

APUNTES EN TORNO A LA METODOLOGÍA DE VASSILIEV. EL TEATRO DEL JUEGO Y LA PALABRA

José Gabriel L. Antuñano

Anatoli Vassiliev trabaja desde hace más de treinta años en su laboratorio de la Escuela de Arte Dramático de Moscú con el propósito de innovar la escena teatral. Allí sienta las bases del teatro del futuro. Su investigación parte de la deconstrucción del sistema Stanislavski y propone un nuevo método que responda a su concepción del teatro, que debe hablar de las ideas y no de las gentes, y que debe ser análogo a la realidad y no representativo de la misma.

Un breve apunte de su trayectoria

Anatoli Vassiliev, nacido el 4 de mayo de 1942, estudia la carrera de Ciencias Químicas en Rostov-sur-le-Don, una universidad situada al sur de Rusia, y se introduce en el mundo de las artes escénicas mientras cursa los estudios universitarios: en la facultad se inicia como actor y director; con *sketchs*, improvisaciones, o teatro bufo, y logra un creciente prestigio en este ámbito. En los años sesenta realiza los estudios de doctorado. Después trabaja como investigador en un instituto de química en Siberia y más adelante en un barco de investigación oceanográfica destinado en el puerto de Vladivostok.

Tras esta experiencia profesional se traslada a Moscú en 1968 y comienza su aprendizaje dramático en el Instituto de Teatro de la capital rusa, en donde sigue principalmente los talleres de Andrej Popov y Maria Knébel. Concluidos sus estudios teatrales, Vassiliev es el primer estudiante que presenta el trabajo de fin de carrera, como director del espectáculo, en el escenario del Instituto. Se trata de una obra de Arbusov que, en su opinión, escribía en clave de un realismo divertido, porque «Arbusov sentía la broma como un estilo y una forma de entender el arte». En esos años se presentaba en Rusia un teatro que Vassiliev lo define como *realismo encapotado*, en contraposición a su concepción vital, más alegre, que también deseaba traspasar al teatro.

Más tarde, en 1978, trabaja como director en el Teatro de Arte de Moscú y escoge para su presentación una obra de Gorki, *Vassa Jeleznova*, próxima a ese realismo alegre de Arbusov, en la cual propone una visión de Gorki muy contraria a la idea que entre sus compatriotas se había forjado sobre este escritor, al que le atribuían un teatro naturalista, soporte de un *realismo pesado*. La propuesta se basaba en un cuento de hadas; un cuento de unos ancianos que

viven en una residencia y que para dar sentido a su vida, cada uno inventa una profesión sobre la que construye una historia.

En 1982 es invitado por Lubimov para dirigir una obra en el teatro Taganka y recupera la obra de Gorki, *Vassa Jeleznova*, acometiendo una nueva versión. En el teatro Taganka también estrena *Cerceau*, de Slavkine. Con posterioridad trabaja en proyectos de televisión y cine, y en 1987 funda la Escuela de Arte Dramático de Moscú. Con sus alumnos monta *Seis personajes en busca de un autor*, que estrena en 1987. Con este trabajo en 1988 se presenta en Viena, en el Piccolo de Milán y en el Festival de Avignon. Estrena dos obras más de Pirandello, *Esta noche se improvisa* (1990) y *A cada uno su verdad* (1993). En 1990 recibe el premio Europa en Taormina (Italia) junto a Giorgio Strehler.

En la última década del siglo xx, estrena una versión de *El idiota*, de Dostoievski, en Berlín en 1992, y ese mismo año monta *Baile de máscaras* en la Comédie Française. Un año más tarde realiza la versión de dos novelas de Thomas Mann, *José y sus hermanos* y *Fiorenza*, que se ven en Wrocław (Polonia) y en el Festival Togo de Japón. En los años siguientes estrena: en 1994, una adaptación de *El sueño del tío*, de Dostoievski; *Anfitrión*, de Molière, que llevó al Festival de Avignon en 1997, así como *Las lamentaciones de Jeremías*, estrenada dos años después; en 1996, *La dama de picas*; en 1997, *Don Juan o El convidado de piedra*, de Pushkin; en 1998, *Culpables sin falta* de Ostrovski; y en 1999 *Mozart y Salieri*, de Pushkin.

Una nueva concepción del teatro

La trayectoria creadora de Vassiliev responde a su naturaleza de artista, que le hostiga por no sentirse nunca satisfecho con lo realizado y le lleva a buscar nuevas vías de perfeccionamiento. Su formación responde a las enseñanzas del sistema de Stanislavski, pero nunca ha querido verse encorsetado por la rigidez de un método, y por eso en 1982 se plantea con la puesta en escena de *Cerceau* renovar el sistema, deconstruirlo primero y reconstruirlo: «guardar sus principios generales y cambiar el resto».²

Más adelante, y como consecuencia de esta investigación, se produce un salto cualitativo que le encamina hacia nuevos derroteros. El propio Vassiliev sintetiza ese itinerario: «Llevo treinta años dedicado al teatro. Durante los veinte primeros he estado dedicado a estudiar las acciones psíquicas, partiendo de la deconstrucción. Después me pareció que era necesario avanzar más en una dirección que apuntó Stanislavski, la acción de la palabra, y los diez últimos años estoy investigando es esta línea».

Esta evolución marca el camino hacia la propuesta de un nuevo método, ya gestado y aplicado con éxito, pero todavía en proceso de formulación conceptual. Los epígrafes siguientes se referirán a puntos claves del método de Anatoli Vassiliev, pero antes de abordarlos parece oportuno esbozar su concepción teatral, que se asienta en una premisa formulada por él: «yo, como hombre de teatro, como artista, aspiro al anonimato».³

En su libro *Sept ou huit leçons de théâtre* enfrenta el teatro psicológico al teatro lúdico, que se oponen en su concepción: el primero se centra en el interior, el segundo en el exterior. Esta idea la describe de la siguiente manera: «Observarse ajeno a uno mismo significa convertirse

en un ser anónimo en relación a sí. En los sistemas psicológicos, el personaje se sitúa enteramente en el actor —el núcleo del personaje, ínfimo y considerable... como percibe al personaje, como lo ve—; todo esto está en el interior del actor. Y en los sistemas lúdicos, el actor transporta todo al exterior: el personaje y el actor están separados. Si personaje y actor coinciden, la creación es subjetiva y no puede ser anónima». ⁴

