subordinar las variables que participan en la creación del actor a las exigencias de una idea escénica, situando el problema creativo en la capacidad del actor de otorgar materialidad a la información que busca ser presentada escénicamente. Esta visión podría contribuir en liberar bastante al actor de los pre-juicios valóricos respecto a si lo que realiza está bien o mal, ya que el valor de su actuación se alojaría en cuán acertada es la creación elaborada en relación a la idea original, cuya comprobación estaría en manos de la reacción que experimenta el espectador, evaluada previamente por el director a cargo. Por tanto, la libertad creativa del actor tiene sus límites, los cuales son establecidos por la idea original, la cual opera como un factor que contiene y reduce la creación del actor.

Volviendo a la expresión de la fórmula como tal, en relación a los postulados de Meyerhold, es posible inferir que la utilización del signo igual en dicha expresión no sólo instala la relación sistémica de una operación algebraica, sino que también esta dividiendo dos espacios de la creación. “N” en primer lugar, se puede vincular al momento de la presentación escénica, instancia en el que el espectador percibe el resultado final y acepta la convención actoral para vivir la experiencia teatral. En segundo lugar, el otro lado de la ecuación al que corresponde “A₁” y “A₂”, se relacionaría netamente al proceso creativo, a la organización de las variables que permiten al actor generar las condiciones para que el fenómeno de la materialización, que constituye el acto creativo, ocurra.

Como fue mencionado anteriormente, es importante indicar que en ningún momento se propone que el actor y su actuación (o proceso creativo) son equivalentes, también cabe destacar la ausencia de la emoción o el personaje como elementos dentro de la fórmula, lo que significa un acotamiento del trabajo a las variables concretas y manipulables que se encuentran libres de toda psicología, emoción o fuente literaria. Por tanto, la fórmula reduce el espectro de la creación actoral netamente a la

materialización objetiva de las ideas, cuya organización final tampoco requiere tener un sentido lógico, racional o literario para el actor, ya que aquél sentido y las posibles significaciones de la actuación son atribuciones exclusivas del rol que juega el espectador en el contexto de la presentación escénica.

B) Propuesta modélica para concebir la creación actoral.

Luego del desarrollo anterior, es posible inferir la presencia de algunos sub-elementos que no poseen mayor desarrollo en el planteamiento original de Meyerhold, pero que si son considerados, podrían detallar y especificar su modelo para ofrecer mayores alcances y proyecciones en cuanto a la creación del actor. Por ese motivo, se ensayará a continuación un desarrollo de la fórmula del actor, considerando estos componentes para proponer un modelo activo que aporte en solventar una aproximación ideoplástica a la creación actoral.

Del enunciado original de la fórmula, " $N = A_1 + A_2$ ", si bien " A_1 " es el artista y el creador, una de las alocuciones de Meyerhold¹⁶⁵, hace pensar que existe una variable no explicitada a la que esta sujeta " A_1 ":

“La labor del actor, aunque se desarrolla en colaboración con el público, debe estar supeditada a la idea básica del espectáculo.”

Aquella idea básica del espectáculo que cruza toda la creación será denominada como la Idea Creativa General (en adelante, "ICG"). La "ICG", corresponde al objetivo comunicativo, estético y/o artístico del espectáculo, se refiere a lo que se busca presentar escénicamente, la hipótesis y razón de ser del trabajo artístico. De este modo, A_1 se podría descomponer en esta "ICG" y en el proceso concreto del pensamiento que rescata todas las experiencias, memorias, reflexiones,

¹⁶⁵ MEYERHOLD, V. *El arte del director de escena* (1927). EN: HORMIGÓN, Juan Antonio. *Meyerhold: Textos teóricos*. Madrid, España. Publicaciones de la asociación de directores de escena de España. 3ª ed. 1998. p. 249.

lecturas, sensaciones, sueños y deseos procesadas por la Mente (en adelante, “M”) como referentes para la creación, los cuales se estructuran a partir de la “ICG”, con una flexibilidad variable. A su vez “A₂”, la parte ejecutora, cuenta por un lado con estructura física del cuerpo (en adelante, “C”), pero además posee un mecanismo organizador de dichas competencias basado en el condicionamiento estructurado (desde ahora, “CE”), que vendría a ser la técnica corporal que permite reorganizar el sistema orgánico del cuerpo en función del comportamiento escénico buscado. Es importante notar que este condicionamiento que sistematiza la actividad refleja del cuerpo no es psicológica sino netamente fisiológica. Con el anterior desglose, se tiene el siguiente desarrollo hasta ahora:

$$A_1 = \text{ICG, M.}$$

$$A_2 = \text{C, CE.}$$

Aplicando estas nuevas variables en la fórmula original:

$$\text{Si } N = A_1 + A_2$$

$$\text{Se tiene que } N = (\text{ICG, M}) + (\text{C, CE})$$

Sin embargo, la operación que relaciona a las variables requeriría algunos ajustes. En primera instancia la “ICG” comporta una variable que afecta a todos los otros elementos del sistema, en segundo término el “CE” es algo que va a reducir, depurar y sistematizar la relación entre “C” y “M”. Por último, “C” y “M” son los elementos que permiten la manifestación material de toda referencia abstracta, potenciándose el uno al otro. A partir de esta reflexión, podría proponerse un nuevo esquema de relaciones entre los elementos y así expresar con mayor detalle las variables del sistema que define la creación actoral, como también su posible operabilidad:

$$N = \text{ICG} \left(\begin{array}{c} \underline{\text{CM}} \\ \text{CE} \end{array} \right)$$

Esto quiere decir que el producto entre los medios materiales del Cuerpo y los distintos referentes de la Mente, es dividido (reducido) por el Condicionamiento Estructurado, que va a sintetizar y organizar sistemáticamente las formas y relaciones creadas por la multiplicación entre Cuerpo y Mente. A su vez, esta división se multiplica por la "ICG", que en términos matemáticos, debiera tener un valor numérico mayor que cero pero menor que uno [>0 y <1], puesto que la "ICG" se encarga de reducir eficientemente la creación y realizar su síntesis final en relación a los objetivos que permiten organizar la información escénica a presentar. En ese sentido, lo óptimo sería que la "ICG" tuviera el menor valor numérico posible, lo que implicaría en términos prácticos considerar una "ICG" lo más específica y reducida posible, de modo que colabore en economizar la utilización de los recursos creativos creación de un modo eficiente según las necesidades del espectáculo como tal. Esta operación de mayor complejidad, desarrollada a partir de la fórmula del actor de Meyerhold no sólo incluye nuevos elementos, sino que también propone una especificidad respecto a los elementos que conforman la creación actoral.

Una posible lectura del modelo anterior podría ser que la forma de organizar la creación del actor se fundamenta en su capacidad de condicionar su sistema orgánico de un modo claro y objetivo. La operación señalada implica concebir la creación actoral como un proceso que sufre múltiples operaciones y modificaciones hasta llegar a constituirse como material de la puesta en escena. Por tanto, no es sólo que la forma de crear sea consciente, sino que lo creado se encuentra teñido por un proceso constante de reflexión en cuanto a la constitución de los signos escénicos que el actor ofrece. Por tanto, como ya fue atisbado anteriormente, la creación no implicaría un trabajo unidireccional paso a paso, sino la conformación de un sistema, o entramado de relaciones orgánicas, que el actor construye en su propio cuerpo para luego ejecutar.

4.3.- Sobre la creación actoral como un problema ideoplástico.

A) Fundamentos

Habiendo revisado, analizado y desarrollado diversos contenidos vinculados al trabajo creativo del actor, la investigación realizada ofrece varias perspectivas sobre los temas en discusión. Ante todo, es fundamental considerar que la figura del actor y del espectador en el universo del teatro, son fundamentales para que ocurra el hecho teatral. Lo que permite instalar una situación convenida de representación teatral, es la presencia de un sujeto emisor que hace algo preparado para un observador receptor, entre quienes se entabla una relación de comunicación, dentro de un contexto de espectáculo¹⁶⁶. Al decir hacer algo preparado, implica considerar que el actor dentro de su trabajo realiza un trabajo previo ineludible de diseño y elaboración, ya sea con una preparación anterior o al mismo momento de improvisar. En toda representación teatral o escénica, independiente del resultado actoral en términos estéticos y de registro interpretativo, subyace esta actividad. No cabe duda que el actor (en algunos o varios momentos) desarrolla relaciones y conexiones sicofísicas con distintos tipos de referentes, tanto internos como externos, que luego experimentan una traducción a través de su cuerpo para manifestarse como un fenómeno plástico, palpable y perceptible. Fenómeno que como público, identificamos bajo el título de actuación.

El concepto de ideoplástica en relación a la creación actoral, es de utilidad para referirse a la condición informativa que ésta posee, la cual se manifiesta escénicamente desde una materialidad corporal generada por una manipulación de los medios creativos del actor, a partir de los cuales constituyen una conducta corporal sobre la escena y por ende, una presentación ideoplástica de contenidos. El actor

¹⁶⁶ Cosa que se ofrece a la vista o a la contemplación intelectual y es capaz de atraer la atención y mover el ánimo infundiéndole deleite, asombro, dolor u otros afectos más o menos vivos o nobles. DICCIONARIO RAE [en línea].

debiera tener en cuenta que todo lo que él hace, se encuentra cruzado por su ya mentada condición ideoplástica.

La fórmula del actor de Meyerhold y en particular el modelo activo propuesto a partir de ésta, ofrecen un modo alternativo de concebir la creación actoral, no desde una aproximación emocional, sicologista, realista, naturalista, simbolista o futurista, sino netamente ideoplástica. De hecho, según los planteamientos de Verworn y en especial de sus críticas a los ideales neoclásicos, lo vital no sería que el actor logre desarrollar una versión “perfecta” de un estilo particular de actuación. Al contrario, el actor debe liberarse de todo formalismo estético, dejando a un lado las abstracciones formales de terceros, para enfrentar la experiencia creativa de un modo directo y personal. Considerando el desarrollo efectuado sobre Meyerhold, la creación del actor es posible de concebir como una reorganización de los medios materiales con los que cuenta, considerando los elementos objetivos y practicables que conforman su sistema orgánico, los cuales permiten al actor concretar sus propuestas en relación a un objetivo determinado.

Luego de lo anterior, es posible establecer en este momento de la investigación, que la creación del actor y su condición ideoplástica poseen una relación problemática. Si el actor ya contiene y suscita una cierta información y su creación consiste en reorganizar aquella información presente en su cuerpo, abordar la creación actoral desde su condición ideoplástica se torna un problema posible de sintetizar en las siguientes preguntas: ¿Que información se quiere entregar? Y, ¿Cuál(es) sería(n) las formas mas efectivas de entregarla?

