

## **Unas palabras sobre Meyerhold, uno de los teóricos y practicantes más profundos del teatro. <sup>1</sup>**

**Naira Gevorkyan**

Investigadora independiente.

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

[gevorkyan.naira@gmail.com](mailto:gevorkyan.naira@gmail.com)

### **Resumen:**

La vida de Vsevolod Meyerhold no solo demuestra las capacidades de un gran artista, sino también ilustra sus enfrentamientos con el sistema político riguroso de la Unión Soviética. Un verdadero innovador con muchas aspiraciones, se comportó de manera extremadamente honesta en relación con su vocación e influyó radicalmente en el teatro ruso y mundial. En esta redacción la autora repasa el complejo camino del artista, usando materiales originales en ruso (principalmente, citas de practicantes del teatro ruso y soviético, así como de críticos e historiadores de arte), cuya traducción al español no está disponible.

**Palabras clave:** Meyerhold; Teatro ruso; Biomecánica; Teatro soviético.

### **Abstract:**

Not only does the life of Vsevolod Meyerhold demonstrate a great artist's capabilities, but it also illustrates the confrontations between him and the USSR's harsh political system. A true innovator with many aspirations, he comported himself in an extremely honest manner in relation to his calling and radically influenced Russian and world theatre. In this write-up, the author reviews the complex path of the artist, using original materials in Russian (predominantly quotations from Russian and Soviet theatre practitioners, as well as critics and art historians) that haven't been translated into Spanish.

**Keywords:** Meyerhold; Russian theatre; Biomechanics; Soviet theatre.

---

<sup>1</sup> Para citación de este artículo: Gevorkyan, Naira. (2025). Unas palabras sobre Meyerhold, uno de los teóricos y practicantes más profundos del teatro. *El Peldaño - Cuaderno de Teatrología*. Julio-diciembre 2024, n23,1-9. <https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/article/view/1454>  
Sección: Artículo. Recepción: 03/10/2024. Aceptación final: 01/12/2024.

Meyerhold, llamado en Rusia *orquesta unipersonal*, transformó el teatro e inspiró a las siguientes generaciones de practicantes teatrales con decisiones inesperadas y coraje artístico. Él experimentaba con gran placer y emoción fuerte con diversos aspectos del teatro: escenografía, técnica actoral y dirección. Era valorado, principalmente, por su pensamiento innovador y complejo; por crear un modo de pensar el arte que sacudió a toda la comunidad teatral y fue recibido de manera ambigua: a veces con deleite, a veces con incompreensión e incluso agresión.

“Probablemente esta sea mi calidad personal; incluso las cosas más simples que afirmo, por alguna razón, parecen paradojas y herejías, por las cuales uno debería ser quemado en la hoguera. Estoy seguro de que si mañana declaro que el Volga desemboca en el Mar Caspio, pasado mañana van a exigirme que admita mis errores contenidos en esta declaración”, escribe el alumno de Meyerhold, dramaturgo y guionista Alexander Gladkov, citando al maestro (Gladkov, 1990, p. 274). (¡Hay que tener en cuenta que el Volga es el río más grande de Rusia que, efectivamente, desemboca en el Mar Caspio!)

Es famoso por muchas cosas — sobre todo, por el programa *Octubre teatral* y por el sistema de ejercicios para actores conocido como *Biomecánica*.

Como una figura creativa grande se desarrollaba constantemente. “Meyerhold siempre cambiaba. Mira sus retratos. Todas estas son personas completamente diferentes. O lleva una chaqueta de cuero de comisario, o es un Arlequín o el Doctor Dapertutto... Sí, para mí Meyerhold es definitivamente un personaje. Vivió una vida de carácter” — escribe el dramaturgo y director teatral Mijail Ugarov (Ugarov, 2014). “Meyerhold es un fenómeno excepcional... La mejor cualidad de su personalidad escénica son sus papeles amplios y variados. Actúo más de 15 papeles importantes en la escuela, desde un anciano fuerte y con carácter hasta un simplón de vodevil, y es difícil decir cuál es mejor. Trabaja duro, mantiene bien su tono, se maquilla bien, muestra temperamento y tiene la experiencia de un actor preparado,” — escribe Nikolai Volkov, dramaturgo y teórico teatral, citando al famoso Vladimir Nemirovich-Danchenko (Volkov, 1929, p. 89).

