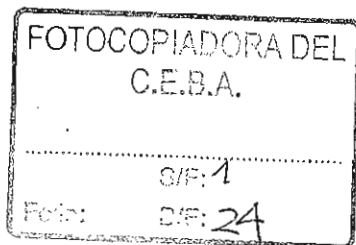


también comenzar los cimientos de una "poética" teatral. Estudiaremos las variantes procesales necesarias para poder construir estructuras que pertenezcan a otros estilos. E incluso nos aventuraremos en algunas tesis históricas que nos resultan atrayentes.

ORIGINAL



LA ESTRUCTURA DRAMÁTICA

El concepto de estructura

De todo lo que venimos viendo surge con cierta nitidez el carácter del nuevo objeto que proponemos para que el actor vuelque sobre él su energía y su trabajo.

No se trata del texto dramático que puede ser un punto de partida y como tal uno de los componentes del nuevo objeto. También hemos criticado la tarea del actor que busca en sí mismo, aunque, por supuesto, no pueda estar ausente en el nuevo planteo. ¿Quizás entonces el trabajo deba recaer sobre el partener? ¿O sobre el entorno que contiene la situación dramática? Todos estos factores deberán ser tenidos en cuenta pero ninguno de ellos considerado aisladamente.

Es la "situación" como por ahora daremos en llamar a esa heterogeneidad compuesta por sujetos interactuantes, espacio, textos y algunos factores imaginarios o convencionales.

No es demasiado novedoso el enunciarlo. Incluso el propio Stanislavski trabajó sobre ellos. ¿Cuál entonces sería nuestro aporte?

Pequeño, sin duda, pero en mi opinión, esencial. Hemos dicho que es necesario operar sobre esos elementos pero no de manera aislada como si se hallaran meramente yuxtapues-

tos el uno junto al otro. Es preciso desencadenar su concatenación y entroncamiento recíprocos. Resulta imprescindible establecer entre ellos lo que en filosofía se conoce con el nombre de "relaciones de necesidad". Es necesario bucear en la génesis, en la construcción del objeto para descubrir su vinculación espacial y temporal, para atisbar en sus causalidades internas.

Lo que buscamos es una topología estructural organizada en el tiempo y en el espacio y desentrañar sus vínculos "necesarios" entre sus elementos componentes si es que se aspira a la aparición de una nueva cualidad en el objeto que surja.

En una generalización quizás poco científica pero apropiada en el terreno de la didáctica, podríamos afirmar que la conducta humana, considerada en general, implica una cierta interacción entre los sujetos y el medio, entre los sujetos recíprocamente, y que esa complicada red dialéctica constituye uno de los objetos más relevantes en función de las ciencias humanas.

No hay una única respuesta ni modo de explicar esa interacción y esos comportamientos, pero en el caso de nuestro estudio, nos guiaremos por la concepción antropológica surgida de los trabajos de Karl Marx quien ulteriormente fue complementado por los aportes de otros numerosos filósofos, antropólogos y hombres de ciencia en general.

La estructura, considerada en general, posee algunas características que resulta útil enunciar a esta altura: a) en primer lugar, todas las estructuras se hallan compuestas por varias partes o elementos; no existe ninguna que lo sea monolítica. b) en segundo lugar, entre esas partes se establecen lo que da en llamarse "relaciones de necesidad", es decir, esto está aquí a causa de que aquello está allá y no a la inversa y c) finalmente, una estructura no es igual a la suma de sus partes; el resultado de su aparición es el surgimiento de una nueva cualidad que no se hallaba como tal entre sus elementos componentes.

El teatro constituye uno de los casos particulares de la praxis humana, del trabajo humano, y sus notas idiosincráticas deben ser tenidas en cuenta para la comprensión y señalamiento de sus particularidades y especificidades, en vías a encontrar las técnicas operativas más objetivas y sistemáticas que puedan, a su vez, fundamentar una pedagogía del actor.

En el teatro, el sujeto (que en este caso es el actor procediendo de alguna manera para llegar a ser el personaje) y el medio (es decir el escenario que, como ya hemos apuntado, resulta ser un confuso conglomerado de hechos y objetos reales mezclados con otros convencionales o imaginarios) poseen una particularidad: ninguno de los elementos que los integran es al principio del proceso, lo que debe llegar a "ser" al final. Y he puesto "ser" entre comillas para que el lector comience a considerar esa existencia segunda que poseen los hechos teatrales cuya entidad hemos podido recorrer, en cierta manera, en los capítulos anteriores. Hamlet no es una persona en el sentido de hallarse inscrita con documentación en el registro civil o nacional, pero debemos reconocerlo, tampoco es meramente el actor que lo interpreta. En algún lugar y mediante algún procedimiento se produce un entrecruzamiento que varía según las diversas técnicas y poéticas, y que otorga al personaje sobre la escena una curiosa posibilidad de ser sin serlo.

El quehacer del actor transcurre entre la realidad y algunos datos convencionales que, a su vez, se transforman en reales en la medida en que son tenidos en cuenta por su praxis como si se tratase de una especie de "reglamento". La tarea del actor parte de esa ambigua situación y de una serie de supuestos "como si" que lo van obligando como si se tratara de la arbitraria reglamentación de un deporte que debiera respetar, y, en esa misma medida, las convenciones adquieren fuerza material.

En suma, la actuación se ve condicionada por dos (o más)

tipos de leyes diferentes: por una parte se ve obligado a someterse a los ineludibles condicionamientos de la naturaleza, y por la otra, se somete en una acción, entre teleológica y lúdica, a la limitación que le imponen las convenciones teatrales. Si estas últimas se internalizan, si son aceptadas, devienen condicionantes tan reales como los naturales. Alguien dijo que cuando las ideas se asumen se convierten en fuerzas materiales.

Tras este tipo de trabajo va surgiendo el personaje y la situación teatral. Ni el entorno propuesto cobra visos de realidad si los actores no tienen en cuenta las condiciones dadas, ni la conducta resulta convincente si es caprichosa e ilógica. En la práctica ambos factores se intercondicionan: el entorno aparece producido por el trabajo del actor quien a su vez se autoproduce como personaje.

Dicho lo cual es preciso otorgar una poderosa prioridad genética al trabajo del actor quien hará depender de la calidad de su empeño lo que ya desde ahora dará en llamar "estructura dramática".

Quizás en el caso de la vida real la praxis humana deba ocupar un lugar más modesto dadas las presiones reales de otros factores poderosos, pero en el teatro es justamente su praxis la que juega el rol genético decisivo: es por ella y en ella que aparecen los textos del autor, las ideas del director y aún el espacio concebido por el escenógrafo. El "objeto" que venimos buscando se esboza cada vez con mayor claridad y como el maestro Stanislavski dejó pocas precisiones al respecto queremos, en lo posible, avanzar en su delimitación y definición.

Sobre ese objeto debe accionar el actor, sobre esa estructura. Sólo una técnica que sea capaz de incidir sobre ella sentará las bases metodológicas para una ulterior pedagogía teatral.

Hay una cierta circularidad en la determinación de toda conducta que establece un ir y venir entre el sujeto agente y los

objetos sobre los que se vierte. Si así no fuera el psiquismo humano podría determinarse de una manera autónoma con respecto al medio social e histórico. Lo mismo ocurre con la conducta teatral que resulta de este ir y venir propio de la actuación que "al procurar transformar (al medio o al partener) transforma al propio sujeto agente". Hay que descartar pues la posibilidad de existencia de estímulos (reales o no) exteriores a la estructura dramática misma. Estamos procurando hallar el modo de existencia de la praxis teatral que, si bien no puede ser absolutamente diferente de la praxis real, debe hallar su "differentia específica", su particularidad.

Al actuar, el sujeto-actor va creando un objeto para sí, lo comprende, lo entiende, lo conoce y lo usa. Pero el sujeto al hacer se va haciendo a sí mismo. Está creando, sin proponérselo quizás, un sujeto para aquellos objetos. Este enfoque genético resulta sobradamente superador de toda comprensión dualista del fenómeno teatral. A su vez, los objetos que va "creando" mediante su accionar actúan a su vez como "estímulos" y condicionantes de su propia actividad.

¿Es que acaso en el teatro los estímulos podrían provenir de otro lugar que no fuera mi propio hacer? Caeríamos en un lugar más cercano al "happening" que al arte teatral.

Esta actividad que integra en su decurso causas y efectos, niveles materiales y convencionales, físicos y psíquicos, es altamente genética. Pero es la actividad voluntaria y teleológica la que debe actuar como desencadenante de todo el proceso. Este planteo resulta centrado pues en la técnica. Y en él se basa mi comprensión del método de las acciones físicas.

Es muy conocido el aserto de Marx en sus *Tesis sobre Feuerbach*:

"La teoría materialista de que los hombres son produc-

tos de la circunstancia y de la educación, y por tanto, los hombres modificados son productos de circunstancias y una educación distintas, olvida que son los hombres los que cambian las circunstancias y que el propio educador necesita ser educado".

Y en otro lugar de esa misma tesis:

"Pero la esencia humana no es algo inherente al individuo. Es en realidad, el conjunto de las relaciones sociales".

Todo aquel mundo heterogéneo de factores exteriores e interiores al trabajo actoral deviene justamente, gracias a él, un hecho homogéneo. Lo subjetivo y lo objetivo parecen borrar sus límites; lo mismo ocurre entre lo racional y lo subconsciente. La praxis es la única categoría que une, engloba y organiza esa complejísima red que no podría ser operada de otra manera. Su impensable red obligaría a inventar paradojas o desdoblamientos artificiales.

Las palabras de Marx reproducidas antes se refieren a la conducta real, en la vida. ¿Podrán acaso aplicarse de la misma manera a las condiciones de la escena? Veámoslo.

Ya hemos dicho que abordaremos el trabajo del actor como un caso específico del trabajo humano en general: posee todos sus requisitos y como tal admite ser descrito con sus consecuencias sobre el objeto y el sujeto que lo ejerce. El método de las acciones físicas parece ser casi una traducción de ese enfoque.

El actor que asuma su trabajo desde su comportamiento físico necesariamente ejercerá una presión sobre su partener y sobre la situación que lo rodea y, a su vez, verá limitado su propio accionar por la actividad del otro. Se crea así una base efectiva de intercambio, de realidad ineludible que juega el rol de la "pequeña verdad" stanislavskiana. ¿Cómo no creer en la existencia de este intercambio si se trata de hechos que efectivamente ocurren delante de mis

narices? Por supuesto que en esos hechos teatrales faltan algunas circunstancias para que sean completamente reales. Esos hechos surgen sin causas reales y tampoco podrá comprobarse la existencia de lo que damos en llamar "condiciones dadas". Pero se trata de hechos materialmente tangibles que ocurren efectivamente. Si el actor concentra su "círculo de atención" sobre ellos y no se aleja en una reflexión acerca de sus orígenes o justificaciones, el juego será posible de un modo real. Por el contrario, si se acepta el momento inicial mediante el compromiso físico, el quehacer se vuelve cada vez más creíble por el crecimiento de la cadena de hechos efectivamente acaecidos y además, por la casi inmediata aparición de contenidos emocionales. Recordemos que la situación dramática exige la presencia de conflictos.

Todo esto se constituye en una efectiva "base de desarrollo" que acapara la atención de los intérpretes. Tan sólo esto que va ocurriendo frente a mí ocupa mi conciencia en este momento. En eso consiste, en realidad, el fenómeno de la concentración teatral. Y desde ese lugar es imposible no comenzar a creer por cuanto se trata, simplemente, de considerar e intervenir en lo que acontece de verdad. Aparece así la concentración y la adecuada relación muscular con los hechos. Es decir, surge la organicidad, o en el lenguaje del maestro, "la gran verdad".

Hay muchas acciones escénicas que puede el actor efectuar en realidad: barrer, vestirse, acariciar, consolar, amenazar a alguien con algo, etc. Con ellas el alumno no experimenta ninguna dificultad. Son las que elegimos para los primeros ejercicios con acciones físicas.

Hay otras, sin embargo, que no pueden llevarse a cabo en su integridad a causa de sus consecuencias: acuchillar a alguien, golpearlo, violarlo, sacarle los ojos como en el *Rey Lear*, etc. Aquí tan sólo una parte de la acción física es posible mientras hay que asegurar que los efectos sean convencionales. Gran

parte de los movimientos necesarios para acuchillar a alguien pueden efectuarse con tal que el puñal no penetre. Lo mismo ocurre con los golpes. En consecuencia nosotros establecemos un principio: cada vez que una situación exige violencia física (o moral, una violación, por ejemplo) es necesario "convenir" de antemano el modo de ejecutarla. De esta manera, los actores-alumnos pueden recorrer un trayecto de aquella acción física, ponerle la totalidad de sus motivaciones psicológicas —los así llamados "quiero" u objetivos— y sin embargo permanecer dentro de los límites de lo técnico. Estas acciones físicas violentas, llamémosle limitadas, poseen sin embargo, efectividad transformadora teatral.

Finalmente está el caso de lo que llamaremos acción física "reprimida", el más frecuente de los comportamientos físicos en la escena, ya que ocurre en todas aquellas que reflejan conversaciones o intercambios en los que no aparecen acciones efectivas.

Se llaman reprimidas porque implican energía física real, compromiso corporal, pero aparentemente no implican movimiento alguno. En nuestras clases hay un dicho: "Ninguna conversación, desde el punto de vista técnico, es una conversación. Toda conversación es en realidad una pelea reprimida, una huida reprimida o un deseo de acceso físico contenido". De esta manera explicamos el modo de transformar técnicamente en corporales lo que al nivel de la obra dramática es presentado como una conversación. Pero, en un análisis más profundo veremos que ninguna de las conversaciones ocurridas en los textos dramáticos son inocentes o pacíficas. Aunque las palabras no lo reflejen hay en ellas un conflicto escondido que, si los personajes se dejaran llevar por sus instintos animales señalan resueltos físicamente. Este es el camino que adoptamos para transformar en praxis aquello que la civilización o cultura ha convertido en discusión, y que para un actor que busca la organicidad implica encontrarle el compromiso físico correspondiente.

Es decir, para el actor los diálogos propuestos por el dramaturgo se presentan como capaces de mostrarnos, ante una lectura atenta, aquel sustrato no verbal, físico, construido siempre alrededor de uno o varios conflictos y condiciones dadas, y que en consecuencia pueden ser abordados por el real instrumento del actor: su herramienta psico-física.

Recordemos que los actores son llamados así "actores", es decir, hacedores. No habladores ni pensadores ni sentidores. "Hacedores" ya que su praxis física y real es la que los compromete, la que al transformar los transforma y la que, en última instancia, construye los signos legibles desde la platea.

El actor como sujeto psico-físico que preexiste al uso de las acciones físicas, es el verdadero sujeto de la técnica ya que los personajes, a esa altura del proceso, son sólo sugerencias literarias. Es por eso que la técnica ha de consistir en la construcción efectiva de una "situación" capaz de comprometerlos. Es lo que ocurre con las improvisaciones que, en última instancia, constituyen el alma del método de las acciones físicas. Me sorprende que nadie haya hecho suficiente hincapié en este detalle: ¿qué otra cosa que una teoría de la improvisación es el método? Y partimos de la constatación que hoy nadie discute la efectividad de las improvisaciones en el sentido de ubicar al actor en una situación dramática.

Entonces el actor real y su trabajo es el punto de partida en el proceso de construcción del personaje y la situación. Las acciones que ejecuta y las interacciones que le surgen como respuesta no pueden dejarlo incólume. Y así va apareciendo lo dramático. Entre improvisación e improvisación, que es lo mismo que decir entre búsqueda y búsqueda, se intercalan momentos críticos de diverso nivel según la complejidad alcanzada por el objeto. Este proceso explica así por qué los personajes sobre la escena aparecen como simbiosis entre los personajes literarios

propuestos por el autor, y la personalidad creadora de quien los construye: hablamos del Hamlet de Olivier, del de Jean Louis Barrault o del de Alcón.

Es por todo esto que sostengo la necesidad de explicar la actuación muchas veces aureolada de ecos místicos, a partir de la consideración del trabajo real del actor sobre la escena, desde los primeros ensayos notablemente de búsqueda hasta la ulterior realización del personaje y la obra frente al público. Se recorren varias etapas que van de la ignorancia total al descubrimiento paulatino, de la mirada "del submarino" a una consideración más estética. Y cada etapa implica un determinado uso de la técnica.

Queda en claro que la primera de las tareas por hacer es descubrir y construir cuál puede ser la estructura dramática que corresponda a las palabras escritas por el autor, lo que es lo mismo que decir, debe antes que nada plantearse cuál es la situación y cuáles las tareas. Debe alejarse del canto de las sirenas, de lo que dicen los personajes. Ya llegará a eso en la medida en que opere sobre la estructura no verbal de la cual deben surgir aquellas réplicas.

Pero antes de proseguir resultaría prudente definir qué es lo que entendemos por estructura, qué es lo que se esconde detrás de una palabra muy usada pero a veces de modo impreciso.

Oigamos la definición de Jean Piaget:

"...estructuras serían los hechos que poseen (...) características de un todo considerado como algo más que una simple agregación de una serie de elementos preexistentes".

No se trata pues de una suma de partes. No es un amontonamiento casual de elementos. Las cualidades que se perciben en el nuevo objeto (en el "todo" diría Piaget) no se reconocen como cualidades preexistentes de los elementos que lo componen. Entre aquellas partes han aparecido "relaciones de

necesidad" como nexos "sine qua non" que inauguran nuevas cualidades de segundo orden o nivel, al decir del filósofo ruso Kuzmin. Así la estructura surge como un objeto complejo, síntesis de partes o de momentos que se ordenan según una cierta organización interna indispensable. No de cualquier modo ni en cualquier prelación de tiempo. Esas vinculaciones no son sólo espaciales sino, como queda dicho, también temporales, lo que establece un cierto orden genético o de construcción. Sus componentes no juegan el mismo rol en el objeto desarrollado que en el anterior nivel de existencia. La determinación de funciones generadoras o de cualidades generadas, la correcta determinación de lo que aparece como causa y de lo que sucede como efecto, señala el rol decisivo jugado por la temporalidad, lo que equivale a destacar la importancia que posee en los procedimientos constructivos. Es más, hay que tener en cuenta procesos que se generan como procesos de autodesarrollo, es decir como resultado de la aparición de contradicciones internas del objeto mismo. Esas contradicciones se constituyen en los verdaderos motores del desarrollo. Sin embargo, y haciendo una especie de abstracción, puede considerarse a la estructura como el conjunto relativamente constante de esos elementos en movimiento, sobre todo si tenemos en cuenta la necesidad de una cierta didáctica para su explicación y manejo.

Es por lo tanto impropio considerar la estructura dramática como algo que existe al margen de los procesos generativos motorizados por el actor: Podríamos hablar de estructuras dramáticas en el nivel de los textos, pero su existencia sería pensada y al sólo efecto de terminar siendo actuada. Esto deja necesariamente un cierto margen de creatividad a los aportes de los actores y del director. Como la práctica lo indica por otra parte.

Uno de los principios que deben quedar en claro en nuestra concepción de la estructura es que "no hay estructura sin proceso ni proceso que no lo sea de una estructura". Y lo subrayo

porque esta ruptura ha sido uno de los errores que he constatado, quizás por responsabilidad en la redacción, en las primeras ediciones de mis libros.

La estructura, a su vez, no debe ser confundida con la existencia fenomenológica del objeto. Las estructuras en este caso son instrumentos cognoscitivos —me pongo al margen de la discusión acerca de su entidad ontológica— y seguramente no aparecen considerando tan sólo la superficie de los fenómenos. Su hallazgo, planteo e instrumentación requieren un cierto trabajo teórico que se presenta como el punto inicial del análisis del actor.

Hay que reconocer que en el nivel fenoménico se entremezclan tanto componentes esenciales como accidentales. No quiero decir que, en el arte, lo accidental no posea importancia. Todo lo contrario. Tan sólo procuro señalar la dirección que debe tener el trabajo actoral que, en un primer momento, necesita tan sólo considerar las relaciones esenciales entre los diversos elementos de la estructura para que, más tarde, una vez recorrido el camino cognoscitivo y constructivo, y ya más cerca del terreno estético, puedan considerarse si aquellos factores dejados de lado en un principio.

El trabajo del actor debe versar sobre lo concreto de su praxis conflictiva, lo que lo lleva a tropezar con los aspectos, llamémosle de algún modo, repetidos del objeto que construye: siempre deberá comenzar por enfrentar conflictos y tener en cuenta condiciones dadas, por ejemplo. Pero el grado de realización de cada escena va haciendo aparecer detalles cada vez más significativos y diferentes.