En primera instancia, lo que permitiría trabajar el problema ideoplástico de la creación actoral, radica en el manejo consciente de los medios materiales del actor, las herramientas técnicas las que le permiten al actor manipular y reorganizar con libertad los distintos elementos significantes que componen su sistema orgánico de signos. Desde un punto de vista científico, tomando en consideración el desarrollo de Pavlov, Taylor y Gastev, la creación actoral puede ser abordada como la construcción corporal de un sistema orgánico de acciones reflejas, traducida escénicamente en una

conducta corporal estructurada ideoplásticamente, que por tanto, debiera ser eficiente en cuanto a la utilización de sus recursos y efectivo, en lo que refiere a la transmisión de contenidos sobre la escena. Se trata de un entramado elaborado de estímulos y reacciones, modeladas plásticamente en posturas, gestos y sobre todo acciones.

Una alternativa práctica de enfrentar la creación de este modo, se encuentra en la elaboración de una partitura de la creación como lo hacía y hacen Meyerhold, Grotowski y Barba. En ese sentido, la creación actoral consistiría en la elaboración de un sistema orgánico de elementos físicos que contengan la información que se busca entregar, entiendo la actuación un constructo más que ser la encarnación de un rol. Barba sintetiza esta noción de partitura, considerando la visión de Meyerhold de “vivir bajo la precisión de un diseño” de la siguiente manera:

“El término partitura indica una coherencia orgánica... el término partitura indica: La forma general de la acción, su desarrollo a grandes trazos (inicio, culminación, conclusión); La precisión de los detalles fijados: definición exacta de todos los segmentos de la acción y sus desarrollos (impulsos, cambios de dirección, distintas calidades de la energía, variaciones de velocidad); el dinamo-ritmo, la velocidad, la intensidad que regulan el tempo (en sentido musical) de cada segmento. Es la métrica de las acciones, el alternarse de largas y cortas, de tónicas (acentuadas y átonas); la orquestación de las relaciones entre las diversas partes del cuerpo (manos, brazo, piernas, pies, ojos, voz, expresión facial).”¹⁶⁷

Así, cada mirada, respiración, postura, gesto y acción constituye en esta partitura una nota con distintas tonalidades, duraciones y cualidades, lo que ofrece mayor detalle, especificidad y capacidad de garantizar técnicamente la efectividad de la creación. Por tanto, la actuación no sería posible de alcanzar directamente, sino por medio del resultado operativo esta interrelación sistémica entre sus partes componentes. El actor ejecuta su construcción actoral previamente configurada y el espectador, en función del contexto, conviene y acepta que se trata de un actor que

¹⁶⁷ BARBA, Eugenio. *La canoa de papel*. Buenos Aires, Argentina. Catálogos. 2005. p. 186.

actúa. A menos que sea una opción intencional, no es trabajo del actor demostrar que está actuando, esa responsabilidad es del espectador. La visión formalista¹⁶⁸ que propone Meyerhold sobre la actuación, invita a reflexionar sobre los recursos materiales que dispone el actor y al volverlos conscientes, le ofrece construir la actuación como un dispositivo escénico que el espectador, como cuarto creador reconocerá como un material escénico por decodificar.

Por tanto, no es sólo que la forma sea precisa sino que lo que informa también sea preciso y para eso, el impulso que genera dicha forma debe ser preciso. De este modo, aporta bastante la precisión ideoplástica de la que Barba se refiere:

“No existe, en realidad, una partitura vacía. La precisión ideoplástica, la sensación que atraviesa el cuerpo de quien se ha adueñado de un diseño preciso, permite con el tiempo, extraer un sentido de lo que parecía pura forma.”¹⁶⁹

La forma se encuentra influida por el sentido interno que según Barba esta otorgado físicamente a través de los impulsos. Tanto la forma como el impulso que da origen a dicha forma deben ser precisos y a su vez, no solo el impulso físico debe ser preciso sino también el impulso asociativo que moviliza al actor a ejecutar dicha forma. Lo anterior aporta en la discusión sobre como construir escénicamente a partir de lo que la materialidad física del actor informa, hay veces en que hay pura materialidad y otras en que hay pura idea que no logra tener la materialidad. En ese sentido, la forma debe mantener una estrecha relación de coherencia con el contenido y viceversa, lo que refuta la importancia de que el actor sea capaz reorganizar su configuración ideoplástica en pos de un objetivo escénico, dejando la difícil interrogante de cómo encontrar el punto justo entre forma y contenido.

¹⁶⁸ El formalismo en su origen es un método de crítica literaria elaborado por los formalistas rusos. Éstos se interesan por los aspectos formales de la obra, poniendo en evidencia sus técnicas y procedimientos (composición, imágenes, retórica, métrica, efecto de extrañamiento, etc.) Todo aspecto biográfico, psicológico, sociológico o ideológico se subordinan a su organización formal. PAVIS, Patrice. *Diccionario del Teatro*. Buenos Aires, Argentina. Paidós. 2008. p. 212.

¹⁶⁹ BARBA, Eugenio. *La canoa de papel*. Buenos Aires, Argentina. Catálogos. 2005. p. 200.

En síntesis, luego del desarrollo anterior, es posible resumir el problema ideoplástico que radica en la creación actoral bajo la siguiente pregunta: ¿cómo realizar dicha creación para que suscite la información deseada? o expresado de otro modo, ¿cómo condicionar aquella naturaleza ideoplástica para reorganizar la información ya existente en el actor, según el objetivo estético deseado?

B) Puntos de vista.

Puede ser osado apuntar, pero no por eso menos cierto, que toda persona que ha desarrollado en algún momento alguna actividad creativa con un cierto grado de complejidad, se ha enfrentado al problema de cómo materializar la creación. Preguntas como “¿Por dónde empiezo?” o “¿Cómo lo hago?” son constantes cuando se trata de traer al mundo material las inquietudes creativas. En el terreno de la actuación, los problemas son similares. Su condición de ser un fenómeno transitorio sujeto a los más variados juicios de valor y del cuál es muy difícil desarrollar una técnica, método o sistema realmente concreto y útil, dejan al actor amparado en una práctica intuitiva de su labor, muchas veces arbitraria y ambigua que si bien puede generar resultados suficientes, no colaboran mucho al oficio actoral como disciplina y profesión artística. Cuando el actor se enfrenta a la creación del personaje, uno de los problemas emblemáticos de su trabajo o la construcción de un comportamiento escénico en particular, si bien tendrá varios caminos y opciones para realizar su tarea, siempre se enfrentará al mismo problema: cómo llevar a la práctica una idea creativa.

El teatro como expresión viva del hombre, se ha mostrado generalmente condicionado por su contexto específico, metamorfoseándose de acuerdo a las necesidades expresivas y artísticas de quienes lo han practicado en las diversas épocas donde ha estado presente. En este sentido, su forma de presentarse se ha ido alterando en relación a la necesidad atribuida a su existencia, ya sea como factor de purificación para el hombre, desarrollo ideológico, goce estético, exploración metafísica o sanación mental-emocional entre otras, que este pudiera generar. De aquellas necesidades, diversas personas vinculadas al teatro, han generado formas muy

variadas para satisfacer aquellos objetivos. A su vez, estas expresiones han venido acompañadas de una forma particular de dar vida al teatro por parte del elemento esencial de la puesta en escena: el actor, que se hace presente en la puesta a través de su cuerpo. Según la tradición historiográfica del teatro de occidente, podemos encontrarnos con un floreado espectro de brotes actorales en cuanto a forma y estilos para satisfacer diversos objetivos. Cada época del devenir occidental se ha visto acompañada por una forma respectiva de actuar, y por ende de configurar un cuerpo particular para la escena, que sintetiza y traduce las necesidades de un teatro determinado.

Hoy día parece prácticamente imposible generar un teatro o una forma de actuar y/o de presentar el cuerpo como se hacía hace cinco, diez, cincuenta cien o dos mil quinientos años atrás ni mucho menos producir en el espectador los efectos que ahí se generaban. Muchas proliferaciones teatrales de hoy junto con sus respectivas formas actorales continúan reproduciendo una tradición intangible y sospechosa (en mayor o menor medida), casi haciendo la vista gorda tanto a las innegables modificaciones que aceleradamente alteran las condiciones de nuestra sociedad, como a la visión de realidad y el cómo la experimentamos a partir de lo que la cotidianidad ofrece. Frente a este escenario, surge la necesidad de preguntarse sobre una forma actoral propia a nuestros tiempos, sobre todo si consideramos que sigue vigente el carácter intuitivo de la actuación, continuando una tradición que es necesaria de cuestionar. La siguiente visión de Pavis respecto al actor contribuye en este cuestionamiento:

“... el actor contemporáneo ya no es el encargado de imitar mímicamente a un individuo inalienable: ya no es un simulador, sino un estimulador; “performa” más bien sus insuficiencias, sus ausencias y su multiplicidad. Tampoco tiene la obligación de representar un personajes o una acción de una forma global y mimética como una réplica de la realidad. En suma, su oficio prenatalista ha sido reconstituido.”¹⁷⁰

¹⁷⁰ PAVIS, Patrice. “Segunda parte: Los componentes escénicos. El actor”. En su: *El análisis de los espectáculos*. Barcelona, España. Paidós. 2000. p. 75.

Teniendo en cuenta que actualmente nos encontramos abordados por una tradición fecunda pero atadora, se vuelve fundamental la pregunta: ¿cuál(es) sería(n) la(s) forma y/o estilo(s) particular(es) de la actuación para satisfacer las necesidades expresivas y artísticas en el contexto actual?

Al igual que el diagnóstico de Verworn, quien acusa una sobrealimentación de material abstraído por otros, también en el contexto contemporáneo existe tal nivel de información desarrollado por otros, que la sentencia de Verworn respecto a que el individuo evita la relación directa con las cosas, cobra singular vigencia. Según él, para que podamos llegar a la creación de todas las imaginaciones abstractas superiores, debemos relacionarnos directamente con las cosas y realizar el proceso de abstracción de un modo directo, más que reproducir las soluciones de otro. A su vez, la idea de Verworn de que la perfección del arte no depende en cuán cercano sea a la naturaleza, en relación al estilo, se podría decir que cuando éstos se oficializan o naturalizan, sobre todo en la enseñanza actoral de nuestro medio local, las bases del estudiante-actor lo conducen a desarrollar una creación lo más cercana a la forma original de aquél estilo, la cual es dudosa, incierta, sospechosa y también muy subjetiva.

Según esta lógica, quizá no se debería actuar según Stanislavski, Brecht, Artaud, o el propio Meyerhold como estilos oficiales a reproducir, sino realizar la operación de abstraer el material teórico que ellos desarrollaron y las preguntas que se formularon, a fin de ejercitarse respecto a cuáles eran las necesidades escénicas de estos autores y cómo las enfrentaron mediante la creación actoral. El actor debe liberarse de las ataduras estilísticas y psicológicas para manejar desprejuiciadamente las variables físicas que le permiten generar la información determinada.