“Solo los contemporáneos de la fama de Meyerhold pueden imaginar su magnitud. En Moscú en los años veinte, su nombre aparecía continuamente en carteles, en columnas de periódicos, en casi todas las páginas de revistas de teatro... Se escuchaba en los debates en la Casa de Prensa, en el departamento académico de la Academia Estatal de Ciencias Agrícolas, en facultades y residencias universitarias, en los teatros de parodias y miniaturas” (Gladkov, 1990, p. 14).

Su verdadero nombre fue Karl Kazimir Theodor Mayergold. Nació en Penza en 1874 en una familia alemana. El futuro director estudió en la Facultad de Derecho de la Universidad de Moscú, pero soñaba con el teatro, por lo que se trasladó al segundo año de la Escuela de Teatro y Música de la Sociedad Filarmónica de Moscú en la clase de Nemirovich-Danchenko, uno de los pedagogos, actores y directores más influyentes de Rusia, que fundó el Teatro de Arte de Moscú (MJT) junto con Konstantin Stanislavsky.

En 1898 se creó el Teatro de Arte Público, luego conocido como el Teatro de Arte de Moscú, y Meyerhold se unió a su compañía, en la que interpretaría 18 papeles. Unos años

después, Meyerhold abandonó el teatro porque había decidido implementar su propio programa creativo. Se mudó a Jerson y dirigió allí la compañía de la Sociedad del Nuevo Drama, donde realizó casi 200 obras.

En 1905, Konstantin Stanislavsky planeó abrir un estudio de teatro en Moscú. Meyerhold le escribió que soñaba con ser director: “Mi idea es fija. Agradecido por todo lo que me ha dado el Teatro de Arte, ¡quiero darle todas mis fuerzas!” (Meyerhold, 1976, p. 52). Stanislavsky invitó a Meyerhold a preparar varias producciones, pero después de los ensayos las producciones fueron canceladas y el estudio se cerró.

Más tarde, Stanislavsky escribió sobre Meyerhold: “El talentoso director trató de encubrir a los artistas, que en sus manos eran solo arcilla para esculpir hermosos grupos, puestas en escena, con la ayuda de las cuales se dio cuenta de sus interesantes ideas. Pero en caso de falta de técnica artística entre los actores, solo pudo demostrar sus ideas, principios, búsquedas, pero no había nada con qué implementarlas, nadie, y por eso los interesantes planes del estudio se convirtieron en una teoría abstracta, en una fórmula científica” (Stanislavsky, 2007, p. 312). (Podemos decir que, a pesar de que Stanislavsky le enseñó a Meyerhold — en Rusia la relación entre el profesor y el estudiante es una de las más importantes, y normalmente, se basa en la confianza y el respeto recíproco — el profesor quería decir, y esto es más claro cuando lo leemos en ruso, que su estudiante fue, probablemente, una persona egocéntrica, aunque talentosa: la intención de auto-admiración fue incorporada en todo lo que Meyerhold hacía. Es interesante porque en Rusia, a diferencia de los países occidentales, hay una tradición fuerte: son los profesionales creativos quienes deben servir a las artes, y no al contrario.)

Meyerhold regresó a Jerson, pero poco después Vera Komissarzhevskaya lo invitó a su teatro en San Petersburgo como director en jefe. Durante los años de colaboración de Meyerhold, Komissarzhevskaya escribió: “El pensamiento humano, el alma humana ahora se esfuerza en el arte por encontrar la clave para el conocimiento de lo *eterno*, para desentrañar los misterios profundos del mundo, para revelar el mundo espiritual...” (Komissarzhevskaya, 1907, p. 5). En su primera temporada en este teatro, Meyerhold realizó 13 obras.

