

ESTRENO DE MOZART Y SALIERI EN MOSCÚ

Un largo proceso añorado y mimado de Vassiliev

José Gabriel López Antuñano

A quince minutos de la plaza Roja de Moscú, en un noble edificio en el número veinte de la ulitza Povarskaia, se encuentra situada la Escuela de Arte Dramático de Moscú, que dirige Anatoli Vassiliev. De las ocho plantas del inmueble, la Escuela ocupa cuatro: una destinada a oficinas y salas de ensayos, una segunda, a residencia de alumnos e invitados; más arriba, en los dos últimos pisos, otras salas de ensayos, un pequeño espacio para exposiciones, donde ahora se exhibe el proyecto de la nueva Escuela junto a fotografías de espectáculos propios, y una pequeña sala para representaciones o conciertos. En este complejo, y al nivel de la calle, se encuentra el lugar de representación: una sala de unos ciento veinte metros cuadrados, de dos alturas, donde la mayor superficie se destina a zona de actuación; en uno de los fondos se sitúa al público, unos pocos metros, que alojan entre cuarenta y cinco y cincuenta espectadores.

Allí permanecerán hasta que concluya la edificación de la nueva sede en febrero de 2001, si las obras no sufren un nuevo retraso por problemas presupuestarios del municipio de Moscú. Este nuevo espacio, que hoy se encuentra en estructura, será la sede de dos teatros, según el proyecto que se reseñaba en el volumen dieciocho-veinte de esta revista. En esta escuela, Vassiliev imparte su método a un reducido número de alumnos, divididos en dos niveles, el de principiantes recién licenciados en arte dramático que se inician en el sistema de Vassiliev y el grupo de actores con los que trabaja, que además de ensayar continúan su aprendizaje.

Un estreno acariciado

El estreno de *Mozart y Salieri*, de Pushkin, estaba previsto para los últimos días del mes de diciembre de 1999, pero semanas antes de su primera representación Vassiliev estimó que era necesario madurar más el espectáculo, y los ensayos se prolongaron durante dos meses, hasta los últimos días del mes de febrero. El director ruso no ha desvelado los motivos de la elección de esta pequeña pieza de Pushkin, doscientos treinta versos, pero entre otras razones apunto dos. De una parte, *Mozart y Salieri* es una tragedia conceptual, que se mueve en el nivel del espíritu, acorde para desarrollar su sistema. De otra, intuyo que Vassiliev ha pasado muchos años en pos de este proyecto, conocedor de las dificultades y tribulaciones que afligieron a Stanislavski, cuando montó esta tragedia, representando a Salieri. Como es sabido, Stanislavski

no supo encontrar el tono exacto para interpretar con verdad a su personaje, y apreció que su sistema no resolvía adecuadamente los problemas que le planteaban las palabras, enhebradas en el verso. Vassiliev, que ha dedicado los últimos años a la investigación en la palabra, tanto en el trabajo de laboratorio como con la práctica en el montaje de sus más recientes espectáculos, *Anfitrión*, de Molière, o *El convidado de piedra*, de Pushkin, afronta ahora el reto de la puesta en escena de *Mozart y Salieri*, una vez que el método de la acción en la palabra está acrisolado.

Además de la aplicación de su sistema, el director de la Escuela de Arte Dramático debía resolver otro problema, dotar al espectáculo de una duración convencional. Los quince minutos, que es aproximadamente el tiempo que se emplea en la lectura de los doscientos treinta versos, se transforman en esta puesta en escena en dos horas y quince minutos de duración. La propuesta se asienta en ofrecer el texto de Pushkin en tiempo real: es decir, acompañar el texto de la escena primera con los dos fragmentos musicales —una aria de *Don Giovanni* y una composición musical tocada al piano, según marca Pushkin en el original— interpretados en su longitud temporal; distanciar las escenas primera y segunda —cuando Mozart acepta la invitación a comer y le dice a Salieri «déjame ir antes a mi casa para avisar a mi esposa que no me espere a comer...»— con el segundo monólogo de Salieri y la introducción del poema de Pushkin «El poeta y el público». E incorporar en la escena segunda un réquiem, compuesto ex profeso por Martynov, que se canta antes de recitar los versos finales de *Mozart y Salieri*.

El espacio de la representación

El espacio de la representación se muestra con las paredes desnudas, pintadas de blanco, y, con el mismo color, el lateral izquierdo del espectador está ocupado por unas pequeñas gradas, formando una escalera a dos vertientes; en el lado más alejado del público se coloca una mesa y dos sillas, encerradas por una cristallera transparente.