Evidentemente esta transformación conceptual conlleva un cambio en el objeto del teatro, pues éste ya no debe ni mostrar, ni representar la vida, debe más bien «ser análogo y (en consecuencia) debe ser creado por el actor y el director de escena, como si fuera creado, por el mismo Dios. [El teatro] no debe hablar de la vida y sus gentes, sino de las ideas». ⁵ Éste es, por tanto, el objetivo central del teatro de Vassiliev, representar ideas en su esencia. Por tanto, el actor caminará desde lo concreto hasta lo abstracto, desde lo subjetivo a lo anónimo: es decir, el actor propondrá y representará las verdades en sí mismas. Para conseguir este objetivo necesita un sistema nuevo: la estructura del juego que «aboca a trabajar los movimientos verbales, porque estas estructuras (lúdicas) no existen en el psiquismo, sino en la palabra». ⁶

En consecuencia, la relación con el público cambia, pues mientras que en las propuestas «psicológicas, actor y público permanecen ligados por emociones comunes, en las [propuestas] lúdicas, público y actor permanecen unidos por un juego común y pensamientos comunes. Entonces el teatro tiende hacia un misterio en el que el público es el testigo». ⁷

Una vez formulado el planteamiento de trabajar con textos de Homero, Platón, Thomas Mann, la Biblia o Dostoievski, durante este proceso se observa que carece de la facultad para conducir la acción por la palabra. ⁸ Poco tiempo después, y a partir de un encuentro con la *Iliada*, comienza a estudiar el hexámetro, el ritmo, la forma de recitar el verso, y descubre la fuerza de la palabra. La lectura de los *Diálogos* de Platón le ofrece la posibilidad de conocer la mitología y la filosofía, le permite entrar en el mundo de la abstracción, y el intento de llevar a escena pasajes de esta obra le obliga a personificar las ideas, bien con una imagen o a través de un personaje. El encuentro con los clásicos le lleva a afirmar que su metodología y su estética se «fundamentan sobre dos textos de la antigua Grecia: dos textos de Homero y Platón. Con los textos de Platón estudio el arte de dirigir el contenido. Con los de Homero, trabajo el arte de dirigir la forma: la misma palabra. Platón nos abastece de las composiciones, y Homero de la secuencia mínima: la palabra». ⁹

Esta concepción le conduce a dos consecuencias: primera, construir su propio método, que define como un sistema apoyado en la acción de la palabra y el teatro entendido como un juego, definido éste como forma para aliviar el conflicto, en contraposición al teatro psicológico; segunda, buscar textos abstractos que encuentra en las formas puras del teatro, la tragedia y la comedia. Sin embargo, Vassiliev no parte de cero. Su punto de arranque es el sistema de Stanislvski, que es la *metodología*, porque en el sistema todo está pensado con minuciosidad y exactitud. Apoyado en la profundización deconstructiva del sistema, afronta el análisis dramaturgico y las acciones físicas, utilizadas sólo como herramienta, para después aplicar de lleno su método.

El análisis dramático

Vassiliev se interesa por analizar y diseccionar el texto, y por encontrar el acontecimiento inicial y principal. Para ello, en primer lugar se ocupa de extraer el segundo argumento, el que permanece escondido debajo del argumento externo, porque sobre este segundo argumento se asienta la interpretación, de modo «que si no se busca o no se encuentra, la puesta en escena resultará un trabajo mal hecho. Tan sólo se estará ilustrando el texto, pero nunca interpretándolo».

Para encontrar el segundo argumento precisa delimitar el territorio de la obra; es decir, localizar dónde empieza y acaba la historia. Ahora bien, ¿qué entiende por comienzo? Todo lo existente antes de que el telón se levante. El personaje cuando empieza a hablar y realiza una exposición, lo hace porque antes ya ha ocurrido algo y cuenta con un pasado. Así, por ejemplo, en *Hamlet*, Shakespeare en las primeras escenas confirma algo que ya ha sucedido: Hamlet ya está emocionado desde antes de levantarse el telón y se aprecia cómo lo pasado influye en éste y en los demás personajes desde la primera réplica.

Lo sucedido, una situación que propone unas circunstancias que determinan las tensiones entre los personajes y la situación, organiza a los personajes y les impulsa a actuar. Allí se encuentra el *acontecimiento inicial* o de partida, que se define como aquello que posee una existencia anterior al comienzo de la representación, que configura la personalidad del personaje y origina los conflictos que luego se plantean en la obra dramática; el acontecimiento inicial es como un círculo donde se inscriben los personajes, encerrados en una atmósfera que les influye y es común a todos.

A partir de aquí, imagina qué ha sucedido antes y escoge qué circunstancias contraponen a los personajes para el conflicto, puesto que cualquier reacción psicológica está motivada por el acontecimiento de partida. Es decir, que el acontecimiento inicial provoca la acción psicológica de los personajes y además define el movimiento de la obra, la dinámica. El acontecimiento inicial tiene sentido de éxodo, de comienzo de un peregrinaje hacia el final.

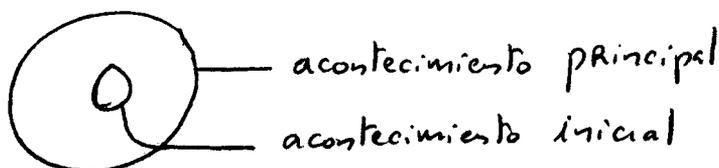
La otra pregunta clave que exige una respuesta determinada es de qué manera concluye la obra. Sin embargo, aquí hay que precisar, pues lo importante no es el final que se determina con la caída del telón, sino el encuentro con el *acontecimiento principal*, que se define como el hecho más importante de la obra dramática en coincidencia con el momento de mayor trascendencia en la vida del personaje, y que se sitúa hacia el final de la representación, aunque no coincida necesariamente con éste.

Con otras palabras, el acontecimiento principal define la esencia, el porqué, la motivación de las acciones pendientes. Con el acontecimiento principal, el conflicto adquiere su sentido, encuentra su razón de ser. Por tanto, definir el acontecimiento principal significa entresacar el sentido de la obra y del personaje. Al mismo tiempo, resulta fundamental «para determinar la esencia del conflicto, la autenticidad de las contradicciones queridas por el autor».¹⁰

Fijados los acontecimientos inicial y principal, el actor desde este último debe fantasear, reconstruir el trayecto desde el inicial y el principal, es decir, elaborar la vida del personaje con imágenes que den fuerza y explicación a este acontecimiento que es la esencia. «El acontecimiento principal permite construir el acontecimiento inicial y desde aquél ver con claridad la historia, el comienzo —que precede a las primeras réplicas—, y entre todas las

circunstancias propuestas, elegir las más dinámicas: aquéllas que fatalmente conducen hacia el final!»¹¹

De este modo, el acontecimiento principal engloba el inicial, como se refleja gráficamente:



¿Qué acontecimiento posee más fuerza e importancia y define el destino del personaje? Ésta es una pregunta clave cuya respuesta lleva aparejada la elección de un sistema distinto de interpretación, basado en la estructura psicológica o la estructura de juego.