Toda obra de arte, considerada en esta perspectiva, representa esta convergencia de la continuidad y de la ruptura. Y la estructura atiende, en un comienzo, al rescate de aquellos nexos esenciales sin los cuales el objeto abandonaría el terreno de lo teatral.

Por eso el método de las acciones físicas pretende endere-

zar el trabajo concreto del actor hacia las características generales de la estructura que, justamente en la medida en que se hacen concretas, se materializan, adquieren singularidad. Lo que estamos enunciando es un procedimiento técnico —por ende meramente constructivo— procesal y en el mejor de los casos heurístico. De ninguna manera pretende ser una formulación poética, aunque, seguramente se trate de la técnica del realismo. Por eso también, nuestras reflexiones apuntan fundamentalmente a ayudar a la pedagogía teatral. Pero luego veremos que, de algún modo, este fundamento técnico es también una especie de propedéutica de la creatividad. La creatividad, lo veremos luego, es una instancia que supera la mera realización artesanal y técnica, pero no puede abandonar la dictadura de las legalidades objetivas que rigen el trabajo específico. De ahí la contradicción propia de este tipo de enseñanza: aprender (lo ya hecho) para olvidarlo; saberlo tan sólo para superarlo.

Pero regresemos para seguir los pasos a dar por el actor.

Lo primero, temporalmente hablando consiste en, luego de tomar contacto con el texto escrito, determinar teóricamente la estructura dramática contenida en él. Allí se establece con nitidez "contra qué lucha" el actor, es decir, el conflicto inicial más las condiciones dadas que lo atemperan o potencian. Nunca se trata de elaborar "una línea de acciones" guiándose únicamente por la secuencia verbal: se estaría procediendo de acuerdo a la lógica del texto y no mediante la lógica de la situación accesible solamente mediante la praxis efectiva y real. Y esta manera de plantear el trabajo comienza, sin dudas para Stanislavski, en los ensayos de *El inspector de Gogol*.

Estas consideraciones teóricas iniciales servirán como el trampolín desde el cual despegará el ulterior trabajo real. Se trata de aclarar, teóricamente, pues únicamente lo necesario para emprender la improvisación en los marcos de la estructura que,

en cierto sentido, ya constituye una totalidad. Esto quiere decir que posee existencia autónoma: se puede leer, consultar de modo independiente. Pero su existencia es todavía literaria, lingüística.

El método se propone trasladarla al plano de la escena viva, y para ello emprende aquella actividad inicial de la que hablábamos. Es una actuación todavía simple, lineal, demasiado influida por lo pensado. Pero en la medida en que el actor se va situando cada vez más en el aquí y ahora, va actuando en nombre propio y descubriendo las peripecias que presenta lo concreto y real, aparecen relaciones y nexos cada vez más complejos y ricos a los que no puede accederse de otro modo.

No se buscan las causas de lo que ocurre: se ataca lo que se nos opone a nuestros objetivos y a nuestro accionar. Y la temporalidad cada vez menos predecible provoca una inversión en el accionar del actor. Ya no accionará —es decir podrá planear de antemano— sino que “reaccionará”, es decir, deberá responder instintivamente a lo que va surgiendo en su campo de acción. El pensamiento y la acción, durante la improvisación, aparecen situados, condicionados e inseparablemente unidos. Mi lógica —la del actor improvisando— es ya la lógica del personaje, por lo menos de una manera homóloga.

A aquella primera improvisación seguirá, seguramente, un primer nivel crítico que apreciará lo surgido en ella: cosechará logros y desechará errores, tanto técnicos como de interpretación de la situación y el personaje. Y esta alternancia irá sucediéndose hasta que lo que ocurre sobre la escena alcance el grado de espesor y densidad significativa y estética deseados.

Lo que consigue el actor no es una serie de pensamientos ordenados en su mente, una sucesión de conceptos netos y distintos. Posee, en cambio, un registro corporal no demasiado comprobable fuera de situación, pero que funciona dentro de

ella como el “conocimiento” o la habilidad necesaria para resolverla. Se trata de un saber empírico, de un “saber-hacer”.

Los conceptos referidos a la estructura dramática son solamente útiles si se ponen en función de la realización escénica, y se hallan esbozados en las pocas, pero ineludibles páginas dejadas al respecto por Stanislavski. La estructura pensada permite el comienzo del verdadero proceso de análisis que no ocurre en la cabeza de los actores ni depende de farragosas explicaciones.

Durante la improvisación, que consiste justamente en no dividir el momento de la acción del momento del pensamiento o decisión, se produce aquel fluir en el que ambos niveles son indistinguibles, como en la vida. La conducta adquiere un matiz intuitivo que a veces cuesta rescatar como parte del proceso de análisis.

Algunos dramaturgos han podido descubrir ya estas “ventajas” y podemos decir que “escriben” con los actores jugando situaciones aunque, con posterioridad, quizás haya una segunda instancia de retoques literarios. Es más, ha aparecido una nueva dramaturgia del actor y del director que cobra cada vez mayor prestigio. Y todo esto resulta lógico, pues nos hallamos ahora ante un arte independiente de la literatura, un arte que ha encontrado su especificidad.

Jamás el método se puede concebir como una manera de ilustrar con el cuerpo y sus acciones, un texto que ya contiene en sí mismo toda la significación. Lo que se logra de esta manera es una tautología o pleonismo inútil y poco artísticos.

El método es la única manera de acceder a lo que de otro modo no puede pensarse. Se trata pues de una praxis creadora que resulta poco distinguible del carácter heurístico poseído inicialmente. Es pues una práctica que le permite al actor conocer el posible campo de su acción al mismo tiempo que favorece su creación, su imaginación. El vínculo que une a

las técnicas (constructivas) con las poéticas (expresivas) es muy estrecho: unas conducen a las otras. Pero la pedagogía deberá distinguirlas si quiere resultar eficiente y respetar la identidad de los alumnos.

En este campo la estructura nos sirve como herramienta heurística. Al respecto dice Lucien Sève:

"Para el método dialéctico, la estructura, que detrás de su relativa estabilidad no es más que la configuración transitoria del proceso, lleva dentro de sí misma, en forma de contradicción motriz interna, la necesidad de la propia transformación".

Si esto es válido con referencia a otras estructuras, cuánto más lo es con respecto a la estructura dramática construida justamente alrededor de aquella colisión, choque o conflicto. Este es un rasgo peculiar del teatro. La estructura construida por el actor surge alrededor del agón aristotélico que desata la interacción y por ende su desarrollo concreto.

Lo que el actor obtiene de estas improvisaciones puede ser considerado por él de las siguientes maneras:

- a) como criterio de la organicidad posible y de la factibilidad de lo pensado, lo entrevisto o de la sorpresa surgida en la práctica. Es decir, puede ser utilizado como criterio de tipo gnoseológico cuya función cognoscitiva consistiría en permitir la superación de la mera abstracción, y
- b) nos permite construir estados cada vez más densos y completos hasta llegar a lo que en dialéctica podría llamarse "concreto-pensado" y enderezar los esfuerzos hacia metas estéticas, propias del realismo, en este caso, pero unidas de manera inextricable con la estructura lograda.
- c) es un proceso que permite, simultáneamente, la aparición de lo no pensado y de los estratos del subconsciente y de la emoción.

Esta praxis teatral puede, como vemos, ser utilizada con diversos fines: a veces como herramienta para la investigación, otras como procedimiento creativo, otras como la columna vertebral de una concepción pedagógica, y hay que tener cuidado porque en cada caso se acentúan determinados aspectos en detrimento de otros. Muchas de las confusiones y discusiones en las que he participado en mi vida se deben a que se considera al "teatro" como un fenómeno en bloque sin diferenciar sus diversas instancias. No puede criticarse como paradigma estético, por ejemplo, lo que es utilizado como herramienta didáctica ante la imposibilidad de hallar alguna técnica "aséptica", no contaminada por algún estilo.

La novedad de este enfoque no consiste en sus elementos componentes, conocidos desde hacía ya mucho, sino en su carácter procesal y en la estructura resultante. Se gradúa, por decirlo de algún modo, el proceder del actor en las distintas etapas, se lo enfoca en la consecución de objetivos diversos y se logra establecer las relaciones existentes entre todos sus componentes. Anteriormente, como ya hemos visto, la solución recaía en el desdoblamiento, o en la indicación aparentemente sabia de que hay que "considerar todo, todo el tiempo".

El camino conduce desde el nivel literario homogéneo y abstracto, hasta uno nuevo policualitativo. Poca cosa quizás, pero de importancia decisiva para la pedagogía. Se señala pues no sólo una topología espacial, sino un camino procesal, un sentido de la construcción.

Entre la lógica propuesta por el texto dramático —existente sin duda— y la lógica de la situación que surge de la interacción entre los actores hay un punto de igualamiento que está dado por el trabajo semántico e ideológico. Y éste no sólo le pertenece al autor que ha pensado el sentido de sus réplicas, sino que es inevitablemente aportado por el director y los actores al construir un contexto que añade o modifica los significados puramente verbales.

Los procesos gnoseológicos y estéticos, en la construcción del objeto final, no se hallan separados por barreras infranqueables, ni tampoco permanecen en el nivel absolutamente controlado conscientemente. Justamente, el actor, al generar situaciones conflictivas cargadas de contenidos emocionales, al toparse con las "sorpresas" que le depara la improvisación, deja un lugar también en su creación a ciertos aspectos no conscientes que aparecerán en la obra. Lo que, por supuesto, no quiere decir irresponsabilidad por parte del creador, sino más bien lo contrario.

El método crea "presente y presencia" lo que no es tan sencillo. Aquella sensación de que lo que ocurre en el escenario transcurre allí por primera vez y no es el producto de largos y a veces tediosos ensayos, no es un logro menor. Casi me animaría a decir que la tarea del actor de la vivencia, del actor orgánico, es crear presente.

Esta organicidad vital de la que hablamos no es rígida e implica que entre una función y otra puede haber —las hay— ligeras variaciones. Pero como el valor esencial perseguido es la vida, al igual que en ella, en el teatro ninguna función es igual a otra, como ningún fenómeno natural es igual a otro. Así como no hay dos manzanas iguales, o dos hojas de árbol idénticas, lo mismo ocurre con los espectáculos elaborados con esta técnica. Empero, la relación estructural entre los diversos elementos se mantiene, y su semántica también, en líneas generales.

Hubo una época en que el teatro fue concebido como parte de la literatura y, por lógica, la técnica adecuada resultaba la declamación. Pero tras la aparición de Stanislavski en el escenario del teatro mundial este modo de actuar ha comenzado a dejar de ser considerado como rico y profundo. Tener en cuenta y realizar todas las potencialidades escénicas de un texto dramático ha devenido ahora posible.

Marx, al considerar el objeto sociológico, la sociedad capita-

lista en particular, descubre que existen allí cierto tipo de cualidades que no pertenecen estrictamente al objeto, que no pueden ser halladas entre sus componentes y que se revelan tan sólo en sistema.

Así pues, cabe diferenciar las cualidades estructurales, físicas, químicas o de cualquier otra índole natural, y otras cualidades (casi diríamos supercualidades) ocultas en los objetos que aparecen tan sólo en el "sistema".

Dice el filósofo Kuzmín:

"En Marx, el estudio de las cualidades universales de los fenómenos representa un elemento indispensable de la cognición científica, más esto es sólo un elemento, una premisa del conocimiento completo y auténtico pero no es todavía el conocimiento en sí. Marx consideraba que en el análisis de los fenómenos sociales lo principal es la cognición de la *differentia specifica* (las particularidades cualitativas características) o, como gustaba decir, el "estudio de la lógica especial del objeto específico". En este sentido, lo concreto actúa como histórico concreto, como sistema, como síntesis, como el conocimiento más substancial y rico en definiciones, el más adecuado a las formas auténticas de la realidad".

Aparecen así las "cualidades en sistema". Veamos un poco.

Marx consideraba que un fenómeno puede ser reflejado en dos aspectos cualitativos: desde el punto de vista de su "naturalidad" y desde el punto de vista de su "especificidad" cualitativa. En el proceso del conocimiento, de la elaboración conceptual, aparecen primeramente las cualidades generales, funcionales o estructurales. Luego, en la medida en que se profundiza, van apareciendo otros rasgos hasta llegar a "un sistema histórico concreto". En la primera parte se consideran los componentes de un modo general y abstracto, mientras que en el segundo aparece el "sistema" y la concreción propia.

Los pasos de este conocimiento se dan también en el método de las acciones físicas. Este ensayo procura reflejar ese trayecto. Se trata de hacer conociendo o de un conocer haciendo, según donde pongamos el acento.

Las diferencias lógicas y metodológicas que hemos enumerado hasta aquí entre el primero y el segundo método stanislavskiano, justifican, en nuestra opinión, el hablar de la inversión epistémica producida. Y esto ayudará a fundamentar, como ya venimos diciendo, una pedagogía más sistemática y coherente.

ELEMENTOS DE LA ESTRUCTURA DRAMÁTICA Y PROCESOS

Tras la consideración en general de la estructura dramática como parte de los procedimientos técnicos, me detendré en la definición y el análisis de sus elementos y de los procesos que le son inherentes.

Las diversas partes de la estructura no sólo se influyen entre sí recíprocamente, sino que podríamos llegar a decir que se constituyen como tales unas a otras. Evidentemente tal grado de interdependencia es el producto del trabajo del actor — accionar mediante— el que a su vez pasa a ser parte integrante del conjunto. Las contradicciones o conflictos, comprendidos también en la estructura, actúan como el motor del desarrollo o avance de la situación. Y así, en esta interacción recíproca comienzan a aparecer los signos distintivos del teatro en acto, esta vez apareciendo como arte autónomo.

Los elementos constituyentes de toda estructura dramática son los siguientes:

- 1- los conflictos
- 2- el entorno que no debe ser confundido con el mero lugar de la acción
- 3- los sujetos activos
- 4- las acciones físicas o, mejor aun, la praxis específica del actor

5- el texto en su doble relación con los restantes elementos que, son todos ellos, no lingüísticos

Veamos ahora, uno por uno, los diversos componentes.

1. Los conflictos

Los conflictos han sido considerados como elementos esenciales y constituyentes de la situación dramática ya desde Aristóteles, y luego por otros teóricos tales como Hegel y Lukacs, por ejemplo. Pero su definición, aproximación y descripción es de índole estética y resulta muy poco manejable a la hora de su aplicación por el actor. Era necesario lograr una definición que actuase en el nivel de lo técnico-instrumental de modo tal que su aplicación concreta pudiera integrarse en la praxis actoral.

La tarea inicial del actor, condicionada por situaciones anteriores (que ya veremos cómo operan) se enfrenta con oposiciones, con fuerzas que juegan en contra de sus intenciones o intereses. Desde el punto de vista del método, es preciso que el actor se plantee qué quiere o necesita hacer contra aquello que se le opone en el ámbito físico. No como discurso ni como argumentación sino como fuerza real ejercida o reprimida contra lo que se le opone.

El mismo, como sujeto agente, se halla inmerso desde antes de empezar la acción en una contradicción a la que llamaremos "pre-conflicto". El actor viene de una situación que lo impele al conflicto, y aquellas "condiciones dadas" pueden ser resueltas de dos modos: o bien física, animalmente, si triunfan sus instintos; o bien de un modo más civilizado, reprimiendo sus instintos e impulsos, si triunfa el deber ser o la conveniencia social. Este juego de contradicciones, anterior al desembarco real en el juego, es una tensión

interna, para nada psicológica, absolutamente física, que escinde al actor y que lo pone ante la estructura con una doble opción. Por lo tanto debe improvisar. En algunos casos la acción preconcebida puede ser llevada a cabo y entonces simplemente acciona. Nótese la diferencia que marco entre improvisar y llevar a cabo una acción preconcebida o simplemente accionar.

Pero volvamos a la definición técnica del conflicto. Se trata del choque o la colisión de dos o más fuerzas, y no simplemente de una situación afligente o dolorosa. La descripción de los conflictos como situaciones dolorosas quizás sea una buena definición, pero lo es desde el punto de vista psicológico. El actor no puede ponerla en práctica. Mientras que puede organizar su campo luchando contra lo que se le opone desde afuera o bien enfrentando el dilema físico (y lo subrayo) entre su propio animal y el deber ser. Nunca un conflicto transcurre —replto desde el punto de vista técnico— en el mero nivel psíquico. Siempre se halla a nivel del cuerpo, es energía movilizada en una dirección (¡o en dos en el caso de los pre-conflictos!). No se trata de que el actor se ponga a pensar en dos caminos para resolver la situación. Se trata de una disposición corporal que se prepara y aún lo introduce en una disputa efectiva y física.

Cuando, por el contrario, el actor intenta comprender de antemano el sentido del conflicto que le toca enfrentar, procura al mismo tiempo resolverlo antes con su intelecto. ¡Cómo si efectivamente se pudiera! Los conflictos reales apenas si pueden ser nominados en sus momentos de partida, porque se trata siempre de interacciones dialógicas, físico-psíquicas, intrincadas y sumamente cambiantes, imposible de ser pensadas. Los estudiantes quieren, como en la vida educada y reprimida, antes comprender y luego actuar en consecuencia. Esto lleva a una seudo interacción, a un intercambio muerto. Es justamente el cuerpo —se trata lógicamente de una metáfora— y no la

cabeza el que investiga. Tan sólo es posible conocer discursivamente los puntos de partida de un conflicto. Hay, pues, que hacer para comprender, y no comprender para luego hacer. Como trabajo teórico, la improvisación tan sólo requiere decidir los puntos de partida de una situación.

Los análisis de mesa no pueden ser reemplazados por análisis del texto de los que surjan "listas de acciones", ya que se estaría repitiendo el error anterior de separar el trabajo teórico del práctico.

El método es esencialmente un modo de conocer, específico del actor. En primer lugar porque lo que hay que conocer "todavía no existe" en el nivel del texto: es preciso crearlo. Y en segundo, porque la traducción de palabras al cuerpo, es un tránsito complejo. ¿Quién de nosotros no ha tenido dificultades para explicar un dolor que realmente sentimos al médico? ¿Es punzante o late? ¿En qué zona del cuerpo se siente fundamentalmente?

Lo único necesario para emprender este tipo de conocimiento específico son las pocas precisiones capaces de ponernos en movimiento contra los conflictos iniciales.

Muchos llegan a aceptar el rol de los conflictos, pero intentan abordarlos, crearlos desde su descripción psicológica "como estados emocionales o psíquicos". Los enfocan como si se tratase de entidades unitarias. Hablan, por ejemplo, de los tormentos de Edipo o de las dudas de Hamlet. Y hasta son capaces de describirlos verbalmente y con hermosos detalles. Ahora bien: ¿Cómo procede el actor para "atormentarse", ¿para que las dudas lo martiricen? ¿Cómo proceder entonces?

Ya hemos subrayado el mérito de Stanislavski quien demostró la imposibilidad de poner frente a sí mismo, como tarea, e restate de determinados sentimientos. Lo primero que hay que decir es que los componentes emocionales de la situación, surgen, son producidos por el accionar del actor. No son buscados. Ni siquiera el actor sospecha cuál es su contenido real y menos:

aun su mutabilidad. Su "construcción" —casi estoy tentado a decir hallazgo— ha provocado numerosas sorpresas en el sentido que cuando alguien esperaba, digamos dolor, aparece rabia, o cuando alguien está golpeado por el amor —digamos Romeo en la escena del balcón— lo que menos siente es ese estado y en cambio pretende esconderse, jugar, autoflagelarse, etc.

Una de las cosas que mayor asombro me provocan es que nadie haya vinculado la aparición de las emociones a la lucha contra los conflictos. Se ha hablado de memoria, de exactitud en la realización de las acciones (otro tipo de memoria) como causas de la aparición de esos contenidos. Pero nadie ha descrito la imposibilidad de una solución racional y calma ante las situaciones dramáticas como causa de una respuesta comprometida por parte del sujeto. Sin embargo, varios enfoques psicológicos contemporáneos ven justamente en ese tipo de situaciones el motivo de su surgimiento.

El cuerpo, el animal del actor, se halla impulsado a proceder de una cierta manera brutal, pero sus pruritos lo detienen, o bien él se siente atraído físicamente por Julieta —quien, supongo, se halla en ropa de cama— pero teme asustarla. Estas circunstancias, cuando son abordadas corporalmente por el actor, provocan de inmediato una conducta orgánica, es decir, que comprende lo físico, lo intelectual y lo emocional a la vez.

Esta es una descripción verbal, por tanto inexacta, de lo que el actor halla frente a sí en la situación dramática. El actor "construye" los dos factores como tendencias opuestas en su propia persona, o bien lucha contra algo exterior, y esto lo compromete. Para nada se trata de recobrar algo que le haya ocurrido. Y en estos procedimientos se entrecruzan, de modo imposible de discernir, la atención, el compromiso muscular, la voluntad, el pensamiento que se va ordenando "naturalmente" sin que el actor deba operar sobre cada campo aisladamente.

