

El sistema de Stanislavski como expresión orgánica del teatro ruso. Conferencia de Valentin Vassilievitch Teplyakov¹

La personalidad de Stanislavski

Me siento muy agradecido de esta oportunidad que me ofrecieron para poder compartir. Argentina es un país en el cual pasé por primera vez en mi vida el período más largo de trabajo. En el año 1994, trabajé a lo largo de dos meses, tal vez un poco más, en una escuela de aquí, de Buenos Aires. Yo trabajé junto al cuerpo de profesores y con estudiantes, y me resultó muy placentera, muy provechosa esta visita, porque por primera vez descubrí Latinoamérica, conocí una ciudad hermosa, con gente hermosa. Me tocaba todos los días dar una lección de tres horas aproximadamente, y podría limitarme a ese tiempo, pero cuando me encontré con una clase de gente muy talentosa, le ofrecí al rector de ese momento, Carlos Albarenga que intentáramos poner una obra de teatro como forma de devolver, como un regalo a esta fantástica posibilidad que me habían brindado los argentinos. Simplemente entregar un regalo. Y yo decidí montar *Las tres hermanas* de Chejov, porque encontré a dos buenas actrices, Silvina Zorzoli que podía hacer el papel de Irina y Silvina Magnani, que podía interpretar el papel de Masha. Si ustedes intentan montar una obra de teatro deben encontrar a los actores, a los artistas que pueden hacer esos papeles, que están preparados para interpretarlos. Aunque tenga muchísimas ganas de montar *Hamlet*, si no encuentro Hamlets, por más que lo intente, no va a resultar. Y yo descubrí a dos señoritas que podían en potencia interpretar esos personajes. Después, reunimos a las personas que considerábamos que podían interpretar al resto de los personajes y en ese preciso momento me regalaron un cassette con música de Astor Piazzola, para mí un autor

¹ Conferencia dictada en el Salón Canciller del Hotel Bauen Suite de Buenos Aires, el 9 de julio de 2008, por Valentin Vassilievitch Teplyakov (actor, director, maestro de actuación y decano de la Facultad de Actuación de la Academia Rusa de Arte Teatral - GITIS de Moscú, Rusia) organizada por el Espacio Blanco Leis. Agradecemos a Sebastián Blanco Leis su autorización para publicarla. La labor de desgrabación fue realizada por Carlos A. Larreira.

desconocido hasta ese momento, y quedé shockeado. Me pareció tan teatral esa música, y me puse a trabajar en cuatro semanas, por supuesto que no me creyeron. En la tercera semana, llamamos al rector y le mostramos un borrador de la obra, una primera versión. Y después, esta puesta en escena donde se juntaron Piazzola, Chejov y el tango la exhibimos en el teatro Cervantes. Me resultó un proyecto muy interesante. En el año 1995 llevaron la obra montada a Moscú, y sobre esta obra tuvimos una crítica extremadamente positiva, en un centro que se especializa en Chejov. Ésta fue una primera aproximación, fue la primera vez que resultó exitoso trabajar sobre una obra de Chejov fuera de Rusia. Cuando yo paseo por la calle Corrientes y veo un afiche con la propaganda de *Las tres hermanas*, me recuerda la puesta en escena que hicimos hace catorce años atrás. Es lírica. Yo puedo hablar solamente de lo que yo conozco y sé. Porque durante mucho tiempo fui profesor en la academia rusa de arte teatral, soy el decano de la facultad de actuación, coordino un curso y trabajo mucho fuera de Rusia, en el extranjero. Este año va a ser el décimo año que visito Brasil; trabajé en Chile, en Uruguay, en la India, en China, en Dinamarca, en Bélgica. Tenemos una filial de la escuela de arte dramático, en donde estudian suecos, noruegos, que estudian en inglés, o sea les enseñan la carrera, pero todo se estudia en inglés. Y nos sentimos muy satisfechos, porque hubo varias camadas de actores exitosos que en realidad se formaron en nuestras escuelas. Por eso, yo considero que es más simple para mí, más práctico, hablar de la metodología de estudio, de educación del método de Stanislavski y también sobre los problemas que afectan la vida teatral moderna. Yo quisiera pedirles, por favor, que no consideren que todo lo que yo digo acá es la verdad absoluta; estoy muy lejos de querer enseñarles, de querer decirles *cómo* tienen que entender a Stanislavski. En mi juventud fui más radical y categórico, pero a esta edad me asaltan algunas dudas; cada vez tengo más dudas. Por supuesto, yo pienso, yo creo que hay muchas clases de problemas relacionados con Stanislavski. Un problema importante es, a mi modo de ver, el de la imprecisión de las traducciones. En 1989, después de la Perestroika, se reunió un Simposio internacional, que se denominó: "Stanislavski en un mundo cambiante", al cual fueron invitadas autoridades de renombre internacional. Una de las conferencias se focalizó exclusivamente en las traducciones de los libros de Stanislavski, ya que

que múltiples traducciones fueron hechas no directamente del idioma ruso, sino al inglés, y, después del inglés, a cualquier otro idioma. Y eso, como ustedes entenderán, se trata de dos traducciones. Ese es el primer problema. El segundo se refiere al hecho de que Stanislavski durante toda su vida, estuvo rodeado de muchos estudiantes, inclusive extranjeros, quienes luego viajaban a otros países y comenzaban a enseñar utilizando el método de Stanislavski, de acuerdo con lo que habían aprendido en ese preciso período de tiempo en el cual ellos estuvieron junto al gran maestro ruso. O sea, coincidían sólo un aspecto. Stanislavski era un *perpetuum mobile*, constante cambio, constante movimiento, constante búsqueda, y negación de lo que se había encontrado hasta el momento, hasta el día de hoy. Cuando esas personas hablaban diciendo: "Stanislavski es esto", Stanislavski ya se había movido mucho hacia adelante, había avanzado en su investigación. Por eso, ¿cuál es la diferencia entre Stanislavski y Torstov, el interlocutor ficcional, un profesor que él mismo había inventado? Si ustedes recuerdan su libro *El trabajo del actor sobre sí mismo*, recordarán a Torstov y es los estudiantes. Torstov es un personaje inventado, como comprenderán. Es una forma artística de presentar los problemas que él estaba exponiendo a sus alumnos, a la audiencia teatral. ¿Cuál es la diferencia entre la figura de Stanislavski y la figura de Torstov? Torstov conocía las respuestas a todas las preguntas. Stanislavski no las conocía. Ésta es la diferencia radical. Stanislavski tenía preparadas las respuestas. Voy a darles un ejemplo relacionado a su vida. En un momento de un ensayo, Stanislavski le hizo un comentario a un actor. El actor le respondió: "Discúlpeme, pero ayer me dijo otra cosa", y Stanislavski respondió: "Sí, pero ayer yo era un estúpido". Constantemente avanzaba. Sobre la vida de Stanislavski, creo que la mejor exhibición de su obra está en el libro *Mi vida en el arte*, que creo que ustedes todos conocen, que lo han leído. Stanislavski tiene esta fórmula: "Ama al arte en tí mismo y no a tí mismo en el arte", ¿recuerdan eso? De acuerdo a esto, debería tener otro nombre el libro, no *Mi vida en el arte*, sino *El arte en mi vida*, pero lo llamó así.

La relación de Stanislavski con Nemirovich-Danchenko y la creación del Teatro de Arte de Moscú.

En *Mi vida en el arte*, Stanislanski describe su infancia, sus primeras vivencias, aproximaciones teatrales, experiencias. Era el hijo de un fabricante muy rico, muy adinerado. Y tuvo una excelente educación, y hasta el fin de su vida siguió trabajando en la fábrica, además de trabajar en el teatro. Él patentó uno de sus descubrimientos, de sus inventos. En este libro, describe cómo fue fundada la sociedad de la literatura, del arte de la literatura, y sobre su deseo de alcanzar una nueva forma de arte. Escribe también sobre su encuentro primero con Nemirovich-Danchenko, y sobre la creación del MAT, la Academia de Arte Teatral de Moscú. Es un libro es muy entretenido de leer; pienso que todos lo conocen, y el que no lo conozca puede leerlo, porque está traducido en casi todos los idiomas. Es un texto literario que, en una forma muy simple y muy accesible, expresa y habla de todas sus preocupaciones en relación al teatro, a la vida, a la búsqueda del autor del arte. El MAT, la Academia de Arte del Teatro de Moscú, que fue fundada en conjunto entre Stanislavski y Nemirovich-Danchenko, quien, para ese entonces, era ya un importante y exitoso dramaturgo en Rusia. En 1896, el año en que Chejov escribió *La Gaviota*, Nemirovich-Danchenko ese mismo año recibió con honores el más alto premio que Grigoriev rechazó, diciendo que no podía aceptar eso cuando ya ha sido escrita una obra como *La Gaviota*. Grigoriev fue un gran literato ruso, dramaturgo, de comienzos del siglo XIX: su obra más famosa, bastante popular ya que también se exhibe en otros países, es *La desgracia del ingenio*, un nombre complejo para traducir.