En la estructura psicológica el acontecimiento inicial es más importante que el principal. Toda la razón del comportamiento se encuentra en el inicio. El acontecimiento inicial define la obra y, por tanto, posee más fuerza. Sirve para dar cuerda al personaje, para que empiece a caminar. Es decir, el acontecimiento inicial define el movimiento: toda la dinámica de la obra depende de este acontecimiento.

En la estructura psicológica, aunque todo depende del acontecimiento inicial, la esencia es consecuencia del acontecimiento principal, y descubrir esta esencia es vital para representar. Así pues, el acontecimiento inicial es dinámico, provoca el movimiento, y el acontecimiento principal es la esencia. El personaje se dirige desde el acontecimiento inicial hasta el principal de forma inconsciente y su vida se convierte en una reacción frente al acontecimiento principal.

Ahora bien, la aplicación de una estructura de juego exige una puesta en escena planteada sólo desde el acontecimiento principal: es decir, «sobre la línea estética, la del intelecto, sobre la línea de las relaciones de los conceptos y no sobre la línea de las relaciones entre los seres».¹² Más adelante, en otro epígrafe, se ofrece una descripción sobre la organización escénica con esta estructura.

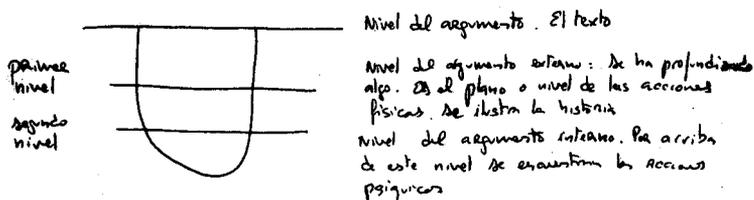
Dos últimas precisiones: el acontecimiento inicial y el principal existen para todos los actores y atañen a todos los personajes, al mismo tiempo y obligatoriamente. Quedan determinados, y son los mismos, en una obra determinada; sin embargo, el acontecimiento principal puede variar de una puesta en escena a otra, porque el lapso temporal cambia la concepción de la vida o del teatro.

Las acciones físicas

El método de las acciones físicas le interesa a Vassiliev como herramienta, pues constituye un método para alcanzar la interpretación, ya que facilita los movimientos, la gestualidad, etc. Pero es sólo un medio y nunca un objetivo. La aplicación del método de las acciones, definida como la *metodología de la rutina*, resulta tentador y engañoso, porque cuando se empieza a trabajar con las acciones físicas, al principio todo parece real, verídico, pero la obra no va.

Esto sucede porque las acciones físicas viven en el argumento externo, en el primer argumento, y se extraen con la simple lectura del texto de la obra. Cada vez que un actor se plantea la pregunta ¿qué debo realizar en este momento?, obtiene una fácil respuesta, observando qué ocurre en el argumento externo. Cuando se ensaya una obra sólo con el método de las acciones físicas, el texto literario se convierte automáticamente en escénico; o mejor dicho, en el envoltorio del texto escénico, pero no realizan una verdadera puesta en escena.

No obstante, posee cierta validez, puesto que cuando se aplica el método de las acciones físicas, comienza a ponerse en marcha el proceso para que responda la parte interna del actor:



Este gráfico de Anatoli Vassiliev muestra que las acciones físicas son tan sólo una herramienta y sólo sirven para elaborar el primer argumento y proponer una puesta en escena externa y sin contenido, porque las acciones físicas no desvelan el segundo argumento, la obra interior, que pasa por el canal de lo psíquico.

Si se revisa el gráfico, se observa que las acciones físicas se mueven en la parte más honda del primer nivel. Luego ya se ha conseguido algo, ya se ha profundizado un poco desde la parte externa, pero la dramaturgia en la actualidad es más rica y exige ahondar más para llegar hasta el segundo nivel, donde se incluyen las cuestiones religiosas, filosóficas, mitológicas, etc., que forman parte de la existencia del autor, de su mundo de referencias. Esto será lo que enriquezca el texto escénico y lo que implícitamente está contenido en el texto escrito.

Las acciones físicas en sí constituyen el dibujo escénico, el dibujo exterior que se realiza con el cuerpo del actor; pero cuando se habla de la acción escénica, siempre se exige la presencia del segundo nivel. Además, al actor en el transcurso de la representación le deben surgir las cosas de adentro, de lo contrario, cuando una interpretación se sustenta en el esfuerzo externo es muy difícil de mantenerla.

Por tanto, para no equivocarse y trivializar se necesita una filosofía de trabajo, tanto en lo concerniente al estudio como a la interpretación, en la cual quede claro que siempre existen unos aspectos que se refieren al exterior; a los que se llega mediante las acciones físicas, y otros al interior, que se extraen del estudio del segundo nivel.

La estructura de juego

Líneas arriba se escribía sobre la contraposición entre teatro psicológico y el teatro de Vassiliev, y de la necesidad de construir un nuevo método, apoyado en la estructura de juego, entendido éste «como forma para aliviar el conflicto». En efecto, la estructura de juego permite separar el yo del actor del yo del personaje; es decir, conseguir que ambos yo tomen

cierta distancia, de modo que el actor tenga «una objetividad en relación con su tema, el tema de su papel». Este tema puede identificarse con un personaje o con una idea personificada, logrando en este segundo caso un mayor anonimato. De esta forma, «el actor pierde su función tradicional de actor y viene a ser un “barquero”, un intermediario; y el espectador pierde su función de espectador y se convierte en un testigo».¹³

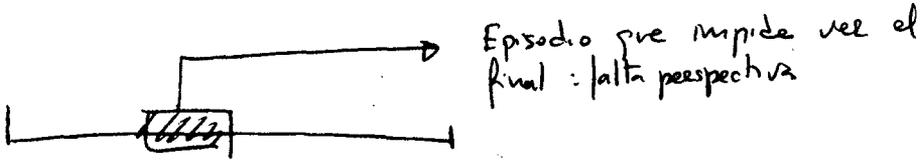
Vassiliev glosa esta cuestión recurriendo a un ejemplo: En *El convidado de piedra* de Pushkin, Don Juan es un personaje enamorado que desde el comienzo está en pos del amor, de conseguir una conquista amorosa. Se podría decir que personifica el amor y que el amor condiciona su actuación. Si se aplica la estructura psicológica, el personaje resulta pesado; sin embargo, si se aplica la estructura de juego el tema de su papel se hace más ligero, se objetiviza y camina hacia el anonimato. Don Juan personifica la idea del amor, empieza a jugar con el amor y toma cierta distancia con el tema que le ocupa.