Sin duda comporta un difícil desafío el liberarse de toda la influencia y sobreinformación en la disciplina actoral, ¿será posible descondicionarse ideoplásticamente de aquellos vicios y formalismos en función de una autoría propia?

Con todo, a partir de los antecedentes anteriores, considerando los argumentos tanto de Verworn, como de Meyerhold, parece viable proponer que la

creación del actor puede ser enfrentada como un problema ideoplástico, lo que implicaría situar el problema de la creación actoral a cómo organizar los medios materiales con los que cuenta, para condicionar estructuralmente su comportamiento a fin de generar la información precisa que se busca poner sobre el escenario.

Claramente las preguntas anteriores contienen otras interrogantes que en conjunto, serían imposibles de responder en esta oportunidad y tampoco corresponden a los objetivos planteados. Sin embargo, la pregunta resume el punto de vista que origina y alinea los contenidos de la investigación respecto a la disciplina involucrada, buscando proponer una base teórica solventada en una suerte de “epistemología actoral”, desde la cual sea posible enfrentar dicha pregunta. Si la epistemología es una rama filosófica que estudia el conocimiento científico, ya sea desde sus ámbitos históricos, psicológicos y/o sociales, cuestionando los procedimientos y verdades instauradas por la ciencia, hablar de una epistemología actoral implicaría cuestionar las condiciones axiomáticas que sustentan la tradición de la práctica actoral. Esta aproximación en ciernes sobre la creación actoral espera contribuir en descentrar, aunque sea levemente, la atadora, intuitiva y muchas veces arbitraria práctica de la actuación, pretendiendo abrir a futuro un espacio de discusión respecto a su naturaleza, fundamentos y posibilidades.

Por otra parte, es ineludible la distancia temporal de alrededor de cien años con los planteamientos de Verworn y Meyerhold, podría hacer perder validez al trabajo que realizaron, no obstante, es posible señalar que al revisar sus postulados existe una singular vigencia en ellos. Es importante notar que se trata de autores que efectuaron las primeras síntesis en sus respectivas disciplinas para aportar en la evolución de éstas, lo que implica que aún no existía la diversidad de clasificaciones teóricas actuales. Realizando el ejercicio de retornar a este origen teórico-práctico, es posible identificar unas de las semillas de la evolución disciplinaria que se llevará a cabo durante el siglo XX, que si bien pueden presentar resultados obsoletos, sus preguntas y reflexiones poseen un potencial valor para efectos de cuestionar y reformular la práctica actoral. Así como Eugenio Barba habla de “principios que retornan”, como aquellos principios comunes del *bios* actoral contenidos en las distintas formas

teatrales de oriente y occidente, a pesar de que aquellas formas no tengan mayor semejanza, se podría extrapolar el término para hacer referencia a ciertas “preguntas que retornan”, como cuestionamientos básicos que a pesar de la distancia y la diversidad de los contextos en que fueron desarrolladas, invitan a descubrir nuevas luces respecto a la evolución de las prácticas involucradas.

Por último, es importante establecer que lo ideoplástico es considerado como un problema, porque la organización de la información que posee una forma escénica es en sí problemática, al poseer la interrogante sobre que información se quiere entregar y si efectivamente esa información se entrega y cual sería la forma adecuada para entregar dicha información. Es una operación de índole científica, de plantear hipótesis (una supuesta información que entregaría cierta forma escénica) y de comprobación (si efectivamente lo entrega), además de contener la interrogante implícita de cuál sería la forma más efectiva y eficiente para realizar algo así. Como se ha visto, sobre este punto es posible acudir a diversos referentes técnicos y principios físicos que permiten desarrollar la práctica creativa del actor, pero lo fundamental es que la aproximación a dicho desde un punto de vista ideoplástico, implica aislarse de las construcciones basadas en la emoción, la psicología y los estilos. Haciendo nuevamente un guiño a las reflexiones de Pavis:

“...necesitaríamos una teoría de la significación y de la puesta en escena global, en la que la representación mimética de los sentimientos fuese un aspecto más entre muchos otros... La teoría de las emociones es incapaz de describir por sí misma el trabajo del bailarín o del actor; es necesario un marco teórico distinto que supere ampliamente al de la psicología.”¹⁷¹

La propuesta total de la investigación busca precisamente ampliar los horizontes creativos del actor desde parámetros objetivos, liberándolo de los cánones tradicionalistas de la actuación que fueron generados en un momento particular donde la psicología era el eje del trabajo. A su vez, este estudio ha pretendido explorar sitios

¹⁷¹ PAVIS, Patrice. “Segunda parte: Los componentes escénicos. El actor”. En su: *El análisis de los espectáculos*. Barcelona, España. Paidós. 2000. p. 75.

eriazos en cuanto al desarrollo teórico de la creación actoral para precisamente identificar y nominar elementos específicos que constituyen parte fundamental de la creación actoral y sobre los cuales hay mucho aún que desarrollar.

Por otra parte, en nuestro contexto contemporáneo, en una sociedad de las comunicaciones y la información, vale cuestionar las concepciones actorales y cómo enfrentar la creación desde lo que precisamente se quiere informar, reflexionando a su vez sobre los medios más efectivos para lograrlo, siempre desde el rigor y el peso que corresponden al arte escénico como experiencia presente, como acontecer sensible.

Para dar fin a esta tesis, que sin lugar a dudas proyecta la realización de un trabajo de creación experimental, a modo de verificar la viabilidad práctica de estas ideas, con el afán de colaborar en la discusión sobre los temas desarrollados más que pretender instalar un despliegue teórico cerrado, se invita a compartir la siguiente reflexión, que quizá sintetiza del modo más adecuado el tenor que ha estructurado esta iniciativa de investigación:

¿Es posible desarrollar la práctica actoral evitando los estilos paradigmáticos y enfrentar la creación desde una re-organización ideoplástica de su sistema orgánico, según la información escénica que busca presentarse al espectador?

5.- Referentes bibliográficos.

5.1.- Primarios.

A) Fuentes materiales.

- ASLAN, Odette. *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético.* Barcelona, España. Gustavo Gili. 1979. 361p.
- BARASCH, Moshe. “*Discovering the Prehistoric Art*”. En su: “*Ill Discovering the Primitive*”. En, *Theories of Art 3: From Impressionism to Kandinsky.* New York, USA. Routledge. 2000. 1ª ed. 1998 de la New York Univesity Press. Pp. 210 – 243. 34p. (tr. española de Eyal Meyer S. Santiago, Chile. 2010).
- BARBA y SAVARESE. *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral.* Lima, Perú. San Marcos. 4ª ed. 2010. 1ª ed. México D.F. 1990. 400p.
- BARBA, Eugenio. *La canoa de papel.* Buenos Aires, Argentina. Catálogos. 1ª ed. 1ª reimp. 2005. 1ª ed. 1994. 266p.
- BRAUN, Edward. *Meyerhold on Theatre.* Berkshire, U.K. Methuen. Edición revisada de 1998, 1ª ed. 1969. 336p. (tr. española de Eyal Meyer S. Santiago, Chile. 2010).
- BRAUN, Edward. *Meyerhold: A Revolution in Theatre.* Iowa, U.S.A. Iowa Press. 1995. 347p. (tr. española de Eyal Meyer S. Santiago, Chile. 2010).
- CEBALLOS, Edgar. *El actor sobre la escena.* México D.F. Escenología. 3ª ed. 1998. 1ª ed. 1986. 317p.
- COQUELIN, Benoit Constant. *The dual personality of the actor.* New York, U.S.A. Harper’s New Monthly Magazine. 1887. EN: COLE and KRICH CHINOY. *Actors on acting.* New York, U.S.A. Crown. 17º reimpresión. 1965. pp. 195-206. (tr. española de Eyal Meyer S. Santiago, Chile. 2010).

- DALCROZE, E. J. *La rítmica, la plástica animada y la danza* (1916), EN: SÁNCHEZ, J. A. *La Escena Moderna*. Madrid, España. Akal. 1999. pp. 65-72.
- GLADKOV, Alexander. *Meyerhold speaks, Meyerhold rehearses*. London, U.K. Routledge. 1997. 263p. (tr. española de Eyal Meyer S. Santiago, Chile. 2010).
- GORDON, Mel. *Meyerhold's Biomechanics*. Artículo publicado en revista *The Drama Review*. 1974. Vol. 18. Nº 3. T63. Septiembre 1974. Pp.73 - 88. EN: ZARRILLI, Phillip. *Acting (Re) Considered*. Routledge. London, U.K. 1995. Pp. 85 - 107. 23p. (tr. española de Eyal Meyer S. Santiago, Chile. 2010).
- GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Buenos Aires, Argentina. Siglo XXI. 22ª ed. 2002. 1ª ed. Esp. 1970. 1ª ed. Ing. 1968. 233p.
- FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía*. Vol II. P. 197-8. Buenos Aires, Argentina. Sudamericana. 2 volúmenes, 1072+1005p. 5ª ed. 1965. 1ª ed. 1941. México D.F. Atlante. 598p.
- HORMIGÓN, Juan Antonio. *Meyerhold: Textos teóricos*. Madrid, España. Publicaciones de la asociación de directores de escena de España. 3ª ed. 1998. 1ª ed. 1971 - 2. 644p.
- KUHN, Thomas. *La estructura de las revoluciones científicas*. México D.F. Fondo de Cultura Económica. 1996. 1ª ed. 1962. 319p.
- LE BRETON, David. *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires, Argentina. Nueva Visión. 2002. 110p.
- LEACH, Robert. *Vsevolod Meyerhold*. Cambridge, U.K. Cambridge University Press. 1989. 223p. (tr. española de Eyal Meyer S. Santiago, Chile. 2010).
- ORTIZ, Alejandro. "*Algunos caminos que nos acercan a la investigación teatral*". EN: UNAM Seminario de Investigaciones Escénicas. *Métodos y técnicas de investigación teatral*. México D.F. Escenología. 1999. pp. 65-80.