Para el actor, desde el punto de vista técnico, los conflictos jamás son palabras. Se trata siempre de objetivos por alcanzar, de hechos que se interponen, de escisiones en la propia persona. No necesita comprenderlos *a priori*. Por el contrario, en la medida en que la improvisación los hace surgir, se los puede recién pensar. Que el actor se meta en los conflictos implica que se "tupacamariza" como suelo jugar. Y esto lo compromete.

Este modo de comprender y de abordar los conflictos como un problema a situar en su propio cuerpo (ésta es la verdadera novedad del método de las acciones físicas) es el único que le permite dar el gran salto desde la comprensión intelectual a la actuación viva y comprometida. Los conflictos ya no son "estados" o "emociones" entendidas de modo parecido. Ahora las relaciones conflictivas constituyen el campo real operativo y de mi "introducción" en él surgen todos los contenidos de conciencia y psicológicos.

Recordemos que nos hallamos frente a una investigación: estamos frente a lo que no conocemos y no ante la aplicación de algo ya conocido y decidido.

Cuando me refiero a que el actor logra una situación homóloga, lo que realmente quiero decir, es que el actor, aunque proceda como quiera, nunca podrá entrar a escena poseído por las mismas causas que motivan al personaje. Esta es otra razón del porqué del fracaso de aquellos métodos que ponen todo su peso en la búsqueda de las causas de la conducta. De lo que se trata es de proponer que el actor construya, ante sí una situación homóloga a la sugerida por el texto, es decir, estructuralmente idéntica pero fenoménicamente distinta. El actor no puede recobrar el pasado ni ponerse absolutamente en el mismo lugar de sus personajes. Pero lo que sí puede es construir aquella situación dramática y operar sobre ella, de modo voluntario y consciente, partiendo de su compromiso esencialmente corporal, para enfrentar las situaciones conflictivas que

presenta. Esto sí es posible. Y el resultado, será la producción de conductas homólogas, aunque sus causas difieran.

El actor —casi es una perogrullada lo que digo— debe poner su tarea delante de él, en el futuro, y dar pasos en la misma dirección en que el trabajo torna reales los proyectos o planes. Esto es posible. Todo otro enfoque que intenta "la búsqueda del tiempo perdido" está condenado al fracaso, o lo que es lo mismo en la actuación, a una introspección permanente y aburrida.

El actor se aboca a la tarea de qué hacer, aquí y ahora, busca tareas homólogas a las de su personaje, jerarquiza los aspectos conflictivos para enfrentarlos: en suma, emprende un trabajo real y efectivo, no una tarea intelectual o psicológica. Construir un personaje no es crear su psicología directamente (¡cómo si esto se pudiera efectivamente!), sino su conducta partiendo si sus hechos más materiales y por ende controlables.

El actor puede asumir y comprometerse con conductas ajenas. Tan sólo deberá reproducir de un modo no exterior sus actos y no podrá permanecer ajeno a ellos. Piénsese, por ejemplo, en los soldados que están obligados a luchar. Pero además, este hacer cosas en el mismo sentido y con los mismos objetivos del personaje le permitirá irlo comprendiendo cada vez más. Y en consecuencia puede ir acortando las distancias que lo separan de él, hasta lograr aquella postura que daremos en llamar la "identificación" con el personaje. Esto quiere decir accionar, hablar y pensar como el personaje, sin abandonar el nombre propio en todo esto.

Al hacer lo que el personaje hace, el actor deja de ser él mismo y comienza a "ser" el otro, siempre desde su propia identidad. ¿O acaso hay algún otro camino posible? ¿No es sólo dentro de esos límites que se halla la posibilidad de transformación de un actor? En todos los años que llevo en este oficio —y créanme que me da pudor mencionar la cifra— es la única manera en que he visto proceder a los grandes actores.

Durante esta tarea no podrá describir lo que está haciendo de manera crítica: no podrá abandonar el punto de vista del "submarino" y "desdoblarse" en no sé qué control. Su único control lo estará dado por sus relaciones con los restantes elementos de la estructura: como en la vida, como en el deporte, como en el amor.

Para entender mejor lo que describo analicemos la primera escena de Hamlet, cuando sale al encuentro de su padre muerto en la torre. Si el actor pretende vivenciar su personaje como modalidad poética, deberá plantearse algún comienzo de su trabajo. Supongamos que lo intenta desde el análisis activo. buscará entonces los comportamientos más simples y físicos y desde ellos avanzará hacia definiciones más psicológicas y sutiles.

Así encarará la subida a la torre concretamente: tomará algún abrigo, quizás algún farol, es de noche y hace frío. No tiene por qué buscar la sensación de frío: por el contrario, al involucrarse con su capa intentará buscar calor. Al mismo tiempo cuidará sus espaldas mientras avanza: ignora por dónde aparecerá el fantasma. Su espíritu le dice que "debe" encontrarse con su padre, mientras hay algo animal dentro de él que lo tironea hacia atrás (este es el preconflicto cuya realización resulta más ardua). Este tironeo animal lo impulsa a correr, a gritar. Pero debe permanecer silencioso y avanzar. Y así más adelante.

Al asumir esas pequeñas tareas físicas, todas ellas posibles sin esfuerzo, comenzará a comprender el personaje desde otro lugar que el descriptivo exterior. Comenzarán a aparecer atisbos de ansiedad y aún del temor propio de la situación. Estos últimos componentes ya no son ni voluntarios ni conscientes han aparecido como consecuencia de la aplicación de un correcto procedimiento técnico.

Los conflictos surgen de esta manera del encuentro de dos fuerzas físicas que se oponen en el territorio del propio cuerpo y en el escenario, al que su quehacer va transformando en un

lugar peligroso. No es necesario buscar estímulos de ninguna otra naturaleza. La acción física comenzará a responder, en esta escena inicial a estímulos supuestos (parte de la estructura, condiciones dadas) y se empeñará en una conducta real, aunque sin causa efectiva. El actor partirá, como los niños en sus juegos, de un "dale que...". Prefiero esta versión argentina del "como si..." ruso. Para nosotros resulta más convincente y la hemos vivido.

A poco de empezar, el actor se sumergirá en un mundo ya no solamente producido de manera teleológica (es decir planeada) sino que comenzará a toparse con respuestas inesperadas y no tendrá el tiempo necesario para "planear" la respuesta. Por el contrario éstas surgirán de modo espontáneo: ya no accionará (planeará) sino que "re-accionará". Recordemos que la improvisación exige no separar la acción del pensamiento y la decisión.

Se encontrará con un mundo invertido con respecto a sus comienzos racionales y voluntarios. Ahora ya no planea algo y lo ejecuta, sino que responde a estímulos y continuamente se crea a sí mismo otros en los que debe apoyarse, porque lo hecho, constituye efectivamente "las causas" de lo que continúa. Ahora nos hallamos ya de lleno en territorio causal, en el viejo y conocido mundo de la causalidad.

Como se podrá apreciar, este modo de actuar comienza conscientemente, pero en el acto se sumerge en lo espontáneo. Comienza con lo proyectado, se actúa dentro de los límites del entorno (entre construido y supuesto) y se efectúan las acciones más lógicas, elementales y biológicamente fundadas. Y todo en medio de la persecución de finalidades lúdicas, es decir, planteadas arbitrariamente, sin necesidad real. Su conducta se halla limitada por la aceptación inicial de las "condiciones dadas": esa especie de reglamento dentro del que se propone jugar.

En una palabra, el actor improvisa libremente en una situación a la que ha despojado —provisoriamente— de su ropaje histórico

y de época: la ha convertido en una cuestión cotidiana. Son condiciones que él mismo ha creado y que, con su accionar, contribuye a reforzar. Finalmente, cuando la exploración de la escena termine, comenzará el momento crítico, éste sí discursivo y frío: se verá qué momentos ha logrado y cuáles no. Y este nivel de consideración teórica permitirá un nuevo nivel de exploración improvisada cada vez más cercano al ideal perseguido, cada vez capaz de asimilar más detalles en su camino hacia el personaje.

Los componentes de la estructura dramática (entorno, conflictos y acciones, condiciones dadas) aparecerán producidos y constituirán el ambiente, la situación condicionante de la libertad improvisadora. No sólo la lucha del actor es la que lo transforma. El entorno enmarca, las réplicas juegan como "límites" obligados: se debe llegar a ellas en vez de partir. Es la inmersión en la situación la que "obliga" al actor a pronunciar las réplicas. El aquí y ahora las extrae de la memoria del actor —que las ha aprendido previamente— y sin mayor esfuerzo las llena de sentido contextual.

También opera en este sentido limitativo el hecho de que los conflictos se hallan constituidos no sólo por el choque, sino también por la unidad con respecto al antagonista. Si se abandonan estos condicionamientos, se cae en una lucha frontal y torpe. El personaje debe luchar por sus objetivos pero valorando a su oponente y respetando las reglas impuestas por las condiciones dadas. Esto lo modera. Y el pre-conflicto lo civiliza.

En una disputa matrimonial cualquiera, juega no solamente el enojo circunstancial, sino también el vínculo. En una discusión entre patrón y empleado no sólo el enfrentamiento sino también la necesidad que hay del otro. Los conflictos son, pues, lucha de contrarios, pero también manifestación de su unidad. Al luchar contra el "quiero" de mi antagonista hay algo en la situación que me une a él. Si no se tiene en cuenta este doble lazo (el de la lucha y el de la unidad) se cae en conflictos de

carácter bestial, poco inteligentes y propensos a la violencia física. En suma: un mal manejo de la técnica.

Con todo, en el proceso de enseñanza y preparación de un alumno, debo admitir que permito un cierto grado de "pitecanthropismo" (es decir de primitividad y violencia) en su proceso de aprendizaje. Los niños al comenzar a caminar son torpes: luego llegan a ser dandys. Las primeras comidas de un bebé son salvajes: años más tarde puede uno invitarlos a las mesas más refinadas. Hay que considerar estas modalidades en el marco de un proceso de aprendizaje: se parte de lo más tosco y luego aparecen los refinamientos y el dominio de la técnica.

También parece didácticamente admisible la sobrevaloración inicial de los conflictos exteriores, con el otro o con el entorno, en desmedro de lo que hemos llamado "pre-conflictos". Resulta comprensible. Para la realización de estos últimos se requiere una práctica especial, ya que los alumnos tienden a transformarlos en dos opciones intelectuales, ambas nombrables. Pero no es así. Los pre-conflictos se hallan integrados por una pulsión corporal primaria que no cabe en un verbo, y por una concepción represora que proviene de la cultura o de la conveniencia social. Expliquemos esto ya que es lo complicado para entrenar.

Lo que el cuerpo ("el animal" didácticamente) puede querer es lo que un perro puede querer: agredir, huir, descansar, hacer el amor, aullar, morder, etc. Pocas cosas, pero todas ellas provenientes de necesidades básicas y biológicas. El actor en la situación dramática no puede recuperar esas pulsiones, pero lo que sí puede hacer es —sin siquiera nombrarlas— poner sus energías en esa dirección y generar de ese modo un impulso básico en su corporalidad. A ello debe oponerles, simultáneamente y esto es importante, una represión del orden de las arriba mencionadas, estas sí posibles de ser descritas mediante el lenguaje. El resultado de esta operación es aquella predisposición que yo había ya

visto hace más de cuarenta años en Cherkasov, profundamente dramática y que exteriormente se manifiesta como una especie de "calma activa" si es que puede decirse así. Ergo, en este nivel intra-corporal el actor está procediendo de igual manera que en sus restantes comportamientos para con el método. No busca rescatar impulsos (causas) sino que las promueve voluntaria y conscientemente. Nada más que en este caso, lo que busca es un impulso primario, casi innombrable, pero real.

Una vez descriptos los principales procedimientos para ejecutar sobre la escena los conflictos, cabe apuntar que los hay de varios tipos:

- a) los conflictos con el entorno
- b) los conflictos con el otro
- c) los pre-conflictos o conflictos consigo mismo

En la práctica escénica los tres tipos de conflicto aparecen entremezclados, superpuestos, pero la clasificación puede ayudar para ciertas planificaciones didácticas.

Veamos rápidamente sus características principales.

Los conflictos con el entorno son los más fácilmente descriptibles y visibles por el relativo estatismo de uno de sus componentes: entorno es lugar, más condiciones dadas. ¿Qué son desde el punto de vista técnico las condiciones dadas? Todo aquello que haya sucedido antes y afuera de la situación dramática presente y que, sin embargo, incida activamente sobre ella. No se trata de una académica recopilación de todas las causas de una situación, sino más bien de recuperar aquellos factores que "modifican" la actual situación de modo que vayan desde lo más físico (cansancio, una lesión, renga, etc.) hasta lo psíquico (pesar por la muerte de alguien, amor por alguien, etc.).

¿Cómo proceder? En la sensorialidad el actor intentaría recuperar ya sea su cansancio, su amor, etc. En el método de las acciones

físicas aparece la fórmula invertida. "Dado que amo a alguien"... ¿qué quiere hacer mi animal... pero qué debe? O bien: "Dado que... murió mi abuela", nunca qué siento... sino qué tengo ganas de hacer conmigo mismo, con el mundo, etc. Como se ve el punto de partida es la conversión de lo que no puede jugarse en una respuesta corporal mediante la fórmula: "Dado que...". De esta manera, todo entra en el "pentagrama" de lo posible corporalmente, es decir, llamo pentagrama a los cinco componentes de la estructura y que se resumen con: "Qué quiere mi animal... pero qué debo, contra qué lucho", y los condicionamientos aparecen con los "dado que...". Todo, entonces, se vuelve jugable y todo pasa por comprometer mi propia humanidad en ese juego.

En los conflictos con el entorno hay un factor invariable, pero la tarea del actor ante esa intangibilidad va variando, va aprendiendo, se va exasperando. En última instancia, se modifica. Nunca se trata de la mera respuesta lógica. Es la respuesta de un sujeto, en una situación dramática en progreso.

Los conflictos con el otro son los más frecuentes y lábiles. No se pueden prever: tan sólo podemos conocer su desencadenamiento. El resto aparece como consecuencia de la improvisación. Se trata, como hemos visto, de la herramienta esencial en este tipo de trabajo.

El verdadero sujeto de una improvisación es un sujeto escindido, un sujeto sometido a un "pre-conflicto" ya que si posee únicamente un solo y único quierito, la lucha se encara frontal y brutalmente, mientras que la presencia de dos objetivos posibles y simultáneos obliga al actor a improvisar, a no tener un plan elaborado de antemano.

En realidad esta es una de las innovaciones más profundas en la actual situación de nuestra elaboración del método. El sujeto es concebido no de la manera cartesiana, es decir, con una tajante división entre lo que se piensa y lo corporal, sino

como un "sujeto-cuerpo" que quiere. Se parece a la situación "pre-dramática" que Barba exige a sus actores.

La anterior redacción de este libro era demasiado deudora de la teoría del trabajo de Marx. Esto implicaba, para bien, la materialidad de la praxis. Pero tenía un defecto con respecto a la práctica actoral. No contemplaba en realidad la improvisación.

La teoría del trabajo implica la previsión del objetivo, es decir, implica tener la posibilidad de concebir de antemano el resultado que quiero lograr. Mientras que la improvisación no otorga esa posibilidad temporal: hay que actuar pensando y pensar actuando, sin tiempo para considerar acciones futuras.

Así pues, el hallazgo de este sujeto escindido que, en vez de tener un plan, posee ahora una duda, un conflicto que lo obliga a improvisar, fue la adecuada respuesta a estas imperfecciones detectadas por nosotros en el aula.

Por otra parte permite investigar "desde el cuerpo" las situaciones en las que los personajes simplemente conversan. La aparente inmovilidad de un diálogo es resuelto corporalmente por la actividad intra corporal de los pre-conflictos.

Un pre-conflicto jamás es una cavilación; por el contrario se trata de un cuerpo alerta, siempre dispuesto a la actividad física más conflictiva. Se diría que, más que como una represión, los pre-conflictos deben ser vistos como una amenaza, como una acción latente a punto de desencadenarse, sin que esto ocurra efectivamente.

Lo reprimido pero deseado, siempre modifica la conducta. Como no puedo golpear a mi interlocutor, esta energía se descarga revolviendo la taza de café y por allí se vuelca mi frustración. La tensión así se sublima y deforma en el marco de lo socialmente adecuado. Este trabajo es abordado por el actor desde su herramienta, su cuerpo, pero las consecuencias psíquicas son inevitables. El actor actúa y "piensa" desde y con su

cuerpo. No se trata de ilustrar el curso de los pensamientos: el actor enfrenta conflictos y lucha contra eso.

Como se ve el "pre-conflicto" podría ser calificado de conflicto consigo mismo. Y lo es, aunque al mismo tiempo funcione casi como una puesta en marcha de la herramienta actoral que debe funcionar en ausencia de aquellos estímulos iniciales. Debe crearlos y desencadenar la secuencia en la que luego se ve envuelto. No hay barrera demasiado estricta que separe los tres diversos tipos de conflictos, y su labilidad extrema transforma unos en otros.

Veamos un poco cómo desde la lectura pueden captarse los conflictos y plantearlos de un modo técnicamente posible.

Hay escenas escritas por el dramaturgo con plenitud de conductas físicas visibles. Por ejemplo, la escena entre Blanche Du Bois y Stanley Kowalski cuando éste regresa a casa luego de dejar a su mujer en el hospital ante el inminente parto. En ella Stanley, por expresa indicación del autor, hace todo lo necesario para descansar esa noche en su casa: se prepara la comida, busca su ropa de noche, bebe y come un poco. Nada de esto se refleja en lo que dice, pero hay claras acotaciones al respecto. ¿Pero eso es lo que su animal desea? Para nada. Al ver a Blanche enjaezada con ropas de baile, casi disfrazada, su "animal" esta a punto de estallar toda la escena y al final irrumpe y viola efectivamente a su cuñada. En escenas como ésta los conflictos para ser resueltos mediante nuestro método están claramente visibles. También lo están las acciones físicas y es factible recuperar condiciones dadas que afectan la escena.

Pero hay otras en que esto no ocurre. Parecen conversaciones pacíficas, para nada dramáticas, en las que no resulta tan obvio descubrir los procedimientos técnicos.

Tomemos por caso la escena entre Vershinin y Masha, durante la recepción. Los diálogos son casi intrascendentes: el tiempo transcurrido desde la muerte del padre, su carácter de

supersticiosa. Él, por su parte, tan sólo desea tomar té. Esto, en la superficie. Pero en realidad es la primera vez que ambos están solos y ambos se desean, intentan acercarse afectivamente, aunque no puedan hacerlo a causa de su condición de casados. He ahí los primeros pre-conflictos: el animal de ambos desea el acercamiento, pero la convención social lo impide. Y todo bajo el diálogo intrascendente. La conflictividad crece. En él estalla como una queja contra su propio destino. Y finalmente, el acercamiento amoroso.

Esta estructura conflictiva no puede ser descubierta de la simple lectura de sus réplicas. Para ello es necesario recorrer toda la obra y ver que al final, en algún momento estalla la pulsión animal, y entonces razonar de la siguiente manera: si en el tercer acto se entregan al amor físico, entonces, en esta escena ¿qué quieren sus animales? ¿Pero qué deben hacer? Y la escena se resolverá desde el método, con los cuerpos como herramientas. Aunque en la superficie todo transcurra como una conversación, amenazada por algo incierto, pero que no abandona los cauces de lo civilizado y correcto para la época.

De los ejemplos dados podemos notar el rol a veces perturbador, distractivo que juega muchas veces el texto si es que queremos abordar la escena a partir de la herramienta física del actor. Otro análisis podría hacerse si la técnica empleada fuera la prosodia o la lógica de los textos.

Luego de aquella lectura y comprensión a la que aludimos, el actor se entrega a la acción y desencadena todo el proceso. Surgen así nuevas perspectivas y datos insospechados. El cuerpo comienza a "saber" a su modo y, sobre todo, adquiere los conocimientos técnicos requeridos sin demasiadas palabras ni conceptos.

Por otros caminos es necesario recurrir a la memoria, a los desdoblamientos y a los comportamientos forzados. En cambio, cuando se concibe la situación como translingüística y

compleja, se libera la creatividad y la improvisación va estableciendo nexos y vínculos insospechados. La situación deviene clara e instructiva. La hemos analizado desde el sesgo específico.

- Antes de cerrar este ítem cabe decir que los conflictos no pueden ser aislados de los restantes elementos: ¿cómo distinguir una condición dada de un conflicto? ¿Cabe separar la acción de la lucha conflictiva?