Para aclarar algo más esta cuestión, acaso sea útil recordar el procedimiento utilizado por Platón en los *Diálogos*, que Vassiliev cita como fuente. En los *Diálogos* existe un *dramatis personae* que conversa sobre un tema central; intercambia pareceres, siguiendo básicamente dos fórmulas: la *ironía*, interrogaciones sucesivas sobre un tema hasta que el interpelado vacila de unos conocimientos que se apoyan en criterios de autoridad, que son un falso saber y que necesita reconocer como tal, para después construir desde cero el verdadero conocimiento; o bien la *mayerútica*, donde se interroga a través de preguntas graduadas y progresivas que obligan a discurrir y a acercarse a la verdad. Ambas fórmulas permiten abordar una idea y obtener una conclusión a través de unos personajes ficticios, que personifican ideas y juegan dialécticamente con un tema que progresa a través del diálogo. En este procedimiento se apoya Vassiliev: sacar fuera el motivo recurrente del personaje, el tema de su papel, despojarle de toda carga subjetiva: conseguir que el personaje sea el intermediario, como Sócrates lo es de Platón en los *Diálogos*.

Vassiliev comenzó a trabajar en la estructura de juego cuando empezó a trabajar con dramas del realismo psicológico y observó que proponía a los actores las cosas correctas, pero que aquello no funcionaba: «Los actores trabajaban bien, me obedecían, pero aquello carecía de movimiento». El movimiento, que es esencial para la puesta en escena, sólo se produce cuando el actor internamente ve el papel en su integridad, desde el principio hasta el final, de la misma manera como veía un camino desde lo alto de una colina. El actor en las obras del realismo psicológico carece de perspectiva, «entendida ésta como una proyección mental sobre el porvenir o bien la intersección de dos destinos, como un arco iris que enlaza principio y fin».¹⁴

Este movimiento viene condicionado en buena medida por el texto. Por ejemplo, en el realismo psicológico o en el naturalismo, el papel avanza con dificultad: no se ve el final, y al mismo tiempo cuesta mucho el movimiento, bien porque el personaje es muy pesado, bien porque se desliza por una superficie rugosa. Y estas dos características del realismo pesado impiden una buena actuación, que se concreta en: a) ver todo el camino; b) que el papel ruede con facilidad. En estos casos, y siguiendo con el ejemplo, para que exista un movimiento continuo y fácil, se necesita o bien quitar *peso* o bien disminuir el *rozamiento*. Para Vassiliev el criterio de movimiento resulta esencial para valorar un ensayo o una interpretación: «si el papel se mueve, si la obra progresa y no permanece estática, todo va bien. De lo contrario, si todo permanece en el mismo sitio, la propuesta, el trabajo resulta incorrecto».

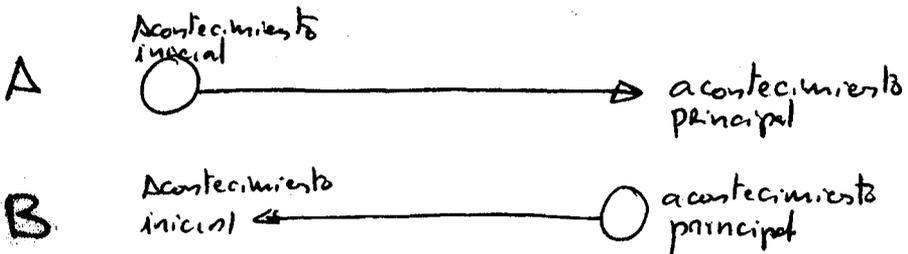
Esta dificultad se representa gráficamente del siguiente modo:



El camino del actor queda interrumpido por un obstáculo, y para recuperar la perspectiva el actor debe pasar por arriba. Con otras palabras, «Es necesario deslizar en el naturalismo un elemento de juego. Entonces la vida explota. Yo he estudiado este fenómeno, yo lo he practicado en mis espectáculos y poco a poco he establecido este sistema, o más exactamente, he extraído del realismo psicológico este elemento de juego para erigirlo en arte independiente».¹⁵

Ante las dificultades planteadas en el gráfico precedente —¿qué hacer?, ¿cómo superar el obstáculo?—, se hace necesaria la aplicación de la estructura de juego. Llegado a este punto, Vassiliev recuerda dos nociones teatrales y recupera los conceptos de acontecimiento inicial y principal. En una obra de teatro existen dos posibilidades: los personajes se mueven dentro del argumento general a expensas de la historia; o bien los personajes mueven la historia cuando están experimentando unos con otros, y en este segundo caso la historia avanza.

En relación con los acontecimientos inicial y principal, Vassiliev traza el siguiente gráfico:



En este gráfico se representan dos posibilidades, dos caminos, para una puesta en escena: el A tiene su origen en el acontecimiento inicial y avanza hacia el acontecimiento principal. Es el camino de la estructura psicológica. El B, que tiene una trayectoria inversa, responde a la estructura del juego. Normalmente todas las propuestas dramáticas transitan por el camino A, sin embargo, para dar agilidad a la obra en su representación y conseguir los objetivos que se propone, se necesita recorrer el camino B. Este camino permite el experimento al personaje; es decir, ver al personaje desde otra perspectiva.

El análisis del camino A ofrece los siguientes datos. Existe un acontecimiento inicial, una situación, que gráficamente se representa como un círculo. Dentro de éste se inscriben los personajes, que están afectados por esa situación común. En el interior del círculo, tanto por la naturaleza del acontecimiento como por las circunstancias propuestas, existen tensiones entre los personajes, o entre éstos y la situación. Por el camino A el yo actor y el yo personaje coinciden, son idénticos, como muestra el dibujo:



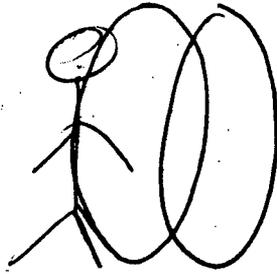
En este círculo de circunstancias propuestas del camino A, actores y personajes necesitan tener su propia individualidad, hurgar en sus recuerdos, intentar la consecución de la máxima oposición entre ellos. Se requiere, por tanto, analizar mucho el pasado, y ahondar en la memoria emocional y en los sentimientos, para singularizarse buscando asuntos de toda índole que le contraponga. De este modo la oposición será la mayor posible y se habrá trabajado el conflicto. Actor y personaje dependen del acontecimiento inicial que les dirige o empuja. Este método, de la estructura psicológica, hace a los personajes muy pesados, muy densos a causa del trabajo de conciencia.

En el camino A, cada personaje se mueve impulsado por las circunstancias propuestas, por un pasado concreto que reside en su interior; y se muestra por medio de la acción. La presencia de dos o más personajes con estas características en el camino, desarrollando cada uno de ellos la acción del tema de su papel, produce un choque, una lucha, y el movimiento queda impedido o dificultado. Este choque es el obstáculo que impide la perspectiva en relación con el final.