- PAVIS, Patrice. *El análisis de los espectáculos*. Barcelona, España. Paidós. 2000. 1ª ed. en francés, 1996. 337p.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del Teatro*. Buenos Aires, Argentina. Paidós. 1ª ed. 3ª reimpresión. 2008. 1ª ed. en español, 1998. 1ª ed. en francés, 1996. 558p.
- PITCHES, Jonathan. "Introduction: science and Stanislavsky – the evolution of tradition"; "1) A System of the World? Newtonianism in Stanislavsky's science of acting"; "2) The theatricality reflex: the place of Pavlov and Taylor in Meyerhold's biomechanics". EN SU: *Science and the Stanislavsky Tradition of Acting*. London, U.K. Routledge 2006. Pp. 1 - 85. 225p. (tr. española de Eyal Meyer S. Santiago, Chile. 2010).
- PITCHES, Jonathan. *Vsevolod Meyerhold*. London, U.K. Routledge. 2003. 162p. (tr. española de Eyal Meyer S. Santiago, Chile. 2010).
- SÁNCHEZ MONTES, María José. *El cuerpo como signo*. Madrid, España. Biblioteca Nueva. 2004. 234p.
- UBERSFELD, Anne. *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires, Argentina. Galerna. 2002. 117p.
- VERWORN, Max. *Ideoplastische Kunst*. Al cuidado de Gustav Fischer. Jena. 1914. 74p. (tr. española de WIBBELING, Martin. *Arte Ideoplástico*. Al cuidado de Eyal Meyer S. Santiago, Chile. 2010. 67p. Traducción sin publicar, realizada con fines académicos).
- VIVEROS CARRIES, Héctor Enrique. *Meyerhold: Disciplina total al servicio de un concepto*. Tesis para optar a Licenciatura y Título de Actuación. Santiago, Chile. Pontificia Universidad Católica. 2001. 166p.
- WRIGHT, Edward. *Para comprender el teatro actual*. Primera reimpresión realizada en Santiago, Chile de la 2ª edición publicada en México D.F. 1982. 1ª ed. en español 1962. 1ª ed. en inglés 1959. FCE. 1997. 378p.

B) Fuentes virtuales.

- ALAMÁN, Lucas et. al. *Diccionario universal de historia y geografía, tomo VI*. México, D.F. 1855. 861p. [en línea].
<http://books.google.cl/books/download/Diccionario_universal_de_historia_y_de_g.pdf?id=On7VAAAAMAAJ&output=pdf&sig=ACfU3U28PaCRsQRY8PMjA96ZDuodghskyA&source=gbs_v2_summary_r&cad=0> [consulta: año 2010]
- COMTE-SPONVILLE, Andre. *Diccionario filosófico*. Barcelona, España. Paidós. 2003. 1ª ed. en francés, 2001. 576p. [en línea].
<http://books.google.cl/books?id=uf_Rldc_63EC&printsec=frontcover&dq=diccionario+filosofia&hl=en&ei=b2R-Tev-HKiO0QHxkrHuAw&sa=X&oi=book_result&ct=book-thumbnail&resnum=6&ved=0CEQQ6wEwBQ#v=onepage&q=m%C3%A9todo&f=false> [consulta: año 2010]
- GRAN ENCICLOPEDIA SALVAT [en línea].
<www.ebrisa.com> [consulta: año 2010]
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel. *Diccionario del Teatro*. Madrid, España. Akal. 2007. 1ª ed. 1997. 908p. [en línea].
<http://books.google.cl/books?id=Gyvrmz5K2toC&pg=PA800&dq=diccionario+akal+teatro+estilo&hl=en&ei=0x9-TbDEGZCWtwe2q726BQ&sa=X&oi=book_result&ct=book-thumbnail&resnum=3&ved=0CDIQ6wEwAg#v=onepage&q=estilo&f=false> [consulta: año 2010-11]
- ISAACS, DAINITH y MARTIN. *Concise Colour Science Dictionary*. Oxford Univesrity Press. 1997. 794p. (tr. española de AGUSTÍN VASQUEZ, Domingo de et. al. *Diccionario de Ciencias*. Madrid, España. Complutense. 1ª ed. reimpressa 2004. 1ª ed. 2000. 1.129p.) [en línea].

<[http://books.google.cl/books?id= 5-yHvJ61eQC&printsec=frontcover&source=gbs_v2_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.cl/books?id=5-yHvJ61eQC&printsec=frontcover&source=gbs_v2_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)> [consulta: año 2010]

- MONSERRAT y JIMÉNEZ. *Ley de la biogenética fundamental*. Universidad Complutense Madrid. Artículo publicado en el Portal de Revistas Científicas Complutenses [en línea].
<<http://revistas.ucm.es/geo/11321660/articulos/COPA7272120009A.PDF>> [consulta: año 2010]
- MORA NOVARO y MORA CARRILLO. *Introducción*. En: *Historia de la fisiología*. Tenerife , España. Fundación Canaria Orotava. 2007. 114p. [en línea].
<<http://www.gobiernodecanarias.org/educacion/9/Usrn/fundoro/archivos%20adjuntos/publicaciones/mhc/mhc12.pdf>> [consulta: año 2010]
- NITSCH, NEUMAIER, MARÉES y MESTER. *Entrenamiento de la técnica: contribuciones para un enfoque interdisciplinario*. Barcelona, España. 2002. Paidotribo. 1ª ed. en alemán, 1997. 585p.
<http://books.google.cl/books?id=7FNOnuAmkoAC&pg=PA59&dq=entrenamiento+definicion&hl=en&ei=zKNTefKHqm-0QH9iYHdAw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CCsQ6AEwAQ#v=onepage&q&f=false> [consulta: año 2011]
- OCLC Online Computer Library Center, Inc. *World Cat*. Dublin, Ohio. USA. 2001-2008 [en línea].
<<http://www.worldcat.org/>> [consulta: año 2010]
- OXFORD UNIVERSITY PRESS. *Oxford English Dictionary*. (tr. española de Eyal Meyer S. Santiago, Chile. 2010) [en línea].
<<http://www.askoxford.com:80/?view=uk>> [consulta: año 2010]
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Real Academia Española (RAE)* [en línea].
<<http://www.rae.es/rae.html>> [consulta: año 2010-11]

- WALES y SANGER. *Wikipedia. La enciclopedia libre*. En inglés (tr. española de Eyal Meyer S. Santiago, Chile. 2010) y español [en línea].
<http://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page> [consulta: año 2010-11]
<<http://es.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Portada>> [consulta: año 2010-11]

5.2.- Secundarios.

A) Fuentes materiales.

- APPIA, Adolphe. *Cómo reformar nuestra puesta en escena* (1904), EN: SÁNCHEZ, J. A. *La Escena Moderna*. Madrid, España. Akal. 1999. pp. 55-64.
- BARBA, Eugenio. *Teatro. Soledad, oficio, rebeldía*. México D.F. Escenología. 1998. 379p.
- BATY, G. *Hacia un nuevo teatro* (1928), EN: SÁNCHEZ, J. A. *La Escena Moderna*. Madrid, España. Akal. 1999. pp. 399-404.
- CRAIG, Gordon. *El arte del teatro*. trad. M.M Pavía; introducción y notas de Edgar Ceballos. México D.F. UNAM. 1987. 410p.
- EISENSTEIN, Sergei. *El montaje de atracciones* (1923). EN: SÁNCHEZ, J. A. *La Escena Moderna*. Madrid, España. Akal. 1999. pp. 328-333.
- FIGUEROA, Julieta. *El cuerpo en el actor*. Tesis para optar al Título de Actriz. Santiago, Chile. Universidad de Chile. 2001. 130p.
- FUCHS, Georg. *La revolución del teatro* (1909), EN: SÁNCHEZ, J. A. *La Escena Moderna*. Madrid, España. Akal. 1999. pp. 211-16.
- GOLDBERG, Roselee. "Russian futurism and constructivism", EN SU: *Performance Art*. New York, U.S.A. Thames & Hudson world of art. 2010. First published, 1988. p. 31-49.

- INFANTE, Manuela. *Entrenando para ser transparentes*. Tesis de maestría. Master de investigación en análisis cultural. Amsterdam, Holanda. Universidad de Amsterdam. 2007. 62p.
- KNÉBEL, María Ósipovna. *El último Stanislavski*. Madrid, España. Fundamentos. 2005. 1ª ed. 1996. 171p.
- MAIAKOVSKI, Vladimir. *Escritos sobre teatro: El teatro de la convención (1913)*, EN: SÁNCHEZ, J. A. *La Escena Moderna*. Madrid, España. Akal. 1999. pp. 279-81.
- MARINETTI, Filippo-Tomasso. *El teatro de variedades (1913)*, EN: SÁNCHEZ, J. A. *La Escena Moderna*. Madrid, España. Akal. 1999. pp. 99-106.
- OEHRENS, Liesolette. *El cuerpo y su poética en escena*. Memoria para optar al Título de Actriz. Santiago, Chile. Universidad de Chile. 2003. 166p.
- REINHARDT, Max. *Escritos: Sobre el actor moderno (1915); Sobre el teatro ideal (1928)*, EN: SÁNCHEZ, J. A. *La Escena Moderna*. Madrid, España. Akal. 1999. pp. 302-15.
- SÁNCHEZ, J. A. "Introducción", EN SU: *La Escena Moderna*. Madrid, España. Akal. 1999. pp. 7-43.
- SCHECHNER, Richard and WOLFORD, Lisa. *The Grotowski Sourcebook*. London, U.K. Routledge. 2001. 516p.
- STANISLAVSKI, Constantin. *Un actor se prepara*. México D.F. Diana. 1999. 1ª ed. 1953. 267p.
- STANISLAVSKI, Constantin. *Manual del actor*. México D.F. Diana. 2001. 1ª ed. 1963. 155p.
- TAIROV, Alexander. *El teatro liberado (1923)*, EN: SÁNCHEZ, J. A. *La Escena Moderna*. Madrid, España. Akal. 1999. pp. 221-9.

B) Fuentes virtuales.

- GELEY, Gustave and de BRATH, Stanley. *Clairvoyance and Materialization*. Montana, U.S.A. Kessinger. 2003. 480p. 1ª ed. 1927 [en línea].
<http://books.google.cl/books?id=drfUN82-NAUC&printsec=frontcover&hl=en&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> [consulta: año 2010]

6.- Apéndice.

6.1.- *Ideoplastische Kunst* de Max Verworn. Texto original en alemán.

Ficha: VERWORN, Max. *Ideoplastische Kunst*. Al cuidado de Gustav Fischer. Jena. 1914. 74p.

El texto original en alemán puede consultarse en el volumen impreso de la tesis. No se ha incluido en esta versión, ya que no se cuenta con los derechos de publicación digital.

6.2.- Arte Ideoplástico.Traducción con fines académicos.¹⁷²

Ficha: VERWORN, Max. *Ideoplastische Kunst*. Al cuidado de Gustav Fischer. Jena. 1914. 74p. (tr. española de WIBBELING, Martin. *Arte Ideoplástico*. Al cuidado de Eyal Meyer S. Santiago, Chile. 2010. 67p. Traducción sin publicar, realizada con fines académicos).