En ese momento ya se había formado un grupo de artistas, educado por Stanislavski en este círculo de literatos, y otro grupo de artistas junto a Nemirovich-Danchenko, quien comenzó su carrera pedagógica en la Escuela de Arte Teatral de Moscú, cuando todavía esta Academia se llamaba Colegio de Filarmonía. Nemirovich-Danchenko estaba a cargo de un grupo teatral, del cual emergió Meyerhold, quien interpretó el papel de Tusenbach en *Las tres hermanas*, y en *La Gaviota* fue Tréplev, pues también era actor. Y en este mismo curso o grupo estudiaba Olga Leonárdovna Knípper, que terminó siendo la esposa de Chejov. Y también había otros actores, los cuales después se unieron a los actores de Stanislavski y terminaron por formar un colectivo, un grupo más grande de actores, con el deseo de mostrar su forma teatral, su expresión teatral, en contraposición

con el teatro existente ya en Rusia, que estaba muy arraigado culturalmente. Esto fue perfectamente difundido por Stanislavski.

En el año 1898 se creó formalmente el Teatro de Arte Teatral de Moscú, con la puesta en escena de *El zar Fedor*. Ésta fue una obra creada con las leyes de la verdad, según lo entendían los jóvenes directores, pero no tuvo un éxito comercial; prácticamente no fue público a ver la obra. La puesta se montó con dinero personal de los que intervenían en ella. Después ponen en escena otras tres obras, que tampoco tuvieron ningún éxito de público, y después Nemirovich-Danchenko convence a Chejov de montar *La Gaviota*. En este momento ya había sido presentada en San Petersburgo y tampoco había resultado un éxito. Aunque Stanislavski se negaba, no aceptaba poner la obra, en un tiempo corto -más o menos como en veintiocho ensayos- ellos exhibieron *La Gaviota*, que tuvo un éxito extraordinario.

Las innovaciones de Stanislavski.

Precisamente en esa puesta, Stanislavski establece por primera vez el famoso concepto de *cuarta pared*, una imaginaria pared entre el espectador y la escena. Eso fue innovador. Porque, ¿qué es el teatro? Siempre es un diálogo. Un diálogo entre los que salen a escena y los que vienen a la sala de espectadores. Y aún en el medioevo, cuando el teatro se realizaba en un parque, y en el teatro isabelino de Shakespeare, siempre fue en un diálogo directo, y aún en el teatro italiano, en la caja del teatro italiano que nos viene desde el siglo XVIII, también el teatro era un diálogo, representaba un diálogo, y la forma de existencia de los actores siempre estaba dirigida hacia la sala, buscando una respuesta de la sala, empezando por la forma de actuación, un actor salía a escena ya como dando señales: “ya estoy acá”, empezaban a aplaudir, empezaba a hablar, y dependiendo de su talento, él recibía o no una devolución del público. Y así era como actuaban los más grandes actores, muy buenos actores, en ese diálogo directo con la sala. Stanislavski corta ese diálogo, rompe ese diálogo, no lo quita, no lo borra, sino que lo esconde. Él construye todas las *mises en scène*, naturalmente, como en la vida, y el espectador repentinamente pierde la comprensión de lo que va sucediendo

porque no está acostumbrado. Luego empieza a imbuirse, a introducirse en lo que sucede dentro del escenario, y se convierte en un cómplice de lo que está sucediendo, como si estuviera mirando a través de la cerradura. Nadie lo trae, nadie le está gritando al espectador, no recibe esa fuerza directa, pero ahí en el escenario se desarrolla la vida con naturalidad, la verdad. Y eso fue una innovación moderna. Y por eso la obra se convierte en una obra exitosa. Después muestran sistemáticamente todas las obras de Chejov, de Gorki, y el resto, y la Academia de Arte Dramático de Moscú se transforma en el más grande teatro, en el mejor teatro, no sólo de Rusia, sino de Europa, en todas las esferas, en lo relacionado a los decorados, en la iluminación, en lo que respecta a la cultura y demás.

El actor es una persona que quiere repetir su éxito de ayer, quiere repetir el éxito logrado. El artista, el actor, desea el éxito, es natural. Ayer le aplaudieron, el recuerda cómo interpretó el papel ayer, y hoy desea desempeñarse de la misma forma que lo hizo ayer, pero hoy es otro día. Así es como surgen los estereotipos. Los recursos que va encontrando el actor le van sirviendo para usarlos en función de lograr un éxito. Y conoce como la fórmula para lograr ese éxito. Y en esa situación empieza a perder la vida, la privacidad, la frescura. Y prácticamente en diez años de existencia exitosa de un teatro, Stanislavski propone una nueva forma de ensayos para los actores, en el deseo de ayudar al actor a que esté vivo, a que viva.

En este momento me voy a permitir desviarme un poco del tema principal. El mundo es maravilloso porque es diverso, por su diversidad, por eso es interesante. Por ejemplo, cuando estuve montando *Ivanov*, en China, yo pedí que en el cuarto acto incluyeran una danza ceremonial de casamiento, y me dicen: "Sí, pero, en nuestros casamientos no se baila". "¿Y entonces qué hacen?", pregunté. "Invitamos a los actores y los aplaudimos." Al lado está India, en donde se enseña a las niñas de cinco y seis años a cantar y a bailar, porque si no saben cantar ni bailar es posible que no se casen nunca. El mundo es diverso. Así es el teatro. Hay muchos sistemas teatrales. No son mejores, ni son peores, son diversos. Existe el sistema de teatro en la India, Kathakali, y también en India podemos encontrar un sistema con una tradición imponente, *Natya Sastra*, en el mismo país, que enseña cómo hay que preparar a un actor, cómo educar. En el sistema de educación y

preparación del actor, del futuro actor, cinco o seis años están dedicados a trabajar la mímica del rostro. Al lado, en China, pervive la tradición de la Ópera de Pekín; en Japón, el teatro Kabuki, Noh; en Occidente, la Comedia del Arte italiana: son distintos, diversos teatros. No son peores, ni mejores, son diversos. Pero hablando figurativamente de la paradoja del comediante, Diderot se pregunta qué es el arte de la actuación. Yo cada día me repito, es decir, cada día yo nazco, renazco durante el ensayo; encuentro algo realmente bueno, encuentro algo perfecto, y eso mismo lo voy a repetir, o sea que lo represento cada vez de una nueva manera: creo y nazco. Es bastante figurativa esta división, pero existe. Esto lo llama Stanislavski como *arte de la representación* y el *arte de la vivencia*. No estoy tratando de decir que el arte de la representación sea peor que el arte de la vivencia, porque éste es un problema de la elección del artista, del actor. Cada uno tiene derecho de elegir su camino, de elegir lo que le conviene. Alguna vez pensé que si durante las seis horas en un ensayo, voy a representar aquello que ya encontré ayer, y que después otras tres horas en escena voy a representar la obra, y yo todo el tiempo estoy representando algo, lo imito, entonces significa que no lo estoy viviendo. Pienso que es un lujo tirar seis horas de mi vida en una imitación, y digo, entonces, que durante el ensayo yo intento vivir, pero con otra vida, después del ensayo, vivo, continúo mi vida, pero nunca dejo de estar vivo. Eso es lo primero, y lo segundo, el ser humano se vuelve, se enriquece, gracias a su experiencia. Nosotros nos enamoramos, perdemos, enfermamos y viajamos; ésa es nuestra experiencia. Y hoy yo me siento vivo verdaderamente con la vida de Hamlet, entonces me enriquezco, por la experiencia de haber vivido su vida. Por eso es una elección, la elección de una vida, y una forma de existencia en esa vida.

Volviendo a Stanislavski, ese deseo de ayudar al actor a estar vivo, significó que él pudiera estar vivo en este momento, con él mismo y ahora. ¿Cómo se puede lograr una cosa así? ¿Qué es lo que hace falta? ¿Cómo ayudar al actor? Ésas son las preguntas básicas que Stanislavski intentó responder en el transcurso de toda su vida entera. Stanislavski no es una estética, es gramática, es el fundamento. La estética es la obra de teatro. Stanislavski es la tecnología del arte del actor. Es el fundamento sobre el cual se puede construir una estética. ¿Estoy hablando de una

manera clara? Si en este momento a ustedes les surge alguna pregunta, con toda libertad pueden preguntarme.