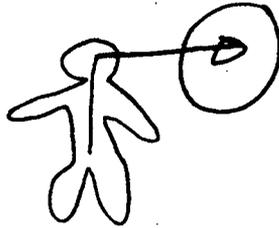
El camino B parte del acontecimiento principal y significa que se reconstruye el trayecto desde el lugar de llegada. El personaje, por tanto, con la perspectiva que posee desde el acontecimiento principal —desde la conclusión—, ve las situaciones o las relaciones con otros personajes de diferente modo. No es lo mismo caminar con la incertidumbre de no saber a dónde llegar, porque surgen obstáculos en el camino o faltas de perspectiva, caso del caso del camino A, que plantear el trayecto desde el lugar de término, caso del camino B.¹⁶

La naturaleza del camino B permite construir el itinerario desde el futuro, que es donde se encuentran las ideas que se pueden percibir, que se sienten de modo emocional. El futuro no es concreto, es abstracto, vive en las ideas y se manifiesta a través de la palabra. El camino B es el itinerario construido sobre la línea de las relaciones entre los conceptos, mientras que el camino A se construye sobre la línea de las relaciones entre los seres. Por el camino B, el actor construye el papel en función del acontecimiento principal, imagina el futuro y no el pasado, lo que está delante de él y no lo que está en su interior. La vida del personaje, su dinámica, su filosofía, no son determinadas por el acontecimiento inicial, sino desde la perspectiva que da la visión, desde el acontecimiento principal; es decir, en su dimensión conceptual.

Los personajes del camino B, como consecuencia de la visión con perspectiva, no están sometidos o impulsados por las circunstancias propuestas, sino que tienen la posibilidad de jugar con ellas, consiguiendo que el personaje salga un poco de su piel profesional. Entonces el personaje se hace más ligero, y la obra se mueve mejor. Esto requiere que el actor sienta la vida de su personaje como un juego, que transite por el camino realizando como un experimento con otros o con alguna cosa. Es decir, teatralizando toda situación.



En la estructura de juego, el yo actor y el yo personaje se sitúan a una cierta distancia. La naturaleza del camino B permite sentimientos, intuiciones, que el tema del papel o la suma de estas sensaciones instauren una distancia. Si se continúa con la estructura del juego, la separación entre el yo del personaje y el yo del actor se agranda. El actor tiene delante no al personaje, sino el tema del papel, un concertado de emociones por las que el actor siente atracción.



Desde que se establece la separación entre actor y personaje, al primero se le confiere un papel de dominio, y al segundo la posibilidad de ser dirigido. Esta separación entre actor y personaje es ocupada por el juego —el juego mínimo con la situación, con el personaje; y el juego máximo mediante la idea personificada—. El tema del papel del actor en la encarnación escénica de la obra dramática toma importancia: sobrepasa a su personaje.

Estos dos procedimientos existen en la realidad. Una persona en la vida actúa de dos formas:

a) Cuando desde el presente idealiza el pasado y actúa con la información que procede del pasado.

b) Cuando el presente se construye imaginando el futuro.

Un ejemplo puede aclarar esta cuestión: Un hombre regresa a casa después de una larga ausencia. Se le ofrecen dos posibilidades:

a) El pasado se realiza en el presente, la persona siente la necesidad de regresar a casa y su pasado le inquieta por recuerdos o detalles. Vuelve preocupado.

b) El futuro se realiza en el presente. El personaje se emociona con lo que puede suceder (los encuentros, el amor, la familia). La fantasía actúa e invade la imaginación. En este caso no se piensa cómo había sido, sino cómo será.

El motivo en a) y en b) es el mismo, el regreso, pero los factores son diferentes. En a), del pasado se conoce su carácter concreto; todo se ha realizado. Eran cosas reales, que se recuerdan que están dentro. En b), se conoce por su carácter abstracto; del futuro se intuye lo

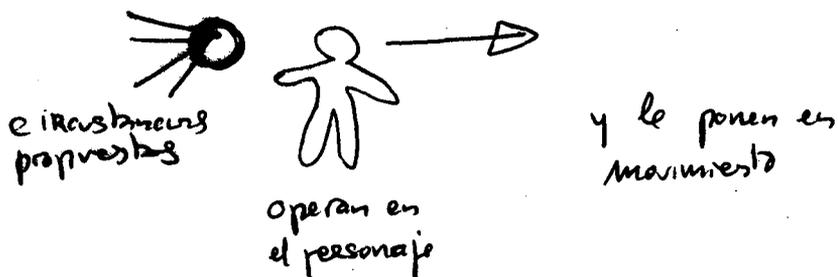
que pasará, que de momento sólo existe en la imaginación. Es una especie de sueño concreto. El futuro está delante de cada personaje.

De aquí puede deducirse que el acontecimiento inicial está dentro y el acontecimiento principal, delante. Ambos acontecimientos funcionan de forma diferente, uno incita a la acción, el otro a la palabra. Partir de los acontecimientos inicial o principal marcan la diferencia entre lo concreto y lo abstracto; entre lo real y lo imaginario.

Estas ideas se concretan en las siguientes palabras: «Todo el teatro está fundado sobre el pasado como objeto de la representación: en efecto, la historia del papel. Yo he cambiado el objeto de la representación, y para mí, el objeto ha venido a ser lo que está fuera de la obra, no en su pasado sino en su futuro; en el futuro del papel. El actor está en contacto con este objeto, y hacia allí va, subiendo los peldaños, está en comunicación con lo que está fuera de él; éste es el camino para que el actor sea transparente».

Vassiliev detalla algo más la estructura de juego con referencia a *El convidado de piedra* de Pushkin. Aquí Don Juan es un personaje en función del amor. El amor es su destino y el camino que debe recorrer le lleva a trabajar con otro personaje en la experiencia del amor. Hay dos posibilidades de interpretarlo.

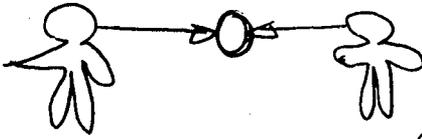
Por el camino A: el amor reside en Don Juan, el amor está dentro; el amor posee a Don Juan. Las circunstancias propuestas, aquéllas que operan dentro de la esfera del acontecimiento, actúan sobre Don Juan y le ponen en movimiento. Pero como el amor posee a Don Juan, todas las circunstancias propuestas le agobian y le aprisionan. Le impiden el movimiento.



Por el camino A, cada personaje, Don Juan, Doña Ana, Doña Laura, etc., se mueve impulsado por las circunstancias propuestas y se produce un choque, una lucha, un conflicto, que impide el movimiento, cuando se encuentra con los demás.