Página 1

Hoy en día se habla nuevamente mucho de arte en Alemania y el interés por los problemas de la investigación en el arte cobra cada vez más vida. Nuevas corrientes en la pintura causaron mucha polémica. Se lucha con mucha pasión por lo nuevo y se defiende con rigor lo antiguo. Lo que a uno le parece perfecto al otro le parece enfermizo y absurdo. Sobre todo se discute. Hay un desarrollo después de largas décadas de estagnación. Todas las ramas del arte de a poco se ven afectadas por esta corriente: la pintura, el arte plástico y gráfico, el arte ornamental, la música y la poesía. En todo surge el deseo de hacer las cosas de otra forma. En todo se ve intentos cuidadosos en distintas direcciones.

Se puede juzgar estos intentos de muchas formas, pero algo bueno sí tenían: Nos obligaron a revisar a fondo nuestras ideas anteriores de lo que es arte. El término arte que tanto tiempo descanso sobre el cojín blando del ideal de belleza antiguo ya empieza a cambiar de cara. El Renacimiento introdujo las formas clásicas a un pueblo nada clásico, un pueblo que siente y piensa muy distinto a como lo hicieron los romanos y griegos, un pueblo que en sus propias ideas del arte ya había florecido. Sin embargo dominaban las formas clásicas hasta hace poco en cada edificio, en cada tapicería, en cada lámpara, en cada bufet. Esto hoy ya ha cambiado.

¹⁷² N. Del A. Cabe señalar que la traducción se remite únicamente al contenido estructurado en los párrafos del texto original. El detalle relacionado a los gráficos (imágenes) que posee el texto no fue traducido y por tanto no se incluye en esta versión. Considerando el factor costo de traducir la totalidad del material, en conjunto con el traductor a cargo, se decidió privilegiar el contenido central del texto, el que por cierto, posee la mayor relevancia para desarrollar los objetivos de esta tesis.

P. 2

Ya nos acostumbramos a no encontrar nada llamativo aún en la aplicación de imágenes de formas prehistóricas y extraeuropeas en la artesanía moderna. Esto ya se llama arte cuando anteriormente era blasfemia usar este término en este contexto.

La producción del gas en los rellenos medianos o grandes ofrece un potencial de aprovechamiento energético, que a pesar de la inversión inicial puede ser autofinanciable. Para tal efecto el biogás generado debe ser capturado utilizando un sistema de captación activa por succión, una etapa indispensable para todas las alternativas de manejo posteriores de aprovechamiento energético. A partir de la agrupación de los Rellenos Sanitarios realizada en la actividad anterior, se identifican las tecnologías más adecuadas y, además, proyectos tipo para los cuatro tamaños de rellenos sanitarios definidos en el capítulo anterior. En este momento no quiero entrar en la discusión cuán estrecho se debería ser la visión del término arte. Solamente quiero subrayar una característica fundamental del arte del cual recién ahora se toma más conciencia, que es que el arte es una expresión de procesos mentales. Tanto como la mímica y los movimientos, tanto como la escritura y el lenguaje también la producción del arte es una fuente muy valiosa para evaluación de procesos mentales. De este punto de vista los estudios del arte de todos los tiempos y todos los pueblos cobran una alta relevancia psicológica y aún la evaluación de las expresiones artísticas más extravagantes de las expresiones artísticas modernas tiene un valor científico. La investigación del arte de esta forma no es solamente mera entretención y deleite, sino se convierte en una de los medios más importantes para la investigación de la mente humana. Es más, se vuelve imprescindible donde indicadores más simples y exactos como la escritura y el lenguaje no están disponibles, o sea sobre todo en el caso de pueblos prehistóricos.

Quiero intentar de demostrar con una corriente especial del arte visual, que tanto en tiempos prehistóricos como históricos y en el presente, tanto en pueblos primitivos como en culturas más desarrolladas, tanto en la juventud como después es

muy popular, cuanto ilumina la producción del arte los rincones más remotos del sentimiento, pensamiento y de la percepción.

P. 3

Desde que en los tiempos más recientes el interés por el arte diluvial de los cazadores de mamut y renos en el sur de Francia y España aumentó inmensamente, nos hemos sorprendido muchas veces por el realismo naturalista con el cual los hombres de la edad de piedra más antigua sabían retraer sus animales de caza en las paredes de las cuevas o en piedras pequeñas y huesos, sea en color o en rasguños.¹ Nos maravillamos y maravillamos como estas culturas antiguas abandonaron estas corrientes artísticas ya en la última parte del Paleolítico y sobre todo en el Neolítico, en la edad del bronce y la edad del hierro, y adoptan una forma del arte que se aleja de la naturaleza y se acercan más a un arte figurativo como los negros, los isleños de los mares del sur y otros pueblos primitivos. El arte realístico original del Paleolítico se reemplaza en períodos posteriores por una reproducción fantástica, extravagante, grotesca y florida de lo figurativo, y los rasgos característicos de esta nueva corriente artesanal se pueden seguir hasta el arte medieval del Occidente y en algunos ramales incluso hasta el día de hoy. Y en todo este tiempo el arte llegó muy alto y ahí se encuentra lo paradójico. El desarrollo del arte fue enorme pero aún el arte parece degenerado.

Nos enredamos en las hipótesis más fantásticas para resolver esta contradicción, pero nunca se consideró los aspectos psicológicos. Se especuló de mil formas en vez de revisar los prejuicios que se usó como base. Finalmente no se dudó en ajustar los hechos. En la manera en la cual se supuso que el realismo naturalista de las expresiones figurativas eran la medida para el desarrollo del arte, se determinó el arte postpaleolítico como un retroceso

P. 4

frente al paleolítico. Apoyándose en la “ley fundamental biogenética” de Ernst Haeckel se quería establecer desconsideradamente una paralela entre el desarrollo del arte de la humanidad y el desarrollo del arte en la vida de un niño. Como se encontró un desarrollo en el arte en los primeros intentos torpes de dibujos del niño moderno hacía los resultados más elaborados en la vida posterior, no se tuvo más preocupaciones de ajustar el hecho incomodo que los principios del arte prehistórico fueron totalmente realistas en cuanto a la naturaleza, hasta que se llegó a la hipótesis en contradicción a todos los hechos que a estos principios del arte paleolítico hubiesen precedieron intentos aún más imperfectos. Aparentemente no se tomo en cuenta que en un caso se trata de los resultados de un niño con una concepción y capacidades de innovación torpes, y en el otro de los méritos de un hombre adulto con segura y hábil uso de sus sentidos y músculos. Es un verdadero tesoro de supuestos erróneos y conclusiones distorsionadas que aquí resaltan al ojo crítico.

Si intentamos de entender psicológicamente los hechos objetivamente determinadas surge primero la pregunta primordial: ¿Qué situación puede causar que una corriente artesanal se aleje del realismo naturalista?

Si se logra contestar esta pregunta, no solamente se encuentra la razón porque el arte postpaleolítico se alejó del realismo naturalista sino también porque había un realismo tan increíble en los principios del arte.

P. 5

Si se analiza una serie de ejemplos característicos de la producción del arte del tiempo postpaleolítico o de los pueblos primitivos de la actualidad o de la edad media o del niño o finalmente de la producción artesanal moderna y alejada del realismo naturalista, se encuentra fácilmente, que todos estos resultados se deben a la misma situación psicológica.

Este arte no representa objetos reales observados sino imaginaciones, que surgieron de una cadena de asociación y sus formas entrelazados que tienen a veces más a veces menos similitud con el objeto real y llegan hasta creaciones totalmente fantásticas. Este arte no expresa tanto la observación de objetos naturales reales sino más bien fragmentos derivados de la imaginación, se puede denominarla mejor simplemente ideoplástica frente al arte fisioplástico del paleolítico. ¿Qué fragmentos de la imaginación son finalmente que dominan en la ideoplástica la expresión ya sea inconscientemente o con intención?

Una sinopsis de las numerosas expresiones de orígenes diversos permite reconocer los factores que alejaron la producción del arte del realismo naturalista. Algo antiguo y ya presente en el paleolítico es la mezcla del arte figurativo y ornamental. El arte exclusivamente ornamental tiene sus raíces ya en el paleolítico antiguo cuando aun no hay rastros del arte figurativo. Él es el mayor de los dos hermanos. Era inevitable que estas dos corrientes del arte pronto empezaron a interactuar.

P. 6

De este modo encontramos ya a fines del período de los renos, en Magdaleniense, que se usa la expresión figurativa en el arte ornamental. Animales enteros o también parte de animales, como cabezas, (Gráfico 1) se ahíla como ornamentos en huesos y pronto ya se empieza transformar cabezas de animales en el arte ornamental

Gráfico 1

como especialmente el Abbé Breuil demostró en sus estudios. (Gráfico 2) Lo mismo aplica para imágenes de plantas, especialmente en el caso de ramales, que se transforma en ornamentos espirales. No es correcto si hoy en día aún muchos arqueólogos clásicos suponen que la imagen espiral proviene de los fines de la

temprana edad de piedra o incluso de la civilización micénica. Ya en el paleolítico encontramos ornamentos espirales típicos que provienen de la fauna.

P. 7

Las remodelaciones ornamentales de imágenes figurativas no alcanzan su apogeo sino en los períodos postpaleolíticos y rápidamente llegan a la desfiguración total de su origen. (Gráfico 4 y 5) Esta remodelación no solamente fue causada por el deseo de resaltar las partes ornamentalmente potentes, sino también otro factor: la copia repetitiva. Especialmente si la imagen que se copia ya no es totalmente comprendida por el copiadador

Gráfico 2

en su significado original, fácilmente se causa una deformación total de la misma. En esta situación frecuentemente se observa una nueva apariencia. El copiadador empieza a insertar elementos que conoce a esta imagen que no entiende del modo que se obtiene un objeto totalmente distinto. Lo fácil que ocurren estas remodelaciones hemos demostrado en experimentos con alumnos. Como ejemplo quiero exponer solamente un caso de los numerosos experimentos (Figura 6).

P. 8

Gráfico 3

P. 9

Gráfico 4

P. 10

Gráfico 5

P. 11

El modelo es una imagen exacta de un mamut de la cueva de Combarelles. Las copias fueron realizadas de niños entre 9 y 12 años en pueblos distintos. La primera copia sirvió de modelo para la segunda, la segunda copia como modelo para la tercera etc., del modo que cada niño tenía que realizar una copia. El resultado se puede observar en gráfico 6. La imagen de un mamut que rápidamente fue desfigurado e irreconocible se transformó en algo parecido a una casa. Observaciones parecidas se puede realizar en el arte primitivo. El gráfico 7 muestra un ejemplo de la edad media. En este caso una cabeza se transformó en algo parecido a un castillo.