Recordemos que estos elementos se constituyen recíprocamente, y es por eso que, bajo el título de los "conflictos", nos hemos visto obligados a tratar otros componentes.

Su separación obedece a razones tan sólo didácticas.

2. El entorno

Toda situación dramática sobre la escena deviene concreta. Todos sus detalles y objetos, todas las distancias, todas sus posibilidades de uso resultan pues elementos condicionantes de la acción. "No hay acciones en general", solía decir Stanislavski. Y ese contexto interactúa con el elemento más dinámico que es, por supuesto, el actor.

La acción no es sólo el resultante de la intención o motivación del actor, como tantas veces he visto reducir sus posibilidades. La situación, la interacción de los diversos elementos que la componen, actúa también como un condicionamiento activo sobre la praxis actoral. Esta praxis es la que en realidad vincula los elementos dispersos hasta ese entonces.

Y si esencialmente el método de las acciones físicas parte de lo que hago para determinar lo que piensa y siente el personaje, entonces concluiremos que hay que partir de la concreción de la situación en la que se desarrollan las acciones para que cumpla con su cometido heurístico de un modo adecuado.

La conducta, para describirla de un modo simplista pero didáctico, es la frontera donde colisiona la voluntad subjetiva del actor-personaje, con los límites que le ofrece la realidad. En este caso la estructura dramática está compuesta, ya lo hemos dicho, en parte por elementos reales y en parte por condiciones dadas que el actor debe respetar para que aparezcan. De esta interacción surge el rol activo de lo que también podemos llamar "contexto".

Pero estamos hablando del entorno y no del lugar, porque el entorno dramático —a diferencia del real— comprende no sólo el lugar, sino también las condiciones dadas. Entendemos por ellas, los hechos que han ocurrido antes y afuera de este aquí y ahora pero que inciden, pesan sobre la conducta del actor.

Aún cuando el estilo imponga un planteo poco realista, pongamos por caso en *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, tampoco en este caso el actor puede eludir los condicionamientos del lugar que sigue siendo concreto para la acción. Veamos: cuando uno de los personajes de la pieza lucha por sacarse los zapatos, debe sentarse en el suelo ya que, como sabemos, el lugar pretende ser "ningún" lugar y sólo posee un arbolito.

En el caso en que la acción misma sea planteada de modo convencional —por ejemplo— un personaje vuela, también para el actor y su técnica el lugar es un sitio concreto que solamente de modo significativo, semántico, adquiere cualidades irreales o simbólicas.

Toda la técnica —es decir el camino del actor hacia el personaje— parte de un sitio concreto y de concretas condiciones dadas que pueden, en algunos estilos, terminar en signos poco realistas. Para el actor, y no para el personaje, la acción y el lugar de su ejecución son siempre concretos y reales, aunque sus sentidos puedan no serlo.

Recuerdo a uno de mis alumnos del último curso que intentando encontrar la conducta de Puck, el de *Sueño de una*

noche de verano pensó en que su personaje debía volar. Ante la imposibilidad efectiva de hacerlo, recurrió a una escalera de dos hojas a cuya cima arribó con una ágil pirueta. Allí apoyó su vientre sobre el descanso y... ¡voló! Resultó realmente maravilloso. Pero para él, para el actor, para el alumno, la conducta concreta implicaba trepar la escalera del modo más ágil posible y una vez allá arriba su subjetividad debía "querer" volar, y ejecutaba lo necesario para ello. Su subjetividad, que logró arrastrar a las nuestras, era lo que se mecía en el aire. Y de esto debemos deducir el rol que puede cumplir la "convención" en el teatro, que es algo muy distinto que el intento por describir las técnicas necesarias para lograrlas.

Con esta ambigüedad se integran los comportamientos más alejados del realismo: de lo concreto de su realización por parte del actor —sometido a todas las leyes naturales y físicas— hacia el terreno de la significación estética que, lógicamente, escapa a cualquier condicionamiento conocido. Esta afirmación explica, por otra parte, la posibilidad de aplicar el método de las acciones físicas en otros estilos y poéticas. Y además, reafirma aquella postura nuestra inicial acerca de la organicidad del actor que no está ligada en absoluto con el realismo psicológico.

Antes de proseguir consideremos fenomenológicamente el entorno paradigmático del teatro: el propio escenario. En cualquiera de sus modos históricos de existencia ya sea la *skene* griega, el palco isabelino, el patio o corral renacentista o, el más conocido por nosotros, escenario a la italiana, se trata de un lugar separado, destacado porque así está propuesto convencionalmente. El acuerdo tácito entre espectadores y actores así lo establece y parece añadir que todo lo que en él suceda será aceptado por los unos, mientras los otros observen ciertos comportamientos adecuados. Todos parecen

convenir: "Si en tu espacio lo que hacés es verosímil, lo aceptaré; si tu muerte parece muerte, pero me aseguras que no es un deceso real, te aplaudiré al final". Debo estar convencido o creerte pero allí ni la muerte es muerte, ni el amor es amor, ni las casas, casas.

El escenario fue siempre un lugar que, al poder ser cualquier lugar, no es ninguno. Se trata de una definición divertida, pero además, correcta.

Este doble carácter del escenario, a la vez cuatro tablas (su realidad física) y al mismo tiempo palacio (realidad convencional), le abre al actor la posibilidad de adecuar su conducta en cualquiera de los dos sentidos: tiene que utilizar indefectiblemente las cuatro tablas, pero quizás deba caminar sobre ellas como si lo hiciera por las lucientes baldosas de un palacio. Se sentará sobre aquella real silla ordinaria cubierta de cretona, pero su comportamiento parece hacerlo sobre un trono damasquinado. Su actividad específica es la que junta lo ficticio con lo real, la que utilizando lo efectivamente cierto lo convierte en lo aceptablemente teatral y creíble.

Para el uso efectivo de aquellas cuatro tablas nadie precisa un entrenamiento: la dificultad aparece por el público que las rodea y a quien debe el actor "convencer" con su actuación. Por eso el vínculo entre lo real y lo convencional implica una especie de caminar a dos aguas. De allí proviene la "parálisis" de aquellos que se ven en un escenario sin previa preparación. ¿Cómo conducirse? ¿En cuál de los terrenos pisar? ¿Me "hago el que" o más bien me desentiendo de este problema y procedo a voluntad? Graves dilemas que abren el espacio a la técnica. Esa es la condición fenomenológica en la que debe actuar el actor.

El espacio juega no solamente como escenografía situatoria, ya que hubo muchas épocas en que el teatro prescindió de tal cosa. Lo que ocurre es que el actor va "creando" un espacio

y su sentido en la medida en que acciona. Aquella escisión fenoménica pierde sentido y gana en homogeneidad. Lo real y lo convencional se funden en y por la acción. Si un actor mira hacia "cotè jardín" porque se supone que allí está el mar y acciona en consecuencia, habrá alguien en la platea que hasta comience a oír el rumor de las olas. Y ese mar existirá como signo no sólo para los espectadores, lo cual es hasta cierta manera comprensible a causa de aquella convención inicial, sino para el mismo actor ya que desde ese momento jugará el rol de límite y condicionamiento. Y esta segunda función importa para el método. Al "hacer" algo, el actor lo crea y se crea a sí mismo.

Pero si en cambio el mar hubiese estado representado de la manera más realista por la escenografía y el sonido, pero el actor con su comportamiento lo ignorara o desmintiera —pisara sobre él, por ejemplo— todo se derrumbaría. La convención desaparecería, los espectadores dejarían de verlo y oírlo —aunque lo oyeran y vieran pintado—, lo que es peor, el actor actuaría en "otra realidad" que la propuesta. El mar, o cualquier otra convención propia del entorno, sólo existe en la medida de su uso: si es influido o influye en la acción.

En el escenario, tanto vacío como rebosante de escenografía construida o pintada, en esa mezcla de realidad y ficción que sólo se ordena por el comportamiento de los actores, las cosas existen separadamente hasta que la varita mágica de la actuación las transforma en una estructura coherente.

Por eso y desde un punto de vista eminentemente técnico (es decir apuntando a la construcción de la escena y el personaje) el entorno no puede ser un sinónimo de lugar. Mejor sería comprender que el entorno es el lugar real, más las "condiciones dadas".

¿De qué otro modo se puede dar existencia real a aquellas "condiciones dadas" inexistentes sino es permitiendo que in-

fluyan como "límites" para la conducta real del actor que se ve en la escena? Allí comienzan a verse, a existir.

Las condiciones dadas son atributos que difícilmente puedan ser realizadas objetivamente en el teatro. Por lo general, son datos que mencionan acontecimientos anteriores, ocurridos fuera de la acción misma que ocupa la escena, y que, como ya hemos dicho, inciden sobre la conducta de los personajes. Pues bien: se trata de eso, de lograr que incidan aquellos hechos inexistentes. El actor puede utilizar sus "dado que..." en la misma medida en que el jugador de fútbol utiliza e internaliza el reglamento de la FIFA. Es por eso que su incidencia se logra permitiendo que actúen como condicionantes de la actuación. No es preciso que el actor "crea en ellos": es preciso que los obedezca, casi como en la milicia, o en el deporte. Este comportamiento ocurre muchas veces en la vida cotidiana; por ello es posible también sobre la escena.

Los condicionamientos no se sitúan entonces en un pasado irrecuperable sino que, paradójicamente, son producidos por el accionar del actor. Se usa el futuro. Y este logro es un error metodológico, y de los grandes, de todas las otras posturas que intentan una recuperación de las causas.

Las condiciones dadas no son puntos de partida que exigen ser creídos para que funcionen. Son como las leyes. Comienzan a existir en la medida en que los respeto, aunque no los crea. Terminará el actor, incorporándolos a ese mundo que ya no puede considerar de una manera crítica, es decir, desde afuera. Con su accionar comprometido él forma parte de ese universo que ha ido creando.

El entorno, pues, desde un punto de vista estrictamente técnico, es el recipiente que contiene y limita la operatividad. Modifica el accionar del actor, pero es a la vez su resultado.

La acción, entendida como conducta voluntaria y conscien-

te que busca una determinada finalidad se topa no sólo con los límites que le imponen los parteneres, los textos y el lugar real, sino que añade todo lo que, actuando desde el pasado, desde afuera de la situación, cobra existencia y actúa como condicionante. Lo pensado se actualiza, se realiza en el más pleno sentido de la palabra.

El entorno es uno de los elementos que singularizan, activamente, la estructura dramática. Resulta particularmente importante en los estadios iniciales de la investigación cuando aún el actor se halla en plena exploración situatoria.

En otras etapas más avanzadas su peso puede no ser el mismo, al igual que en algunos estilos centrados solamente sobre el aquí y ahora. Las pistolas del capitán Gabler, que forman parte del entorno requerido por Ibsen, deberán disparar hacia el final de la obra. Pero actuarán desde el comienzo y no como una decoración pasiva. Una condición casi invisible para los espectadores quizás, pero que para la intérprete de Hedda pensará de otra manera.

3. La acción

Vamos a iniciar ahora el estudio del elemento estructural cuya operatividad e importancia lo hacen aparecer como lo más cercano a una herramienta para el actor: la acción física elemental o el trabajo particular del actor.

Es el elemento por el cual el teatro salta de la relativa abstracción del lenguaje hacia la más compleja realización escénica. Es lo que permite el paso hacia su lenguaje específico sobre la escena. Es el nexo que integra y da vida a las distintas partes de la estructura que, justamente por sus efectos, dejan de ser aisladas, se ponen en relación unas con otras y otorgan a la totalidad cualidades inexistentes hasta ese momento. Apare-

cen, por ella, las "cualidades en sistema" o dicho de otro modo la "diferencia específica" del teatro como arte autónomo

Hablaremos de la acción física o escénica o como quiera llamársela, ya que ninguna de sus denominaciones termina por convencernos al dejar de lado aspectos esenciales.

La denominación de acción física, elegida por el mismísimo Stanislavski, ya había provocado críticas en el momento de su aparición porque inducía a desconsiderar sus componentes psíquicos. Si de todos modos el maestro ruso la adoptó fue porque quiso subrayar su aspecto material para diferenciarla de sus anteriores trabajos notoriamente centrados hacia los contenidos espirituales, como ya hemos visto.

Yo mismo estoy insatisfecho por la denominación del sistema. Ella induce a "buscar" acciones, a denominarlas intelectualmente de antemano y luego a ponerlas en práctica. Cuando en realidad, en su verdadera concepción, el nuevo sistema impulsa a buscar conductas complejas —y no meramente acciones nominables— desde la corporalidad. Últimamente he estado prefiriendo la denominación de "análisis activo" o de un método que impulsa al "hallazgo de conductas conflictivas".

Es por la acción que lo pensado —y aun lo insospechado— de una situación se vuelve objetivo, real. Nunca me cansaré de subrayar la necesidad de no confundir las mejores descripciones psicológicas con la pobreza expresiva, al nivel de las palabras, de lo necesario para comenzar a actuar. Cuanto más palabras y giros contengan las definiciones previas, tanto más difícil se torna su puesta en práctica. Lo único que se necesita al comienzo, antes de empezar a accionar, es el impulso necesario en una dirección adecuada. Y nada más. Por el momento.

Responder, por ejemplo, ante el caso de Blanche Du Bois que ella carece de la fortaleza necesaria para enfrentar la vida ruda de todos los días y que, por eso mismo, ella se va constru-

yendo un mundo fictivo y poético, me parece cierto. Pero no es una respuesta técnica: no alcanza para impulsar en el aquí y ahora la conducta real del actor, no elige sobre qué aspecto o factor de la estructura debe comenzar a operar la actriz. En cambio, procurar que ella se plantee el siguiente pre-conflicto (mientras arregla su baúl), es distinto: la cabeza le duele intensamente y su memoria la lleva a escenas de juventud, mientras el calor y la fealdad del aquí y ahora la agobian. Esta es una indicación, seguramente insuficiente en aras de contener todas las implicancias de la escena, pero mucho más efectiva en el sentido de achicar el campo operativo de la actriz en una dirección posible y basal. Los matices y sutilezas de ese momento llegarán luego que la actriz haya tenido éxito en el planteo inicial. Es un error pedirle que haga todo al mismo tiempo: recuérdese que quiere decir el carácter procesal del trabajo del actor.

Es una acción que responde a un pre-conflicto lo que desencadena el ulterior objeto poli-estructurado, complejo, del teatro en acto. En mi experiencia como docente y como director me ha sido necesario aceptar algunas torpezas iniciales, orientadas en la dirección correcta, para permitir un trabajo descomprimido de toda crítica destructiva. Aunque sea justa. La torpeza inicial es necesaria en cualquier aprendizaje o comienzo.

Es oportuno recordar una tesis de Marx:

"El problema de si puede atribuírsele al pensamiento humano una verdad objetiva, no es un problema teórico sino un problema práctico. Es en la práctica en donde el hombre debe demostrar la verdad; es decir, la realidad y el poder, la terrenalidad de su pensamiento. La disputa en torno a la realidad o irrealidad del pensamiento —aislado de la práctica— es un problema puramente escolástico."

Y en el caso de la investigación de una situación teatral, en donde la posibilidad real se encamina al logro de un objeto

estético, estas afirmaciones pesan todavía más. El arte, seguramente, es pensamiento y sentimiento objetivado, subjetividad "congelada" por la técnica en la obra de arte. Es por eso que el actor piensa con su cuerpo, realizando. Sobre esos logros —u errores— corrige, crece. Y es necesario aceptar el proceso sin presionarlo por un resultado más acabado. El peor enemigo del actor —ya lo había dicho Stanislavski— es la búsqueda de resultados.

Marx describe un modo de conocer vinculado estrechamente con la práctica y, aunque no es exclusivo del arte, podemos centrarnos en su definición para sostener la vigencia del método como herramienta heurístico-constructiva. El actor, desde el comienzo "piensa" haciendo. Lo que produce es un "objeto criterio". Hay un diálogo con la materia que no va en una sola dirección.

Justamente por esto, se me ha dicho en numerosas ocasiones, que la teoría está de más, que basta dejarse llevar por la intuición ciega. Y se presenta la incompreensión que está en la base de todos los equívocos.

No es de la teoría que nace la práctica, sino al revés. No es el método el que crea buenos actores, sino que ha sido la observación de lo que hacían los buenos actores lo que permitió la elaboración del método. Por otra parte, una cosa es el momento creativo, en el que la reflexión parece no existir suplantada por la inspiración, y otra, la necesidad de la teoría para la enseñanza. Veamos esto.

Aquella "inspiración" del artista a la hora de crear supone horas y horas de trabajo previo que le permitieron aprender el manejo de la materia sobre la que opera, aunque más no sea, de un modo empírico. Esos momentos aparecen casi olvidados al momento de crear, pero existen y deben ser considerados si lo que queremos es establecer la relación existente entre la teoría y la práctica. La teoría nunca intentará suplantarse aquellos impulsos. Por el contrario, casi debiéramos decir que la

teoría se aprende para ser luego "olvidada" y permitir que la subjetividad opere bajo el arrebató del momento.

La teoría, tan solo, por lo menos en el caso de este libro, intenta ponerse al servicio de la pedagogía. Lo que se procura es evitar la divagación empirista, los tiempos perdidos, en mi caso, en el aprendizaje de técnicas que seguramente poseían ya algunos maestros. La teoría, en fin, puede tener muchos empleos pero nunca el de suplantar lo que se llama "el talento". Ahora bien, hay instancias prácticas —la educación es una de ellas— en donde se invierte el orden, por lo menos durante un período de tiempo: allí en las clases la teoría puede preceder al acto creativo. Por lo menos con respecto al maestro. Pero uno de sus objetivos debe ser lograr que sus alumnos superen todo dogmatismo, y valoricen el momento creativo.

El método plantea una teoría *de, para y con la práctica*. El alumno ascenderá rápidamente en el manejo de situaciones concretas sobre la escena. Justamente, este tipo de análisis, valoriza el momento de la práctica: se llama "análisis activo".

Regresemos al tema que nos ocupa: la acción. No encontré en ninguna de las obras de Stanislavski definición alguna, aunque es evidente que se trata de un concepto central para sus planteos. En realidad, fue Boris Zahava, en una conferencia sobre el tema, quien me puso en contacto con una definición que me pareció adecuada.

Dice Zahava:

"Acción escénica es toda conducta voluntaria y consciente que tiende hacia un fin determinado"

Una aserción clara, sencilla y tajante. Con dos características fundamentales: a) se destaca el origen voluntario y consciente de la acción y b) también la finalidad hacia la que se endereza de modo racional y previsible

Todo otro modo de la conducta actoral que no posea estas características no puede encuadrarse dentro de lo que se considera "acción". Así, en principio, habría que descartar los movimientos que, muchas veces, son indicados por los directores como sucedáneos de la acción. Pero al carecer de finalidad transformadora, subjetivamente asumida por el agente, deja de lado gran parte de su personalidad. El movimiento señala tan sólo los desplazamientos desde un lugar al otro; su sentido, su intencionalidad, quedan desdibujados para el actor aunque el director pueda tenerlos en claro. De esta manera la "interioridad" del actor participa poco en su ejecución o, en todo caso, desde una perspectiva que deja de lado las motivaciones del personaje y las sustituye por las preocupaciones del actor. En la mayoría de los casos, la indicación de movimientos responde a una preocupación de tipo estético y, por eso mismo, deben llegar más tarde en el proceso de construcción del personaje. Al no contribuir a que el actor se instale en el mundo del personaje, no ayudan al actor a salirse de su propia realidad y hacerse cargo de la problemática dramática.

Todas las acciones, al ser necesariamente físicas, implican algún tipo de movimiento o conmoción corporal. Aun en los casos de los pre-conflictos, como motivadores, que parecen dejar exteriormente quieto al actor. Pero no todos los movimientos implican acción: es necesario que estén doblados por su intención transformadora, por sus "para qué". Y estos "para qué" no pueden estar despegados del aquí y ahora. Se trata de una acción transformadora de la situación presente, no de un plan cuya ejecución pueda realizarse en un futuro lejano. Toda acción únicamente puede ser realizada en presente del indicativo: no hay acciones ni en pasado ni en futuro.

Es necesario que se entienda que la detención del movimiento, no debe ser necesariamente vista como inacción. Muy por el contrario, en el teatro realista la "inacción activa", la re-

presión como modo de existencia de la acción, deviene una de las herramientas fundamentales. Sobre todo en el caso de escenas que han sido planteadas por el autor como "conversaciones". ¿De qué otro modo que con la represión de la conducta instintiva podría intervenir el cuerpo?