Stanislavski comenzó en 1908 el ensayo de la obra de teatro *Un mes en la aldea*, de un modo un poco distinto. Él fraccionó la obra en bloques grandes. Empezó a señalar lo que era realmente importante en cada uno de los bloques. Comenzó a hablar no de la acción, sino que, por primera vez, entra en juego el término *yo quiero*, la necesidad. Por supuesto que estamos hablando de lo mismo, el actor, el acto, todos tienen la misma raíz, vienen de la misma raíz, estos términos, de la acción. Aristóteles también hablaba de este mismo concepto, de acción, aplicado al drama, pero por primera vez Stanislavski fundamentó que el instrumento de un actor es la acción. Esto no es el mismo tipo de descubrimiento que hizo Newton cuando se le cae la manzana en la cabeza, sino que forma parte de la conclusión de una etapa de investigación y de observación de grandes actores, del análisis de su propio trabajo, de un análisis de sí mismo y de las preguntas acerca de por qué éste es un buen actor, y éste es otro también es un buen actor, pero no está vivo. Stanislavski comprende que el instrumento esencial es la acción.

¿Qué es lo que nosotros podemos desarrollar en una escuela teatral? Desarrollar la atención, la imaginación, la fe. Son las cualidades sin las cuales el ser humano no puede existir. No puede existir. Puede ser que tenga mala conversación o una imaginación débil, pero todas estas cualidades las tiene desde su nacimiento, estas cualidades tenemos que desarrollarlas. Pero ¿qué es lo que nosotros podemos enseñar? La acción. Y nada más. Porque la persona, de nacimiento, no está acostumbrada, no está preparada para actuar en público y repetir públicamente las acciones. Eso no está dado en forma natural de nacimiento. Al que está sentado, al espectador, no le podemos decir: bueno, por favor, venga para acá, éstas son sus circunstancias, ésta es la propuesta, y por favor trate de vivir, de representar eso que le decimos. Eso no lo maneja de nacimiento. Pero es eso justamente lo que nosotros tenemos que enseñar.

Nos detuvimos en la acción. Yo quisiera volver a señalar que Stanislavski es la gramática. Se trata de leyes objetivas o reglas objetivas de la tecnología del arte

del actor. El sinónimo de la acción es la palabra *movimiento*. Un concepto objetivo. La forma de existencia de la materia es el movimiento. Es una ley objetiva. El movimiento conserva en sí procesos químicos, procesos físicos. Ésa es la ley objetiva de la existencia de la materia. Así es la acción. Durante su trabajo Stanislavski siempre habla de la acción en sus diferentes aspectos; la acción de la palabra, la acción física y la acción emocional, pero siempre hablamos de lo mismo: acción. Podemos simplificar esto. Para que yo quiera algo, primero tengo que saber qué es lo que quiero. Para que yo tenga ganas de querer llegar a algo. Justamente esto, qué es lo que yo quiero, nosotros podemos ponerle el título, catalogarlo como *objetivo*. Para poder lograr un objetivo, yo tengo que saber por qué yo necesito lograr ese objetivo. Por qué quiero hacer algo, cuál es el motivo. Entonces yo llego a la conclusión de que yo sé qué es lo que quiero lograr y por qué quiero lograr eso. Si yo realmente necesito, y sé que necesito hacer algo, en ese proceso está involucrada toda mi naturaleza, mi entorno, mis aspectos físicos, todas mis emociones, mis nervios, mi percepción, toda mi naturaleza psicofísica está envuelta en este proceso. Para realizar algún objetivo, entonces, yo puedo organizarlo en distintos tiempos. Es un proceso psicofísico. O sea que *la acción es un proceso psicofísico para lograr un objetivo*. ¿Es claro lo que digo? Eso ocurre igualmente en la vida, de la misma manera. En mi vida personal, mi naturaleza psicofísica está involucrada de lleno en ese proceso. Pero, la vida en escena, en el escenario, es una vida artificial, ficticia, En la vida real, cuando yo me propongo un objetivo, no siempre lo logro. Cuando en la vida real yo tengo que ir a un cementerio para un entierro no me siento realizado, no siento placer. Pero en el escenario, cuando yo tengo que encarnar a Julieta, y lloro, siento placer. Ésta es una vida artificial, significa que yo tengo que obligarme. ¿Qué significa obligarme? Significa aplicar un acto voluntario, de mi voluntad sobre mí mismo. Puede ser que hoy no tenga ganas de llorar y encarnar a Julieta, pero el espectador vino a ver eso, entonces tengo que obligarme en el escenario; es un acto voluntario, que implica la voluntad. Entonces nosotros tenemos como resultado que *la acción es un proceso psicofísico voluntario para lograr un objetivo, en circunstancias dadas*. Las circunstancias dadas determinan el carácter de mi acción. Todos nosotros somos productos de las circunstancias dadas: el tiempo, el país, mi mamá, la escuela, y demás, todo... Yo



soy Hamlet, eso me fija a Ofelia. Yo soy Otelo, y eso me guía a Desdémona. Circunstancias. Yo soy el príncipe, ése es mi súbdito. Las circunstancias dadas: yo soy un general, ésa es la hija del presidente. El carácter de la acción va a ser diferente o diverso de las circunstancias, aunque yo, en el primer y en el segundo caso esté haciendo, evitando a una persona. Las circunstancias, además de formar el carácter, también deben formar lo que nosotros damos en llamar *la actividad de la acción*. La acción debería ser siempre internamente activa. La actividad es un proceso interno; no está en hablar más alto. Es un proceso interno y, por eso, las circunstancias dadas las tenemos que llevar al límite. Un ejemplo de objetivo: tengo que pedir un préstamo, ¿Qué es lo que yo quiero? Yo quiero incitar a mi socio a que él me preste dinero. O sea tengo que encontrar una manera o una forma de obligarlo a mi compañero a que me preste el dinero. ¿Por qué? Porque a mí me van a echar de la universidad. El motivo de las circunstancias es serio. Suficientemente serio. Entonces, si vemos un poco más al límite esas circunstancias, yo obligo a mi compañero a que me preste dinero, porque si yo no obtengo ese dinero, por culpa de él va a morir mi mamá que está en el hospital haciéndose una cirugía. El nivel de la dinámica es distinto. Es lo que en este proceso involucra la imaginación y la fe. Pushkin tiene la siguiente frase: sobre algo inventado, yo soy capaz de explotar en llanto, pero entre la imaginación y la emoción, en el medio se encuentra la fe, la credibilidad, yo tengo que creer, tengo que creer en esto, entonces yo voy a lograr lo que me propuse. Ésa es la tecnología y también es un proceso, y estas dos cosas deben ocurrir cada día, aquí y ahora. De ese modo, yo voy a existir de una manera viva. Ese proceso está conformado por innumerables elementos, la atención, la percepción, la acción en otra persona. No solamente tengo que saber escuchar, sino que tengo que oír en escena. No sólo mirar, sino ver. Conmigo, a mí, ahora y aquí, tiene que estar ocurriéndome algo. Esto, lo que me ocurre, sucede y se desarrolla en el tiempo. Sucede realmente. .Esto requiere de un aprendizaje. No se trata de estética, de una mera estética. El director me hace una propuesta. Esa propuesta es formal. Pero como actor, debo aprender, estructurar la lógica del comportamiento de una persona realmente viva en estas circunstancias dadas. Y éste es el proceso más difícil y tedioso de llevar a cabo. Por eso, trabajando en estas coordenadas del método, nosotros no estamos aprendiendo, nos está



excitando a actuar bien, porque el talento viene de Dios. Y nosotros aprendemos a actuar educadamente, verdaderamente. Tengo que tomar un texto, hacer un análisis, entender qué es lo que sucede en el texto. Tengo que determinar cuál es el objetivo que persigue el personaje, determinar la motivación que lo lleva a querer ese motivo. Tengo que aceptar, asimilar las circunstancias dadas, creer en qué es lo que está sucediendo. Es todo un proceso de elementos. Las circunstancias, además de formar, determinar el carácter de la acción, forman, determinan, la emoción interna del personaje. Desde el momento de ingresar a escena, yo ya entiendo que le ocurrió algo a usted. Por ejemplo, cuando uno va caminando por la calle, extrajeron una cantidad grande de dinero del banco, para comprar una cosa costosa. Y accidentalmente se dan cuenta que el dinero desapareció, lo perdieron. Cada cual puede pensar en una suma de dinero diferente, ya que para uno mil dólares es muchísimo dinero y para otra persona puede no ser de tan importante perder mil dólares. Bueno, y a usted le sucedió esto ¿no? Pongámosle que lo asaltaron, ustedes no vienen inmediatamente y empiezan a decir, bueno, me robaron, sino que sus compañeros, su entorno le van a preguntar qué es lo que le pasó. Pero a veces que no logro decir nada. Ni siquiera puedo hacer nada. O, por ejemplo, ustedes ganaron un premio, un auto, hoy; vienen al grupo de trabajo, y van a preguntarles inmediatamente ¿qué te pasó? Y ustedes no dijeron nada. Entonces ustedes ya vienen con una emoción interna; esa emoción interna se forma como resultado de la veracidad, de cómo usted asimiló las circunstancias dadas. Dadas por la imaginación y la fe, la veracidad que uno le pone.