La mezcla del arte ornamental y figurativo no se reduce solamente a los usos ornamentales de imágenes figurativas. Del mismo modo se emplea imágenes ornamentales en el arte figurativo. También esto ya empieza en el paleolítico del modo que se ornamenta las imágenes de animales fisioplásticos con puntos y líneas. (Gráfico 8)

Más extensa es la introducción de imágenes ornamentales en el arte figurativo en culturas posteriores. Aquí por ejemplo se encuentra los orígenes del estilo geométrico de la edad de bronce y de hierro posteriores. El entusiasmo por el trazado geométrico en forma de triángulos que se mete las expresiones de hombres y animales a la fuerza en simples formas geométricas. (Gráfico 9 y 10) Aquí podemos referirnos en analogía al cubismo moderno de triangulismo. Como se puede observar el cubismo, que también surgió del entusiasmo por líneas fraccionadas y ángulos, e incluso intenta expresar todas las formas naturales y redondas en formas geométricas, no es una corriente artesanal moderna. El estilo ornamental geométrico, como también existe en el cubismo de hoy, ya

P. 12

alcanzó en los pueblos europeos en tiempos prehistóricos elevadas expresiones. Un ejemplo muy típico presentan los indígenas prehistóricos

Gráfico 6a

especialmente de Sudamérica que llevaron con la imagen geométrica típica de sus ornamentos de escaleras y meandros a sus mejores expresiones. (Gráfico 12 y 13)

P. 13

Estos casos se pueden denominar como meandroismo o escalerismo si se pretende aumentar los ísmos en el arte.

Gráfico 6b

Sí, tendencias cubistas incluso se pueden observar de repente en arte infantil de forma que un niño se entusiasma tanto con las formas geométricas que también expresa hombres y animales en

P. 14

Gráfico 7

Gráfico 8

P. 15

formas rectas cubistas o triángulos (gráfico 14). Un buen ejemplo para el uso de distintas imágenes ornamentales es el arte céltico. En este caso es el ideal ornamental es la floritura de arcos, como se puede encontrarlo en la vejiga natatoria o también como rizo, como ramal y en innumerables variaciones (gráfico 15). Este ornamento no solamente se usa como medio de decoración independiente en todo tipo de objetos, recipientes, monedas, corchetes, collares, escudos, cucharas, brazaletes etc., sino llena también todo el arte figurativo de manera que así surgen figuras de hombres y animales enteras. El ejemplo más bello para eso son las monedas célticas, tanto del este como del oeste porque esta imagen de floritura de arcos es el Leitmotiv ornamental característico de todo el arte celta. Las monedas celtas con en mayor parte imitaciones del estátero de oro de Felipe II. de Macedonia en el oeste y de sus dracmas en el este que en un lado muestran el perfil de una cabeza y en el otro o un conductor de un carruaje de caballos o el rey como vuelve victoriosamente en caballo de los juegos olímpicos. En que el

Gráfico 9

P. 16

artista céltico convirtió el modelo con la introducción de un ideal específico en esta expresión, se puede observar en las muestras de cabezas de caballos y humanos (Gráfico 16 y 17).

Gráfico 10

Al triangulismo, cubismo y meandroismo se junta un voluntismo perfecto cuyo ideal estético también se introduce en el arte irlandés (Gráfico 18), contribuyó al desarrollo del arte ornamental nórdico de animales

P. 17

y finalmente agrega con la imagen de la vejiga natatoria un rasgo característico y impresionante al arte gótico (Gráfico 19). De esta invasión del arte figurativo por imágenes ornamentales especiales se podría

Gráfico 11

dar aún más ejemplos. Todos tienen una cosa en común: Influyen el arte figurativo ideoplásticamente. La idea que domina las expresiones es la del ideal estético de las formas. Nace un ideoplástica ornamental.

Una segunda cosa importante, que dio origen a la expresión ideoplástica yace en la acentuación de lo importante y la supresión de lo

P. 18

Gráfico 12

P. 19

insignificante. Así se produce una ideoplástica esquematizante. En este proceso lo que es importante y lo que es insignificante para el artista está determinado totalmente por la imaginación individual.

Gráfico 13

Cada esquema por sí mismo ya es del realismo naturalista. Pero sí el artista exagera mucho lo que le parece importante y desdeña lo insignificante hasta la exclusión total, entonces el objeto expresado pierde sus verdaderas proporciones.

P. 20

Gráfico 14

Gráfico 15

P. 21

Gráfico 16

P. 22

Gráfico 17

P. 23

y se dan las condiciones para la nacimiento de expresiones grotescas y inentendibles para alguien que no sabe. Figuras desproporcionadas de esta índole, que a veces ya ni se puede reconocer,

Gráfico 18

encontramos desde la edad de piedra más temprana. A esto pertenecen por ejemplo los Menhires trabajados figurativamente de Francia (Gráfico 20), los ídolos pequeños de piedra del tiempo premicénico de Grecia (Gráfico 22), algunas imágenes en las rocas de la edad de bronce en Suecia y los Alpes marítimos (Gráfico 23), las pequeñas figuras de bronce de dioses en Italia (Gráfico 24) y mucho más. Pero también

P. 24

los pueblos primitivos de la actualidad producen una multitud de ejemplos. Cuando la gente del Imperio de la Horda de Oro de Siberia del este quiere protegerse de rigidez en las articulaciones de los brazos

Gráfico 19

Gráfico 20

emplean un amuleto tallado de madera, que representa a un humano que tiene solamente una pequeña cabeza y brazos con articulaciones grandes y movibles. (Gráfico 25)

P. 25

El brazo con sus articulaciones movibles es lo más importante. La cabeza solamente sirve como indicación que se trata de un cuerpo humano, todo lo demás es insignificante y por consiguiente no se expresa. Solamente importa la idea de la movilidad de las articulaciones que domina toda la imagen.

Gráfico 21

Para expresar la idea de una enfermedad que consume a las personas se elabora una figura de madera con la columna vertebral y las costillas fuertemente marcadas y todo lo demás se descuido y tosco. (Gráfico 26). Para expresar el mal de la paralización de una mitad de la cara, los Singaleses se ponen para sus bailes religiosos mascarar grotescas de madera, que expresan de forma exagerada el contraste de los músculos de la cara de un lado (Gráfico 27) etc. En el arte medieval se expresa el alma frecuentemente como Medallón con imagen del torso (Gráfico 28).

P. 26

Una ideoplástica esquematizante también se produce muy fácilmente cuando la expresión tiene el fin de describir o comunicar algo, especialmente si se quiere comunicar situaciones o acontecimientos enteros.

Gráfico 22

Este uso descriptivo del arte aún falta completamente en el paleolítico.¹⁰ En este tiempo nunca se expresa acontecimientos o situaciones enteras, sino siempre solamente un animal o hombre y a veces grupos de animales,

P. 27

Gráfico 23

Gráfico 24

P. 28

como por ejemplo renos pastando o un macho que sigue a una hembra, o una manada de caballos galopando

Gráfico 25

Gráfico 26

como a veces es observada por cazadores. La reproducción descriptiva de actos y acontecimientos

P. 29

Gráfico 27

Gráfico 28

P. 30

empieza recién en el neolítico, p.ej. en las imágenes en rocas en España (Gráfico 29), y alcanza en la edad de bronce en Suecia en paredes de roca un desarrollo muy rico (Gráfico 30). Las figuras se esquematizan ideoplásticamente,

Gráfico 29

Gráfico 30

porque para la descripción no es necesario expresar todos los detalles ya que el observador sabe a qué se refiere.

P. 31

Gráfico 31

Gráfico 32

P. 32

Esta simplificación de la expresión figurativa en la ideoplástica descriptiva que podemos observar también tanto en el caso de los indígenas (Gráfico 31 y 32) como de los australianos (Gráfico 33), tanto en el caso de los africanos como en el de los asiáticos y de los pueblos postpaleolíticos de Europa,

P. 33

finalmente lleva al desarrollo de un simbolismo pictográfico de verdad que representa una de las formas más primitivas de la escritura (Gráfico 32). Desde el momento en que la expresión de un objeto meramente sirve como símbolo que por convención tiene un significado determinado se llega rápidamente a una simplificación esquematizante, de manera que la imagen ya no tiene mucha similitud con los objetos que representa.

Gráfico 35

Ningún hombre por ejemplo entendería el dibujo figurativo en una roca de un australiano, si un nativo no hubiese dicho a mi amigo, el Señor Dr. Basedow, que se refiere a un campamento de un australiano con su mujer, y que la figura horizontal es una protección contra el viento, que las figuras verticales con la mujer y el hombre y los dos círculos un fuego al lado de cada uno de los dos.

P. 34

De esta forma la ideoplástica simbolizante se aleja lo máximo posible del realismo naturalista. En la vida moderna la ideoplástica simbolizante tiene un uso muy eficaz en los letreros y carteles de publicidad. En estos casos importa tanto la atención del observador como también la comunicación del mensaje clave a primera vista. Las dos cosas se consiguen por la exageración y la omisión de algunos partes para

obtener una imagen grotesca que atrae las miradas que expresa una sola idea. La forma más cómica finalmente es la ideoplástica esquematizante en las caricaturas. Todo lo que es caricatura es ideoplástica y siempre se basa en el énfasis tanto como en la exageración y transformaciones chispeantes de algunos detalles y eventualmente en una omisión más o menos fuerte de otros detalles. Siempre la caricatura expresa ciertas ideas. Aparte de la ideoplástica esquematizante y ornamental hay la ideoplástica fantástica. En ella no se expresa nada real sino se expresa meras creaciones fantásticas (Gráfico 35 – 38).

Gráfico 36

P. 35

Pero algo no se debe olvidar: también el edificio más irreal, también el fantasma de pesadillas más atroz al final y al cabo se constituye de cosas que se ha percibido alguna vez. Nadie puede evitar este hecho con su imaginación mental ya que solamente la percepción sensorial no entrega. Es más bien la forma de composición lejana a la realidad que caracteriza las creaciones fantásticas. De esta manera surgen las figuras de dioses y demonios de pueblos primitivos de todos los tiempos, los cuerpos mezclados, los seres de fábulas, los dragones y grifos,

P. 36

Las quimeras y los vampiros, los querubines y ángeles (Gráfico 39) etc. Ellos sí son nuevas figuras que se produjeron por la síntesis de las ideas más heterogéneas. Esto es la perfección de la ideoplástica.

Gráfico 38

P. 37

Algunas tendencias modernas de expresionistas y futuristas se apoyan en la ideoplástica fantástica para diferenciarse en la expresión de objetos percibidos por los sentidos. Se suele juzgar esta corriente demasiado rápido. De la manera de que se trata de casos patológico

Gráfico 39

P. 38

de artistas jóvenes que buscan la manera fácil de la atención – y parece que son muchos – este punto de vista sí se justifica. Pero no se puede ignorar aquellos que representan una corriente artística seria aunque uno la considere errada y equivocada.