Toda comprensión del método de las acciones físicas que lleve al actor a un continuo movimiento o agitación, o a una búsqueda de "acciones" innecesarias desde el punto de vista de la progresión dramática, es un acercamiento bastardo a lo planteado por Stanislavski. Para que la acción se constituya en una herramienta realmente eficaz, es necesario visualizarla de modo omnicomprendido, es decir de modo que incluya su represión o negación forzada (por el deber ser o la conveniencia) también como un comportamiento físico transformador.

El movimiento es, pues, la mera cosa física, exterior de la acción, desprovista de sus componentes psíquicos.

El segundo enemigo también disfrazado de acción y que suele tomarse por ella, es el sentimiento. En la primera lectura del texto dramático una de las cosas de mayor impacto, vista desde la perspectiva del actor, son justamente los presuntos contenidos emocionales del personaje. Al actor se le aparece como la culminación deseada para su trabajo. Y hacia él se dirigen sus esfuerzos. Pero el tema se le complica porque, pese a que también las emociones se expresan con verbos (amar, sufrir, odiar, etc.), no pueden ser convocadas voluntaria y conscientemente, por lo menos de modo directo. Los sentimientos —ya lo hemos visto—, por lo menos en el teatro, más que causa de nuestra conducta son el resultado, la consecuencia de ella. La emoción, de esta manera, difícilmente pueda ser convocada como causa del comportamiento. Si alguien intenta forzar esta condición natural de la persona humana —y los actores lo son, no debe olvidarse esto en la época del "star system"— lo más que

conseguirá será su fingimiento exterior. Muchos hemos visto esos actores "haciendo fuerza" por llorar o por reír.

La emoción ni tiene origen voluntario y consciente ni posee un fin transformador. Creo que el método de Strasberg que busca las causas y las concentra en la emoción, yerra justamente por eso.

Queden entonces descartados dos fenómenos que frecuentemente se confunden con el acto inicial de nuestra metodología: la acción. No lo son ni la descripción de los movimientos ni la inútil búsqueda de la emoción.

Pero quiero detenerme un poco en la represión como modo de la acción. En un principio de mis experiencias con el método, cada vez que intentaba aplicarlo a una de esas escenas explícitamente planteadas por el autor como "conversaciones" fracasaba rotundamente. Para emplear el cuerpo de mis actores "inventaba" acciones físicas tales como tomar el té, tejer, arreglar flores, ya que no podía descubrir de qué modo aplicar la energía corporal a su investigación. Exploré paralelamente el tema de convertir en "actos" físicos las réplicas: pero este es otro capítulo que por ahora dejaré de lado. Ninguno de esos artilugios me satisfacía: todos me parecían profundamente artificiales y añadidos.

En esos momentos yo argüía que los autores habían escrito esas escenas recurriendo a las técnicas imperantes en la época, es decir, la declamación y la prosodia. Pero todas me parecían excusas ante mi incapacidad para resolver el problema.

Hasta que, justamente mientras exploraba una de esas escenas "escritas a la antigua", hallé el comienzo de la solución técnica. Se trataba de una de las primeras escenas de *Juan Gabriel Borkman* de Ibsen, en la que dos hermanas, luego de años de enojo y de no hablarse, vuelven a encontrarse cuando una de ellas entra a la casa de la otra. Lo recuerdo aún. La

dueña de casa invita a su hermana a sentarse: ella se rehúsa. Le pide que se quite su abrigo y se siente: lo rechaza. Le ofrece té y tampoco. Ella venía solamente a hablar y a aclarar algo. Sin embargo, a la lectura, la escena resultaba violenta por el odio existente entre las dos.

¿Qué hacer? ¿Cómo añadirle acciones? Ninguna de las "soluciones" de aquella época cabía: ni tejer, ni flores ni té.

Allí fue entonces cuando me di cuenta que la verdadera dramaticidad de la situación, vista desde un cierto ángulo, residía no en lo que los personajes hacían, sino en lo que tenían ganas de hacer y no lo hacían. No tanto en lo que los personajes efectivamente decían, sino en lo que tenían ganas de gritar y no podían. Y me vino a la memoria la imagen corporal de todas aquellas personas (solteronas, militares, sacerdotes) que gastaban mucha de su energía física justamente en reprimir lo que deseaban hacer, pero era prohibido por algunos de los códigos que ellos mismos se imponían. De golpe pude replantear el problema y esta vez de una manera muy coherente con nuestra metodología.

La represión era una forma de la acción. Y quizás la más empleada en el teatro realista, ya que eran muy pocas las escenas en las que imperaba un real intercambio físico entre los personajes. Reprimir los propios impulsos en aras del "deber ser" es uno de los modos más frecuentes del uso de la energía física en el mundo civilizado. El resultado: un combate físico conmigo mismo, con mis instintos. No era un problema psíquico exclusivamente: por el contrario el gasto de energías en la represión era enorme. Tenía pleno derecho a entrar en la metodología de los comportamientos físicos, aunque no cupiera exactamente en la definición de acción.

Aquella definición, correcta en lo esencial, era teleológica y muy vinculada a la teoría del trabajo de Marx. Es decir, el resultado preexistía como proyecto y actuaba de modo condicionante, como

otra ley natural, sobre la praxis. Bien: pero la improvisación no permitía este desfasaje entre el proyecto (el pensamiento) y la acción ulterior. La improvisación exigía no separar el momento de la acción del momento, del pensamiento o decisión. Su simultaneidad era una condición técnica. ¿Cómo pasar de la teoría del trabajo a una formulación más cercana a esa forma específica del trabajo actoral que es la improvisación? Apareció primero, la represión como forma de la acción. Pero luego su carácter se fue transformando: en vez de acción pasó a ser "pre-conflicto". Había pues que extender o modificar la definición de Zahava. Y esto es lo que les estoy proponiendo porque ya les he dicho que resulta difícil aislar, definir separadamente elementos que se configuran recíprocamente entre sí. La frontera es lábil. Y por eso la inclusión del pre-conflicto como el primero, el más solapado aunque frecuente modo de la acción.

Desde entonces, y en el teatro, ninguna conversación fue técnicamente una conversación. A partir de ese momento una conversación es siempre una agresión, reprimida, una fuga, reprimida o una seducción postergada. Y se amplió claramente el campo de aplicación de la técnica iniciada por Stanislavski.

La represión, a la que hacemos mención, no siempre significaba inmovilidad exterior sino que la represión ocasionaba una sublimación de la energía física, en algún sentido. El personaje, cuya contradicción interior planeábamos correctamente, explotaba haciendo algo para nada previsto. A veces eran movimientos insignificantes, minúsculos, aparentemente intrascendentes. Surgían miradas, gestos, pequeñísimos síntomas imposibles de ser calculados de antemano o nominados con alguno de los verbos de acción conocidos. A ellos, cuyo valor estético resultaba innegable, no se hubiera podido llegar por cálculo. Era el "cuerpo" la verdadera herramienta que había sido activada, el que los encontraba.

Y si bien no pueden ser encuadrados dentro de las acciones teleológicas, son el resultado lógico de conflictos bien planteados en el ámbito corporal. Los dos modos de investigación —el de las acciones teleológicamente planteadas y el de los pre-conflictos como puntos de partida— se entrecruzaban potenciándose recíprocamente. La teoría se desdogmatizaba como consecuencia de enfrentar para resolver aquellos problemas que no nos parecían suficientemente superados.

Creo que hay que distanciarse con respecto a las explicaciones que daba el mismo Stanislavski en sus últimos escritos, acerca de la acción.

En ellos el maestro atribuye la eficacia de la acción física al hecho de que recuerdan, aún en sus mínimos detalles, a esa misma acción en su funcionamiento en la vida. Para él vuelve a tratarse de un problema de memoria, de evocación. Parece extraño que no pueda concebir la producción de contenidos psíquicos. De nuevo una mala metodología —la búsqueda inútil de las causas— lo lleva a sacar falsas conclusiones.

La situación conflictiva, esencial para la existencia de la estructura dramática, obliga al actor a "atornillarse" alrededor de lo que se le opone y no le permite la distancia como para enfriar el proceso y poder pensar separadamente. Esto lo compromete y tiñe emocionalmente su conducta. El mismo lo había dicho antes: "No se puede accionar en profundidad sin comprometerse". La organicidad lograda es el resultado del compromiso corporal que ya no está roto ni interrumpido por "desdoblamiento" crítico alguno. La doble identidad del actor, por un lado crítico y ejecutante, y personaje entregado y comprometido, por el otro, siguen existiendo. Pero la metodología hace coherente su campo alrededor de la lógica del personaje y lo obliga a "encarnarse" en él.

El ajuste con la obra dramática preescrita se da por los múlti-

ples condicionamientos en medio de los cuales debe actuar: texto, un partenaire que persigue sus propios fines, condiciones dadas, etc. Este es el verdadero control necesario, además, por supuesto, de los momentos que siguen a las improvisaciones y en los que la crítica permite ulteriores ajustes de la estructura condicionante.

Recordemos además que el método de las acciones físicas no excluye otro tipo de análisis (psicológicos, históricos, etc.). Los posterga y les permite ser mucho más precisos ya que se efectúan, no sobre generalidades, sino sobre el objeto concreto que comienza a existir: esta conducta no es adecuada por esto, falta aquí un conflicto, dejaste de lado tal condición dada, etc.

Un error parecido al de Stanislavski me parece hallar en un libro editado por un discípulo de Grotowski, en donde dice reproducir opiniones sobre la acción de su maestro. Hablo de Thomas Richards en su libro *Al lavoro con Grotowski, sulle azioni fisiche* (Ubulibri, 1993). También habla de la eficiencia de la acción como capaz de inducir a la evocación. Aunque, justo es decirlo, creo que ha sido el polaco quien mejor heredó lo positivo de esta técnica stanislavskiana.

Estrechamente vinculado con la acción física aparece el tema de la emoción. Recordemos la prohibición del maestro, corroborada por la psicología contemporánea, en el sentido de la inutilidad de la búsqueda consciente del sentimiento. Esta es una de las más pesadas críticas que se le debe hacer a Lee Strasberg.

Y el sentimiento resultará de accionar. Nunca será la causa de la acción. Porque la técnica —toda técnica, aun las no artísticas— lo que hacen es racionalizar un procedimiento que se pueda poner en funcionamiento a voluntad. La emoción, en consecuencia, nunca puede ser considerada el inicio de una técnica, aunque en la vida parezca ser el origen de muchas conductas. No estamos en la vida. El escenario carece de las motivaciones iniciales.

¿Acaso estoy sosteniendo que los únicos componentes de la conducta de un actor deben de ser las acciones físicas y que todo lo demás debe desecharse?

Por supuesto que no. Si lo que aspiramos a lograr sobre la escena es un comportamiento orgánico, la acción debe actuar como desencadenante del complejo proceso que incluye otros muchos componentes.

Las acciones (y los pre-conflictos) son los elementos con los que un actor construye los tramos iniciales de la interacción. Y justamente por su carácter voluntario y consciente. No se apoyan sobre el pasado ni requieren trabajosos intentos de motivación.

La cadena puede ser descrita así: el actor acciona corporalmente sobre la base de un somero planteo teórico. Pero lo que ocurre en escena es físico, concreto. El "partener" recibe esto (aunque él a su vez se halle sumergido en algo similar) como un estímulo real: efectivamente su antagonista está presionando en un sentido. No es una suposición, una idea ni una imagen. Debe enfrentar a un estímulo real. Ante esto, a lo mejor no puede accionar, y tan sólo atina a "reaccionar", es decir, a contestar físicamente a aquel estímulo sin sumergirse en una previa disquisición teleológica. No hay tiempo para ello en la improvisación. La inversión se ha producido. De un comportamiento técnico y teleológico inicial, ahora el campo interactivo es directo: se trata de responder a estímulos reales. De ellos surgen emociones, y a los pocos instantes, ya tenemos producidos todos los componentes de la conducta, los intencionales y los no conscientes, los pensados y los sentidos. Este es el sentido desencadenante de la acción física.

Una vez alcanzado este nivel, el actor sigue improvisando con toda naturalidad. Ya no puede registrar ni calcular casi nada de lo que hace: como en la vida. Y la vida orgánica comienza a fluir sobre la escena.

Lo que sostengo, pues, es que el actor debe comenzar el proceso heurístico-constructivo desde la acción física o desde el compromiso físico de los pre-conflictos. Esta es la llave que abre ulteriores compuertas. Este modo tiende a homogeneizar el campo operativo del juego futuro. Y a comprometer al actor en una situación inicialmente literaria, de un modo profundo.

La emoción que siempre nos "con-mueve", nos "con-mociona" se instala y aparece en el cuerpo. Y ese cuerpo es al que apelamos en los análisis activos, con poca separación de la mente, parecido al de los niños, al de los deportistas. No es el de la vida cotidiana.

El cuerpo se ve obligado a jugar y a "pensar". Por supuesto que lo digo en modo metafórico, pero de lo que se trata es de obligar al actor a salirse de su costumbre en la vida, del modo en que usa en la vida de todos los días su propio cuerpo. Allí, la educación lo ha llevado a reprimir sus instintos y a ocultar sus emociones, y en cambio se ha visto obligado a prever en lo posible el resultado de sus actos.

En el teatro, en cambio, se le pide que proceda como los niños, que no haya tanta distancia entre las pulsiones de su cuerpo y su conducta escénica. Como regresar a la infancia es imposible, de lo que se trata en la educación del actor es de munirlo con una técnica que invierta la situación de la vida cotidiana: que ponga su cuerpo (sus necesidades, sus instintos) por delante de su cabeza. Ya no la cabeza a mil kilómetros por hora y los cuerpos reprimidos, quietos, pasivos. Se trata de invertir esta situación.

Y el método con los pre-conflictos como punto de partida y con la obligatoriedad de lo físico como motor de la conducta, produce esos efectos.

El actor comenzará a actuar (a jugar), a producir una estructura, a poder conocerla, a poder utilizarla.

La acción, como se desprende de todo lo dicho, posee un doble efecto:

- a) Por una parte, al actuar sobre lo que se me opone y al intentar modificarlo, desencadena aquello de " al transformar, me transformo", la perspectiva del submarino.
- b) No olvidemos la potencialidad de la acción como signo específicamente teatral: es el único modo que tiene el espectador de penetrar en el universo del personaje. La acción es la materia y la forma del signo teatral.

El fundamento pedagógico de esta metodología reside en la capacidad transformadora y autotransformadora del compromiso corporal empeñado en su lucha contra los conflictos. En su actividad, mientras improvisa, el actor sólo visualiza aquello que se le opone (sus objetivos, sus metas y la correspondiente respuesta de su partener). Se "concentra" en ello de modo casi espontáneo. No puede observarse a sí mismo. No alcanza esa distancia crítica que lo obligaría a desdoblarse (una función de entrega y otra de control). Por el contrario, todos sus esfuerzos lo llevan a identificarse con el personaje: tiene su perspectiva y comienza a experimentar las consecuencias de la misma. Sin embargo, el actor sigue operando desde el "yo". Lo único que adopta artificialmente del personaje son sus objetivos, sus conflictos. El resto lo decide él mismo. Y sin embargo esta actividad es la que logra la identificación. El actor tan sólo puede improvisar en nombre propio. Se sumerge plenamente en su visión que es tan sólo una de las partes de la dialógica de la escena dramática. La otra parte esta constituida por el quehacer de su oponente. No sirve la mirada omnicomprendiva capaz de describir la totalidad de la situación. Esta es la realidad imperante durante la improvisación. Los momentos de la crítica, efectivamente, aparecen luego de efectuadas las tareas de investigación, en las pausas. Y estos

momentos permiten el replanteo en otro nivel de la estructura sobre la que se opera. Todo esto constituye el aspecto constructivo.

En tanto el sentido estético, la consideración como signo de todo lo que se va logrando, debe necesariamente efectuarse desde "afuera" de la contienda dramática. En mis clases suelo llamar a esta consideración la "mirada exterior" para oponerla a la anterior conocida como "la mirada desde el submarino".

En esta etapa, la de considerar estéticamente lo construido, el actor deja su identificación con el personaje y más bien acentúa su carácter de ejecutante, es decir, de sujeto agente. Tiene en cuenta lo realizado como si se ubicara en una platea. Su mirada se centra ya no sólo sobre lo que se le opone, sino sobre la totalidad de la escena. Es casi una mirada de director. Desde allí ha de introducir la racionalidad moderadora, la limpieza de la ejecución, el juicio crítico.

La creación de un personaje es un proceso contradictorio y ascendente, para nada lineal. En él tienen cabida las dos funciones, la doble identidad del actor: por una parte, es el ejecutante y, por la otra, se entrega a ser el personaje. Ambas perspectivas lógicas no son idénticas. En un caso, el del ejecutante-actor, es quien calcula, quien plantea las improvisaciones y puntos de partida posibles, y considera todo desde "afuera". En otro, se sitúa en la línea lógica de los "quiero" del personaje, se hace cargo de sus contradicciones y las ejecuta, lucha por él. Poco a poco logra una cierta identificación.

Ambas líneas difieren y no pueden ejecutarse simultáneamente. Ya Stanislavski reconoció el problema cuando hablaba "de la perspectiva del actor y la del personaje". La identidad contradictoria del actor aparece aquí con nitidez. De lo que se trata es de saber cuándo y cómo opera uno y cuándo el otro.

Mientras la mirada desde el submarino se ubica casi exclusivamente en el terreno de lo técnico, la mirada exterior —que

terminará constituyendo un único objeto con la anterior— adopta más bien un sesgo estético.

En realidad el actor posee sólo estas dos vías para apropiarse de cualquier dato que contribuya a la construcción de un personaje: o bien se apropia de su conducta mediante la improvisación, en un proceso centrífugo que va desde su identidad y subjetividad hacia el hallazgo de la acción y la forma, o bien atiende a las indicaciones "exteriores" y las transforma en parte de la estructura, las traduce a ella.

La técnica del actor, tal como yo la concibo, debe poseer dos manos de acceso: una que hace emerger la forma desde la improvisación, y otra capaz de fundirse con la anterior, pese a provenir desde el "afuera". En ambas se trata de lograr una actuación libre, espontánea. Pero la espontaneidad en un caso ocupa el punto de partida —en la improvisación— y en el otro es la meta a lograr al cabo de trabajos varios. Esta segunda vía se parece a la espontaneidad que logran los bailarines clásicos de ballet: es el resultado de sus fatigas, no su causa. Maïa Plietskaïa ejecutaba sus pasos con una levedad y ligereza que escondían largos y penosos años de práctica. Este segundo camino —desde afuera hacia adentro— también debe integrar el arsenal del actor dotado técnicamente.

Vajtangov y Meyerhold reclamaban a su maestro por la excesiva psicologización y quietud de sus puestas: aspiraban a una mayor teatralidad o cultivo de la forma, que no vivían como opuesto a la vivencia u organicidad. Quizás el método de las acciones físicas de Stanislavski haya surgido como respuesta a tales requerimientos. El maestro era demasiado culto y sensible como para no darse cuenta de lo que había de cierto en el reclamo de sus discípulos.

El método, como lo venimos diciendo, es una herramienta heurística y técnica básicamente. Pero no se puede negar que construye "objetos estéticos" que pueden ser considerados

desde afuera, desde una mirada que los considere signos expresivos. Por esto mismo, ampliar el territorio de las posibilidades de la mirada exterior es sinónimo de ampliar la metodología y extenderla hacia su posible uso universal. El hallazgo de conceptos tan útiles como los de estructura y proceso, pueden permitir, vistos desde otro ángulo, la realización de poéticas diferentes. A lo mejor deba renunciarse a alguno de los componentes estudiados para lograr otro estilo. Es casi seguro. Pero este método permite la comprensión de la construcción teatral de una manera que puede ser encuadrada en otras aspiraciones formales. Y de ahí su enorme valor pedagógico.

La libertad que logra el actor poseedor de una técnica como la que aquí exponemos, es la única libertad, que en realidad, el hombre conoce. Se trata de una libertad "en las condiciones propuestas por el autor" y que no puede hacer caso omiso de las leyes naturales que rigen el fenómeno y sus actores. En otro caso será el director el que proponga las condiciones o los límites. En otro, los mismos actores. Pero siempre se tratará de ser "libre" de improvisar, de lograr la organicidad en el marco de una situación estética. Como en la realidad de la vida: somos libres de actuar, en el límite de nuestras propias fuerzas y de mis condicionamientos históricos y naturales u objetivos.

Pero quizás resulte ejemplificador el análisis de una escena concreta de la obra de Chejov.