El camino B lo recorre Don Juan cuando el personaje posee el amor y manipula las circunstancias propuestas. Éstas se sitúan delante de los personajes, y se observa lo que les separa y les une.



En medio de los personajes, las circunstancias propuestas

Si se comparan los gráficos en el camino A, las circunstancias propuestas están detrás, en el camino B están delante. En el camino A, a Don Juan le posee el amor y carece de iniciativa. El impulso le viene de las circunstancias propuestas: puede pensar pero no dirigir o manipular. Queda esclavo de su amor. En el camino B, las circunstancias propuestas se sacan fuera del personaje y entonces éstas pertenecen a dos personajes.

En *El convidado de piedra*, Don Juan ha vivido ya con Laura la historia de amor, a Ana la busca para que pase algo, imaginando que vivirá una historia de amor. Son dos situaciones diferentes. Laura es un mundo concreto. Ana es abstracto, hasta que se realiza. Lo pesado es lo material. Lo abstracto pesa menos. La tragedia es más ligera cuanto más abstracta es. Aquello que se imagina Don Juan que le ocurre en relación con Ana procede de un mundo imaginario.

Si se construye la dramaturgia de esta obra partiendo del acontecimiento principal, se observa que Don Juan y Ana tienen elementos que les separa y que les une. Les separa la situación presente, en la que ella rechaza a Don Juan. Les une el futuro. Don Juan espera la ocasión que Ana se enamore de él. Ana tiene que vencer su desamor, pero llega a enamorarse y camina de un extremo a otro por medio del juego.

En resumen, el camino A se dirige hacia abajo, hacia las profundidades del subconsciente; el camino B se dirige hacia arriba, hacia las verdades primeras. «Son dos caminos, dos sistemas diferentes».¹⁷ El camino A se construye desde el pasado que está en el interior de los personajes y se muestra por medio de la acción, mientras que el camino B se construye desde el futuro que está en las ideas —intelectuales y abstractas— que cobran su existencia, y a través de la palabra se mueve la obra.

Por último, en la estructura del juego, al actor se le da la posibilidad de tomar la iniciativa. Éste dirige el destino y no al revés. Con esta estructura, el diálogo es el territorio del juego mediante el cual se llega a lo opuesto. El juego es una forma de aliviar lo trágico y el personaje puede encarnar unas ideas.

La acción en la palabra

La palabra es un instrumento de primera magnitud, puesto que a través de ella es como Vassiliev levanta su teatro. Por este motivo, resulta lógico que en los últimos años investigue en este campo y haya desarrollado un método, el de *la acción en la palabra*, por el cual la palabra llena de acción cobra existencia sobre el escenario. Vassiliev se encontró esencialmente con dos problemas relacionados con la utilización de la palabra: el primero, referente a la falta

de escuela o sistema; el segundo, relacionado con la forma de interpretar el texto, que aboca hacia representaciones banales.

Stanislavski propuso en su sistema normas concretas para que el actor pronunciara la palabra de los textos en prosa; sin embargo, una de sus mayores frustraciones surgió al comprobar la imposibilidad de encontrar el tono exacto para interpretar con autenticidad y vigor a Salieri, en *Mozart y Salieri* de Pushkin. Observó cómo el sistema que le facilitaba el estudio de la psique del personaje, y que se desarrollaba perfectamente cuando se trataba de decir textos en prosa, le fallaba cuando él mismo u otros actores debían expresarse mediante el verso. Las palabras insertadas en el verso carecían de vida y el conjunto resultaba falso.

Percibía la existencia de una fractura entre la vida interna del personaje y su forma externa de representar ante el público; sentía que, al hablar, hacía una declamación no verídica, pues se obligaba a realzar una pausa entre las palabras, intentando darles un contenido psicológico, y las sobrecargaba en exceso. De este modo, rompía en su integridad el pensamiento de Pushkin.

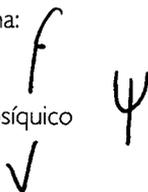
Al mismo tiempo, como sentía la falsedad en la interpretación, le atenazaba una especie de miedo hacia el texto, que le impulsaba a decirlo cada vez en un tono de voz más bajo, hasta aproximarse al susurro. A Stanislavski le parecía un papel imposible. Sin embargo, el problema no residía en el personaje de Salieri, ni en el sistema, sino en Stanislavski, que no había trabajado la palabra de forma adecuada.

Vassiliev, para resolver este problema, comienza a estudiar los principios de la existencia del actor; un «trabajo que debe apoyarse sobre tres principios, que se incorporan al tiempo: el espacio, la mente y la palabra; es decir, las acciones físicas, las psíquicas y las verbales», que representa gráficamente de la siguiente forma:

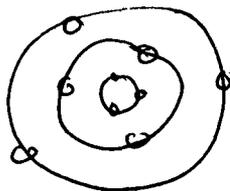
a) el actor se mueve en el espacio físico

b) el actor está inmerso en un espacio psíquico

c) el actor actúa a través de la palabra



Estos tres principios de actuación se dan a un tiempo de forma combinada, aunque —de ordinario— uno de ellos prevalece sobre los otros dos. Cuando existe armonía, cada principio influye sobre los demás, de la misma manera que los planetas ejercen su atracción unos sobre otros. Esta armonía puede representarse mediante círculos concéntricos.



En este marco, lo habitual en la representación tradicional es observar cómo el proceso comienza en la psique, continúa en las acciones y finaliza con la palabra. Cuando el proceso se

inicia en la psique, el actor posee una emoción activa, las palabras se cargan de significado y suenan verdaderas.



Ahora bien, este proceso que se inicia en la psique es válido para el texto en prosa, porque el tiempo de la prosa es más largo y posee mayor elasticidad. Sin embargo, no sirve para el verso, porque la vida activa de la psique hace desaparecer el verso, ya que las palabras se cargan de significación, se separan, pierden su densidad y las funciones específicas de la composición poética, ligadas al ritmo, la rima u otras figuras poéticas. En el texto en verso la psique retarda la emisión de la energía y el poema pierde ritmo, musicalidad, etc. «Así pues, cuando se trabajan textos en verso la cuestión técnica pasa a un primer plano».¹⁸

El otro problema con el que se encontró Vassiliev se refiere a la monotonía de entonación en las lenguas con acentuación tónica. El problema del teatro ruso, o del occidental, es que siempre se escucha la misma melodía, una especie de cliché de entonación, que se repite fatigosamente para el espectador, y que conlleva «un discurso sin vida, sin musicalidad, sin variaciones, sin fraseo»,¹⁹ perceptible en cualquier representación, pero de forma más acusada cuando se trata de verso.