Otro ejemplo. *Tres hermanas*. El barón Tusenbach siempre dice "yo no soy buen mozo, yo no soy buen mozo", son circunstancias, no se puede actuar estas circunstancias, cómo va a actuar uno que no es buen mozo. ¿Vamos a hacer un maquillaje? No. Pero sí es una emoción interna, una determinada emoción interna, que surge, que emerge a la superficie en determinados momentos. Al final del primer acto, cuando a todos los personajes le toman fotos, seguramente Tusenbach no se va a poner en primera fila. Cuando él aparece en un momento con Irina, va a tratar de mantenerse un poquito alejado, de atrás, escondido, y podemos continuar

con muchos ese estado de emoción interior que determina, que marca su comportamiento.

No sé si me entienden. Por un lado tenemos las circunstancias, que forman, que influyen a la formación del estado anímico, y, por otro lado, tenemos las circunstancias que también ayudan a formar el carácter de la acción. Por eso, Stanislavski insiste en esta idea: yo actúo desde mí mismo tomando las circunstancias del personaje. Soy yo pero estoy metido, estoy impregnado en las circunstancias del personaje, inmerso. Pero siempre soy yo. Esto que estoy haciendo, lo hago yo mismo. Y sin dejar de ser yo mismo, me convierto en otra persona.

Se trata de un proceso muy complejo, que yo intenté describirles de una forma lo más simple posible. Por eso, si me preguntan, nosotros no nos dedicamos a hacer estética. La estética está relacionada con el espectáculo. Nosotros nos dedicamos a la tecnología y al fundamento, a las bases. Por eso nosotros decimos que Stanislavski sigue vigente hoy, que es necesario que esté vigente hoy, a pesar de que podemos arreglarnos sin él -por supuesto que podemos. Desde luego, hay una infinidad de gente con talento natural, que tienen un caudal energético con suficiente credibilidad, con imaginación, gente que desconoce totalmente a Stanislavski, pero que sin embargo crean usando o aplicando esas mismas reglas. Pero esos son casos aislados, son pocos. En el cine y en la televisión, donde existe el montaje, o la edición, siempre podemos corregir y crear la ilusión de que es totalmente veraz, de que es un actor excelente. Sin embargo, se ve de todos modos que el actor no maneja la profesión. Pero una vez en el escenario, el actor tiene que captar al espectador de una forma emocional y eso únicamente se puede lograr con la profesión. Y a ustedes lo que les ocurre, les ocurre ahora, aquí, en este momento, de verdad, porque no existe edición. Porque el arte del cine es el arte de la imagen en movimiento, de una fotografía en movimiento. Pero acá nos olvidamos, es otra cosa.

Ahora bien ¿cómo podemos evaluar un espectáculo? ¿Cómo decir si un espectáculo es bueno o si es malo. ¿De qué manera? Si yo creo en lo que ocurre o no creo. Si lloro ante lo que veo o no. Si me da risa lo que veo o no. Si entre el

escenario y el público hubo un contacto de empatía, un contacto. Yo considero que no hay otros criterios de evaluación.

Trataré de hablar en forma muy sintética para explicar esto. Con respecto a lo que yo comenté antes ¿hay alguna pregunta en la sala? ¿No? ¿Todo está tan claro? ¿O no está para nada claro?

Público: ¿las circunstancias dadas están relacionadas con el marco “sí” de Stanislavski?

Profesor Teplyakov: En realidad, no se trata de una cosa simple lo que usted está preguntando, no es tan simple. Mijail Chejov fue una persona que no solamente fue estudiante, sino que comprendió y recibió y continuó todo el aprendizaje recibido con Stanislavski. Hasta generó un escándalo: Mijail Chejov publicó los primeros experimentos de Stanislavski antes que él mismo. Esto enojó mucho a Vajtangov y a Stanislavski y Mijail Chejov tuvo que excusarse por haber hecho una cosa así. Mijail Chejov tenía una imaginación sin límites, fenomenal, genial, yo no lo vi actuar, pero según testimonios de sus contemporáneos, cuando él interpretó el papel de Hamlet, los espectadores se encontraban en un shock emocional tan grande que cuando terminó la obra no podían encontrar las puertas de salida. Cuando interpretó el papel de Jlestakov, en *El inspector*, lo hizo de manera tan convincente que el resto de los actores no podían contener la risa y, por mirarlo, tenían dificultad en encarnar sus propios personajes. Todo lo que él escribió fue un gran aporte para la pedagogía teatral, una invaluable interpretación del método Stanislavski por parte de un gran artista. Yo no soy Mijail Chejov y sus recursos y sus sugerencias, puede que no me ayuden a mí, porque yo soy otra persona. No se puede interpretar su legado pensando exclusivamente que me va a dar resultado si lo aplico a mi trabajo. Aparecieron muchas nuevas artistas teatrales que están utilizando el método de Mijail Chejov. Esto no funciona para todos igual. Hay que poseer la misma cantidad de imaginación genial y el mismo temperamento de Mijail Chejov para poder lograr ese mismo yo en circunstancias dadas. Mijail Chejov consideraba que eso empobrecía el trabajo del actor, que yo, o sea, mi persona puede no ser interesante, no hay nada interesante en mí que ofrecer. Uno mismo, actuando en ciertas circunstancias dadas, no resulta interesante. ¿Que haría en su lugar? Él sostenía que lo más importante era tener imaginación, era



basarse en la propia imaginación. Lo más importante era activar la imaginación, encenderla y ponerla en servicio de las circunstancias dadas aplicadas a uno mismo. Mijail Chejov decía con frecuencia que el actor debe imitar, pero el concepto que él tenía de imitación era completamente distinto de lo que nosotros conocemos como imitación. Él consideraba que se sobreentendía que el actor tenía que transformarse internamente para convertirse en el personaje. Pero, Stanislavski no aceptó el término *imitación*. No tiene que haber ninguna imitación, tiene que haber *verdad*. Y el objetivo principal en el trabajo de Mijail Chejov es lograr una profunda transformación para crear un personaje. Él decía que los actores tienen que plantear las preguntas y lograr las respuestas; tienen que hacerle preguntas a Hamlet. Stanislavski también dice lo mismo. Chejov decía que el actor visualiza la imagen del personaje y, haciendo las preguntas adecuadas, atrae ese personaje hacia sí mismo, haciendo funcionar su imaginación. En cambio, Stanislavski decía otra cosa: hay como una película en celuloide de imágenes que es la imaginación. Hay como pequeñas sutilezas que los diferenciaban, pero, definitivamente, Stanislavski plantea de qué modo puede manejarse objetivamente el camino de la conciencia de estar haciendo algo en torno de la naturaleza emocional; es un proceso, o sea, yo, conscientemente, obligo a toda mi naturaleza emocional a trabajar, a trabajar como yo quiero, y eso es objetivo. Porque todas las señales para lograrlo provienen del cerebro, de la razón. A veces, cuando a un actor o a un estudiante le estás proponiendo una situación y no le decís las palabras indicadas, la señal que percibe no va a dar ese resultado que uno espera. Obviamente, produce otra reacción diferente de la deseada. Por eso, Mijail Chejov, como actor genial, tiene una interpretación muy individual de lo que es el método Stanislavski. Uno de los más grandes directores de teatro del siglo XX, Meyerhold, poseía una gran riqueza en su puesta en escena, un rico mundo de puesta en escena, en los diferentes períodos en su obra artística que se desarrollaron, ya saben, cerca del momento de la revolución. Él entrenaba a los actores, a determinados actores, para poner ciertas obras, los entrenaba en función de sus obras, y eso se llamaba biomecánica; era un entrenamiento específico para cierto tipo de obras. Eso no indica que ese entrenamiento sirva para hacer otras obras, no para todas las obras. Para eso hay que saber, para eso hay que tener en claro de