Convocó a sus actores a reunirse con escritores y otros artistas de vanguardia. A partir de estas reuniones ideó una producción *modernista*: *Balaganchik* (significa *farsa*, *bufonada*), basada en el poema y drama lírico homónimo de estilo simbolista del poeta ruso Alexandr Blok. En este texto de 28 líneas, la acción se desarrolla de forma muy extraña: en lugar de hechos reales hay símbolos y especulaciones, en lugar de vida hay un mundo de juguete, en lugar de personajes hay máscaras de muñecos. Tanto en la propuesta de Blok, como en la versión de Meyerhold, las únicas personas reales en *Balaganchik* son solo los espectadores. La obra inmediatamente le gustó a Meyerhold: le permitía experimentar sus ideas. La actriz rusa Valentina Verigina recuerda, “fue la línea más allá de la cual el director abandonó la vida cotidiana, la cruda teatralidad, todo lo cotidiano de hoy y de ayer, y se sumergió en la esfera musical de la ironía [...] desde donde él miraba el mundo. La fantasía de Meyerhold se puso gafas que acercaron su visión a la visión poética de Blok, y vio lo que el poeta escribía” (Verigina, 1980, p. 424). Según los contemporáneos, después del estreno hubo un

escándalo en la sala. Algunos espectadores aplaudieron fervientemente al director, otros lo abuchearon. Se publicaron muchos artículos críticos sobre la actuación, y las salas se agotaron constantemente. *Balaganchik*, como se llamó la obra, se convirtió en una sensación teatral en San Petersburgo y en la primera producción del *teatro convencional ruso*. El crítico Oleg Zintsov dice que esta producción, “donde se mezcló la payasada con la tristeza, se descubrió que el grotesco puede ser no solo cómico, sino también trágico” (Zintsov, 2024). Crítico Sergei Auslender dice sobre el estreno de *Balaganchik* que “era como si los espectadores estuvieran en pleno apogeo en una batalla real; gente respetable estaba dispuesta a entablar un combate cuerpo a cuerpo; el silbido y el rugido del odio eran interrumpidos por gritos resonantes en los que se podía escuchar entusiasmo, desafío, ira y desesperación: ‘Blok, Sapunov, Kuzmin, M-e-y-e-r-h-o-l-d, b-r-a-v-o-o-o’... Y frente a la multitud confusa se encontraba radiante, como un hermoso monumento, con su estricta levita negra con lirios blancos en las manos... Alexander Alexandrovich Blok [el autor del texto en que se basó la actuación], y en sus ojos azules había tristeza y una sonrisa, y junto a él el blanco Pierrot se retorció y se inclinaba, como si estuviera deshuesado, incorpóreo, como un fantasma, arrojándole las largas mangas de su bata” (Auslender, 1923, p. 427-428).

El crítico Konstantin Rudnitsky dice que “las formas escénicas que a los primeros espectadores de las producciones de Meyerhold les parecieron asombrosamente audaces o incluso ridículas, ahora se perciben de otra manera, a veces como completamente ordinarias, arraigadas desde hace mucho tiempo en el teatro. Muchas de las técnicas de Meyerhold, que alguna vez causaron enojo e irritación de algunos críticos y deleite de otros, ahora parecen naturales” (Rudnitsky, 1969, p. 5).

Desde 1908, Meyerhold fue el director en jefe de los Teatros Imperiales: Alexandrinsky y Mariinsky. En esa época, él soñaba con crear una producción teatral basada en el principio de una partitura musical. Valery Fokin, director ruso cuya biografía profesional está estrechamente relacionada con Meyerhold, cree que él siempre buscó oportunidades para desarrollar la interacción con *el espacio* — un espacio que no es solo un escenario, sino también todo el lugar donde nace y vive el teatro. “Tenía un objetivo: lograr y generar tensión para que el espectador no se sintiera cuidado y tranquilo en su silla [como observador] y ni se saliera de la zona de percepción emocional, para que siempre estuviera conectado con lo que sucediera en el escenario” (Fokin, 2023). “La palabra favorita de Meyerhold era *levantar* [al espectador]. Además, Meyerhold utilizó la palabra *grotesco*, que interpretó como *hacer que al espectador pase de un estado a otro*” (Fokin, 2023). En la misma conversación Fokin nos dio un ejemplo de la decisión del director para poder interactuar con el espectador en el espacio: para *contagiar* al público con el llanto, actores que estaban en la platea, comenzaron a sollozar, y acto seguido se escuchó el comentario desde el escenario: “¿Quién llora?” El efecto dominó obligó al público a cambiar a la emoción deseada, prevista por el director. Meyerhold soñaba con crear un teatro en el que el espacio fuera flexible, en movimiento y en constante cambio. “La sala ideal para Meyerhold era un espacio rodeado de espectadores por todos lados, en el que una pared se abriera y creara un acceso directo a la calle” (Fokin, 2023). Desde 1988 Fokin ha sido presidente de la Comisión del Patrimonio Creativo de Meyerhold, luego inició la apertura del Centro Meyerhold en Moscú y en 2003 se convirtió en director artístico del teatro