Esta cuestión, percibida por Vassiliev, no es sólo formal o melódica, sino que arrastra a una deficiente representación del hecho teatral, pues cada palabra porta una ideología que llega al espectador a través de la entonación. A su vez, cada frase, compuesta por grupos fónicos, transporta un mayor contenido ideológico y contiene más musicalidad. Pero como la entonación es siempre la misma, aunque las palabras o la construcción de la frase sean diferentes, siempre se entiende la misma ideología. A consecuencia de esta monotonía tonal, Vassiliev escribe: «Los directores son diferentes, las obras teatrales son diferentes, los actores son diferentes, en los ensayos sólo se tiene en la boca la palabra *diversidad*; se discute, se reflexiona, las gentes hablan muy doctamente, y a menudo estas discusiones figuran en los programas. Leyéndolos se dice: «¡Qué puesta en escena más inteligente!» Pero después yo escucho un discurso banal, porque la entonación porta una ideología banal. [Esto ocurre] porque existe una enorme contradicción entre el deseo de llenar la palabra de contenido y el contenido real que la palabra tiene por la entonación».²⁰

De estas reflexiones —las experiencias pasadas de Stanislavski y su percepción del teatro actual— arranca el interés por el estudio de las palabras; mejor, de cada palabra al margen de las otras que la acompañan. Esta cuestión la afronta con profundidad a partir de 1991, cuando comienza a leer e interpretar fragmentos de obras de Homero, trabajando sobre una traducción rusa que se hizo de forma minuciosa, en la que se emplearon treinta años para preparar la edición. Al leer la *Iliada*, que escogió para su trabajo por la organización en verso de la composición y por abordar un tema mitológico del que puede extraerse un ritual, observa que está compuesta en hexámetros, cada uno de ellos formado por seis pies, los cuatro primeros dáctilos o espondeos, el quinto siempre dáctilo, y el sexto espondeo o troqueo. Esta

versificación cuantitativa, que se basa en la duración de los sonidos, le permite descubrir tonalidades, diferentes y significantes, en función de la combinación de sílabas largas y breves.

De estos descubrimientos se derivan dos líneas de estudio, que confluyen: detectar la musicalidad del verso y profundizar en el papel de cada palabra, conocer el sentido de cada una de ellas; en definitiva, crear una acción para cada palabra. Ahora bien, antes de esbozar el método, interesa conocer el significado de palabra en Vassiliev. La palabra, además de un sonido con un significado, es un soporte que puede y debe encerrar una cualidad. Es decir, que una palabra, cuando sale de la boca de un actor, debe estar connotada y llena de sentido, de modo que el receptor capte esa connotación sin que el actor no diga más que la simple palabra y sin que sobre ella añada una entonación especial, muecas, gestos u otros procedimientos de comunicación, cuestión que sería tan impropio como insertar un adjetivo en la estructura del verso.

Realizar esta tarea resulta imprescindible para la representación en verso, ya que la palabra no adquiere un sentido verdadero mientras no se pronuncie connotada, y carece de contenido mientras no transmita una información. Sólo a partir del momento en que la palabra adquiere cualidad, se pronuncia con sentido, adquiere significación y se llena de acción. Así, por ejemplo, no es suficiente que el actor pronuncie la palabra *caballo*, sino que es preciso informar mediante la connotación, si el caballo está quieto o en movimiento, o bien de qué color es su pelaje. Después, se necesita buscar aquellas palabras que tengan una importancia conceptual, a través de las cuales se conforma el sentido, y cargarlas de especificidad.²¹

El planteamiento teórico resulta claro, pero el problema radica en cómo realizar este trabajo, puesto que la entonación, que puede describirse como una banda magnética en la que se graba la información, no es el mecanismo. El propio Stanislavski sintió que cuando daba una entonación, se falseaba el verso de Pushkin.

Por otra parte, en la vida corriente, al dialogar, se observa que a las palabras se las carga con una entonación concreta y transmiten información. Sin embargo, al teatro no se puede trasladar el lenguaje coloquial. Éste, aceptado por muchos directores de escena, transmite un contenido narrativo o descriptivo, difiere del lenguaje escénico, siempre necesario, pero imprescindible cuando se trata de una obra en verso, que posee un contenido conceptual. Si se intenta decir el verso sobre el escenario acompañado de una entonación procedente del lenguaje coloquial, se prosifica la poesía y se falsea el contenido.

Los actores sobre el escenario manifiestan, de ordinario, dos tipos de entonaciones, una exclamativa y otra narrativa, pero ninguna de estas formas sirven para cargar de significación a las palabras. Con estas entonaciones se prosifica y se narra, se cuenta pero no se transmite, que es el objeto de la representación. Es decir, la palabra no está llena de acción y el concepto no se traslada desde el emisor al receptor. Por este motivo es necesario encontrar una tercera forma de decir; la afirmativa, que es sobre la que se «construye la tragedia, la comedia clásica, la mitología y la religión».

Las entonaciones, a su vez, están relacionadas con los estados de ánimo: estado normal, narrativa; estado alegre, exclamativa. Ahora bien, ¿qué contenido posee la entonación afirmativa? Es agresiva y requiere, por tanto, un estado de excitación, y no todos los actores son capaces de lograr el estado anímico que exige la entonación afirmativa.

Gráficamente Vassiliev explica esta cuestión. Las palabras pueden estar llenas de contenido narrativo y funcionan en un drama, como se representa en el siguiente gráfico:



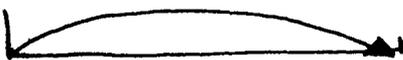
Pero cuando esta palabra se utiliza en el verso, es como si se invirtiera y por la fuerza de la gravedad se cayera el sentido, quedándose la palabra vacía de contenido:



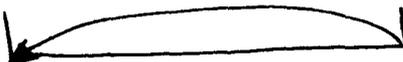
En este caso, las palabras en el verso están como descolocadas y pierden su significación. Por este motivo, si un verso se intenta decir con una entonación narrativa, no trasmite, como tampoco lo haría si un actor tuviera la ocurrencia de suprimir los hipérbatos —por ejemplo— y construir la frase según la ordenación gramatical.

Para lograr una entonación afirmativa son necesarios tres requisitos: colocar los acentos en el lugar adecuado, «pilotar» la palabra y decir con fluidez. Los acentos deben colocarse al principio de cada oración, cuestión que no ocurre cuando se utiliza una entonación exclamativa, que sitúa la tonalidad al final de la frase, según los siguientes gráficos:

Entonación exclamativa



Entonación afirmativa

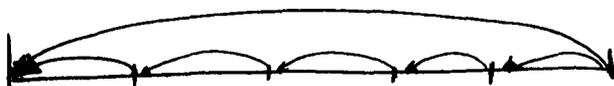


Para acertar con la entonación afirmativa se necesita descubrir cuáles son las palabras claves, aquéllas con carga tonal, que poseen una especificidad y marcan el sentido. Éste es un tema muy importante que se relaciona con el estudio profundo de la versificación, el ritmo, los acentos, la musicalidad, la colocación de las palabras claves, etc. Además, para decir con verdad, se necesita que el pensamiento preceda a la palabra. Los *desórdenes sintácticos* que introduce un poeta mediante las figuras retóricas, deben subsanarse en la mente del actor; es decir, el actor debe restablecer el orden gramatical en la cabeza, aunque lógicamente pronuncie como está escrito. Debe llenar las palabras con imágenes. Este método imprescindible para las composiciones en verso, también debe realizarse de modo ineludible en algunos textos en prosa, como sucede con Dostoievski.