qué forma se usa este tipo de entrenamiento. El actor debe constantemente entrenar su cuerpo; permanentemente tiene que trabajar su voz; tiene que poder dominar, de igual manera, tanto su cuerpo como su voz, y cuanto más entrenado encuentre la voz y el cuerpo, más expresivo se vuelve el actor. Stanislavski hasta el final de sus días trabajaba eso. Y de esto precisamente no habló mucho, porque suponía que era como lavarse los dientes en las mañanas. Esto es algo implícito en la vida normal de un actor. Él trabajaba otras cuestiones más importantes. Al igual que Grotowski, excelente director, que tenía diseñada una forma de entrenamiento especial para el actor, el cual servía para un muy, muy preciso tipo de espectáculos. Ellos trabajaban en un muy inusual lugar, para cincuenta personas, sin iluminación artificial teatral, sin vestuario teatral, en la estética del teatro pobre, y eso ya estaba en los textos, y por eso la estética que ellos perseguían requería de un determinado entrenamiento del actor. En su repertorio nunca hubo una comedia, nunca montó una obra para una gran sala de teatro, por eso no se puede considerar esto como universal, yo creo que no. Pero, me pregunto ¿tenemos que entrenarnos? Por supuesto. Por supuesto. Bueno, nosotros vemos en Grotowski que, además de que lo que tiene que ocurrir, ocurre conmigo aquí y ahora, pero en un nivel fisiológico, el actor tiene que enrojecer, que ruborizarse, tiene que empalidecer, sudar, y todo esto está tan cerca del espectador, sucede tan cerca, por supuesto que esto produce una gran impresión de una verdad absoluta. Pero yo ví una obra de otro director genial que es Tovstonógov, en una obra de Gorki, *Los pequeños burgueses*, donde el gran actor Lavrov interpretaba un personaje, y en el auditorio había mil doscientas personas. Empalidecía, se ruborizaba, lloraba, sudaba, y las mil doscientas personas estaban atrapadas con esa conexión emocional con el actor. Más allá aún, él escribió un libro pequeño, finito, que se llama con el nombre del personaje, *Mi Gimeno*, sería como *Mi Hamlet*, pero éste es *Mi Gimeno*. En este libro, él relata el monólogo interno, de qué es lo que él piensa cuando otro personaje interactúa, qué es lo que él piensa cuando dice cierto *speech*, qué es lo que él piensa cuando hablan otros personajes y se relacionan entre sí, qué es lo que él piensa cuando él va tras bambalinas. Es un libro completo de todo lo que él piensa durante toda la duración de esa obra. Eso es un trabajo. Se entiende que es el trabajo del actor. Por eso, es muy importante hoy ver algo y

después intentar seguir esa línea, por supuesto que necesitamos hacerlo. Hay que saber, conocer. Hay que entrenarse uno mismo. Pero, por supuesto, hay que tener como fundamento ciertas reglas, conceptos, que están dentro del método, gracias al cual el actor se encuentra a sí mismo, puede lograr esta vivacidad, esta veracidad en el escenario. Realmente, yo considero que es mucho más difícil entrenar la naturaleza interna del organismo que la parte física, dicho en pocas palabras. ¿Hay alguna pregunta?

Público: ¿Cuáles son los trabajos que uno tiene que hacer como estudiante para ir estableciendo cada vez más el trabajo interno?; ¿cuáles son las herramientas que puede utilizar?

Profesor Teplyakov: Nosotros tenemos todas las especialidades en nuestra Academia, la que yo estoy representando en este momento, Academia que cumplió ciento treinta años en 2008, que fue fundada como les dije por Nemirovich-Danchenko, un gran pedagogo. Tenemos la Facultad de Actores de la Escuela, teatro musical, teatro de Show, formamos directores del drama, directores del teatro musical, también de pop, de música pop, directores de circo; la Facultad de Física, de Escenógrafos, de Coreógrafos. Todas esas especialidades están dentro de nuestra Escuela. Ahora, en lo que respecta a los actores, que es lo primero, nosotros consideramos que el objetivo fundamental es descubrir la individualidad, porque eso es imposible de repetir, es única la individualidad. Nuestro objetivo es enseñarle al actor a que esté preparado para el encuentro con cualquier director, con cualquier tipo de director de teatro, de cualquier estilo, de cualquier obra. Cuando llegan los estudiantes e ingresan en nuestra escuela, todos saben de qué manera hay que actuar; por eso, durante el primer año nuestro objetivo es engañarlos de algún modo para que se alejen lo más posible de la imagen que tienen de cómo es que ellos tienen que actuar. Por eso, el primer semestre se trabaja con ejercicios exclusivamente de atención, imaginación, veracidad y ejercicios cortitos, en los cuales algo tiene que suceder. Se toma como centro una acción única, un evento único. Por ejemplo: me preparo para ir a una fiesta, suena el timbre y me acaban de decir algo, yo ¿cambié o no? ¿Entienden? Bueno, les voy a plantear otra situación. En Dinamarca, una chica estaba haciendo un *speech*; ella trabaja en un café; es Navidad; todo el mundo se fue a su casa; ella sigue

barriendo, encuentra un monedero, y sigue limpiando, empieza a contar el dinero de la caja y los cheques, hay faltante de dinero ¿tomar o no tomar el monedero? Estos son ejercicios muy simples. Se trabaja la tensión, la credibilidad, la lógica, la imaginación: Lo más importante es que tiene que haber un texto con elementos muy concretos, como en la vida real, ordinaria. En el segundo semestre, comenzamos ejercicios para trabajar con un compañero, en interrelación con alguien más. Para dos personas, y no más. La situación: yo me despierto por la mañana y mi amiga está en mi casa, está pasando el domingo. Ella se prepara para ir a la ducha, yo estoy preparando el café, vuelve mi esposa. (Murmullos del público). Lo importante es no entregarse a los diálogos, porque justamente el texto, o explican la situación -generalmente- o la ilustran. Esta interrelación, yo quiero una cosa, y otro dice: "yo quiero otra cosa". Son situaciones que no se ensayan. Eso primero se conversa, se prepara con detalles, se analizan las circunstancias dadas: Yo vengo para irme. Hay otra situación: él está sentado trabajando, yo vine, tengo motivos para irme, pero él quiere retenerme, y yo obviamente tengo que hacer una de las dos cosas, o quedarme o irme. Pero eso depende de la veracidad del compañero. Hoy puede hacer que yo me quede, pero mañana cuando hagamos de nuevo este pequeño ejercicio, él lo hace desconcentrado y no me va a poder retener. Entonces, yo me voy a ir, porque es lógico. Son situaciones muy simples. El segundo año del tercer semestre, se trabaja con ejercicios de fragmentos dramáticos, de siete a diez minutos, para dos personajes: yo tengo que asimilar palabras de otra persona, y trabajar justamente la interrelación de dos personajes, en la que yo quiero una cosa, el otro personaje quiere otra cosa. En el cuarto semestre los ejercicios se extienden a 15 minutos, para tres a cuatro personajes, ahora hay que trabajar muy bien la atención para organizar a tres y cuatro personajes. Primero, segundo, tercero y cuarto son la búsqueda de la verdad. El quinto semestre, ya hay un acto, ya se prepara un acto. El sexto semestre, un espectáculo en el que entra en juego la estética. El séptimo y octavo semestre sólo espectáculos; ya se actúa para el espectador real. Esto ya es estética. Pero los primeros tres semestres son cruciales en la búsqueda de la verdad, que no tiene que ser la finalidad del proceso, sino un medio de trabajo. Por eso, muy lentamente, hay que analizar y aplicar ese trabajo. En la actualidad, sólo

tenemos treinta estudiantes por curso. Cada uno tiene de cuatro a cinco profesores, pedagogos, y un maestro guía, el maestro guía, corrige un poco el trabajo de los otros pedagogos sobre los alumnos, y, por supuesto, los guía. Así es como se trabaja en nuestra Academia. ¿Preguntas?

Público: ¿Qué opina Ud. del nuevo teatro de Meyerhold, y de la técnica de la biomecánica?

Profesor Teplyakov: Yo le voy a decir con toda la franqueza posible, no conozca ninguna persona que comprenda y que me pueda decir qué es la biomecánica. Porque los que la inventaron, ya murieron. Y, por un cierto período de tiempo, nadie habló nada de ellos, de nada, lo mantenían en secreto. Tampoco los que trabajaron al lado de Meyerhold. En nuestra Academia también surgió esta preocupación por el tema. Inclusive en Internet, se pueden encontrar muchos lugares en donde se aplica, pero nosotros no lo aceptamos en nuestra forma de trabajar, no lo aplicamos. La biomecánica formó parte de una forma específica de entrenamiento que exclusivamente servía para las puestas en escena de Meyerhold; ciertas puestas, no todas. Cuando ustedes ven los libros de las puestas de teatro de Meyerhold, las *micro-scènes* son muy expresivas, muy coloridas, tienen involucrada la acrobacia. Cuando, por ejemplo, Meyerhold hablaba del *rechazo*, hay que preguntarse si sirve para algo usarlo; pero, seriamente, por lo menos en Rusia nadie se pone a estudiarlo. A veces vienen a estudiar algunos extranjeros a Rusia, y, bueno, tienen dinero, y pueden pagar para tener la desdicha de pasar un curso como ése. Porque, bueno, ahora también en muchos lugares se considera que Stanislavski es algo perimido, que está fuera de moda, que no es interesante. Tengo una nota que apareció en el diario por casualidad; se trata del Festival de Cine de Moscú, y hay un premio que se entrega, que es el premio Stanislavski a la actuación, lo recibió una actriz francesa Isabelle Huppert. Ella dice en una conferencia de prensa: "Si yo realmente hubiera creído con todo mi ser el personaje de la pianista, yo creo que hubiera terminado en un loquero". Bueno, después se habla de otros actores extranjeros que en esta entrega de premios hablan de una manera muy *light* sobre Stanislavski. Lo más importante es que la conclusión de la nota del diario la hace una persona que no entiende ni sabe para nada quién fue Stanislavski. Esto sucede en un periódico ruso. Esto pinta un poco lo