Vladimir Lavrov e Igor Yatsko interpretan, respectivamente, a Salieri y Mozart, incorporando todos los resortes del método de Vassiliev. Los dos desgranán el verso hasta que Mozart hace entrar al viejo (Alexandre Anurov) encargado de tocar el aria de *Don Giovanni*, suplantado aquí por una orquesta de cámara, estafalariamente vestida. En esta primera parte, Mozart y Salieri no coincidirán en la misma zona de representación: unas veces uno estará junto a la mesa en el espacio acristalado, mientras el otro permanecerá en la zona más próxima al público, cambiando su situación en diferentes momentos del espectáculo. La obra progresa hasta que Salieri toma la decisión de envenenar a Mozart, momento en el que cae un telón negro a unos metros del espectador, mientras que tres actores (Ogarev, Grebenschikov y Malakhov) recitan el poema de Pushkin «El poeta y el público».

Cuando este velo negro se levanta, Mozart y Salieri se encuentran sentados junto a la mesa, frente a frente, y charlan mientras una figura, un caballero con una cadena y espada (Tunin), merodea; al tiempo, la orquesta de cámara se sitúa, inmóvil, en otro lateral, y el coro se encuentra colocado en las gradas. El coro rompe a cantar el *Réquiem*, cuando Mozart le dice a Salieri que va a interpretarse. Al principio el coro permanece estático, después se mueve

sin dejar el lugar que ocupan, más tarde bajan a la zona de representación, evolucionando — preferentemente con diagonales— entre los músicos y los actores, y sin dejar de cantar. Terminado el *Réquiem*, Mozart y Salieri recitan los últimos versos hasta la conclusión.

La puesta en escena

Mozart y Salieri es una tragedia en la que el lector de Pushkin aprecia como Salieri, poseído por la envidia, no resiste y envenena a Mozart. En el monólogo inicial, Salieri reflexiona sobre su trayectoria profesional ascendente, a base de trabajo, sus éxitos y gloria, hasta que surge Mozart, que le enoja y le envidia tanto por la genialidad de las composiciones como por la falta de método y constancia en el trabajo creativo. El primer diálogo entre los dos músicos revela la incomodidad que le produce Mozart a Salieri, el conflicto entre la frivolidad del primero y el rigor del segundo, conflicto que se concreta cuando Mozart toca al piano una «bagatela (...) algunas inspiraciones con las que hice un boceto», y Salieri le reprocha: «No eres digno de ti mismo». Cuando Mozart se ausenta, comienza el segundo monólogo que arranca con una frase categórica: «he sido elegido para darle muerte». Es ésta una decisión adoptada por el resentimiento y la envidia, que atormenta a Salieri, que sufre una tribulación interior por la trascendencia de esta opción, que será ratificada. La escena segunda transcurre entre el regreso de Mozart, atormentado por negros presagios que le auguran la muerte, y el momento en el que Salieri deposita el veneno en la copa de Mozart.

Una dramaturgia orientada desde la perspectiva psicológica llevaría a un Salieri, poseído por la envidia, que entra en conflicto con Mozart en aquellas situaciones que plantea Pushkin, y que camina hacia el final entre congojas y dudas, y una invasión creciente de la envidia. Vassiliev no desea este método que impone un *crescendo* sostenido, que atribula al envidioso Salieri; le interesa, por el contrario, un Salieri que personifica la envidia y manipula desde ésta las circunstancias propuestas. Le interesa, en definitiva, realizar una dramaturgia sobre las ideas que conforman el concepto de envidia; es decir, personificarla, de modo que salten a escena manifestaciones de ésta, como la insatisfacción ante lo propio (Salieri no disfruta con su trabajo creativo pese al reconocimiento), no gozar con lo ajeno aunque se valore (Salieri destila malos humores mientras reconoce la genialidad de Mozart), o aborrecer a la persona hasta matar.

Para formular la propuesta dramática, Vassiliev define como base del trabajo los acontecimientos inicial y principal, y las circunstancias propuestas en *Mozart y Salieri*. El acontecimiento inicial —aquello que posee una existencia anterior al comienzo de la representación, que configura los personajes y origina los conflictos—, lo sitúa antes de levantarse el telón en el momento en el que Salieri y Mozart traban amistad, y el primero empieza a reconocer la genialidad del segundo. El acontecimiento principal —el hecho más importante de la obra dramática en coincidencia con el momento más relevante para el personaje, situado hacia el final de la representación— lo concreta en el instante en el que Salieri vierte el veneno en la copa de Mozart; este punto álgido determina la esencia y da el tono a la puesta en escena. Las circunstancias propuestas —el cúmulo de elementos que contraponen a los personajes para el conflicto— viene determinado por aquellos motivos que unen y separan a Mozart y Salieri.