Tto Vania se encuentra a solas con Helena, tarde en una noche tormentosa. Sufre intensamente por su amor ni correspondido ni comprendido. ¿Qué puede hacer? Su animal, sus instintos ¿qué quieren hacer? Pero sus compromisos sociales, su sentido moral ¿qué le permiten? Podríamos pensar lo que llamamos una "acción autónoma" para Helena: a esas horas lo único que quiere es descansar de las fatigas de su marido y del aburrimiento que la abruma. Vania no sabe bien qué hacer:

cierra las ventanas o las abre si ya ha pasado la tormenta, acomoda un poco la casa mientras su animal se subleva. Con esos conflictos de base podríamos improvisar la escena teniendo como límite las réplicas de Chejov. De esa tensa situación reprimida, surgirá en algún momento un acercamiento por parte de Vania: el mismo autor indica que quiere en un momento besar a su cuñada. Las interacciones, las reacciones resultantes y sus contenidos psicológicos nos darán el resto. Todo su comportamiento se verá presionado por aquellos pre-conflictos iniciales y su devenir irá marcando el curso de la acción que, de este modo, nunca resultará vacía, nunca será un mero diálogo.

El error más frecuentemente cometido por los jóvenes, además del de poner en práctica un plan fijo y decidido de antemano, es el de jugar la lógica de lo que dicen, o en todo caso, hacer lo que dicen.

La mayor parte de las escenas, en cambio, poseen una clara asimetría o no-correspondencia entre lo que los personajes dicen y lo que efectivamente hacen. Se trata de una lógica de la situación, un poco oculta y diferente. Las palabras que el autor ha puesto en boca de sus personajes corresponden en general al deber ser, pero la pulsión de sus cuerpos, reprimida u oculta, va por otro lado.

También es un error frecuente, en los alumnos, el pensar primero y accionar luego, rompiendo de ese modo lo esencial de la improvisación que consiste, como ya dijimos, en hacer pensando y en pensar haciendo. Casi me animo a decir que el actor no le debe dar tiempo a su cerebro para evadirse de la situación: por ello es casi una receta el anteponer los apetitos del animal, del cuerpo. Se produce entonces una circularidad muy bien descrita por Marx, en *El Capital*, hablando del trabajo:

"A la par que de ese modo actúa sobre la naturaleza exte-

rior a él y la transforma, transforma su propia naturaleza desarrollando las potencias que dormitan en él y sometiendo el juego de sus fuerzas a su propia disciplina".

Es casi una precisa descripción de la técnica teatral. Por eso, la tarea del actor es fundamentalmente extrovertida. Podría decirse de él que "es lo que hace".

Lukacs recuerda que Hegel había señalado acertadamente:

"...que con ello se resuelve la carencia de distancia inmediata entre el simple deseo y la pura satisfacción. (...) El sujeto convierte la herramienta en un punto medio entre sí y el objeto, y este punto medio constituye la lógica real del trabajo... Surge de este modo un producto creado por el hombre y que sirve exclusivamente a este objetivo: informar al hombre sobre sí mismo mediante el reflejo del mundo interior y de su entorno, y así elevarlo sobre sí mismo tal como se muestra en la vida cotidiana, ayudarlo a llegar a la autoconciencia. El hombre llega a ser él mismo cuando crea su propio mundo a partir del mundo reflejado por él y se lo apropia".

La cita se puede aplicar también perfectamente al trabajo del actor mediante las acciones físicas, acciones que son, por otra parte, un modo particular del trabajo en general.

Ahora penetremos un poco la estructura misma de la acción: su origen voluntario y consciente y su objetivo teleológico transformador. Dicho de una manera más habitual, veamos sus "por qué" que alumbran el pasado, y sus "para qué" que apuntan al porvenir, al futuro.

El porque de una acción es su causa, en el pasado. Y a ese pasado podemos regresar tan sólo de una manera abstracta, mediante el pensamiento, mediante la memoria o la simple imaginación. Ese pasado no será en absoluto una existencia real. Strasberg propone utilizarlo y analizarlo mediante su recorrida sensorial de la cual surgirá —y en determinadas

condiciones de soledad es cierto— un contenido emocional. Los "por qué" se ubican a contramano del transcurrir efectivo de la tarea del actor. Pero en nuestro enfoque metodológico, el pasado, los porqués, podrían asimilarse al uso de las condiciones dadas, es decir, a la recuperación meramente intelectual de lo que ocurrió antes y afuera. Esas determinaciones, en el segundo método, deben ser respetadas como reglas: no requieren nunca un trabajo sensorial sobre ellas.

En cambio, los "para qué" —u objetivos de la acción— se inscriben en el futuro. Encarnan algo que el sujeto aspira a conseguir, que todavía no forma parte de la situación actual. Justamente su aparición dependerá del afán que ponga el sujeto agente en lograr su aparición con los medios adecuados. Los "para qué" son algo posible y relativamente inmediato. La situación hacia la que tiendo, preexiste idealmente en mi cabeza como meta y actúa condicionando mi comportamiento como si se tratara de una nueva ley natural u objetiva. Al revés de los "por qué" que nos intentan retrotraer al pasado, los "para qué" nos atornillan en la situación misma con el fin de transformarla.

El actor, al hacerse cargo de los objetivos del personaje, para quien la realidad escénica es conflictiva, no la acepta y por tal razón procura cambiarla en aquel sentido inexistente todavía. Se genera una presión evidente, real. Y aquellas finalidades buscadas presionan más aun sobre el accionar del personaje-actor.

Dice Adolfo Sánchez Vázquez:

"El fin, por tanto, prefigura aquí el resultado de una actividad real, práctica, que ya no es pura actividad de conciencia. Gracias a ello, el hombre no se halla en una relación de exterioridad con sus diferentes actos y con su producto como sucede cuando se trata de un agente físico o animal, sino en relación de interioridad con ellos, ya que su conciencia establece el fin como ley de sus actos, ley a la que se subordinan y que

rige en cierto modo, el producto. Este dominio jamás puede ser absoluto, ya que se halla limitado por el objeto de la acción y los medios con que se lleva a cabo la materialización de los fines”.

Esto es lo que le ocurre al actor: no puede permanecer al margen de lo que hace y sufre las limitaciones de lo que se le opone en su camino hacia el logro de los objetivos. Su accionar va estructurando de modo complejo los diferentes elementos que componen la situación, que de otro modo no podría haber sido visualizada. La “casualidad” con que va tropezando la dialógica de la escena va mostrando la “necesidad” de lo que ocurre. Se trata de resultados tal vez inesperados pero bienvenidos. Y no tienen origen mágico. Proviene del choque con otras voluntades, en entornos tal vez cambiantes. Se trata de lo que busca un método heurístico en fin.

Es por eso que los “para qué”, u objetivos iniciales, juegan el rol de motores voluntarios de la acción en reemplazo de aquellos estímulos inexistentes en la situación dramática. Son condicionantes reales y que podemos manejar, desencadenar a voluntad. Y a su vez provocan una catarata de hechos a tener en cuenta y a responder del modo más orgánico posible. En este tipo de accionar ya no es la mente por su lado o el cuerpo por el otro, los que deciden. Hay una interacción que el actor mismo no puede separar. Estamos en el terreno de la técnica, es decir, el actor puede comenzar sin mayor preparación su tarea, ya que hay que accionar para concentrarse y no concentrarse para accionar; hay que accionar para sentir y no sentir para accionar.

A la inversa que en la primera aproximación metodológica, este análisis activo posee desde el comienzo una racionalidad proyectiva, pero en la medida en que el actor comienza a vincularse con los factores reales del entorno, comenzando con su propia corporalidad, en la medida en que profundiza su acción

transformadora, va obteniendo resultados que se hallan lejos de lo meramente racional y pensado. La lógica del personaje aparece aunque el actor no haya estado pensando en ella porque ha seguido un proceso homólogo: la ha sustituido por su propia razón y vivencia. El control no proviene de planes preconcebidos ni de distancias con respecto al propio accionar: el control resulta del manejo de los elementos

Ahora bien, suponiendo que la lógica personal del actor haga aparecer rasgos poco adecuados al personaje, la crítica en los momentos en que no se improvisa permite corregirla añadiendo datos a la estructura, condiciones dadas o conflictos. Es decir, modificamos el campo y la tarea concreta. Nunca mediante indicaciones tales como “más elegante” o “más rápido”, lo que obligaría al actor a salirse de la lógica de la situación para recurrir al control actoral.

Se cuenta que María Ouspenskaia, alguna vez que visitó Hollywood se tropezó con un director pragmático que, para burlarse de la metodología de la actriz, le propuso que hiciera allí, sobre el “plató” una improvisación en una escena de una despedida. La actriz de Stanislavski, tras una breve reflexión, comenzó a improvisar y consiguió una muy vívida actuación. El director, sin embargo, que guardaba su carta de triunfo le dijo:

“Muy bien, señora, pero lo que ocurre es que la escena debe durar un solo minuto en la pantalla y usted necesitó cinco para lo que hizo”.

La Ouspenskaia le respondió: “Debía usted habérmelo dicho desde el comienzo. ¿Puedo intentarlo nuevamente?”.

El director accedió y la escena se repitió, esta vez en el tiempo adecuado y sin que perdiera ninguno de sus atributos artísticos. El director, sorprendido, le preguntó: “¿Cómo hizo, señora, para reducirlo todo tan bien?”. “Tan sólo pensé que

me esperaba un taxi con la bandera baja en la puerta del departamento" —fue la respuesta de la actriz.

Lo que importa de la anécdota, sea ella real o ficticia, es el modo en que la Ouspenskaia modificó su comportamiento. No mediante algún adjetivo o adverbio, sino introduciendo una nueva condición dada que no le quitaba para nada su libertad de acción. Ella pudo seguir coherentemente instalada en la estructura dramática. Cualquier otro procedimiento le hubiera exigido un control que hubiera implicado algún tipo de desdoblamiento o simultaneidad en la técnica.

A la vez, este compromiso con la estructura produce una concentración "abierta" que no se rompe ante la irrupción de nuevos factores, sino que por el contrario, está alerta a las modificaciones que de ello provengan.

Muchas veces hemos asistido a ejercicios efectuados desde la mirada de Strasberg, por ejemplo. Y en ellos, conducidos por el propio maestro, la concentración era tan frágil que cualquier ruido, cualquier pequeño accidente, conseguía desconcentrar a quien actuaba. ¿Por qué? Yo creo que ello se debe a la artificialidad de los comportamientos requeridos, a la simultaneidad de entrega y crítica que se les requiere. Mientras que en el método de las acciones físicas todo el accionar marcha en un mismo sentido: hacia el futuro. Y no hay que estar cuidando ninguno de los niveles adquiridos. Por el contrario, a ellos se suman los nuevos estímulos. A tal punto esto es así que muchas de las improvisaciones se hacen con la presencia del "diablillo" de Vajtangov, es decir, con la presencia en la escena del maestro que llama la atención de quien improvisa sobre tal o cual aspecto, y aun se permite hacer comentarios al resto de la clase sin que esto perturbe a quienes trabajan en la escena.

El método de las acciones físicas utiliza los comportamien-

tos naturales del sujeto. No le exige ser un superdotado de cualidades extraordinarias para poder atender a todas sus tareas. Lo que el actor tiene que hacer en la escena, es lo mismo que podría hacer en la vida. Tan sólo el punto de partida difiere por la ausencia de estímulos reales reemplazados por una conducta teleológica, como hemos visto. Un procedimiento técnico, y al igual que lo que ocurre con cualquier otro tipo de trabajo, se invierte en un comienzo la causalidad natural, es decir, se hace aparecer de antemano e idealmente el fin que se busca y se enderezan los esfuerzos en su logro. Luego de puesto en marcha todo el proceso, el actor, como cualquiera que encare una praxis, se sumerge y se somete a la legalidad objetiva y natural, a la que solamente le añade sus propios fines que, entonces, funcionan como si se tratara de una legalidad más. Pero no se trata de una inversión del tiempo (como lo que se procura en el primer método) que, como sabemos, únicamente fluye en un sentido y es irreversible.

En la realidad de la vida los "por qué", si podemos llamarlos así, actúan sobre nosotros de dos maneras: como necesidades naturales (sed, fatiga, hambre, etc.), es decir, como causas reales, o como evocaciones, recuerdos o condicionamientos de experiencias anteriores. El pasado actúa de esta manera, o bien porque genera una causa real que actúa sobre nosotros, o bien porque es algo aprendido o evocado en una operación también transcurriendo en el aquí y ahora.

En el teatro es imposible provocarle de modo efectivo, al actor, las causalidades reales. ¿Qué hacer para que surja efectivamente el hambre o la sed? Strasberg recurre al segundo modo de acción del pasado sobre nosotros: los evoca, los actualiza sensorialmente en nuestra memoria. Y esas sensaciones pueden transformarse, en determinadas condiciones de introspección y aislamiento, en motivos de la conducta actual. Véase, por

ejemplo, el caso más concreto de la masturbación que hasta pone en movimiento conductas y mecanismos fisiológicos involuntarios. Pero ya hemos criticado suficientemente la artificialidad de los procedimientos necesarios para ello en función de la praxis teatral.

En el método de las acciones físicas la aparición de lo orgánica se vincula con la utilización de los "para qué" (metas a conseguir) y el compromiso corporal. En un principio estamos en un nivel de abstracción igual y aun mayor que en el caso de las evocaciones. Los "para qué" son un mero pensamiento o propósito sin siquiera la carnadura de las sensaciones evocadas. Pero como incitan a la acción, al compromiso corporal, como parecen estar al alcance de mi mano, de inmediato me llevan a un plano mucho más concreto, real y comprometido. El accionar sobre esas abstracciones no provoca disyunciones ni desdoblamientos ni planos que actúen en un sentido contradictorio. Se trata de buscar algo aquí y ahora, ahí afuera de mí, y el trabajo puede comenzar en el mismo momento en que lo decida. Sus efectos tangibles también pueden registrarse de inmediato. Y esta praxis me arrastra a un compromiso casi ineludible, si se procede de acuerdo a la técnica.

Esta coherencia, este transcurrir todos los procesos en un mismo sentido, y la voluntariedad y disponibilidad de sus comienzos, hacen de este modo de análisis, una herramienta muy superior a las otras.

Las acciones físicas elementales pueden ser perfectamente explicadas si tomamos como marco teórico la teoría del trabajo elaborada por Karl Marx. Aun la improvisación puede ser explicada como una especie de praxis irreflexiva y por ello mismo, comprometida. Este encuadre facilita su manejo pedagógico

4. El sujeto

Parece una pregunta sencilla: ¿Cuál es el sujeto real, presente, del proceso de creación de la estructura dramática? La respuesta obvia es: el actor. A lo que podríamos agregar una serie de preguntas que tienden a precisar la cuestión: ¿Qué actor? ¿Aquél, que existe bio-psíquicamente, el único ontológicamente cierto, o aquel otro, de cuyos problemas nos hacemos cargo y cuya lógica y conducta debemos hallar?

Este tema es el que más me ha dado que pensar en los últimos tiempos.

Vayamos por partes: el único capaz de asumir la práctica real es, por supuesto, el actor. Pero hemos dicho que "al transformar, se transforma", así que, en la medida en que su praxis real se pone en marcha, comienza a devenir otro ser, comienza a darle existencia a otra persona: el personaje. De modo tal que es dable suponer que en la medida en que avancen los procesos de investigación y construcción, el sujeto efectivamente será "otro": el personaje que buscamos.

Pero aquel sujeto real del que partimos, aquel sujeto que subyace en una lectura rápida de la "teoría del trabajo" marxiana, es un sujeto que primero proyecta, piensa y luego persigue aquel proyecto inicial. Es un sujeto que no se adecua a la forma real del trabajo de construcción que es la improvisación. En ella lo esencial es no separar el momento de la acción, del momento del pensamiento, y por eso, fue necesario concebir un sujeto en el que las pulsiones animales, los instintos estuvieran más presentes. Era necesario revalorizar lo que, de un modo quizás poco adecuado, llamaremos "inteligencia corporal"

Fue necesario superar la concepción cartesiana del sujeto, racionalizante y en la que existe una tajante e infranqueable

diferencia entre lo corporal y lo espiritual. Siempre se habló que el cuerpo era la herramienta del actor, pero a poco de repasar nuestras críticas a las anteriores metodologías veremos que aquella separación entre la teoría y la praxis corresponde a una concepción similar del sujeto agente. Había pues que reformular las características del sujeto actor.

La tarea que se le presenta al actor al comienzo de su trabajo no es sencilla: enfrenta un mundo heterogéneo, pleno de partes inconexas. Por una parte, sube a un escenario ubicado en una calle y en una ciudad determinados, su piso es de madera y resuena, se halla sometido a todas las leyes naturales que operan sobre él: la gravedad, la edad, su estado de ánimo, etc. Por otra, debe actuar como si se hallara en el palacio de Elsinore, con sus pisos de laja, y asumir además los problemas del príncipe Hamlet, a los que debe deducir de unos pocos dichos que de él posee. Deberá plantearse una cierta estrategia para enfrentar todo eso y, con ello, construir una "situación dramática".

No es sencillo para el actor, ese ser real con nombre y apellido, documento de identidad y una biografía, resolver las múltiples opciones o caminos que se le abren ante sus ojos. Puede, por ejemplo, hablar, aprenderse los textos de Hamlet, e ir intentando adecuar a esos dichos una cierta lógica. Todavía muchos proceden así. Puede en cambio, internarse en las búsquedas intelectuales de las explicaciones de la conducta para primero entender y luego volcar aquello aprendido sobre la escena: son los ensayos de mesa. Puede, en un intento por "vivir" en el escenario, procurar situarse en un lugar parecido al de Hamlet y para ello introvertirse y rescatar de su memoria o imaginación causas que desencadenen su conducta. Sería recurrir al primer Stanislavski o a Strasberg. Puede también intentar aplicar una serie de recetas y trucos que él ya ha pro-

bado en otras obras y que sabe que son eficaces para lograr la reacción del público. O, finalmente, podría haber leído los últimos trabajos del maestro, sobre el "análisis activo" e intentar, a partir de su conducta, hallar la de Hamlet.

Como se ve, el actor parte de una situación nada sencilla. El caos de alternativas podría multiplicarse para un actor no preparado técnicamente y que, además, busque algún estilo que le exprese mejor que otro.

También enmarañada se presenta la cuestión de las relaciones entre el actor y el personaje. ¿Cuál es el sujeto de la acción escénica, ya no de la práctica real? ¿Yo que soy el único efectivamente capaz de accionar en algún sentido —los personajes sólo existen como ficción— o el personaje cuyos problemas y conductas deberá hacer surgir de entre todo ese farrago inicial?

La respuesta es que el actor es, a la vez, sujeto y objeto de su propio quehacer. Es simultáneamente el instrumento y el instrumentista. Debe controlar, ejecutar y a la vez sonar. Debe sumergirse en la lógica de la situación dramática propuesta y lo debe hacer desde su propia voluntad, compromiso y lógica. Debe entregarse a la situación, enfrentarla y dejarse llevar por ella para luego operar estéticamente.

Si no ocurre esto, y el actor está "más acá" de la entrega a aquella situación convencional, no podrá convencer, conmover a nadie. Si por el contrario su compromiso es de tal naturaleza que "olvida" los límites de la ficción, caerá en una especie de "happening" que sacará a los espectadores de su situación. Ninguno de ellos podrá continuar disfrutando de la tragedia shakesperiana si ve que Othello, mediante su accionar, pone violeta a la actriz que hace de Desdémona y que una baba sospechosa comienza a brotar de entre sus labios. Acudirá en busca de la policía y la función teatral terminará abruptamente.

La particularidad de lo estético teatral consiste en que la

actriz que hace el papel de Desdémona nos obligue, mediante su técnica, a acompañarla en todos sus padecimientos e inclusive en su muerte, pero —y esto es tan importante como lo anterior— que nos permita aplaudirla de pie al terminar el espectáculo en una especie de constatación de sus poderes poéticos.

La acción escénica se halla en el movedizo límite que separa lo convencional de la realidad. Y este límite, que sufre variaciones con las épocas o los estilos, sigue siendo la frontera buscada por los artistas.

Ya hemos visto cómo la acción escénica extrae la realidad convencional del teatro desde lo impreso o lo pensado, y la convierte en conductas —signos desde este punto de vista— sobre la escena. Se trata, pues, de la realidad de los signos, de un signo específico. Y el signo, como sabemos, propone un trozo de realidad en lugar de otro al que representa.

Así, la tarea del sujeto escénico es partir de la realidad material que lo rodea para, técnica mediante, construir con ella otra realidad significativa. En una de ellas opera desde las legalidades naturales —es la técnica— y el resultado material ubicado ya en el terreno de la significación debe ser juzgado desde esta otra óptica, aunque el proceso de su factura no pueda escapar a su sustancia.