que ocurre en nuestros días. Es como una tendencia generalizada, la gente que está en un *mainstream*, en la corriente, cierta corriente, y muchos no tienen suficiente tiempo para dedicarle a la profesión de la actuación, por ejemplo. Tienen una agenda tan llena de cosas para hacer, especialmente, los actores de cine. Por cierto, Al Pacino y Brando tienen que ver con Stanislavski a través de Strasberg, por eso, lo que hoy sucede en el arte del teatro son tendencias. Son diletantes, imitadores. Hoy hay un director que empieza a inventar fuera de cualquier lógica. Por ejemplo, tomemos la obra *El inspector*. ¿Ustedes conocen esta obra? ¿No? Bueno..., *Hamlet*. En Moscú, en el teatro, comienza la obra, hay un alambre de púas que está indicando que es un campo de concentración. Están vestidos con ropa de invierno, como de un campo de concentración. Como si fueran centinelas, pero de un campo de concentración. Hay mucho viento, esto es el encuentro con el espíritu del padre de Hamlet; de repente, entra en escena gente vestida de frac. Después la escena cambia a otro contexto y a otro tiempo. Y el público está pensando, tratando de conectar. Da la sensación de que el director tuvo varias diferentes revelaciones, pero estas revelaciones entre sí no tienen ninguna conexión. ¿Por qué no hacemos esto? ¿Qué pasa si hacemos esto? ¿Por qué no probamos que eso se transforma en esto otro? De qué manera se conectan esas imágenes no se entiende. De este tipo de obras hay muchísimas. Yo casualmente ayer pasé por el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires. Al caminar por las salas ves que la gente sabe dibujar, ves como dibujan, de repente ves la escultura de Rodin, donde se puede apreciar hasta el último detalle de los músculos y de cada célula. En la última de las salas que visitamos, hay una escultura que puede ser genial, pero me deja completamente...no sé... puede ser que yo no entienda realmente de qué se trata. ¿Qué le voy a hacer? Alguien quizás la entiende. A mí me parece que si consideramos, por ejemplo, una lectura de Grotowski encontramos un texto minucioso: escenario, un minuto, quince segundos, segunda escena, tres minutos, dos segundos. Tercera escena, cuatro minutos, diez segundos, etc. Como una partitura de notas; esto inspira respeto. En la música, cuando el director de orquesta toma en sus manos la partitura, no rompe la estructura implícita, él toca las notas. En el teatro dejan pasar sus propias palabras en lugar de las palabras del autor. Las escenas se cambian de lugar y muchas veces no se entiende para qué y

sin embargo, se llaman o se dicen artistas. Cuando yo me encontraba montando *Tres hermanas*, acá en Buenos Aires, tomé dos melodías de Piazzolla; una es *Adiós Nonino*, pero en mi obra lo que se oía era un solo de piano, un solo de guitarras y siete variantes de orquestación. La melodía era la misma, pero todas eran distintas versiones orquestadas de la misma melodía. Para poder lograr combinar toda la partitura musical, yo me pasé como dos días, dos jornadas, solamente escuchando. También se podría haber abordado el trabajo de otra manera. Acá tenemos a Piazzolla, acá tenemos a Tchaikovsky, acá esto, bueno, me gustó porque sí. Entonces ¿qué significa? A veces uno se pregunta de dónde surge la música en esta obra Ah..., simplemente "me gustó".

Público: ¿Piazzolla cómo entra? ¿Por qué Piazzolla? ¿Por qué esa selección? ¿Y en qué medida enriqueció la obra?

Profesor: Si yo me hubiera propuesto montar esta obra, *Las tres hermanas*, en Rusia, con actores rusos, nunca en la vida habría escogido a Piazzolla. Porque sería muy difícil de combinar, de justificar. En nuestra Academia enseñamos tango, tenemos la lección de tango, dentro de la lección de danzas contemporáneas, se enseña danza española, diferentes tipos, y también tango. Los actores aprenden a bailar tango, pero esto parece más educación física. Cuando yo la otra vez visité un club de tango de noche, lo que ví en este club era realmente una danza. Eso puede explicar un poco por qué mi elección, porque cuando uno se encuentra en el extranjero, poniendo una obra clásica pero rusa, creo que hay que encontrar un equivalente o algún elemento muy cercano a la cultura del país donde uno monta la obra. Porque este argumento puede ser internacional, esta obra puede ocurrir en cualquier país, se puede adaptar a la soledad, el deseo de cambiar la vida. Esto sucede prácticamente en todos los países, podemos decir tanto de Chejov como de Dostoievski, que son autores que no tienen fronteras.

Cuando, entonces, uno adapta esta obra a la realidad de otro país, cobra la identidad de ese país. Cuando nosotros, por ejemplo, montamos obras de Goldoni, nunca vamos a hacer de italianos, nunca vamos a pasar por italianos. Cuando Streller viene de Italia y nos trae *Arlequino*, nunca jamás un ruso va a poder actuar de esa manera. Sobre esto también habló Stanislavski: las leyes objetivas existen para todo el arte, pero existe también una mentalidad. Cuando nosotros hablamos

específicamente de la escuela estamos hablando de leyes objetivas, educación objetiva, pero cuando hablamos de la estética de las obras, además de la historia, o sea, además del argumento, de la historia, hay que buscar ciertas formas que expresen el sentido o el alma, la esencia de la obra. Cuando actores rusos actúan obras de Di Filippo, de Goldoni, enseguida el ruso intenta gesticular, hablar fuerte, entonces eso no es veraz. Es una caricatura. A mí me produce risa, por ejemplo, cuando los ingleses al intentar una obra de teatro, *Ivanov* de Chejov, por ejemplo, representan a los rusos como si fueran osos que todo el tiempo beben y duermen. Eso por supuesto nos causa gracia. Tiene que haber cierta veracidad, ubicación, ubicación en el ámbito cultural donde sucede, sin romper lo establecido en la obra. Al final del primer acto del cumpleaños en *Las tres hermanas*, ellos bailan, ellos pueden bailar un vals, y también pueden bailar un tango. Al final, ellas quedan solas, también pueden bailar un vals solas, sin un acompañante, o pueden también bailar un tango, igualmente solas. Y sin embargo, no se rompen las reglas de juego. El texto no se transforma; la obra no cambia, ni el sentido tampoco cambia. Y un momento importante es la revisión de la traducción del texto, porque a veces no se logra hallar un equivalente justo, ciertas frases se asocian en la cultura específica rusa de una manera que aquí no significan nada, pierden el sentido. ¿Tiene alguna otra pregunta alguien?

Público: En cuanto a lo que contó sobre Isabelle Huppert, sobre ese personaje que ella hace en *LA Pianista*, sobre el comentario acerca de que si hubiera *vivido* el personaje habría enloquecido, usted qué opina, qué comentarios puede hacernos, qué le diría usted sobre eso a alguno de sus alumnos.

Profesor Teplyakov: yo creo que eso entra dentro de lo que es la profesión. El actor profesional debe conocer, debe poder conectarse instantáneamente a una situación concreta y también desconectarse automáticamente. Debe saber -debe poder- tener las herramientas para hacerlo. Si no, estamos hablando de actores no profesionales. Cuando hablábamos del dinamismo de la acción, de la existencia y de la acción, como regla en la vida, rd porque nosotros únicamente existimos de esa manera tan activa en situaciones extremas, en situaciones límite. De todas formas, están como pendientes ciertos procesos de seguridad de salud en nuestro organismo. En el caso de que alguien

pueda perder un ser querido, una persona llora desconsoladamente por un cierto tiempo, en un momento se desconecta y se duerme. Hay como un elemento crítico que le impide seguir llorando, para que no se vuelva loco, se desconecta automáticamente y lo deja dormido. Imposible en la vida real existir con ese nivel de veracidad en situaciones extremas. Por eso, en nuestra profesión es básico, es importantísimo saber conectar y desconectar todo el aparato interno, para no dañar el organismo. Por ejemplo, en la vida real, estamos cambiando opiniones e información y no estamos forzando nada. Pero, en el escenario, yo no estoy simplemente intercambiando información, estoy obligando a mi compañero, tengo una acción directa sobre mi compañero, no estoy preguntando literalmente: "¿qué hora es?" Porque esa parte -¿qué hora es?- es informativa. Pero cuando yo digo esta frase en el escenario implica que estoy exigiendo una respuesta de mi compañero. Ésa es la diferencia. De una conversación real en la vida real, de la interrelación, de la influencia en el compañero en el escenario. Son otras aproximaciones. Por supuesto, cuando yo leí este artículo en el diario, me pareció interesante; pero hay una gran dosis de coquetería en las palabras de los actores. Eso forma parte del mundo del actor. Eso forma parte de la coquetería clásica de los actores, que dicen: "Bueno, yo me pasé tres semanas sin dormir e hice ese personaje de esa manera, por eso me salió así", y otro dice: "Yo ni pensaba, el personaje lo hice, y me salió así". En realidad, el actor hizo bien un papel, expuso de sí mismo un gran trabajo. Cuando un alumno empieza a trabajar sobre la profesión, el sistema nervioso de esa persona todavía no está desarrollado, sino que se está preparando para empezar a trabajar sobre la profesión. Por eso, para prepararse, para motivarse, etc., le lleva mucho más tiempo que a un organismo entrenado. Con los años, con la experiencia, la práctica, entonces todos aportan, y entonces, de una manera casi fácil pueden conectarse y el aparato psicotécnico está entrenado. ¿Entienden?