Un ejemplo aclara la importancia del lenguaje tonal y su entonación afirmativa, para el sentido y la transmisión del texto, porque cuando se hace una traslación del acento existe una transferencia de significado. En la frase del Nuevo Testamento, cuando Pilatos pregunta «¿Qué es la verdad?», si la carga tonal se realiza de forma afirmativa, el *qué* adquiere una importancia superior a *verdad*, que parece la palabra más importante en un contexto narrativo. El sentido afirmativo encamina a una pregunta existencial, el narrativo, a otro más concreto. Lo mismo ocurre con la respuesta: «Tú lo has dicho». *Qué* y *tú* son los conductores del sentido de la frase.

La segunda cuestión en importancia es «pilotar» la palabra. Para ello se requiere en primer lugar que los actores pronuncien una palabra en las tres entonaciones referidas y encuentren en el procedimiento expuesto la entonación afirmativa, es lo que Vassiliev llama *la posición estática*. A continuación, deben utilizarla en la dinámica, es decir, cuando el cuerpo está en movimiento.

Los actores, cuando el parlamento es largo, como una larga cadena de eslabones, no pueden permitir que ésta se destense y se caiga. Para mantenerla siempre con la máxima tensión, se precisa volver a tirar con fuerza de determinados eslabones, es decir, apoyar aquellas palabras del texto que poseen una carga tonal, mediante la entonación afirmativa.



Una vez realizado este trabajo, tonal y de «pilotaje», las palabras —como las del canto— deben salir de la boca de forma fluida, porque será la manera como las ideas se transmitan ininterrumpidamente y sin crear sensación alguna de falsedad. Por este motivo es obligado que el actor no realice la menor pausa, aunque parezca imperceptible, porque éstas interrumpen el fluir del verso y las palabras se vacían de contenido.



El pensamiento fluye como un río de forma ininterrumpida, sin embargo, de vez en cuando el río se encuentra con obstáculos, con presas, que impiden su normal discurrir: son los obstáculos de una dicción incorrecta, que se suceden en la comunicación ordinaria, en el lenguaje coloquial. Estos obstáculos hay que abolirlos en la representación, en el lenguaje escénico. El espectador no puede ni detectar que un actor realiza una pausa, aunque parezca imperceptible porque está buscando el acento adecuado, ni porque las cuerdas vocales impidan ese fluir continuo. Los actores deben conocer y practicar la técnica de expulsión del aire, como ocurre en el canto, para que el aire abra sostenidamente las cuerdas vocales.

Un nuevo repertorio

En el inicio de la década de los noventa, Vassiliev empieza a trabajar con textos de filosofía, de arte, de estética, religiosos, mitológicos, etc., con los que nunca había trabajado teatralmente —con los *Diálogos*, de Platón, la *Iliada*, de Homero, etc.— Y también con textos teatrales de Pushkin, Molière, Shakespeare, Dostoievski, porque las novelas de este autor son novelas y tragedias a un tiempo.

A partir de este momento, además de experimentar en su laboratorio con estos textos, Vassiliev decide olvidarse definitivamente de los dramas porque «estaba harto de tanta negrura que se desprende de ellos». Y se propone «hacer algo distinto con un proceso sano y no enfermizo, pues estaba cansado de los demonios de mi conciencia» a causa de los dramas. Además intenta recuperar al «actor de esta enfermedad (a la que lleva la interpretación de los dramas), porque las tragedias las interpretan las personas felices y los dramas las infelices».

Abandonados los dramas, Vassiliev se interesa por las comedias y las tragedias por razones temáticas, pero también porque son las que mejor se adaptan a su método: «existen textos conceptuales y narrativos. El drama estudia los sentimientos, tiene carácter narrativo y se mueve en el alma; la tragedia estudia el espíritu y se mueve en él, es conceptual y se expresa mejor en verso». Este cambio conceptual conlleva el nuevo repertorio resumido en las primeras páginas.

NOTES

1. Anatoli Vassiliev, además de trabajar como director, orienta parte de su actividad hacia la pedagogía. En Moscú dirige la Escuela de Arte Dramático de Moscú, fundada por él y, desde 1992, imparte cursos en otros países. En este marco se inscribe el curso «El oficio del actor», celebrado en Carrión de los Condes (Palencia) en octubre de 1999, destinado a un grupo de actores de Castilla y León. Las frases entrecomilladas, sin anotación, así como los dibujos, proceden de aquel curso, donde expuso su método.

2. VASSILIEV, Anatoli. *Sept ou huit leçons de théâtre*. P.O.L. Éditeur: Paris, 1999. P. 106.

3. Ibid., p. 166.

4. Ibid., p. 167.

5. Ibid., p. 109.

6. Ibid., p. 108.

7. Ibid., p. 167.

8. Ibid., p. 108.

9. Ibid., p. 109.

10. Ibid., p. 26.

11. Ibid., p. 31.

12. Ibid., p. 30.

13. Ibid., p. 167.

14. Ibid., p. 34.

15. Ibid., p. 160.

16. Vassiliev compara las estructuras psicológicas o de juego con lo que ocurre en un partido de fútbol, donde las circunstancias propuestas serían el balón. Con éste se juega (estructura de juego),

pero si el balón desaparece (estructura psicológica), los jugadores se darán patadas entre ellos y el juego del fútbol desaparece. Lo importante para que exista el juego es que el balón (las circunstancias propuestas) estén fuera de los protagonistas y no en el interior, para que jueguen con ellas.

17. Ibid., p. 52.

18. Ibid., p. 162.

19. Ibid., p. 130.

20. Ibid., p. 131.

21. Vassiliev propone otra comparación: el acontecimiento principal es como un faro. Desde el acontecimiento principal se puede construir el camino mediante el proceso de las pequeñas palabras que marcan el sentido en función de este acontecimiento. Estas palabras serían como unas boyas, indicadoras del camino. Estas boyas están encendidas o apagadas. Si están apagadas se puede chocar. La imaginación debe iluminarlas, es decir, debe escoger las palabras determinantes para marcar el camino.