Alexandrinsky, donde en 2024 realizó la obra *Meyerhold. Teatro extraño*, que el mismo caracterizó como expresión del género “actuación-fantasia”, dedicada al 150º aniversario del nacimiento de Meyerhold.

Después de la revolución (1917) Meyerhold se unió al Partido Comunista y ofreció cooperación a las nuevas autoridades. “La revolución es un evento que cambió radicalmente el destino, la estética e incluso la imagen pública de Meyerhold. Un esteta y estilista sutil, que recientemente ocupó el cargo de director en jefe de los teatros imperiales, de repente se convierte en el líder del frente de izquierda en el arte y organiza su propia revolución en el escenario, estableciendo nuevas reglas para la existencia de un actor, para trabajar con el espacio y el texto” (Zintsov, 2024).

Desde 1918, Meyerhold dirigió cursos profesionales: enseñó dirección y dirección escénica. Durante la época, creó *la Biomecánica* que buscaba desarrollar físicamente a los actores y prepararlos para que pudieran cumplir rápidamente sus tareas en el escenario. En términos aplicados, *la Biomecánica* es un sistema de ejercicios que ayuda al actor a mejorar sus habilidades físicas. Meyerhold creía que este sistema podría convertir a un artista común en un actor universal, es decir, en un actor omnipotente, en un mecanismo perfecto, como escriben los editores de la colección de las citas del director, publicada por GITIS (el Instituto Ruso de Artes Teatrales, el más grande y prestigioso del país) y titulada *Meyerhold durante años diferentes* (GITIS, 2022, p. 194). El director tomó este término de la ciencia. Por un lado, *la Biomecánica* se basa en la teoría de William James que dijo que primero vienen las reacciones físicas y luego las emocionales. Por otro lado, Meyerhold se guió por las ideas de Frederick Taylor. Este ingeniero estadounidense ideó un método de organización científica del trabajo para optimizar las fuerzas de los trabajadores. Meyerhold quería lograr la plasticidad ideal de los actores, para enseñarles los medios expresivos. Su método suponía que el movimiento va de lo externo a lo interno. Por esta razón, a Meyerhold no le gustaba la fase del sistema de Stanislavsky basada en la experiencia interna del rol. Para Meyerhold lo principal era moverse en esta dirección: pensamiento - movimiento - emoción - palabra, siendo la etapa principal de la actuación el segundo punto. El movimiento debía ser exagerado para que sea más fácil de entender para el espectador. Aunque Meyerhold, a veces, fue criticado en Rusia por convertir a los actores en marionetas y privarlos de su individualidad, las clases de *Biomecánica* han sido obligatorias para los estudiantes teatrales del país. Boris Pavlóvich, director teatral, dice que “es más fácil profanar a Stanislavsky que a la Biomecánica. En la Biomecánica, las matemáticas son más obvias y los errores de cálculo son más obvios. Lo cautivador de Stanislavsky es su idealización del proceso teatral, y lo cautivador de Meyerhold es su capacidad para ver fórmulas matemáticas en la magia teatral” (Pavlóvich, 2014).

En octubre de 1920, Meyerhold ofreció el programa *Octubre teatral* para reformar el teatro ruso. El objetivo era politizar el teatro, es decir, convertirlo en un instrumento para la propaganda estatal. Algún tiempo después, inauguró su propio teatro en Moscú, en cuyo escenario dirigió más de 20 obras. “Hablando del Teatro de Meyerhold como un teatro avanzado, debe señalarse que reevaluó radicalmente todos los valores teatrales anteriores y estableció otros nuevos... Esta creación crítica, destructiva, analítica y al mismo tiempo [promotora] de nuevos valores es el sentido principal del teatro [de Meyerhold]. Meyerhold

resolvió audazmente la vieja disputa entre teatro y drama a favor del teatro. El teatro no contaba con fuertes obras dramáticas en sintonía con la modernidad revolucionaria. El teatro dejaba de ser un transmisor del texto y se convertía en un artista independiente, pero para facilitar el trabajo en el escenario era necesario un cambio radical en la técnica de actuación, para lo cual Meyerhold creó la Biomecánica”, escribe el crítico teatral Alexei Gvozdev en su obra de investigación *Teatro de Vs. Meyerhold* (Gvozdev, 1927, p. 12).

