

Per JOSÉ GABRIEL L. ANTUÑANO

**L**a revista *Time* ha escogido recientemente a Anatoli Vassiliev como una de las personalidades de este final de siglo destinadas a influir de un modo decisivo en el comienzo del próximo milenio. Vassiliev, considerado uno de los mejores directores del mundo, tiene fijada su base de operaciones en Moscú; ha permanecido unos días en Carrión de los Condes (Palencia), impartiendo un curso de interpretación, organizado por la Junta de Castilla y León. Este curso, el primero que realiza en España, se ha dirigido a actores de la región.

— **La primera pregunta se refiere a la elección realizada por la revista *Time*: ¿podría decirnos en qué puede consistir su aportación?**

Anatoli Vassiliev: — "Cuando estoy en Rusia, donde vivo y trabajo de forma habitual, pienso que no puedo aportar nada, porque allá se dice que nadie es profeta en su tierra. Cuando salgo fuera veo que puedo aportar algunas cosas. El teatro se hace para el público, pero yo trabajo en un teatro laboratorio que tiene un público muy distinto al que asiste a los espectáculos ordinarios, y en un teatro laboratorio hay que dedicarse a innovar. Allí se preparan las ideas para el teatro del futuro, para los espectáculos que se verán dentro de algunos años. Por ejemplo, en mi teatro ahora estoy experimentado sobre la acción de la palabra y estoy elaborando un método. Es posible que éste se imponga en un futuro. Además, el teatro que ahora se representa es un teatro sobre el hombre y a mí me interesa el teatro para el hombre. Esta también puede ser una aportación interesante.

— **Esta primera contestación abre muchos campos que habrá que ir desgranando poco a poco. Pero antes quizá sea interesante reflexionar sobre una de las carencias que se observan en el teatro actual, derivada de la tentación de algunos directores por proponer montajes con sólo la ilustración del texto. ¿Qué procedimiento le parece a usted el principal para desterrar este hábito y construir un teatro verdadero?**

A.V. — Es imprescindible analizar la obra. Cada obra tiene dos argumentos: el que leemos, el argumento externo, es el primer argumento; pero el importante es el segundo argumento, el que está debajo del primero. Este segundo argumento es el que sirve para la interpretación, de modo que si no se sabe, leer el segundo argumento resultará un trabajo mal hecho. Por ello, si el director y el actor no saben encontrar el segundo argumento en su trabajo, estarán sólo ilustrando el texto, pero nunca interpretándolo.

— **¿De qué sistema se sirve usted para sacar a la luz el segundo argumento?**

A.V. — Para encontrar el segundo argumento es preciso delimitar el territorio de la obra; es decir, aquello que sucede desde el acontecimiento inicial o de partida (lo que tiene existencia antes de levantarse el telón, que configura la personalidad del personaje y origina los conflictos que luego se plantean en la obra dramática) hasta el acontecimiento principal, entendido como culminación, como el hecho más importante del personaje, que se sitúa hacia el final de la representación, pero que no coincide necesariamente con el final.

— **En este trabajo, ¿qué importancia tiene la definición del acontecimiento inicial y principal?**

A.V. — La definición de estos dos acontecimientos es clave para realizar el estudio dramaturgico. El acontecimiento inicial provoca la acción psicológica de los personajes y define el movimiento de la obra, la dinámica; el acontecimiento principal define la esencia, el porqué, la motivación de las acciones precedentes. El acontecimiento principal engloba el inicial. El personaje camina desde el inicial al principal, pero el actor debe desde el acontecimiento principal fantasear, reconstruir la vida del personaje con imágenes que den fuerza y explicación a este acontecimiento que es la esencia. Y esta reconstrucción debe hacerse sobre los datos que ofrezca el acontecimiento inicial.

Este tema, abordado aquí por Vassiliev de forma sintética, es uno de los que centraron algunas sesiones del curso de Carrión de los Condes. Los límites de esta entrevista obligan a cambiar el tema de nuestra conversación, para hablar sobre las acciones físicas.

— **A veces se aprecia en algunos montajes que el director refuerza las acciones físicas de los personajes para dar más vida, más verdad a la puesta en escena, ¿hasta qué punto este procedimiento es válido?**

A.V. — La aplicación sin más del método de las acciones físicas es la metodología de la rutina, porque se convierte en el método para conseguir un resultado. El método de las acciones físicas es muy tentador, pero es un medio. Cuando se empieza a trabajar con las acciones físicas, al principio, todo parece real, verídico. Pero la obra no va. Las acciones físicas son tan sólo una herramienta y sólo sirven para hacer el primer argumento, por tanto la puesta en escena será externa y quedará sin contenido. El segundo argumento, la obra interior, pasa por el canal de lo psíquico y las acciones físicas no sirven para encontrarlo.