La acción establece, además, una relación entre lo pensado y lo hecho, entre lo objetivo y lo subjetivo. Pero para captar aún más detalles de este proceso escuchemos a Marx:

“Nuestro punto de partida es el trabajo bajo una forma que corresponde exclusivamente al hombre. Una araña ejecuta operaciones que se asemejan a las del tejedor. La estructura de las celdas de cera construidas por la abeja desconcierta a más de un arquitecto. Pero lo que desde el primer momento distingue al peor arquitecto de la abeja más experta, es que él ha construido la celda en su cabeza antes de construirla en la

colmena. El resultado que se logra mediante el trabajo pre-existe idealmente en la imaginación del trabajador. No es sólo que opera un cambio de forma en las materias naturales; al mismo tiempo realiza su propia finalidad, de la cual tiene conciencia, que determina como una ley su modo de acción y a la que debe subordinar su voluntad”.

Lo que para Marx diferencia el trabajo de la mera actividad es esta subjetividad que preexiste al resultado y opera cambios tanto en el objeto, como en el sujeto que aprende.

Y en el caso del actor —y del arte en general— el sujeto comprueba no sólo la posibilidad real de lo que había pensado, sino que descubre en el objeto sentidos a los que no podía haber tenido en cuenta. Su cuerpo y la complejidad del objeto y de los procesos son el origen de estos descubrimientos.

El trabajo no sólo crea “un objeto para el sujeto, sino que crea un sujeto para ese objeto”. Y así va haciendo aparecer en la subjetividad y en la práctica humana, nuevos espacios como es el caso del territorio de lo estético. Este señalamiento de Marx me parece esencial a tener en cuenta si lo que se está fundamentando es una pedagogía de la formación de actores.

Las herramientas de este sujeto serían las acciones físicas, pero hay una herramienta de base cuyo empleo necesita ser subrayado: es su propio cuerpo. Y al que debe usar en condiciones inusuales, es decir, comprometerlo sin causas iniciales que lo empujen a ello. Hay que concebir, pues, a un nuevo sujeto, más corporal, poseedor de una contradicción de origen a la que llamamos pre-conflicto, y sus herramientas.

A diferencia de las otras artes el actor no puede tomar distancia para con su obra y para adoptar posturas evaluativas o críticas. Esto complica, torna aun más difícil su técnica. Pero esta simultaneidad debe formar parte de su bagaje “aprendi-

do" Y es posible en el teatro, por cuanto la practica en muchas de sus actividades vitales: el amor, el deporte, el juego, etc.

Ya hemos criticado suficientemente a aquellas teorías que consideran el trabajo del actor como paradójal. Pero aun admitiendo el doble plano que causa la aparente paradoja, habría que preguntarse: en la formulación de una pedagogía y de una técnica ¿hay que ahondar esos abismos o contradicciones o más bien preferir una metodología que, como ésta, tienda a ubicar al actor frente a un campo homogéneo de trabajo? No me cabe dudas acerca de cuál debe ser la respuesta. Más aun, cuando al visualizar el trabajo del actor como una construcción que requiere un proceso, se pueden espaciar en ese lapso los momentos de entrega y los momentos críticos sin exacerbar sus distintos sentidos y puntos de vista.

La novedad que sugiere Stanislavski con su nuevo enfoque es justamente el abordar la tarea con un carácter de proceso, esto es, como un trabajo que requiere para su realización de un lapso de tiempo, que se ejerce sobre objetos y posibilidades reales y sobre los cuales es posible ir variando en acentos y puntos de vista y evaluación.

Lejos quedan de esta mirada la concepción que basa todo el arte en la magia o en la inspiración de un instante, y sin embargo, no niega la posibilidad de hallazgos o de iluminaciones favorecidas justamente por las diversas instancias y momentos.

De un modo casi perogrullesco y desmitificador, lo que propone Stanislavski es que el único sujeto real proceda materialmente y asuma mediante su proceder efectivo los dichos y los objetivos de la propuesta literaria o artística. Y así, *el actor, al hacer lo que hace el personaje, se irá transformando en él*. En la medida de la realización estética, en la medida en que el arte es real u objetivo (está constituido por objetos).

Lo único que exige del sujeto es su entrega físico-espiritual, la adopción de los conflictos del personaje y a partir de allí lo deja en plena libertad de accionar teniendo como límites la estructura dramática y las réplicas prescritas.

Al cabo puede el actor preguntarse: ¿Quién soy yo que he venido haciendo lo que otro quiere? La única respuesta es: el personaje construido por mí, desde mí y con mi personalidad.

Esto nos ocurre no sólo en la escena sino en la vida social en la que muchas veces nos vemos obligados a jugar roles indeseados o por lo menos distintos a nosotros mismos, ¿Y acaso podemos decir que estas enajenaciones transcurren sin consecuencias y que podemos despojarnos de ellas sin el menor de los compromisos? Seguramente no. Vuelvo a repetir, el actor puede hacer tan sólo lo que es capaz de hacer en la vida, nada más que... ¡en las condiciones de la escena!

En el análisis activo, en lugar de comenzar definiendo quién es el personaje y sus características, lo único que se propone es comprometer la propia identidad, sea ella cual fuere, similar o alejada a una primera imagen del personaje, y considerar ese compromiso y esos resultados como un criterio concreto a tener en cuenta. El combate es lo que define.

Desde un punto de vista filosófico y antropológico cabe ubicar este método entre los que conciben la personalidad humana primero, como resultado de un prolongado proceso filogenético, y luego de un único proceso ontogenético que se repite, en lo esencial, miles de veces. Piaget y Marx, con sus teorías se hallan ahí para suministrarnos suficiente sustento teórico.

Si es cierto que estos procesos explican la aparición de los sujetos reales de la vida, nos será mucho menos arduo aceptar que el procedimiento se aplique a la creación de un personaje teatral: el carácter de "construcción" que lleva es mucho más evidente. Porque ¿qué otra cosa que lo que el actor haga pue-

de ser un personaje? ¿Acaso todas las biografías de los actores de carne y hueso pueden contener los datos suficientes como para abordar luego la creación teatral, si esta fuera, como dice Strasberg, una consecuencia de la memoria?

Es evidente que tan sólo la posibilidad de crear sobre mi propia existencia, y a partir de mi propia praxis y recién desde ese momento hacia delante, es lo que resulta concebible.

El proceso posee una dirección: va de la identidad del actor, hacia los rasgos del personaje que surgen del choque con los conflictos y los partenaires. Este es el modo de su existencia en las condiciones de la escena. No hay estímulos en el punto de partida, hay obstáculos que vencer y proyectos.

Además la transformación que el actor persigue debe durar hasta la caída del telón final: toda prolongación ulterior sería riesgosa y posee ya tintes patológicos. La frontera entre el juego escénico y la realidad cotidiana está marcada en la sala del teatro entre la platea y el escenario, y en el tiempo entre los dos telones: el inicial y el final. El telón también indica un límite.

El sujeto teatral se halla compuesto así por "la totalidad de sus relaciones dramáticas", diremos parodiando una conocida definición.

El actor comienza adoptando un rol, es decir, tan solo una función dramática dentro de la estructura sin profundizar ni en la caracterización ni en la individuación del personaje. Va logrando un compromiso cada vez mayor con situaciones cambiantes que lo siguen definiendo: lo sacan de sí mismo y lo acercan a lo propuesto por el dramaturgo. Una vez finalizadas las pruebas investigativas, podrá encarar los procesos propios de la caracterización que son una especie de vestimenta que se funde con lo ya logrado.

Identificación y caracterización son dos procesos, dos etapas en la construcción del personaje que no pueden hacerse simul-

láneamente por cuanto implican puntos de vista del sujeto agente totalmente opuestos. Ambos momentos integran una misma construcción pero marchan en direcciones opuestas. Veamos.

La improvisación, que conduce a la identificación con el personaje, exige lo que hemos llamado posición desde "el submarino"; es decir, una praxis espontánea que parte del yo y se extrovierte en una lucha acrílica contra lo que se le opone. En tanto que la caracterización, es decir el trabajo sobre aquellos rasgos del personaje que no han surgido directamente en la improvisación, rasgos fundamentalmente físicos y raciales o de edad, propone como procedimiento central que el actor parta de la observación hacia la introyección. Es uno de los usos de la "mirada exterior".

En la caracterización, proceso que además debe efectuarse al margen de los trabajos de improvisación sobre la escena, el actor observa un prototipo, integra sobre su conducta (de un modo racional al principio) modos de caminar, de hablar o posturas típicas, hasta que estas pueden ser incorporadas como hábito. Es un procedimiento a contramano de la improvisación. Este tramo, a diferencia del anterior, parte desde el afuera del yo del actor hacia su internalización. El primero de esos procesos puede ser calificado de centrífugo; el segundo es claramente centrípeto.

Como verán, si el actor intentara realizar ambos procesos a la vez, se repetiría la situación criticada en otras metodologías. El sujeto debería adoptar dos posturas epistemológicas diferentes, pero al mismo tiempo. En cambio, si trabajamos sobre el personaje de la manera aconsejada, utilizamos el carácter procesal de la construcción y evitamos aquellas dificultades. Por todo esto, creemos que el actor que adopte el método activo debe seguir los pasos que indicamos.

El sujeto stanislavskiano es fundamentalmente activo: no es

un receptor que espera los estímulos para recién comenzar su trabajo. Ahora bien, es activo pero no ciego ni cerrado: una vez lanzado el proceso sabe estar atento a los estímulos emitidos por su partener y adaptarse a ellos o usarlos a favor de sus propios objetivos.

Como vemos el personaje al hacer, se va haciendo a sí mismo. Pero esto no será suficiente. Habrá que agregar un trabajo específico al que llamamos caracterización y que incluirá en su seno la observación, la imitación que en otra época fueron los procesos centrales de la actuación. Aquí juegan un rol subsidiario.

Como verá el lector, tampoco aquí podemos dedicarnos a describir uno de los componentes de la estructura sin tocar, aunque sea tangencialmente, a otro. En la definición del sujeto dramático hemos debido traspasar la barrera de los procesos, y una vez en ellos, hemos debido señalar su carácter contradictorio: lo que antaño se pedía fuera ejecutado al unísono, en esta propuesta aparece separado temporal y espacialmente, aunque teniendo como referente al mismo "cuerpo agente" que registra en su única memoria kinestésica todas las experiencias y efectúa sus propias síntesis.

El método de las acciones físicas ha sido injustamente calificado de racionalista y acusado de ser incapaz de poner al desnudo la personalidad profunda, la capa subconsciente, del sujeto. Pero en la realidad ocurre todo lo contrario.

El compromiso del propio cuerpo en situaciones conflictivas, que no por tener causas ideales dejan de ser reales en su ejecución, no es poca cosa. Ésta es una de las pocas posibilidades que tenemos de exigir que "el cuerpo" vaya por delante del cálculo. Y este planteo no implica ni misticismo ni irracionalismo. Cuando hablamos del saber del cuerpo nos estamos refiriendo a todos aquellos reflejos que no necesitan pasar por la conciencia para ejercerse y de los componentes emocionales

vinculados a esos momentos. Para tomar el más banal de ellos, recordemos que los párpados se cierran mucho antes de que tengamos conciencia ni percibamos con nitidez, cuál es el objeto que amenaza nuestros ojos. Este tipo de respuestas, digamos, intuitivo es de las que provoca y favorece la improvisación. Si el actor separa el momento de la decisión del momento (entonces ya relativamente pasivo) de la ejecución, el compromiso en todos los sentidos decrece. Y mucho más que una fría explicación o racionalidad, lo que el actor busca con este modo de explorar las escenas es aquel "saber" espacio-temporal tejido de tonos musculares adecuados y contenidos afectivos.

Es por eso que el cuerpo —que, por supuesto, incluye a la cabeza ya que aconsejamos no dejarla en el camarín— es el verdadero sujeto de la investigación. Y los conocimientos son de tipo no discursivo.

En cuanto a la posibilidad de que aflore con este método la personalidad profunda, me atrevo a decir que es uno de los pocos modos en que la autocrítica del actor se distrae de los afletes y las modas. Ya conoce este proceder el psicodrama. Nietzsche lo resumió en parte con esta frase: "Sólo si nos ponemos máscaras podemos ser nosotros mismos". El método te solicita justamente eso.

Para resumir: el sujeto en el método de las acciones físicas es el actor que, en la medida en que realiza lo solicitado por la estructura, se construye como personaje. Utilizo el verbo "realizar" en su acepción más lata.

5. El texto

Para completar los diversos elementos que componen la estructura dramática y su funcionamiento, vamos a terminar hablando del texto dramático elaborado por el autor, que des-

de el estricto punto de vista histórico, es lo primero que recibe el actor antes de comenzar su tarea específica

En la realidad de la mayoría de los planteos de tipo realista-naturalista, la obra literaria concebida por el autor dramático constituye el inicio, el punto de partida del proceso constructivo-heurístico que hemos venido describiendo. Seguramente —y especialmente en los últimos tiempos hemos podido registrarlo— existen otras posturas poéticas que no tienen el mismo inicio. Hoy en día las llamadas "dramaturgias del actor" o "del director" parten de otros lugares.

Pero ya he argumentado lo suficiente acerca del porqué de la elección del realismo en la descripción de la técnica. Además, estos escritos pretenden sustentar mi propio punto de vista pedagógico.

La obra literaria es el punto de partida del proceso, pero no su base de desarrollo efectivo ya que se trata de la construcción de un objeto translingüístico. El texto suministrado por el autor existe en los parámetros propios del lenguaje: no posee espacialidad real, es simple transcurrir y resulta imposible relacionar cada uno de sus sentidos con conductas concretas y contenidos psicológicos. Su ejecutante, en todo caso, es el lector o el orador-declamador. En tanto que el teatro visto como arte autónomo sobre la escena apunta a la construcción de un objeto espacio-temporal habitado efectiva y significativamente por conductas que deberán poseer tan alto valor expresivo, por lo menos, cuanto las palabras.

La base del desarrollo real del proceso es una praxis que no se halla descrita más que de manera muy escueta en las obras dramáticas. Serán estas conductas de los actores-personajes los que darán su sentido a las mismas réplicas.

La lectura del texto literario —o su declamación en voz alta— es una práctica artística como cualquier otra y será capaz de

desencadenar pensamientos, imágenes y emociones. Pero si no queremos que la tarea del actor y del director funcionen como meros excipientes o sostenes de un único nivel activo —el de los textos— será necesario concebir al "teatro en acto" como la práctica compleja y autónoma que venimos intentando describir. Para hablar de un solo caso estilístico —el del realismo— ya hemos visto que la conducta de los personajes no coincide semántica ni expresivamente con lo que dicen. Trabajar para que los "gestos" —¡qué antigua me suena esta denominación!— coincidan con las palabras es procurar producir una especie de tautología que nada añade, en este caso, a lo ya escrito. Pero si el objeto perseguido es una estructura translingüística en la que lo que los personajes hacen —o reprimen— resulta tan o más expresivo que, por ejemplo, las banales réplicas chejovianas, entonces, podremos concluir que en cada caso estilístico habrá que ver cuál es la relación más densa que puede lograrse entre el nivel lingüístico y el resto de los componentes estructurales. Creo que, definitivamente, el dramaturgo debe aceptar que es tan solamente "uno" de los que configuran el equipo creativo del teatro. Y por supuesto que no estoy hablando de subinterpretaciones ni de sobreinterpretaciones sino de un trabajo escénico que pretenda estructurar, es decir, homogeneizar todos sus componentes.

Esta parte del proceso, la que describe la distancia que va desde lo pensado o escrito hasta el escenario es la que muchas veces se desconsidera ya que aparece como obvio o como "la mera puesta en pie" de las réplicas. Pareciera que una vez que el actor tiene en sus manos el texto literario, lo que sigue deberá ser un proceso unívoco, sencillo e inevitable. Y esta concepción lleva al fracaso la mayor parte de los intentos empíricos por "poner en escena" textos dramáticos. La distancia que va desde la cabeza a la mano que ejecuta es mucho

mayor de lo que imaginamos: no se mide en centímetros sino en siglos y atraviesa procesos complejos de describir. En todas las técnicas constructivas ocurre esto. Más aun en la del actor cuyas particulares dificultades hemos ido ya apuntando a lo largo de este ensayo.

El escenario en el que transcurre el teatro leído es mi propio intelecto. ¿Cómo hacer para atravesar ese abismo que lo separa de la existencia real de actores, presa de complejas dialógicas sobre la escena? ¿Y cómo operar sobre aquellos fenómenos de la conducta que no responden a la conciencia ni a la voluntad? Justamente ése es el territorio de la técnica.

Es necesario descubrir, inventar y concretar al sujeto del habla y establecer sus relaciones con el sujeto de la praxis. Y la respuesta a esta relación es distinta en cada poética, como luego veremos. Si no se consigue esa interacción, se cae en el teatro recitado o bien en un "teatro de la imagen", en donde la organicidad del comportamiento actoral parece no ser necesaria.

Hay antiguos procedimientos oratorios que utilizan la declamación para la valorización del texto. Este planteo, que durante mucho tiempo fue igualado a la actuación, por supuesto que no lo es. En la actuación romántica floreció este juego enfático destinado a realzar las ideas y los tropos literarios. Actuar consistía, como llegó a enunciarlo un famoso divo italiano, en "voce, voce e ancora voce". Es una antigua poética contra la que tuvo que luchar Stanislavski y para ello enarboló "la verdad escénica". En su búsqueda desplazó, creo que sin tomar demasiada conciencia de ello, la técnica de la voz al uso de la plena corporalidad.

Con todo, hay que reconocer que aún construyendo el teatro sobre la base del texto es inevitable entrar en el uso de algún tipo de compromiso corporal. La interacción se transforma, en realidad, en interlocución acompañada de algunos gestos y de algunos contenidos emocionales, muy esperados por las

audiencias de aquella época, casi con la misma fruición con que hoy algunos todavía aguardan el "do" de pecho del tenor. Se trabajaba fundamentalmente con tonos. Y la intención consistía sobre todo en "subtextos". Al emprenderse este camino a la inversa, desde lo último genéticamente hablando —el texto— hasta el cuerpo —que debió haber sido la causa—, resulta una actuación a la que hoy podemos calificar de teatral, ya que todas las energías corporales se ponían al servicio de la significación dicha. Cada actuación así exageraba tautológicamente, enfatizaba una determinada situación.

Pero esta aproximación estaba lejos de lograr el verdadero lenguaje de la interacción que, como ya hemos visto, no sólo no coincide con lo hablado sino que más bien debe esforzarse por ocultar lo que verdaderamente quieren los personajes en los momentos más dramáticos.

Ninguna comunicación verbal espontánea —el naturalismo trajo este componente al arte actoral— puede ser comprendida al margen de la situación y la sintaxis de la interacción tiene que vérselas con otros problemas que con los del lenguaje.

La comunicación que alcanza sin duda su apogeo con el lenguaje hablado, tiene sin embargo otros carriles por los que también transcurre. El así llamado "lenguaje corporal" es hoy altamente estudiado por numerosas disciplinas. Las diferentes clases sociales se comportan de modo diferente, y esto podría extenderse hasta pretender hallar un comportamiento idiosincrático individual. El uso mismo del espacio —en los ritos, en la diplomacia y hasta en los comportamientos más espontáneos— también puede ser "leído". Y en consecuencia, si se aspira a que en la escena resulte convincente, orgánico y expresivo no sólo el nivel lingüístico sino todos los otros componentes, deberá convenirse en que es necesario "estructurar" todos estos niveles de una cierta manera y no adicionarlos mecánicamente

o de acuerdo a tradiciones más o menos anquilosadas. La organicidad que, como veremos, no es patrimonio del realismo, sitúa el lenguaje en una relación dada con el estilo adoptado.

Debe aceptarse así que en el teatro un significado cualquiera se halla determinado no de modo exclusivo por las formas lingüísticas, sino también por todos los componentes extraverbales de la situación canónica (clave en la teoría de la comunicación) en la que tiene lugar el mensaje y su recepción, tanto intraescena, como ulteriormente y desde un punto de vista estilístico, extraescena.

La tarea del actor consistirá pues esencialmente —dado que recibe íntegros los elementos lingüísticos— en contextualizar esos textos en una situación extraverbal. Apelará a los otros elementos estructurales en este caso como dadores de sentido.

Recordemos que la obra dramática, tal como la concibe el dramaturgo, no puede ser considerada como la partitura del actor. El intérprete no puede leer en ella directamente aquello que va a ejecutar. A causa de dificultades para la notación o de la deformación debida al hecho de considerar el teatro como una parte de la literatura, la verdadera partitura del actor es la que surge de su trabajo heurístico constructivo a través del método (o de otra praxis) y que se halla escrita, en el momento de los ensayos generales, en el cuaderno que representa su propio cuerpo. En ese nivel sí que puede hablarse de partitura actoral.