En 1930, Meyerhold realizó una gira por el extranjero. En Berlín, se reunió con el actor Mijail Chéjov (sobrino de Anton Chéjov), quien había emigrado de la Unión. Chéjov intentó convencer a Meyerhold para que se quedara a vivir en el extranjero, pero Meyerhold regresó a la Unión. En 1934, representó *La dama de las camelias*; a Stalin no le gustó la obra, y, por eso, los críticos soviéticos atacaron al director con acusaciones de esteticismo, denunciando que su teatro estaba divorciado de las realidades soviéticas.

Meyerhold estaba interesado en el teatro oriental, en particular el kabuki japonés. Este interés era mutuo. Las ideas de los reformadores rusos—sobre todo, de Meyerhold,—inflúan en el nuevo teatro japonés, que tenía interés en aplicar las soluciones artísticas occidentales. (Con razón, a finales de los años veinte del siglo pasado, los entusiastas del Teatro Tsukiji habían traducido obras representadas por Meyerhold.)

En 1937, el activista japonés Sugimoto Ryokichi, fanático de Meyerhold, intentó ingresar ilegalmente a la Unión Soviética, por lo que fue arrestado. Bajo tortura, testificó contra Meyerhold, quien fue declarado espía de la inteligencia japonesa.

En 1938 se cerró el Teatro de Vsevolod Meyerhold. Aunque la máquina represiva ya estaba en marcha, después del cierre de su teatro, el director trabajó por algún tiempo en la Ópera de Konstantin Stanislavsky.

En 1939 Meyerhold fue arrestado, pasó varios meses en la cárcel de Lubyanka, donde fue interrogado y torturado. En febrero de 1940 fue fusilado, después de ser acusado de actividades contrarrevolucionarias.

Muchos, no obstante, creen que el desencadenante del arresto de Meyerhold fue un artículo titulado *Teatro extraño*, publicado en el periódico soviético *Pravda* [*La verdad*] en 1937, en que Pavel Kerzhentsev criticaba, sin piedad, a Meyerhold: “Se convirtió en un cuerpo extraño en el arte soviético. ¿Necesitan realmente el arte y el público soviéticos un teatro así?” (Kerzhentsev, 1937). La actuación nueva de Valery Fokin se basa en este episodio, que, al parecer, había sido más que solamente *un* episodio. Pues, resultó que sí: como Meyerhold sigue siendo una de las figuras más importantes en la historia teatral, los artistas e investigadores (sobre todo, de Rusia) tradicionalmente han hablado mucho sobre él.

Borís Pavlóvich también dice que “Meyerhold es nuestro segundo número detrás de Stanislavsky. En primer lugar, porque Meyerhold es alumno de Stanislavsky. En segundo lugar, porque el sistema de Stanislavsky se registra como una escuela y la práctica de Meyerhold se registra como un método. Pero si no entendemos estos dos principios de la escuela teatral rusa, por un lado con Stanislavsky y su teoría del análisis del texto, la esencia del rol y el superobjetivo y, por otro, con Meyerhold y su Biomecánica,

matemáticas y el sistema de roles, entonces no veremos esta escuela de teatro tan rusa en sus orígenes... Lo más importante que obtuvimos de Meyerhold fue la sobriedad de la vida física en el escenario” (Pavlóvich, 2014).