Les une su afición a la música y su trabajo creativo; les separa la forma de trabajar, la manera de afrontar la realidad —el rigor frente al desdén— pero, para evitar que estas circunstancias les enfrente, las saca fuera de los personajes —como habrá ocasión de ver— y juega con ellas.

Una vez definidos estos tres conceptos, Vassiliev plantea la dramaturgia desde el futuro; es decir, desde la percepción del acontecimiento principal que engloba al inicial, atendiendo a la esencia de la tragedia y no a la dinámica, el hervor de la envidia en el espíritu de Salieri. Es decir, no le interesa el cómo —el trayecto— sino el qué —el motivo—. En *Mozart y Salieri*, Salieri enfoca su actuación desde el conocimiento de la acción última, depositar el veneno en la copa, y con esta perspectiva cuenta su situación interna: como sabe lo que ocurrirá, incide en mostrar el porqué de determinadas acciones, situaciones o ideas, que pasan por su cabeza, que han forjado el acontecimiento principal. De este modo Salieri personifica la envidia y sus elementos constitutivos.

Con este enfoque, Salieri, en el monólogo inicial, describe su currículum vital, con hincapié —a través de la palabra— en aquellas circunstancias que manifiestan la envidia y confluyen en la explosión final en este monólogo: «¿En dónde está la justicia, si el don sagrado, si la genialidad inmortal no es el premio concedido al que, ardiendo de amor y de abnegación, trabaja con ardor y, en cambio, ilumina el cerebro de un loco, de un holgazán...? ¡Ah Mozart, Mozart!» Aquí el actor, como ocurrirá en el siguiente monólogo, refleja, apoyado en la gestualidad, que es una persona introvertida y atormentada por un concentrado de emociones.

Otro hito en el itinerario hacia el final se marca en una bella y sobrecogedora escena sin palabras. Mozart —dice— ha compuesto «un simple boceto», con las inspiraciones que le vienen en una noche de insomnio, y quiere conocer la opinión de Salieri. Se escucha el piano, tocado por Mozart, mientras se aprecia sólo mediante la gestualidad cómo la envidia barbotea en el interior de Salieri, justificando muy bien esa frase: «Mozart, eres un dios y tú mismo no lo sospechas», con la que Salieri cierra la interpretación al piano de Mozart.

Prosigue un tercer momento en el que de nuevo Salieri, en soledad y delante de una mesa con muchos artilugios, prepara el veneno que suministrará a Mozart. Se combinan en este segundo monólogo, que arranca con una frase aterradora («no puedo oponerme a mi destino: he sido elegido para darle muerte»), la fuerza de la palabra, la expresividad, donde destaca la mirada a un tiempo enloquecida y concentrada en las acciones físicas que realiza, relacionadas con la preparación de la pócima. Estos momentos de la escena primera son tres situaciones que ejemplifican bien la personificación de la envidia a través de la palabra, el gesto y las acciones físicas. Tres situaciones que sólo pueden plantearse en su esencialidad desde el acontecimiento principal.

La estructura de juego

Este proceso de abstracción de la tragedia y la posibilidad de dotarla de movimiento necesita un paso previo, el cambio de la naturaleza de las circunstancias propuestas, de modo que no impulsen a los personajes hacia el conflicto, sino que puestas delante permitan el juego con ellas. En la obra de Pushkin existen varios momentos de conflicto —unos derivan de las pala-

bras; otros de situaciones previstas por el autor para confrontar a los personajes—. Ambas las desactiva Vassiliev mediante la estructura de juego, según denominación propia. Las primeras, las verbales, las elimina mediante los dos ambientes en los que divide la escena, separados por la cristalera, como ya se ha descrito. En esta primera escena, cuando Mozart está dentro de ese espacio cerrado, Salieri se encuentra fuera, y viceversa.

A las situaciones previstas por Pushkin, Vassiliev también les aplica su estructura de juego. Por ejemplo, cuando Mozart entra en escena y, al poco, saca al «ciego que tocaba en la taberna» para que interprete algo suyo; junto con el ciego saldrá como un yo desdoblado, una orquesta de cámara, ataviada de manera estrafalaria, que tocará de forma fantástica. Los dos personajes intercambian pareceres, muestran actitudes físicas, pero no contra sí, sino a través del objeto de referencia, la orquesta de cámara. Ambos presencian una misma realidad desde dos ópticas diferentes: Mozart se divierte, Salieri manifiesta la estructura de la envidia, una vez que esta realidad se sitúa fuera de ellos y no en el interior. El conflicto queda eliminado al introducirse en medio de los dos personajes un elemento que impide la confrontación directa: la orquesta o la estructura de cristal.