— **Pese a este cambio en su forma de trabajar, ¿usted parte en su trabajo del sistema de Stanislavski?**

A.V. — Sí. Todos los rusos empleamos el sistema Stanislavski, porque es un fundamento. Si voy a una clase de pintura tengo que empezar por dibujar un modelo clásico. Nadie ha inventado nada nuevo. Después ya se puede ser Picasso. Stanislavski es la metodología. Allí está todo pensado y es exacto,

aunque esto no quiere decir que no deba evolucionar. Pero si prescindo del sistema diré a mis actores que yo tengo mucho talento, que vamos rápido a ensayar no sea que el talento se me acabe.

— **¿Y qué añade su método sobre el sistema de su maestro?**

A.V. — El libro que se publicó recientemente en Francia, *Siete u ocho lecciones de teatro*, comienza con un artículo sobre el sistema de Stanislavski. Allí hablo de la necesidad de la deconstrucción del sistema. Ahí empieza mi trabajo. Llevo treinta años dedicados 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 en la palabra, y los diez últimos años estoy investigando en esta dirección.

— **Aunque comprendo la dificultad de resumir en unas líneas, ¿podría avanzar cuál es el fundamento de su método?**

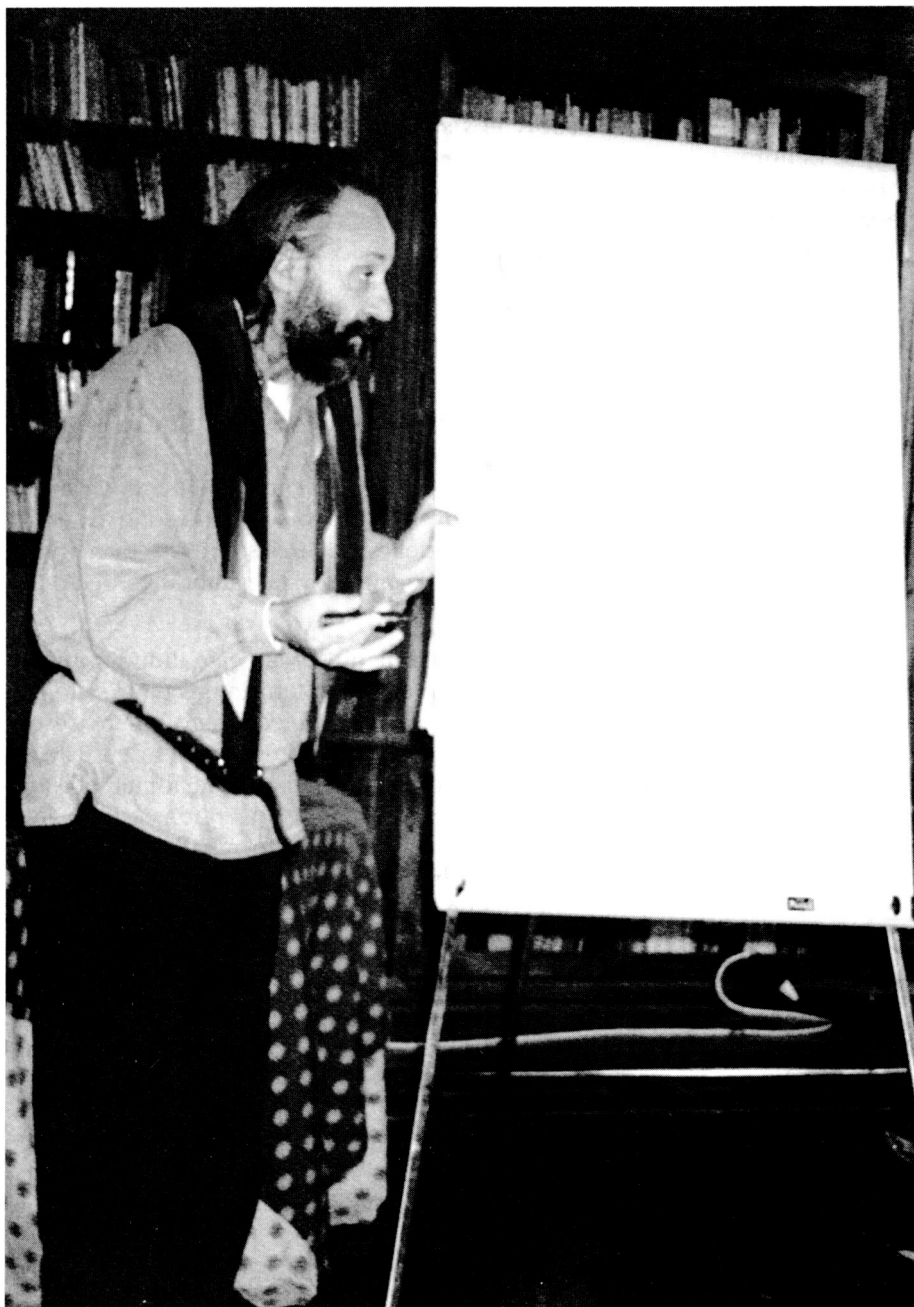
A.V. — Mi método se apoya en el teatro entendido como un juego, definido como forma para aliviar el conflicto, y este método se contraponen al teatro psicológico. Además, el trabajo del actor debe apoyarse sobre tres principios, que se incorporan al tiempo: el espacio, la mente y la palabra; es decir, las acciones físicas, las psíquicas y las verbales.