En última instancia su técnica puede ser considerada como la que lo capacita para salirse del nivel lingüístico, hallar los restantes componentes estructurales dadores de sentido. Me sorprende mucho que una comprobación tan evidente haya estado oculta tanto tiempo por las técnicas orales.

El trabajo del actor tiene poco que ver con la indagación de los "subtextos", tarea ésta que se mantiene en el nivel literario y del pensamiento, sino más bien debe apuntar a la construcción de "contextos" no lingüísticos.

Así vistas las cosas, la obra dramática, las réplicas y las indicaciones aparecen, a la vez, como premisas y como consecuencias del trabajo del actor.

En efecto, los textos literarios se presentan como la premisa del trabajo ya que constituyen el material que el actor recibe al comenzar su tarea y del que debe extraer los pasos a dar. Ya inmerso en una praxis real que compromete su cuerpo y su psiquismo, los textos concebidos por el autor reaparecen en otro nivel: quien los pronuncia se halla en medio de una estructura de relaciones y conflictos. No son dichos desde una postura neutra, abstracta o que persiga solamente la lógica verbal. Se disparan desde situaciones que implican lucha y contradicción. Su sentido más concreto ha surgido sin forzamientos y sin una busca específica: aparece como la culminación de las conductas físicas. Ahora su nivel de significación es más pleno, más denso, más concreto. Aquellas interminables discusiones "de mesa" sobre el sentido de ciertas réplicas se ven bastante postergadas. Por supuesto que la corrección del sentido alcanzado sigue siendo posible (y necesaria) y es la resultante de los diversos niveles de improvisación y de la marcha ascendente hacia el final del trabajo. El método de las acciones físicas, recordemos, no elimina la necesidad de otros análisis: simplemente los posterga. Hasta estos momentos, hasta el momento en que empiezan a jugar efectivamente estas "estructuras-hipótesis".

Es porque quien hace de Romeo se halla comprometido por una situación frente a Julieta (y a la inversa) que surgen sus réplicas. Aunque las palabras hayan llegado antes a sus manos y hayan podido ofrecerles imágenes distorsionadas de su sentido.

El texto que el autor entrega para el trabajo es una especie de elemento, de herramienta. En cambio el texto ya connotado por la estructura y la interacción, ya sobre el escenario, pertenece a los personajes, al nivel expresivo, a la ficción resul-

tante En el trayecto de dación de sentido ha recibido los aportes desde otras instancias de la crítica.

El texto escrito por Shakespeare no cambia nunca: posee una significación —relativamente— igual a sí misma. Mientras que el texto encastrado en el nivel de conducta de los actores deriva su sentido, en gran medida, de las connotaciones extra-verbales que recibe provenientes de la concepción del director y de la personalidad de los actores. En este nivel golpea mucho más su cambiante novedad. Porque los hechos connotadores son de hoy, del presente.

Se trata ahora de "hechos del habla", como diría Searle, cuyas teorías lingüísticas me sirvieron para fundamentar esta postura. Posición teórica que, por otra parte, implica aceptar la necesaria polisemia de los textos dramáticos dependiente de cada puesta en escena, de la personalidad y cultura de cada actor, de los códigos y modas imperantes en la época, etc.

Aun hilando más fino, podríamos agregar que el teatro vivo sobre la escena, la organicidad que buscamos en la actuación implican un cierto riesgo de que cada noche de función aparezcan matices diversos, dependiendo de la mayor o menos entrega del juego escénico y de los "accidentes" que tiñen el curso vivo de la interacción real.

La real significación de una escena teatral es inseparable de la situación concreta de su realización y por ello varían históricamente con una agudeza que no hallamos en otros géneros. El teatro es el arte del instante y la presencia. Lo que da sentido a una escena sufre la presión de las macroestructuras sociales y se ve perturbado (incidido) por factores tan poco estéticos como las situaciones sociales, las luchas de clases, las modas y demás acontecimientos históricos.

Ahora si consideramos la conducta como una totalidad que se expresa a sí misma ¿cuánto del sentido emerge a través del habla?

Esto resulta particularmente importante en el teatro contemporáneo ya que la persona humana es concebida, luego de Freud, como el escenario de la lucha entre sus niveles de conciencia y su inconsciente. Crece enormemente, por comparación a los clásicos, por ejemplo, el nivel de lo "no-dicho". ¿Cómo justificar entonces el análisis del puro texto para la actuación? La presencia de la estructura dramática se torna indispensable para hallar el sentido.

Tomemos el caso paradigmático de Chejov, aunque no el único, que tiende a banalizar el lenguaje. Casi me parece verlo luchando contra los ideales estéticos del romanticismo que debe haberlo abrumado en su juventud. Las tonterías que dicen los personajes a duras penas dejan traslucir los conflictos profundos que los aquejan. Se conoce el fracaso inicial de *La Gaviota* en el teatro Imperial de San Petersburgo, justamente porque sus actores utilizaban la prosodia, la declamación como técnica. Para los viejos actores Chejov no resultaba tan interesante como Alfieri, Racine o Schiller. En el ruso faltaban las grandes tiradas y los énfasis declamatorios.

Y de lo dicho habremos de concluir que la relación entre las réplicas (el texto de los personajes) y la conducta física de los personajes no ha sido siempre la misma. Los escritores dependían, lógicamente, de las modas literarias pero también de sus concepciones de la persona humana extraídas de los conocimientos de su época. Este deberá ser, justamente, uno de los principales temas que considere una estilística teatral aún inexistente.

Pero en el caso del realismo psicológico que hemos tomado como eje de nuestras reflexiones pedagógicas, estilo que, como sabemos, se plantea simplemente "reproducir la conducta humana en las condiciones de la escena" el habla de los personajes deberá surgir de su conducta como una especie de última etapa de la misma. Esta parte del comportamiento es la más mostrable, la socialmente más adecuada, y por eso mismo la que menos re-

fleja la instintivas pulsiones corporales y las emociones. En suma, la menos conflictiva aunque se trate de una discusión.

En este caso estilístico, las acciones ejercidas o reprimidas permanecen en el nivel del cuerpo que quiere cosas, desea apasionadamente, mientras el mismo personaje habla civilizadamente sobre quién sabe qué tema. Su conversación obedece dócilmente al deber ser o la conveniencia social, justamente por ser muy visible. Lo otro, aunque existente, se procura mantener oculto.

Hay momentos en que habla y cuerpo coinciden: o bien cuando no existen conflictos o bien cuando la instintividad no puede ser ya reprimida y explota coincidiendo en ese acceso texto y acción.

La conducta como totalidad, de los personajes, aparece reflejada en el habla como si se tratase de la parte emergente de los icebergs. Se trata de textos que de por sí, en su explicitud no pueden mostrar la contradictoria complejidad de los comportamientos. Se requiere una técnica que bucee en la estructura translingüística como el método de las acciones.

Para un actor, una conversación considerada desde el punto de vista técnico, jamás es una conversación: se trata siempre de impulsos animales, instintivos, reprimidos como consecuencia de la educación y la sociabilidad. Pero la energía real del ejecutante intentará reproducir ese pre-conflicto: mi cuerpo desea pero mi conciencia reprime. Así el actor actúa desde su físico aun en la domesticada cortesía de una charla banal. Mi experiencia me indica que si una conversación no es tratada con la técnica del método, deriva hacia la pasividad física o hacia la exterioridad de signos rebuscados.

Todo el teatro perteneciente al realismo psicológico, justamente a causa de su intento por reproducir los comportamientos humanos, parece reducirse en gran medida a largas conver-

saciones o discusiones. Por eso es acusado de falta de teatralidad, de espectacularidad. Pero si se trabajan esas escenas desde la corporalidad reprimida, provocarán en el espectador la misma impresión que hace ya más de cuarenta años me ocasionara la actuación de Cherkasov en Moscú. Se logrará una teatralidad sutil, capaz de atrapar al espectador que nunca sospechará cuál es la causa de su hipnosis con respecto a la escena. Para mí, y ya avanzado este libro, esta capacidad actoral constituye una de las demostraciones más elevadas del dominio de la técnica. No estoy haciendo una valoración estética, sino en todo caso, una valoración en el marco de los aprendizajes.

La represión activa que sostengo se acerca a lo que Barba considera técnica pre-dramática o al impulso sin movimiento de Grotowski. Cada uno llega a una conclusión parecida desde un camino diferente, pero siempre lo que se intenta es la activación del cuerpo del actor sin que necesite recaer en el movimiento continuo.

Hasta aquí he intentado describir la relación entre los textos dramáticos y la conducta física de los actores-personajes, y nuevamente he debido borrar en parte las fronteras inducidas por el acápito inicial.

Llamo la atención sobre la desviación que debe hacer el actor hacia la estructura no verbal en el comienzo del trabajo, si lo que pretende es justamente su valoración, pero incluimos el texto en la base del desarrollo real ya que opera sobre él desde el inicio como límite a alcanzar. En aquella "lógica de la situación" que se busca planea la necesidad de estos textos y no de otros.

Hay algunos de estos textos a los que hemos llamado frases "pivot". ¿Por qué? Justamente porque con respecto a las conductas físicas reales tienen una relación diferente.

No todas las réplicas escritas por el autor tienen el mismo valor juzgadas desde esta perspectiva. Si las miramos con rela-

ción a la influencia que poseen sobre el aquí y el ahora y con respecto a las acciones. Una obra seguramente contiene muchos saludos, descripciones, recuerdos, que no modifican directamente la situación actual de los personajes. En cambio hay algunas réplicas que introducen significados luego de los cuales la situación, vista desde el ángulo de la reacción física, no puede permanecer la misma. Estas últimas frases son las que consideramos frases pivot. Así incluimos una nueva función de los textos dramáticos que pueden ser usados como pistoletazos para la aparición y comienzo de nuevas situaciones actanciales. Son frases, pues, que modifican la conducta de los interactuantes.

En realidad creo que hay que enseñar a los actores a leer inicialmente los textos dramáticos como si se tratara de pretextos: es decir, de excusas para buscar otra cosa. Por eso muchas veces he considerado que lo más contrario a una estructura dramática se halla, por ejemplo, en los diálogos de Platón porque si bien encontramos allí conflictos en el ámbito ideológico, discusiones, entre aquellos que son sujetos de las diversas posiciones, no existe la menor querrela ni malestar, sino al contrario, son controversias entre seres que se aprecian mucho y que conviven pacíficamente entre sí. Mientras que, en el teatro de Chejov, para tomar un ejemplo, aparecen diálogos afables y banales, pero que esconden situaciones altamente conflictivas. Esto sí es teatro. Lo otro transcurre tan sólo en un nivel verbal e ideológico.

El actor que recurra al método de las acciones físicas no desconsiderará el territorio de lo verbal sino que lo situará en su real dimensión y dependencia. Aquellos que centran su atención en lo que llaman "acciones verbales" confunden la lucha lógica con la lucha de los cuerpos, y éste es un grave error en mi opinión.

Finalmente quiero abogar en el sentido de comenzar las improvisaciones con todo el texto de la situación aprendido de

antemano. Al principio esto parece dificultar a los alumnos acostumbrados a que improvisar significa crear todo libremente. Pero esto sólo ocurre hasta que los alumnos profundizan un poco más en lo propuesto y descubren que los textos pueden jugar el rol de "metas de llegada". Así comienzan a "demorar" un momento el texto durante la iniciación de las improvisaciones con el fin de valorar los elementos no verbales que componen la situación. Una vez logrado el compromiso corporal, la realización —en su sentido lato— de sus conductas, el ritmo vuelve a su cauce normal porque ya no solamente accionan sino y sobre todo reaccionan ante los estímulos reales constituidos, esta vez, por las conductas de sus compañeros. A este proceder puede añadirse el tener conciencia del valor de las llamadas frases pivot.

Esta intuitividad, este proceder aparentemente sin control que no aspira a llegar a un sitio o personaje predeterminado de antemano es justamente lo necesario ya que funciona en medio de una serie de determinantes (el texto, la conducta de los partenaires, las condiciones dadas). Se trata de una aparente libertad absoluta. Y de este modo el actor logra poner en juego no solamente su racionalidad, capaz de prever, sino y sobre todo su repentismo capaz de iluminar zonas inaccesibles de otro modo.

Son las ideas preconcebidas, los preconceptos los que acartonan y reiteran los comportamientos actorales, los que no consiguen aquella sensación de "primera vez", de "aquí y ahora". Cada ensayo debe transcurrir como la exploración y puesta en práctica de una hipótesis, y no como la pasiva traducción escénica de algo ya concebido. En cada improvisación es fundamental "no saber" y enfrentar la *terra ignota*.

Luego de superado el momento de la búsqueda, cuando ya se poseen relaciones y contenidos que se consideran adecuados, llega otro momento de la técnica: el repetir lo hallado con la misma frescura.

En este estadio, el actor no debe intentar recordar lo que hizo la última vez para reproducirlo en la escena. Es su cuerpo el que recuerda, es su memoria kinestésica. Debe concentrarse tan sólo en los conflictos a enfrentar, en la instintividad corporal a promover en ese sentido. El resto irá apareciendo, emergiendo no se sabe bien de dónde. Pero es de aquella memoria de la que pocos hablaron, de la memoria del cuerpo.

Para el actor, la partitura antes mencionada, que comienza a fijarse ahora, es tan sólo una sucesión de conflictos a enfrentar y un texto que irá surgiendo a medida que lo convoque la situación. Podríamos resumir —de un modo burdo— esta situación diciendo que el actor para lograr una permanente frescura en su actuar debe plantearse solamente: ¿qué quiere mi animal y qué se lo impide? ¿Qué se me opone? A lo que añadirá alguna condición dada muy físicamente influyente. El resto aparecerá y tendrá sabor a nuevo aunque lo haya repetido cientos de veces.

El texto es dañino al actor cuando pone réplicas en lugar de conductas físicas. Los textos precedidos de un comportamiento orgánico, lógicamente, son correctos y necesarios. No son pura verbalidad.

Cuando esta prelación se invierte, y la comunicación verbal reemplaza a la interacción, decimos que los actores, en vez de improvisar, se “están llamando por teléfono”. El método, correctamente empleado, extrovierte físicamente al actor, utiliza o no texto dramático.

Habrán otros estilos, en los que esta relación se alterará. Los veremos luego.

Los textos dramáticos, si se los compara con los restantes elementos de la estructura poseen una cualidad singular: son materialmente muy esfumados. Todos los otros elementos: el cuerpo, las acciones, el lugar, los oponentes, todos son sólidamente objetivos y materiales. Lo oral transcurre, para los

alumnos, en un nivel material sumamente escurridizo. La comunicación fácilmente es confundida con la interacción.

Si lo que aspiramos es a lograr el compromiso físico-afectivo el lenguaje añade poco a esta meta. Mientras que la acción física es material y tropieza con la resistencia real del oponente, ya sea reprimida o no, la comunicación verbal no parece tan efectivamente transformadora. Sobre todo porque los textos no le pertenecen al actor. Toda interacción física provoca una modificación de los sujetos que la ejercen. En tanto que la interacción verbal no. Para decirlo metafóricamente, una réplica se vuelve material únicamente si “hay un brazo que la empuja”

Esta relación de lo verbal con respecto al cuerpo es propia del realismo. Hay otros planteos estilísticos en los que la poesía juega un rol y en los que, seguramente, habrá que trabajar sobre los aspectos materiales de la oralidad. En nuestro planteo pedagógico esto aparece como una técnica ancilar.

Allí descubriremos la materialidad —corporalidad— de la emisión fónica. Ello implica tomar conciencia y utilizar la columna de aire puesta en movimiento por el diafragma y los pulmones, su paso por las cuerdas vocales y por los ámbitos resonadores, la oclusión de aquella corriente por los labios o los dientes. Y así se podrá con ella golpear, acariciar, rechazar, en una especie de prolongación de la conducta física misma. Las vocales explotarán, las consonantes harán de diques. Y el cuerpo aparecerá como una totalidad que se prolonga en su aparato de fonación.

Como vemos la técnica opera sobre los significantes. Ellos al ser materiales son operables. El trabajo con los significados cae más bien dentro de lo estético, de lo poético en sentido amplio.

Aunque estos territorios son inescindibles hacemos aquí una diferenciación ya que nos hallamos en plena descripción de la didáctica. Ya hemos visto cómo la significación incide sobre lo material, en el caso de las frases pivot para tomar sólo un ejemplo.

Y mediante la técnica adecuada, un actor podrá transformar una frase en un impulso para la acción, en vez de detenerse en su terreno semántico. Ante, por ejemplo, la acusación: ¡Mataste a alguien!, un actor podrá plantearse: ¿Qué hago? Tomando el estímulo verbal casi como una orden para luchar en algún sentido.

En esta tarea de otorgar al lenguaje todo su peso y funcionamiento dramático, deberemos incursionar necesariamente en la estilística, ya que por enésima vez recuerdo que toda la argumentación aquí levantada gira en torno al realismo como caso.

Así pues el proceso de construcción de la situación y del personaje, como se desprende de todo este recorrido por las partes de la estructura y su funcionamiento, implica un vaivén entre la improvisación que busca la espontaneidad y lo impensable, y los momentos reflexivos y críticos —post y pre improvisación— que corrigen lo conseguido y añaden nuevos datos y condiciones a la búsqueda, antes no considerados. Así hasta llegar a un nivel satisfactorio, en donde comienza un nuevo tratamiento: ahora ya no se trata de buscar, sino de repetir de alguna manera lo logrado sin perder la espontaneidad y frescura. La técnica deviene otra: en vez de orientar la energía del sujeto hacia su interior en procura de recordar lo hecho, se prosigue orientando sus esfuerzos hacia una conducta extrovertida. El actor debe continuar luchando contra lo que se le opone y será la memoria del cuerpo o kinestésica la que vaya poniendo a su alcance cada logro.

De modo paralelo el actor se pondrá a trabajar sobre la caracterización, compuesta como ya hemos visto de observación, análisis racional en base a esquemas de los comportamientos idiosincráticos y luego introyección de los mismos hasta lograr su ejecución refleja. Cuando decimos paralelo queremos indicar que el trabajo transcurre en la casa, en la calle, o al menos en otro lugar o momento que durante los ensayos. Mi viejo

profesor rumano solía decir que la práctica de una caracterización durante, pongamos por caso, el momento de acostarnos era mucho más eficiente que horas enteras de práctica, ya que procuraba al actor el dominio de los mecanismos interiores de la caracterización y no tan sólo sobre aquellos movimientos que luego se utilizarían en escena.

El valvén procesal va de un momento caliente o comprometido (improvisado) a momentos fríos o reflexivos (críticos). Y ambos momentos de la contradicción dejarán su rastro en el cuerpo del actor que funciona como registro. El cuerpo acumula su propia memoria que no se traduce con facilidad en palabras. Lo que el actor efectivamente sabe hacer es mucho más rico que lo que sabe explicar sobre eso mismo.

La conciencia del actor, liberada en esta técnica de la introspección, del esfuerzo por recordar, queda libre y se halla disponible para resolver los problemas que en cualquier etapa le vaya presentando el campo operativo. La última etapa, en la que el actor ya no busca sino que repite con candidez lo logrado, difiere también. Nunca se trata de repetir formas o de recordarlas. En su lucha contra lo que se le opone el cuerpo recuerda, el cuerpo repite. La conciencia se halla abierta al registro de lo nuevo, del cambio imperceptible, de la adaptación necesaria.

En las vísperas del estreno el actor cree no recordar nada y sin embargo cuando enfrenta la situación dramática desde algún lugar recóndito se le aparecen las respuestas. Y se entrega a una especie de improvisación "conocida" si es que algún valor tienen las paradojas.

El texto, en esta etapa final, aun el de Shakespeare, barroco y complicado en su sintaxis, aparece como necesario. El actor ya no concibe cómo podría cambiar esas réplicas o dejar de decirlas. Le ha surgido, ha sabido crearse una necesidad interior.

El actor y el director se enfrentan ahora con un objeto, lo-

grado mediante procedimientos técnicos y gnoseológicos, pero pleno de sentido y de posibilidades estéticas. Ahora puede operar como artista sobre él. Ahora casi tiene la misma relación que un artista con su cuadro, o un escultor con su estatua.

Las fronteras entre lo lógico y lo estético no solamente ahora se traspasan sino durante todo el proceso, como hemos visto. Pero adquieren un peso particular en esta última instancia. De las hipótesis técnicas vamos avanzando hacia las realidades estéticas. De ahora en adelante que la pura inspiración guíe los pasos del actor, si es que esta palabra posee otra significación que la del trabajo, la crítica y el deseo convertido en hecho.

La creatividad así es un modo del trabajo, no una cualidad espiritual y mística.

PARTE II