Para desarrollar este planteamiento dramático, apoyado en esta estructura de juego, Vassiliev se apoya en la interpretación y los signos. El sistema de interpretación de Vassiliev parte de un concepto que le acerca a Grotowski, director al que admira: el teatro entendido no como imitación, sino como analogía. Afirmaba el director polaco que «el actor no trata de recrear el personaje, sino de hacer una cosa análoga [...pues] no interpreta a su personaje sino que va a llevar a cabo un acto con todo su ser; un acto que es una respuesta general al desafío planteado por la obra, por el personaje y por su propia vida y experiencia.» Esta interpretación análoga es la que pide Vassiliev a sus actores, cuando solicita que el yo del personaje y el yo del actor permanezcan separados.

Lo que distancia a Grotowski de Vassiliev es que mientras el primero reclama del actor una respuesta general «al desafío planteado por el personaje», Vassiliev pide al actor una personificación de la idea. El actor de Vassiliev debe establecer una relación de semejanza entre los rasgos que configuran la esencia del personaje y el tema o la idea que los engloba; es decir, realizar un proceso de abstracción mediante la categorización de los accidentes que conforman la naturaleza de un personaje. Este objetivo requiere el trabajo de la palabra porque la abstracción no es compatible con una estructura psicológica. Este planteamiento teórico se percibe bien en *Mozart y Salieri*, aunque no excluye las acciones físicas, que son una herramienta que se realizan con el cuerpo del actor.

Salieri, ya se ha escrito, conoce el acontecimiento principal y el actor desde que la tragedia comienza, capta los acontecimientos esenciales, las circunstancias más sobresalientes, y las subraya para que posean una especial relevancia para el espectador. En concreto, Vladimir Lavrov construye su papel relacionando ideas, encadenándolas hasta construir un concepto, la personificación de la envidia; de este modo, a Salieri las reflexiones personales, las acciones o las palabras de Mozart, sus propias acciones le provocan una reacción en el plano de las ideas que, ensamblada a otras, configura, personifica un concepto, sin que determine una acción.

La interpretación y la palabra

La interpretación desde la abstracción requiere un apoyo fundamental en la palabra, aunque no único. El trabajo de los dos actores les lleva a realizar una investigación en el texto para encontrar la palabra clave de cada fragmento de un parlamento y dotarla de una cualidad específica, de modo que el discurso se construya según esa sucesión de palabras claves debidamente connotadas. Evidentemente este trabajo queda oscurecido cuando no se comprende la lengua. Sin embargo, el espectador capta que en los monólogos, en los diálogos, existen unas palabras a las que el actor da una mayor carga tonal y que a su vez estas palabras se dicen con una cadencia determinada y dejan escuchar una melodía precisa.

Al escuchar tanto a Vladimir Lavrov como a Igor Iatsko se aprecia que los actores revisten el discurso de las cualidades que demanda Vassiliev: entonación afirmativa, pilotaje del discurso y fluidez en la dicción. La primera de estas características se refiere a la pulsión, a la energía de la voz del actor sobre determinadas palabras; la segunda, a la elección y encadenamiento de las palabras connotadas, que se dicen con naturalidad. Es sobre este punto donde más se puede apreciar la solvencia de los actores, pues incorporan con naturalidad a la actuación una forma de decir no habitual, pues el lenguaje coloquial aboca a otra clase de entonación: la narrativa. El tercer elemento, la fluidez, es un proceso técnico bien asimilado por los actores: el esfuerzo se mantiene, la palabra fluye como el canto, con una poderosa columna de aire modulada en las cuerdas vocales.

El espectador percibe mientras la obra avanza las cualidades de los actores: la liberación de energía que despliegan sobre el escenario, tanto en la palabra como en las acciones físicas. La fuerza, la pulsión sobre las palabras claves, muestra al público la verdad de aquella interpretación. Este punto me parece importante subrayarlo, ya que un teatro basado en la palabra y que busca la abstracción podría resultar retórico, artificial, alejado de la dialéctica entre escenario y sala. Nada de esto ocurre, porque los actores, por su modo de interpretar, transmiten. La melodía también resulta perceptible: el discurso posee una emotiva cadencia musical que el público recibe.