Público: Es como aprender a manejar...

Profesor Teplyakov: Por supuesto, sí.

Público: Según tengo entendido, la memoria emotiva perteneció a una primera parte del trabajo de Stanislavski; yo quería saber si en su Academia trabajan con ese elemento.

Profesor Teplyakov: es una cuestión bastante compleja. Respecto de la vida real, el actor va como recolectando y amontonando, trabajando con memoria emotiva. Esto podría darse en llamar experiencia, va juntando experiencias emocionales. Su encuentro con las personas, los libros que lee, todo eso forma parte de todo lo que incide, lo que influye en su formación emocional. Y en el proceso del trabajo, obviamente, usted tiene que aplicar estas experiencias emocionales que usted va cargando con los años. Usted trata de recordar y agregarle a esta experiencia su imaginación para agrandarla. En un segundo momento que usted actúa de Julieta, por ejemplo. Julieta tiene el primer encuentro y el primer beso en el baile. Yo le digo a la actriz: "Por favor, recuerde cuando usted experimentó el primer beso". ¿Cómo tengo la garantía de que el primer beso fue una experiencia positiva en la vida de esta actriz? Entonces, yo entiendo, como director, que hay que poner, plantear, el objetivo hay que ponerlo de otra manera, un poco distinta. Yo le digo a esta misma actriz, "Por favor recuerde el más feliz beso que recibió". La actriz pierde un cierto tiempo en recordarlo, pero junto con el beso, ella recuerda el objeto, entonces ella sale al escenario, frente a ella se encuentra Romeo. ¿A quién ve en realidad la actriz? ¿Al objeto o a Romeo? ¿Es una adivinanza? A mí me parece que hay que tomarlo con pinzas. Se puede hablar en el proyecto de los ensayos, pero si a usted le toca por casualidad actuar de Julieta, usted debería tratar de hacer una cosa semejante, hacer un trabajo personal para enamorarse del actor que hace de Romeo en el proceso de los ensayos, aunque usted en su vida personal lo odie a muerte. Eso también está en los requisitos de la profesión. Por eso, la memoria emotiva a mí me parece que tuvo más difusión en los Estados Unidos de Norteamérica, en la escuela de Strassberg. Se adapta más para ser usado en el cine este método, frente a una cámara, como una medida para poder conectarse con facilidad, porque entonces, por supuesto que en el montaje se corrigen las imperfecciones, pero es bastante práctico. En el teatro hay que tener mucho cuidado. ¿Hay más preguntas? Por favor.

Público: Entiendo la diferencia entre tecnología del actor en la primer obra, y la estética, pero por qué no pensar que eso no se da sólo en Stanislavski. En Meyerhold habría una tecnología del actor apuntando a una estética. En cambio, Grotowski, al principio, habló muy bien de la diversidad del teatro Kabuki. Entonces



,la pregunta es por qué considerar que en Stanislavski hay una tecnología y una estética, y lógicas que apuntan desde la tecnología a una estética determinada, y en los otros también, sólo que es otra estética.

Profesor Teplyakov: Stanislavski propone leyes objetivas, cuando habla de la acción, de las condiciones del monólogo interno. Podemos hablar de la perspectiva, todos los elementos que componen las partes del sistema. No está pensando en función de la estética que va a producir estos elementos. Meyerhold, por ejemplo, uno de los más brillantes estudiantes de Stanislavski, tomó esta escuela, este sistema; Vagtangov también lo tomó. Es como el fundamento para cualquier persona; es la base de un movimiento estético en el arte teatral. Pero hay distintos sistemas. Yo hice un comentario al principio de una conferencia con respecto a las traducciones, a los colegas japoneses y al teatro Kabuki. Ellos nos comentaron que pueden mantener viva la tradición actoral japonesa, inclusive aplicando las técnicas de Stanislavski. Grotowski fue como el continuador de esta misma línea de trabajo de Stanislavski, continuador porque siguió experimentando, y siguió trabajando a base del método, y Grotowski habría preguntas, hacía cuestionamientos en el lugar donde nadie más cuestionaba, donde nadie se atrevió a cuestionar. Siempre en la misma dirección de Stanislavski.

Público: ¿Cómo siempre en la misma dirección de Stanislavski? Si son conocidísimas las críticas que Grotowski le hizo a Stanislavski. Decía que lo respetaba mucho por su obra y por haber repensado permanentemente su trabajo, pero que estaba totalmente en desacuerdo en muchos aspectos.

Profesor Teplyakov: Yo me refiero a la dirección fundamental. La dirección fundamental significa para mí la búsqueda de la verdad, de la veracidad. Esto en primer lugar, y la segunda cosa en común es que las formas de entrenamiento son comunes, o sea, yo no sé cuáles son las fuentes de las cuales usted toma esta... Nosotros recientemente hemos publicado en Rusia las obras completas de Grotowski, donde Grotowski dice que hay dos libros fundamentales de cabecera que él tiene. Uno es de Stanislavski y el segundo es de Antonin Artaud, en las lecciones. Al principio de nuestro encuentro, yo dije que de ninguna manera, no estoy defendiendo la verdad última de los métodos de nadie. Todo lo que yo estoy hablando, lo digo desde mi punto de vista: por supuesto que yo puedo estar

equivocado; yo no estoy categorizando. Les previne desde el principio; trabajo en una dirección en la Escuela, en la Academia, por eso tengo la posibilidad de pensar de esta forma. Esto no significa que es única, quizás usted tenga mucha más razón que yo. ¿Alguna otra pregunta?

Público: ... un alumno que tiene un entrenamiento, al lado de alguien que tiene un gran talento innato....

Traductora: ¿Pero usted se refiere a qué tipo de trabajo pedagógico...?

Público: Entrenamiento y talento

Profesor Teplyakov: No entendí bien cuál es la pregunta ¿por qué dice que uno trabaja mal y otro trabaja bien? ¿O los dos trabajan bien?

Público: Después de años de trabajo, entre alguien que se entrena y otro que trabaja poquísimamente de entrenamiento, ¿adónde pueden llegar los dos alumnos? ¿A qué nivel?

Profesor Teplyakov: Usted debe aprender el conservatorio, a usted lo sientan y le dan un instrumento en la mano. Usted empieza con las gamas tonales, después empieza a trabajar con peticitas pequeñas, termina el conservatorio ¿usted conoce la profesión?

Público: Sí.

Profesor Teplyakov: Después del conservatorio, ¿Usted conoce la profesión?

Público: No.

Profesor Teplyakov: ¿Por qué no? Sí, porque después de terminar el conservatorio, usted sabe tocar y usted puede entrar en una orquesta, tienen las bases necesarias como para poder entrar en una orquesta. O sea, el instrumento usted lo domina. Porque a usted, en el conservatorio, le enseñan a dominar todos los detalles de ese instrumento. Usted recibe su diploma. En ese diploma se especifica formalmente que usted cuenta con la habilidad necesaria como para poder desempeñarse como artista. ¿Eso es cierto? Finalizan junto con usted diez personas del conservatorio, o sea somos diez intérpretes que todos manejamos la profesión. Pero uno de nosotros se convierte en un músico brillante. Es algo normal. Y todos nosotros podemos tocar el instrumento. Uno les da clases a los niños del jardín de infantes, otro en la escuela toca piano, otra trabaja en una