Kirill Serebrennikov, director de teatro y cine, cree que “en cuanto al método, la Biomecánica y todo lo que ella implica de una forma u otra, es, por supuesto, algo más amplio que los simples ejercicios. Se trata de cambiar la actitud hacia la persona, su lugar y significancia. En el período prerrevolucionario, Meyerhold situaba al hombre en el centro del universo, y lo principal para él era el individuo: Don Juan o Hedda Gabler. El mundo gira en torno a una persona y toda la atención se dirige a esa persona, según la cual se construyen tanto la ética como la estética. Y después de la revolución ya no hay hombre, hay masa, hay producción-polémica, hay biomecánica. Meyerhold hace un experimento significativo para transformar a una persona en un engranaje, en un tornillo, en una determinada parte de la producción de arte... En este sentido, Meyerhold fue un sucesor de la idea del bolchevismo, una especie de Stalin en el teatro... Dictadura total de la dirección, subordinación de todo al director: toda la compañía, todo el material de actuación, toda la ideología” (Serebrennikov, 2014).

Evgeniy Kamenkovich, director de teatro, dice que hay muchas leyendas sobre el estilo de trabajo de Meyerhold. “Lo que más me gusta es la historia contada por alguien de la generación anterior en el departamento de dirección de GITIS, sobre cómo los jóvenes aprendices vienen a practicar con Meyerhold. Los conoce y les muestra el modelo actual de la actuación futura. Les muestra en detalle una de las escenas que mañana ensayarán. Esta brillante exhibición causa una poderosa impresión y se gana el aplauso de todo el grupo de alumnos. Al día siguiente vienen a ver un ensayo en vivo de la misma escena y ven a Meyerhold haciendo exactamente lo contrario” (Kamenkovich, 2014).

Varios investigadores e historiadores de teatro llaman la atención sobre el hecho de que el método creativo de Meyerhold sigue siendo poco estudiado. “Los investigadores de la historia de las producciones del director tienen interpretaciones significativamente diferentes de los principios generales de la dirección de Meyerhold. Durante muchos años, los estudios teatrales rusos tuvieron una capacidad limitada para estudiar objetivamente métodos artísticos que no fueran realistas. La propia teoría del teatro de Meyerhold fue negada... El legado de Meyerhold se publica y estudia en orden meramente cronológico, en ininterrumpida correlación con actuaciones específicas, como si no hubiera escuela, teoría o sistema. Esto contradice la orientación de Meyerhold hacia la comprensión de los fundamentos del arte de la dirección y del nuevo sistema teatral, orientación que, desde 1907, lo impulsó a realizar trabajos teóricos, publicar una revista, gestionar estudios, formar directores, actores, artistas...” (RIII, 1998, p. 5).

Todas estas declaraciones sobre Meyerhold componen el retrato de un artista multifacético y diverso, una figura grandiosa que creó un nuevo universo teatral. En este universo, el espacio cobra vida de una manera caprichosa; aquí nace una historia y se escuchan ideas y voces que no parecían adecuadas para la época, pero que no pierden su relevancia casi cien años después.

¿Quién fue Meyerhold en primer lugar: un gran actor, un gran director o un gran escenógrafo? Hay que entender que en el siglo XX el teatro se desarrolló rápidamente y Meyerhold, como verdadero genio, se adelantó a su tiempo, introduciendo un nuevo lenguaje teatral. Es difícil imaginar que Meyerhold pudiera en algún momento sentir que ya no podía desarrollarse dentro de los muros del gran Teatro de Arte de Moscú, pero eso es exactamente lo que sucedió. Intuitivamente entendió que había llegado el momento del teatro de autor (director) y creó varios medios para la implementación de sus propias ideas.

Meyerhold creía que la tarea del teatro debía ser despertar la imaginación del espectador, involucrarlo en el proceso de llenar el espacio escénico con ideas. La Biomecánica por él creada se convirtió esencialmente en una herramienta para una disputa con Stanislavsky, quien creía que el actor debía asumir completamente el papel. Meyerhold insistió en que el actor debía usar máscaras y no convertirse en su propio personaje. Para él, el teatro no era un reflejo de la vida real (lo que, por ejemplo, buscaba Anton Chéjov), sino una plataforma en la que podían desarrollarse lo grotesco y la excentricidad. La Biomecánica, al ser una herramienta técnica en manos del director (¡no del actor!), sirve a esta idea: la plasticidad especial del actor es uno de los elementos del nuevo lenguaje teatral, siendo que un gesto o un giro de cabeza pueden expresar una emoción y transmitir un pensamiento. El realismo socialista negó tales prácticas, pero Meyerhold, aún pasando por una serie de pruebas severas, se mantuvo fiel a sí mismo y a sus principios artísticos.