Otros elementos significantes

Este apoyo en la palabra no excluye el despliegue, abundante y enriquecedor, de las acciones físicas de ambos personajes. La puesta en escena cuida la expresión corporal que acompaña al discurso con precisión y detalle. No está de más abundar y destacar la capacidad de ambos actores para escuchar significando. En este sentido, destacan tres escenas que diferencian a los personajes: cuando Mozart y Salieri escuchan al ciego (la orquesta de cámara); cuando Mozart interpreta al piano y la envidia físicamente le corroe a Salieri; y la larga escena con ambos personajes frente a frente mientras se escucha el *Réquiem*, cada uno está en su mundo sin pronunciar palabra. También importa resaltar el cuidado por connotar los objetos que manejan, siempre significantes; por ejemplo, en la escena del segundo monólogo de Salieri, este

personaje tiene frente a sí, en una pequeña mesa, un mechero, cerillas, el veneno, etc. Estos objetos son los receptores del discurso que fluye del interior de Salieri.

Las palabras, las acciones físicas y los movimientos de los actores caracterizan a los dos personajes, que son seres unidos por la música pero diametralmente opuestos: contrasta el carácter introvertido de Salieri, frente al extrovertido de Mozart, y derivados de este modo de ser algunos rasgos más en la personificación de esas ideas motrices que los personajes encarnan. Si bien *Mozart y Salieri* sirve para personificar la envidia, Mozart, que es un personaje referencial para Salieri, también queda definido por la despreocupación y la genialidad.

El segundo elemento que Vassiliev dispone para la puesta en escena es la utilización de signos visuales o acústicos. Al llegar a la sala de representación destaca el color blanco dominante. El color preferido por Vassiliev, empleado en montajes precedentes y que es preciso relacionarlo con el contenido espiritual de las obras escogidas: la tragedia se mueve en el nivel del espíritu y el color blanco significa claridad, transparencia, pureza.

Asimismo, al entrar se observa una vidriera transparente que acota, con una mesa y unas sillas en su interior. Su significación se esclarecerá a medida que la representación avance, cuando se percibe ese juego de Mozart y Salieri por estar dentro o fuera pero sin coincidir en el mismo espacio de representación, hasta que en la escena segunda, cuando Salieri ya posee a Mozart, deposita el veneno en la copa.

Junto a estos signos visuales, otros auditivos. Una vez que Salieri comienza su primer monólogo en el arranque de la obra, se escuchan, de fondo, un repique de campanas que tocan a muerto. La construcción que Salieri hace de su personaje desde el futuro, se transmite al espectador mediante este signo sonoro. Significación, la de la muerte, que se hace más acusada cuando Salieri manipula el veneno en el transcurso del segundo monólogo, y que queda refrendada cuando al concluir este monólogo cae un telón negro a pocos metros del espectador, mientras tres actores recitan *El poeta y el público*.

El vestuario de los integrantes de la orquesta de cámara, todos ellos vestidos de manera estrafalaria, permite apreciar la despreocupación de Mozart (interpretan bien y es suficiente), frente a la irreverencia que se comete, según Salieri, al permitir a un mendigo, a esa orquesta ataviada de modo *sui generis*, que toquen sin etiqueta. Al mismo tiempo, como ya he escrito, es un ejemplo magnífico de la estructura de juego con las circunstancias propuestas. Por último en la escena segunda aparece un caballero con diferentes objetos, como una espada, una cadena que imita las de los péndulos de los relojes que está preconizando a la muerte, y que es «la imagen de mi visitante negro [que] no me deja tranquilo ni de día ni de noche», que Pushkin anota.

Queda, por último, mencionar el coro que interpreta, ataviado con ropajes ricos y vistosos, el *Réquiem*, de Martynov. Aparte de destacar lo bien cantado que está y lo sobrecogedor que resulta escucharlo como transposición del *Réquiem*, de Mozart, desde el punto de vista de la significación cobra valor cuando, después de cantar instalados sobre la grada, descienden a la zona de representación y evolucionan delante o alrededor de Mozart y Salieri, que permanecen sentados en la mesa. Trazan con sus diagonales una especie de tela de araña que se teje frente a los dos personajes. Se refuerza la idea de la muerte, pero también la de quedar atrapado en la red de la envidia.

Es éste un comentario de un espectáculo largamente deseado, cuidado con mimo y precisión, que no se volvió a exhibir hasta el pasado otoño, primero en Roma, luego en Moscú.