Las acciones físicas facilitan los movimientos y la gestualidad. La vida psíquica la estudia, la aplica y la explica muy bien Stanislavski en el sistema; sin embargo existía un problema que Stanislavski detectó pero que no resolvió, cuando se enfrentó a la representación de *Salieri* en el texto de Pushkin *Mozart y Salieri*, escrito en verso: observó que el sistema le facilitaba el estudio de la psique del personaje, pero que las palabras insertadas en el verso con su rima, ritmo, etc. carecían de vida y el conjunto resultaba falso. No llegó a ninguna conclusión y ésta es la línea en la que estoy trabajando, que llamo *la acción en la palabra*, es decir, que la palabra viva llena de acción sobre el escenario.

— **Todo el planteamiento que acaba de hacernos resulta interesante y atractivo, pero me interesaría que nos comentara cómo lo lleva a cabo, aunque me imagino que le resultará muy difícil resumir en unas palabras, lo que es objeto de un trabajo prolongado.**

A.V. — La palabra debe quedar connotada y llena de sentido y contenido —en correspondencia con la psique— mediante la entonación, que debe llevar grabada la conceptualización de lo que se escucha. En este proceso hay que saber descubrir cuáles son las palabras clave, aquellas que marcan el sentido. Este 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.

En las obras de teatro en verso se necesita que el pensamiento preceda a la palabra. Los desórdenes de la lógica narrativa de un poeta que se introducen mediante las figuras retóricas deben subsanarse en la mente del actor; es decir, el actor en la cabeza debe restablecer el orden, aunque lógicamente



*Anatoli Vassiliev a Carrión de los Condes. (Fotografía cedida per Nina Abrova).*

pronuncie como está escrito. Debe llenar las palabras con imágenes. Pero, en efecto, es muy difícil y arriesgado resumir en una respuesta un trabajo que empecé en el año 1991 con textos de Homero.

— **En los últimos años, usted ya no monta dramas porque según ha manifestado ya no le interesan y orienta su trabajo hacia las tragedias y las comedias. ¿Esta opción se relacionará con el trabajo teórico que está desarrollando?**

A.V. — Existen textos conceptuales y otros narrativos. El drama estudia los sentimientos y tiene un carácter narrativo; la tragedia estudia el espíritu y es conceptual. En la tragedia el tiempo está más reducido y concentrado; y al mismo tiempo, lo conceptual se expresa mejor en verso. Por el contrario, la obra en prosa opera con un tiempo más espacioso y lento.

Además estaba harto de tanta negrura que se desprende de los dramas. Necesitaba obtener algo con un proceso sano y no enfermizo. Estaba harto de los demonios de mi conciencia. Por eso el actor que hace tragedia se recupera de esta enfermedad. Las tragedias las interpretan las personas felices y los dramas las infelices. Por último le diré que sólo la tragedia y la comedia admiten la posibilidad de aplicar la teoría de la acción de la palabra y profundizar en esa dirección.

— **Por tanto, ¿esta dedicación a las acciones verbales le condiciona el repertorio?**

A.V. — Sin ninguna duda. Después de montar cuatro obras de Pirandello cambié el enfoque del repertorio. Empecé a trabajar sobre 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. Escojo las obras de estos autores que he citado, porque me ayudan a aplicar mi método.

— **Me llama la atención de cuanto acaba de decir la utilización teatral de los *Diálogos*, de Platón, nos puede decir ¿qué encuentra detrás de estos textos filosóficos?**

A.V. — Platón ofrece la posibilidad de conocer la mitología, la filosofía y además exige memoria para guardar no sólo el texto sino, sobre todo, toda la información sobre las palabras. Además los *Diálogos*, que no tienen un argumento teatral, exigen entre otras cosas, en primer lugar personificar las ideas, bien con una imagen o con un personaje, y desde aquí empezar a ensayar.