Gráfico 40

De esta forma la corriente igual siguiera existiendo y contiene de todas formas, si uno deja al lado los accesorios un núcleo que merece una crítica objetiva. Este núcleo consiste en la rebelión contra la idea del arte actual y el deseo de ampliar y hacerla más libre. Lo anterior se quiere conseguir a través de la lucha para el derecho del arte visual de convertir partes de la imaginación en el objeto expresado.

P. 39

No se quiere ver el arte visual limitado de forma alguna a la expresión de cuerpos realmente observados sino también usarla para expresar procesos imaginativos que no se basan en la imaginación de cuerpos, o sea de sentimientos y ánimos simples. Esta aspiración, como reacción a una idea del arte demasiada limitada, no se puede negar.

Gráfico 41

Queda la duda si el arte visual es apropiado para la expresión de conceptos que no son corporales o si mejor se deja esta tarea para otros artes como la música. Es cierto que la posibilidad dentro de ciertas limitaciones sí existe, también sin la expresión de ciertos cuerpos simplemente por composiciones de colores especiales o el trazado enunciar algo agradable o desagradable, algo plácido o molesto.

P. 40

Pero esto se consigue también en una forma muchos más eficaz y exactamente matizado cuando se utiliza un objeto físico como portador o elemento que provoca una asociación para el sentimiento estético o ánimo. Este método socorrido es superior al método futurista ya que permite al observador mucho más exacto reconocer lo que artista quería expresar. Este último fin también anhela el expresionista ya que también mandan sus obras a exposiciones. Muchos resultados extremos del expresionismo (Gráfico 40 y 41) no se entiende y no logran causar otro efecto en la mente del observador que el pensamiento: ¿Qué pasará en esta mente? Con esta clase de obras el expresionismo y el futurismo no alcanzan y menos superan lo que logra la ideoplástica fantástica de los pueblos primitivos que basa sus expresiones en objetos físicos y es capaz de reproducir de forma cautivante ánimos, sentimientos y pasiones del hombre con o sin apoyo de colores en sus creaciones fantásticas.

¡Damas y Caballeros! Intenté explicar brevemente los aspectos más importantes que alejan la expresión figurativa del realismo naturalista. Entonces pueden concluir que en todos los casos de transformación ideoplástica de la expresión del objeto real se origina porque no se reproduce la imagen directa de un semblante, sino su elaboración asociativa con otras impresiones que pueden alejarse mucho más y ser el resultado de una mayor abstracción.

P. 41

En la ideoplástica no se reproduce lo que se ve sino lo que se piensa. El procesamiento mental de acontecimientos es sin duda un proceso psicológico superior que la mera vista. Entonces no es del todo correcto que juzga sin preámbulos la expresión ideoplástica como un arte más primitivo que la fisioplástica y simplemente porque la última es más cercano al realismo naturalista.

Si por el otro lado tomamos en cuenta como la expresión de un objeto real se convierte en realismo naturalista encontramos dos posibilidades que imposibilitan la asociación de la imaginación simple del objeto real con imaginaciones que influyen la expresión artística de manera ideoplástica. O asociaciones de este tipo no existen o son sacados por crítica consiente. Los dos casos permiten la producción de una imagen fisioplástica, pero en el primer caso se trata de fisioplástica ingenua e inconsciente y en el último de una conscientemente anhelada, como también la ideoplástica puede ser ingenua o en los casos más modernos una conscientemente anhelada.

Para desactivar con crítica intencionada el carácter fisioplástico de dibujos con asociaciones turbias, hay que superar muchas dificultades en el caso de un hombre que tiene asociaciones muy vivas y ricas. De todas formas existen para él dos condiciones: buena observación y un control crítico de su imagen mental. Estos dos requisitos no siempre se hallan en un solo hombre moderno. Pero si, según la regla, el factor más importante la buena observación no es tan desarrollado tampoco sirve la crítica más acertada, porque se trata de producir el dibujo en la mente.

P. 42

Las imágenes de los cazadores paleolíticos son sin excepción dibujos de algo que se tiene en la mente¹². De todos modos se requieren capacidades mentales bastante desarrolladas y algunos esfuerzos para desactivar críticamente todas

asociaciones de un hombre con una imaginación muy viva para dibujos de algo que se tiene en la mente que influyen las expresiones de manera ideoplástica. Esto es un desarrollo cultural que sí se puede esperar de los pueblos de la antigüedad clásica y de la actualidad pero no de los cazadores diluviales de mamut.

En el caso de la fisioplástica simple es distinto. En este caso estas asociaciones molestosas ni existen porque la imaginación todavía está bastante limitada. Sobre todo las imaginaciones abstractas todavía son poco desarrolladas. Pero si existe en cambio una observación buena el dibujo se convierte por si solo en fisioplástica, bajo la condición que las articulaciones son lo suficiente hábil para la elaboración manual.

¿Cuál de las dos posibilidades se manifestó en el arte paleolítico? Creo que cabe poca duda.

Que el desarrollo mental en el paleolítico fue superior al desarrollo en tiempos posteriores, incluso en la edad media, sostuvo aún nadie según yo sepa. Pero si la mente humana en el paleolítico estaba menos desarrollada que en períodos posteriores de antemano debería ser poco probable que el arte fisioplástico del paleolítico era superior al desarrollo en el arte que la ideoplástica de tiempos posteriores. El estado mental del artista paleolítico recién se nos aclara cuando pensamos en que los hombres diluviales eran sin excepción cazadores.

P. 43

Como demuestran las tribus que en la actualidad aún solamente se dedican a la caza es la capacidad de observación en estos pueblos muy desarrollada, tan desarrollada que un europeo no se puede imaginarlo. A la vez su imaginación se centra en una sola cosa: la caza y los animales. El surgimiento de términos abstractos aún está muy poco desarrollada como en el caso de otros pueblos primitivos que se encuentran en este estado de desarrollo, p.ej. los australianos o pueblos de la selva. Si

entonces por contacto con otras tribus más desarrolladas imaginaciones extrañas no han sido introducidos a la mente de los cazadores de mamut – y eso se puede descartar en el paleolítico cuando todos los hombres aun fueron cazadores – entonces las imaginaciones realistas de la caza no podían ser turbados por procesos asociativos molestos y se dieron las condiciones para el desarrollo de una fisioplástico ingenuo.

El arte del cazador diluvial entonces solamente fue realismo naturalista porque el artista no transformo del objeto real por mayores procesos asociativos sino lo reprodujo directamente. En el caso del cazador paleolítico aún prevalecieron las imaginaciones reales de observaciones sensoriales al pensamiento abstracto. Por eso fue un fisioplástico ingenuo. En el caso del artista del neolítico, de la edad de bronce y de hierro y de la edad media etc. dominó como también en el caso de los pueblos primitivos algo más desarrollados de hoy, p.ej. los negros, indígenas, isleños del mar del sur, la imaginación interpretativa cada vez más que la percepción sensorial. Por eso el arte se convirtió en ideoplástica. Entonces no hay nada más equivocado que medir el desarrollo del arte por el grado de realismo naturalista en la expresión artística.

P. 44

El arte fisioplástico ingenuo del paleolítico es a pesar de su realismo sorprendente inferior a la ideoplástica posterior aunque se alejó del realismo naturalista ya que en el arte paleolítico prevalecen los sentidos al pensamiento y en cambio en la ideoplástica de tiempos posteriores es al revés.

¿De qué se trata ahora en el caso del desarrollo ontogenético del arte del niño? ¿Es cierto que existe una paralela entre el desarrollo del arte infantil y el desarrollo del arte en la historia del desarrollo mental del hombre? ¿Se puede encontrar algo en el arte del niño que corresponde a un estado inicial del arte fisioplástico del cazador paleolítico?

Hace tiempo que me ocupo mucho de esta pregunta. Amigos de Göttingen, Berlín y Jena me facilitaron materiales de alumnos de colegios de los últimos años. Mi amigo el pastor Schröder de Hainichen cerca de Dornburgo me ayudó con mis experimentos en masa sistemáticos con niños de pueblos de 6 a 14 años. En muchos pueblos de los estados federales de Hesse y Turingia y de la zona del Río Rhön a mi petición los profesores hicieron con especificaciones más dibujar a los niños ciertas tareas de la mente y sin ver el objeto. Cuando visité los territorios del pueblo indígena Hopi la Señora Stanley, la profesora de la escuela para los indígenas en Oraibi, tuvo la gentileza de entregarme dibujos y libros de bricolaje de los niños. De esta forma puede fundar mi juicio en mucho material obtenido bajo aspectos sistemáticos que se aumenta casi infinitivamente por las colecciones conocidas de Kerschensteiner y Levinstein.

P. 45

La respuesta que se obtiene de esta forma a la pregunta no deja nada que desear en cuanto a su claridad y unicidad. No hay ningún rastro de una paralela entre el desarrollo del arte ontogenético del niño europeo y el desarrollo del arte en la historia de la humanidad. El arte de los niños de los pueblos avanzados ya tiene desde el momento en que producen alguna obra, o sea desde su cuarto año de vida algo fuertemente ideoplástico.

Gráfico 42

El niño moderno no dibuja lo que vio sino lo que aprendió y sabe. No observa primero y aprende luego sino aprende primero y luego ve lo aprendido distinguiendo por un esquema de lo que le parece importante. Es una ideoplástica esquematizante pura que se encuentra en el arte de los niños.

P. 46

Quiero ilustrar lo anterior con algunos rasgos característicos un poco más. Los dibujos de los niños se alejan casi sin excepción del realismo naturalista. Un rasgo general de ellos se manifiesta en la desatención en cuanto a las formas y proporciones de lo expresado.

Gráfico 43

La expresión ya permite reconocer desde el principio una síntesis de varios detalles conocidos por el niño, como por ejemplo muestra el dibujo adjuntado de un carro (Gráfico 42). Todas las partes, las ruedas, la horquilla, los radios, la puerta, la escalerita y todo el cuerpo del carro se junto muy suelto. La imagen resultante sí no tiene mucho que ver con la realidad, porque las partes no forman un conjunto coherente.

Gráfico 44

P. 47

Gráfico 45

Gráfico 46

Un poco más tarde se une los detalles normalmente en un esquema típico que ya es la manifestación de un proceso de abstracción de verdad. P.ej. el esquema "hombre", el esquema "animal" etc. están presentes y es dibujado al principio de esta forma, y es dibujado de esta forma si un hombre específico o animal debe ser expresado.

P. 48

Gráfico 47

P. 49

En este esquema se introduce luego los rasgos distintivos específicos.

Gráfico 48

De esta forma normalmente la mujer solamente se diferencia del hombre por el pelo. (Gráfico 46) Los animales domésticos caballo, vaca, puerco, cabra frecuentemente tiene el mismo cuerpo, o sea la forma abstracta “animal”.