orquesta, y todos nosotros hicimos la misma escuela. Eso es lo que ocurre cuando termina la academia de teatro. Usted tiene que saber manejar la profesión, el oficio, ¿no? Si usted se convierte en gran actor o en mal actor, ya ese es un problema que no nos atañe a nosotros. Por eso estamos hablando de que el talento es una cosa que viene de Dios. Lo que a nosotros nos importa es cómo dominar la profesión. Ustedes vienen al teatro, un director cualquiera nos dice: "Bueno, hay que hacer esto y esto". No le explicé nada; ustedes individualmente tienen que poder trabajar, construir en la lógica de una persona normal, viva; lo tienen que hacer ustedes por su propia cuenta. O sea, el director va a estar detrás de bambalinas, y no se ve. En cambio, ustedes van a salir al escenario y van a ser vistos. Yo, como espectador, no tengo plata para comprar el programa, no sé quién es el director y tampoco me interesa. A mí me interesa la historia y el actor. Después, si me gusta, yo empiezo a preguntar, quién hizo el decorado, quién hizo la luz, etc. Por eso ustedes deben aprender el oficio de la profesión. Por eso, cuando nosotros hablábamos de la escuela, hablamos de la base del oficio, del fundamento. Ustedes cuando caminan por la calle, ustedes no ven las bases, ven los edificios, pero un edificio no puede estar sin fundamentos. Y aparte, si esa base no está, se nota enseguida. Yo enseguida me doy cuenta, cuando vengo al teatro, que alguien está haciendo muecas, simplemente imitando cosas, y que el otro, en cambio, realmente está sufriendo y viviendo el personaje. Y a nadie le importa en qué escuela usted estudió, quién es su profesor, quién es el director. Ustedes deben manejar el oficio, la profesión. Cuando usted hizo la pregunta con respecto a la universalidad que puede llegar a tener Stanislavski, hay como una escalera, con escalones, uno va detrás del otro. Pero usted puede saltarse de un escalón a cualquier otro, que le sirva. Nosotros tomamos estudiantes; nuestros cursos son de treinta personas, y, durante un año, los profesores los miran, los analizan, y les dan un diagnóstico. Éste tiene una densidad muy mala, a éste le falta imaginación, éste no tiene fantasía, éste tiene muy buen... Y valiéndose de esta observación individual y de esa combinación de factores, como en medicina, uno saca un diagnóstico y puede saber. O sea, el pedagogo es como un médico. No le puede dar aspirinas a todo el mundo. A vos, una aspirina; a vos, otra aspirina, a vos, otra aspirina. Él primero tiene que conocer cuál es el mejor remedio o la mejor vitamina



para que esta persona tenga mejor desempeño. Y son distintas profesiones. La profesión del actor, la del profesor y la del director. Son completamente distintas. No todo actor puede ser buen profesor. ¿Por qué?; ¿qué es lo que hace un gran actor? "Hacé como lo hago yo que va a estar todo fantástico." Y yo digo: "No, yo soy otra persona, dame algo que me sirva. No importa, yo considero que esto está bien." En verdad, es un proceso bastante complejo. Viene un estudiante, le digo al estudiante: "Por favor, cambiá la escena, mirá: acá tenés una silla, acá tenés un papel, una birrome, escribí una carta." Y ¿qué es lo que empieza a hacer el alumno? Inmediatamente nota que hay espectadores. Entonces ¿dónde está la tensión puesta del artista dentro de los espectadores? ¿Qué es lo que quiere hacer él? Gustar a los espectadores. Entonces, el pedagogo se plantea otro objetivo. Y tiene que hacer de tal manera que la atención del alumno vuelva sobre sí mismo para que él se concentre en la carta. En Stanislavski, esto se llama *los círculos de atención*. Y todo esto entra en el concepto de la soledad en público. Pero eso implica un proceso; no le sale al principio. Poco a poco, lo intenta al segundo día, al tercer día, y ya lentamente empieza como a funcionar. Un paso detrás del otro. Por eso, nuestro objetivo es enseñar la profesión. Y cuando nosotros hablamos de Stanislavski, no estamos hablando de una estética. Algunas escuelas enseñan a Stanislavski como una estética, enseñan por ahí un semestre de Brecht, el segundo semestre del teatro del absurdo, el tercer semestre Stanislavski, el cuarto semestre tragedia griega, no está mal. ¿Cómo uno va a aprender tragedia griega? Escúchenme ¿Quién lo sabe? Que tenemos que gritar, movernos en forma particular, ¿qué es exactamente? ¿Tenemos que morirnos? ¿o hay que estar vivo? Esto es lo que yo supongo que podría interpretarse de lo que creyeron los antiguos griegos que inventaron esta forma. Pero ella, en cambio, quizás lo entiende completamente de otra manera. ¿Y cuál de nosotros tiene razón? ¿Cómo se puede enseñar esto? Difícil. En cambio, en estas coordenadas del método de Stanislavski, con estas leyes básicas de ver, de escuchar, asimilar, influenciar, cosas que representan lo básico de estar vivo de una persona. Tal vez ustedes se encuentran en el escenario y el director les exige que griten, después hacer silencio, que se den vuelta y muestren la cola al público, porque él lo inventó, pero, como son actores, entonces tienen que saber por qué están gritando, qué es lo que pasa con ustedes



mismos, y por qué le muestran la cola al público. Porque ése es su trabajo como actores. El director dice: "Sí, no, pero hazlo así, más o menos". Y entonces se nos presenta eso de cómo hacerlo, o sea, no estamos pensando en la estética, tiene que hacerla suya esa estética. En la versión de Streller de la obra *Arlequino*, los actores actúan con máscaras, pero esto es muy creíble. Hay allí muchísima cantidad de trucos, pero yo, en el transcurso del espectáculo, me olvido de que son trucos y mi atención se concentra en que quiero que el personaje entregue a tiempo todas las cosas y que no se confunda de lo que está entregando. O sea entre el espectador y los actores sucede esa conexión, aunque esa obra está montada bajo las reglas de la comedia del arte. No considero que este método sea universal. Esto lo dicen otras personas. Yo no lo digo. Yo solamente repito esas palabras, pero no estoy convenciendo a nadie. ¿Hay alguna otra pregunta?

Público: Sí, quería preguntarle si en la Unión Soviética hay ediciones, hay unas ediciones españolas en la Argentina de María Ósipovna Knébel sobre el trabajo de Stanislavski. Uno es *El último Stanislavski* y el otro es *La palabra en la creación actoral*. Quería saber si las conocía y preguntarle que opinaba. En el prólogo de *La palabra en creación actoral*, menciona que ella fue elegida por Stanislavski para hacer la transcripción de ese seminario...

Profesor Teplyakov: Hay dos posiciones. Una de ellas está un poco vulgarizada. Cuando él empezó, comenzó a hablar del método del teatro físico, al final, como conclusión, la búsqueda de la forma de repetición o de ensayo, justamente para abrir la emoción, para encontrar y estimular la emoción el actor. Porque la misma acción siempre implica que es una acción emocional. Y esto para ayudar a abrir, a conectar la naturaleza emocional del organismo. Cuando usted se encuentra totalmente tomada por las emociones, tiende a hacer acciones físicas muy simples. Resulta una regla mnemotécnica más fácil para recordar cómo puntualizar estas acciones físicas, para poder recordar las emociones, delinear las emociones. Y en realidad esa tendencia, después de la muerte de Stanislavski fue continuada por una persona, Kedrov. Usted crea la partitura de las acciones físicas, pero la emoción no apareció, y, entonces, ¿qué le queda por hacer? ¿Cómo se puede entender una partitura solamente de acciones físicas? O sea, ¿hay que mover los vasos? Es una acción física ¿no? Si yo entro en una habitación, y miro

alrededor, se mueve mi pupila ¿es una acción física eso, el movimiento de mi pupila para hacer un panorama de la habitación? ¿Es una acción física? Es una vulgarización la creencia de que fijar la acción en acciones físicas tiene que ser andar corriendo objetos por la habitación. Esto tiene que ver con poder conectar su naturaleza emocional con la acción. María Knébel es una de las que conectaba...

Público: Mi pregunta iba a lo siguiente, yo entiendo lo que Stanislavski planteaba. María Knébel une el método introspectivo, primero, y el método de las acciones físicas, hablando de acciones psicofísicas, hablando de que las acciones no son solamente físicas, sino que son psicofísicas. O sea, acepta este concepto de que no está la acción... sino que se necesita, justamente, la motivación. Lo que yo quiero saber es si Stanislavski conoce a María Ósipovna Knébel, y su trabajo.

Profesor Teplyakov: Lo que pasa es que tal vez no se hayan traducido en la forma correcta que fueron publicados a lo mejor en Rusia, el problema de las traducciones es que yo traduzco literalmente lo que usted me dice. Y a lo mejor en Rusia se llamó de otra manera el libro. Yo quisiera redondear. Les quiero agradecer muchísimo que se hayan acercado; agradecerles su tiempo, esta cálida bienvenida. Me gustaría invitarlos a Rusia de esta misma manera. Los esperamos, voy a estar muy feliz de poder encontrarme con ustedes en nuestra academia y verdaderamente les voy a mostrar todo, todo lo que nosotros sabemos y lo que nosotros tenemos. Un gran saludo, muchísimas gracias.

Palabras clave: Stanislavski- actor- enseñanza de la actuación

Keywords: Stanislavski- actor- acting teaching