— **Cambiando de nuevo el tema de esta entrevista, se me ocurre preguntarle si su método sería aplicable a tragedias contemporáneas como, en cierto sentido, las que proponen Müller, Cormann, Koltès, etc., en algunas de sus obras.**

A.V. — Nunca he ensayado con autores contemporáneos extranjeros, pero conozco bien su teatro y puedo decir que aunque las obras parece que poseen una estructura diferente, si las analizamos con profundidad observamos

que las buenas obras tienen los elementos imprescindibles para poder aplicar mi sistema.

— **Su método, está claro que exige un determinado perfil de actores, ¿qué valora a la hora de elegirlos?**

A.V. — Los escojo sobre la base de tres cualidades: la capacidad para improvisar, la religiosidad y el potencial energético. Me conformo con que posean una de estas tres cualidades. Si tienen dos es algo extraordinario y las tres es algo excepcional. Pero si poseen una de estas características, las otras dos las pueden incorporar con el trabajo en mi teatro.

— **Acaba de mencionar la palabra *religiosidad*, ¿a qué se refiere?**

A.V. — Es preciso aclararlo, porque no me refiero a esta cualidad como podría entenderse en occidente, en un sentido de hombre practicante. Para mí *religiosidad* significa la capacidad de la conciencia para comprender el mito.

— **Siento curiosidad por conocer su opinión sobre algunos directores del siglo xx, en concreto, ¿qué creadores cree que han hecho las mayores aportaciones a la escena?**

A.V. — De los que no he visto, pero he estudiado, Stanislavski y Grotowski. De los más recientes, Brook y Strehler.

— **En este curso para actores de Castilla y León usted ha escogido el de Don Juan. Por otra parte, acaba de montar *El convidado de piedra*, de Pushkin. ¿Cómo se aproximó a este tema?**

A.V. — En el 92 un productor italiano me propuso hacer el *Don Juan* de Pushkin, en Sevilla. Les propuse el proyecto y les pareció caro. De Sevilla me hicieron una contrapropuesta que rechacé, pues me era insuficiente. A partir de ese momento empecé a trabajar el tema de Don Juan.

— **Parece obligado preguntarle acerca del conocimiento de la literatura española en su país.**

A.V. — El tema español aparece en Rusia en la segunda década del siglo XIX. Aparece en Pushkin con pujanza. Después el tema español se adentra en la creación de Gogol, Dostoievski. Penetra en la música rusa y en los años cincuenta se escuchan óperas y romances con temas españoles. En general, las obras españolas ejercen un atractivo sobre los creadores rusos. En tiempos de Stalin cambió la cosa. Las traducciones de *El Quijote* —por ejemplo— están muy bien hechas y éste es el libro de cabecera de todo escritor ruso. En una conversación culta *El Quijote* aparece como una referencia natural.

— **Ya para finalizar, permítame preguntarle algunas cuestiones de actualidad referente a su país, ¿cuál es el estado del teatro ruso en la actualidad?**

A.V. — El teatro ruso hasta hace no muchos años y desde finales del XIX vivió su siglo de oro. Ahora se vive un periodo de crisis. Es como una persona paralizada en mitad de una travesía de una gran avenida: un coche le puede aplastar. En el teatro ruso actual hay muchos talentos, pero permanecen aburguesados. El sistema de Stanislavski vive un momento de crisis; es decir,

no se le añade nada, y si no evoluciona, acabará agostándose. Se deberían realizar unas lecturas más atentas, mas profundas, tanto de Stanislavski como de Meyerhold. De ahí mi preocupación por la deconstrucción del sistema. Hay cierta desorientación, cierto aburguesamiento, y si no reaccionamos, nos puede aplastar el coche. Por otra parte, es difícil trabajar ahora con los actores durante un tiempo y mantener un repertorio, porque se van, cuando tienen ofertas económicas más interesantes.

— ¿Qué prepara ahora?

A.V. — El próximo día 10 de diciembre estrenaré *Mozart y Salieri*, de Pushkin. Pero incorporo a este texto un *Requiem*, compuesto por Wladimir Martinow, el mismo compositor de *Las lamentaciones de Jeremías*, que ustedes han visto en Barcelona.

También estoy muy pendiente de la construcción del nuevo teatro en un lugar céntrico de Moscú. Tendrá dos salas, una grande que podrá adoptar la forma más adecuada a las propuestas escénicas, y otra al estilo de The Globe, en una torre adosada al edificio. Yo espero que esté terminado para el 2001, porque ya lleva mucho retraso.



Anatoli Vassíliev amb els assistents al curs a Carrión de los Condes. (Fotografía cedida per Nina Abrova).