P. 50

A esto se adjunta en el caso del caballo las crines, en el caso de la vaca los cuernos y la ubre, o en el caso del chanco su cola típica. La vaca se diferencia en este caso de la cabra solamente por el tamaño. (Gráfico 47)

Gráfico 49

Gráfico 50

Muchas veces se encuentra incluso otras características que demuestran muy claramente que el niño no expresa los objetos como los ve sino como los piensa. Una de estas características es la mezcla de distintas perspectivas en el mismo dibujo,

P. 51

un fenómeno que también está presente en la ideoplástica de los pueblos primitivos. De este modo a menudo se dibuja la cabeza de un hombre del lado y su cuerpo de frente o también la cara de frente

Gráfico 51

pero la nariz del lado (Gráfico 46). La imagen se construyó como síntesis de lo conocido, pero no realmente observado de esta forma.

Algo totalmente análogo a estos dibujos de niños con un perfil mezclado son las figuras adjuntadas de piedras para jugar de Camerún (Gráfico 48) y la expresión de Egipto (Gráfico 49).

P. 52

De una forma muy parecida trabajó un negro que dibujó con fuego un babuino en un recipiente de zapallo. (Gráfico 50) El babuino escala en una palmera. Pero no es representado de la forma como tiene las piernas cuando escala, sino como si caminara, o sea con piernas extendidas.

Gráfico 52

en esta posición está juntado simplemente del lado al tronco de la palmera aunque es imposible por los movimientos que hacer que un babuino suba una palmera de esta forma. La imagen es construida de dos perspectivas distintas, pero la contradicción resultante no preocupa al artista.

P. 53

De esta manera también el niño retrata el carro (Gráfico 51^a) o el cuarto (Gráfico 52) etc. en parte de arriba, en parte del lado. Para estos casos tenemos otra vez una analogía en los pueblos primitivos (Gráfico 51B y Gráfico 53) tanto en el antiguo Egipto (Gráfico 54) como en la edad media (Gráfico 55).

Gráfico 53

Un elemento muy característico del arte infantil es la forma del dibujo que quiero denominar como “radiografía” porque permite reconocer objetos detrás de elementos que en la realidad son impenetrables. De esta forma se ve partes del cuerpo por la ropa, las raíces de flores por el florero, las raíces de un árbol por la tierra, el contenido de

P. 54

Gráfico 54

Gráfico 55

P. 55

Gráfico 56 – 59

P. 56

una canasta por la canasta, el agua por el tubo de un pozo (Gráfico 56 – 62). Todo esto demuestra claramente que el niño retrata en sus dibujos siempre lo que sabe de las

cosas sin respetar si se puede observarlo realmente. Estos “radiografías” también se puede observar en dibujos de pueblos primitivos

Gráfico 60

como demuestra el ejemplo de un ciervo cuyos intestinos se ve por el cuerpo (Gráfico 63).

Muy frecuentemente que el niño representa las partes abiertas de objetos, como p.ej. un hoyo en el fondo de un florero (Gráfico 59) o el límite superior de un coche abierto (Gráfico 65) interrumpiendo la silueta o omitiendo una línea en este punto.

P. 57

Sabe que ahí no hay nada y por eso tampoco dibuja nada. Que lo observado sin embargo tiene un contorno no lo considera. Muy típicos en este sentido son también los dibujos del sol. Ningún niño jamás ha visto el sol de esta forma.

Gráfico 61

Sin embargo sabe que hay rayos de sol, y por lo tanto dibuja los rayos de alguna manera esquemática. Así se producen imágenes del sol que hasta en los detalles coinciden exactamente con los de pueblos primitivos. (Gráfico 66) El sol también se personifica porque se levante, se acuesta, se ríe y se esconde – así se lo cuenta al niño – entonces el sol debe

P. 58

ser un ser vivo y una cara, pues la luna también tiene una.

Estos ejemplos deberían ser suficientes. Todo el arte del niño moderno demuestra, que ya, antes de que se desarrollan las articulaciones para que el niño pueda retratar objetos,

Gráfico 62

la educación le lleno la cabeza con muchas ideas que usa el niño para la síntesis de imaginaciones de objetos como también para objetos observados por él. Entonces apenas el niño sabe dibujar objetos que observa

P. 59

es lo que dibuja ya no lo que observa realmente sino material influido y transformado ideoplásticamente por la educación. El primer grado de la fisioplástica que correspondiera al arte paleolítico no existe.

Gráfico 63

Una paralela entre el desarrollo del arte infantil y el arte prehistórico en el sentido de una "ley fundamental biogenética " no existe para nada. Él que sostiene que exista no considera los hechos y su pensamiento es en el mismo sentido alejado de la realidad y construido como el arte infantil es ideoplástico.¹²

P. 60

Cuando hace varios años por dibujos de niños que viven en ciudades llegué a esta conclusión, pensaba en la posibilidad que en el campo quizás existieran mejores condiciones para el descubrimiento de un primer grado fisioplástico en el desarrollo del arte infantil. Suponía que en esta situación la mente infantil aún no estaría tan llena de conocimientos y que la observación directa de los objetos reales aún prevaleciera en su mente. ¡Muy equivocado! La mayor parte de los ejemplos mostrados proviene de niños que viven en el campo. En cambio entre todos los dibujos y el bricolaje de los niños de los indígenas del pueblo Hopi me di cuenta de un rasgo más fuerte del realismo naturalista (Gráfico 67 – 71), aunque el arte de los indígenas adultos del pueblo Hopi, en cuanto se dedican para fines ceremoniales o decorativos a esto, es muy ideoplástico. Sus niños viven mucho más en contacto con la naturaleza que incluso los niños del campo en Europa, y los mayores se ocupan

Gráfico 64

P. 61

poco de su educación. Esto explica que en los dibujos se encuentra un mayor realismo naturalista y que

Gráfico 65

Gráfico 66

P. 62

los rasgos naturalista no se imponen tan fuertemente como en el caso de niños europeos en los cuales se descubre entre miles solamente a veces un talento excepcional para dibujos coinciden mucho con lo observado y la naturaleza. Pero estos últimos son artistas natos. La gran mayoría de niños europeos retrata dibujos – esto creo poder concluir como resultado innegable de mis experimentos y observaciones propias –

Gráfico 67

que muestran rasgos de la ideoplástica de manera típica y que con ejemplos paradigmático iluminan la psicología de la ideoplástica. Aquí podemos ver como toda la imaginación refleja fiel en el arte.

P. 63

Con la fisioplástica del paleolítico el arte del niño europeo no tiene nada en común.

Gráfico 67 – 69

Por los hechos comunicados también surgen algunos aspectos en cuanto a asuntos prácticos de la educación. Lo que demuestra la ideoplástica de los niños de los pueblos avanzados muestra muy claramente

P. 64

es la desatención de la propia observación y la confianza en lo aprendido. Es cierto que la ideoplástica expresa un grado mayor de actividad mental que la fisioplástica ingenua de los tiempos antiguos.

Gráfico 70 y 71

La asociación con imaginaciones abstraídas es sin duda un proceso complejo que la simple asociación de las imaginaciones recién obtenidas por observación sensorial reciente. Pero esto no nos da el derecho de subestimar el valor de la observación sensorial simple y renunciar del todo a la observación. Ya que la observación es la única fuente fiable para la creación de todas las imaginaciones abstractos superiores.

P. 65

Sin la observación sensorial no existe ninguna imaginación. Pero en nuestra educación de hoy se descuida mucho la formación de la observación sensorial y la capacidad de abstracción que resulta de esta en comparación con la sobrealimentación con material de presentación ya abstraído. Esto aplica sobre todo para el Gymnasium (*instituto de la educación media superior*) la educación superior, donde no se ocupa lo suficiente con objetos concretos. Personalmente soy más un amigo que un enemigo de los Gymnasiums, pero justamente por esto me importe sacar las faltas de la educación ahí lo mejor que se pueda.¹⁴ No son solamente los futuros investigadores de la naturaleza, médicos y técnicos que requieren de una buena observación. Para estas profesiones ya la educación superior ofrece después la posibilidad de recuperar lo perdido de a poco hasta un cierto nivel, aunque los 12 años de escuela son justamente el período más importante para el desarrollo mental por lo que lo mencionado no queda sin repercusiones. Pero los otros profesionales necesitan en la vida de hoy también permanentemente una buena observación y ellos después

no tendrán la posibilidad de llenar este espacio que dejó la educación en el Gymnasium.

Noto en mis estudiantes que principalmente provienen del Gymnasium cada semestre de verano de nuevo cuando empiezan los ejercicios prácticos cuando torpe se comportan con objetos reales. No son capaces de observar y describir realmente un objeto o un proceso que está justo en frente de ellos. Si se pregunta a ellos por cosas u observaciones cuentan más lo que leyeron en libros o escucharon en clase que lo que realmente vieron

P. 66

Esto es un resultado de nuestra educación escolar y el equivalente opuesto perfecto del arte de los alumnos. Sus descripciones tienen un rasgo ideoplástico como también el arte del niño es ideoplástico.

Me parece que sobre todo las clases de dibujo puede ayuda extremadamente. Nada afina tanto la capacidad de observar como dibujar un objeto real. Dibujar algo natural es insustituible en este sentido. Cada investigador de la naturaleza sabe esto. Si cree de haber observado un objeto por el microscopio en todos sus detalles y empieza a dibujar recién se da cuenta cuanto no ha visto aún. Sobre todo en los Gymnasiums donde se ocupan cada vez menos con objetos concretos que en otras formas escolares debería la clase de dibujo más extensa que en otras formas escolares para compensar la falta de ocupación con objetos de las ciencias naturales.

Con lo anterior no quiero decir que las clases de dibujo se deberían concentrar meramente en dibujar objetos naturales. Todo lo contrario, dibujar algo que se tiene en la mente siempre debe completar el dibujo. Aquí recién nota el profesor como es la mente del alumno. Aquí recién llega a comprender la mezcla y la relación entre las observaciones propias y conocimientos adquiridos de cada uno. Aquí recién

reconoce el punto donde debe empezar a corregir la educación de cada uno para que tenga la relación deseada de los dos factores. El profesor de dibujo después de algún tiempo será capaz en muchos casos de ver mucho más profundo en la mente de cada alumno que el profesor de lenguas, matemáticas o

P. 67

de historia que siempre solamente conoce un lado específico de las dotes del alumno. Cuando debe dibujar algo que se tiene en la mente si la tarea es sistemática se muestra toda la capacidad del alumno.

De esta manera lleva la ocupación teórica con el arte primitivo a los asuntos prácticos de la educación. De esta manera conecta el análisis psicológico del cerebro humano las corrientes modernas de la actualidad con los esfuerzos artísticos de la prehistoria.