Hoy en día, la gente de teatro no está menos interesada en el método y el legado de Meyerhold que en el de Stanislavsky. Hace cien años, Meyerhold se mudó orgánicamente del Imperio Ruso a la recién creada URSS y encontró un lenguaje común con cada uno de los regímenes, pero no porque hiciera concesiones fácilmente, sino porque poseía una energía artística incontenible que, como el agua, siempre encontraba una salida incluso cuando las puertas estaban cerradas. En Rusia se concede especial importancia al estudio de Meyerhold, pero aún allí, en su tierra natal, los investigadores se pierden en la inmensidad de su legado, centrándose, a veces, en algunos de sus elementos y desestimando otros. En Occidente, maestros y teóricos están tratando de comprender a Meyerhold, considerándolo un mago y un genio a la altura de Stanislavsky. Sin importar fronteras, los creadores y críticos de teatro son conscientes de que Meyerhold es un fenómeno único que ejerce una influencia colosal en el teatro ruso y mundial.

### Referencias:

- Gladkov, A. (1990). *Meyerhold*. La Unión de los practicantes teatrales, Moscú (pág. 274, 14)
- Ugarov, M. (12/02/2014). Un conocimiento tan poderoso que se encuentra en toda la gente teatral. *Afisha Daily*.  
<https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/art/eto-takoe-moshchnoe-znanie-kotoroe-sidit-vo-vseh-teatralnyh-lyudyah/>

- Volkov, N. (1929). *Meyerhold*. Academia, Moscú (pág. 89)
- Meyerhold, V. (1976). *Correspondencia: 1896 - 1939*. Iskusstvo, Moscú (pág. 52)
- Stanislavsky, K. (2007). *Mi vida en el arte*. Vagrius, Moscú (pág. 312)
- Komissarzhevskaya, V. (1907). Sobre el teatro y su camino. *Reseña de teatros, edición 69* (pág. 5)
- Verigina, V. (1980). *Recuerdos sobre Alexandr Blok*. Judogestvennaya literatura, Moscú (pág. 424)
- Zintsov, O. (09/02/2024). Meyerhold de la A a la Z. *The Blue Print*.  
<https://theblueprint.ru/culture/art/meyerhold-alfavit>
- Auslender, S. (1923). Mis retratos: Meyerhold. *Teatro y música, edición 1-2* (pág. 427-428)
- Rudnitsky, K. (1969). *El director Meyerhold*. Nauka, Moscú (pág. 5)
- Fokin, V. (2023). *Reuniones artísticas "Maestros"* (vídeo). Teatro Alexandrinsky, San Petersburgo
- GITIS: Feldman, O., Panfilova, N. (2022). *Meyerhold durante años diferentes. Colección de Meyerhold*. GITIS, Moscú (pág. 194)
- Pavlóvich, B. (12/02/2014). Un conocimiento tan poderoso que se encuentra en toda la gente teatral. *Afisha Daily*.  
<https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/art/eto-takoe-moshchnoe-znanie-kotoroe-sidit-vo-vse-h-teatralnyh-lyudyah/>
- Gvozdev, A. (1927). *Teatro de Vs. Meyerhold*. Academiya, Leningrad (pág. 12)
- Kerzhentsev, P. (17/12/37). Teatro extraño. *Pravda*. Moscú
- Serebrennikov, K. (12/02/2014). Un conocimiento tan poderoso que se encuentra en toda la gente teatral. *Afisha Daily*.  
<https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/art/eto-takoe-moshchnoe-znanie-kotoroe-sidit-vo-vse-h-teatralnyh-lyudyah/>
- Kamenkovich, E. (12/02/2014). Un conocimiento tan poderoso que se encuentra en toda la gente teatral. *Afisha Daily*.  
<https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/art/eto-takoe-moshchnoe-znanie-kotoroe-sidit-vo-vse-h-teatralnyh-lyudyah/>
- RIII (Instituto Ruso de Historia de los Artes). (1998) *Meyerhold: Sobre la historia del método creativo: Publicaciones. Artículos*. KultInformPress, San Petersburgo (pág. 5)