

Raúl Serrano



**DIALECTICA DEL TRABAJO
CREADOR DEL ACTOR**

NO
23

DIALECTICA DEL TRABAJO CREADOR DEL ACTOR

(Ensayo crítico sobre el método de las acciones físicas de Stanislavski)

Raül Serrano

DIALECTICA DEL TRABAJO CREADOR DEL ACTOR

Ensayo sobre el método de las acciones físicas de Stanislavski

Todos los derechos reservados.
Queda expresamente prohibida la reproducción,
total o parcial, por cualquier método gráfico,
electrónico o mecánico,
incluyendo los sistemas de fotocopias,
registros magnetofónico o de alimentación de
datos, sin expreso consentimiento del Editor.

Queda hecho el depósito que establece la Ley N° 11.723.
Copyright 1981 - Raúl Serrano.
Edición Grupo Editor "Colección Teoría Teatral".
Impreso en la Argentina. Printed in Argentina.

Raúl Serrano

"¿Cómo pudo ocurrir —pensé— que sólo
ahora esta verdad haya alcanzado a los grandes
y auténticos artistas, siendo que nosotros los
alumnos, hace ya tres años que lo estamos
estudiando?"

K. S. Stanislavski

"El trabajo del actor
sobre su papel". P. 341

PROLOGO

Prologar el libro de Serrano es para sus colegas y amigos una circunstancia muy particular. Forzosamente habla de un grado de desarrollo del pensamiento colectivo en materia teatral; al mismo tiempo por nuestra memoria pasan esas publicaciones que con tanta dificultad supieron ver la luz a lo largo de los últimos treinta años.

Y curiosamente se nos aparece con fecha 1956 un artículo cuyo título era: "El método de x acciones físicas elementales de Stanislavski" integrando los "Cuadernos de Estudio" que Teatro Escuela "Fray Mocho" sabía por entonces publicar. Y el autor de dicho artículo era un joven francés que volvía sorprendido y entusiasmado de una experiencia que lo puso en contacto con el teatro soviético: se llama Antoine Vitez y aún hoy es un joven y vital regisseur muy conocido en Europa.

Decimos curiosamente porque recibimos en Buenos Aires noticia del "segundo Stanislavski" cuando todavía no conocíamos el "primero", el de "Preparación del actor".

Pero si teníamos "Mi vida en el arte" para el deslumbramiento y además una bibliografía de apuro (traducciones "heroicas" mediante) de muchos creadores europeos. Materiales mal digeridos pero imprescindibles para nuestra actualización; a menudo contradictorios pero muy útiles para remover aguas estancadas.

Raúl Serrano nos trajo a su vuelta de Europa (largos años estudiando y trabajando en Rumania garantizaban rigor y conocimiento fundamentado) una inquietud renovada: "El método de las acciones físicas". A su impulso aparece una publicación del GET (Grupo de Estudios Teatrales) donde nos da a conocer más elementos sobre "el método". En su prólogo titulado "Stanislavski, ese vanguardista" nos advierte: "El actor es la clave del fenómeno teatral. El eslabón principal que hay que estudiar para explicar, reformar o meramente comprender el teatro". Y agrega como anticipación al presente trabajo: "Su método o sistema en realidad no es tal, sino más bien una serie de etapas diferentes, no contradictorias entre sí, pero sí diferentes. Y cada una de esas etapas ilumina científicamente — la no tener miedo en el arte a esta palabra! — algunos de los aspectos más importantes de esos procesos recorridos por el actor en su camino hacia la transfiguración escénica".

Han pasado diez años desde entonces y ahora nos llega este libro cuya edición nos enorgullece promover. Serrano ha avanzado en muchos planos: en el de la experimentación práctica, en un depurado estudio del objeto, en una mayor audacia en el encuadre metodológico.

Nos importa destacar esta necesidad de rigor científico hecho desde el método materialista dialéctico de análisis.

No se trata necesariamente de compartir paso a paso, cada una de las consideraciones y conclusiones a las que arriba Serrano; como todo trabajo científico es una verdadera instigación a seguir investigando. A partir de este libro el desafío se hace más rico y profundo pues no estamos ante una modesta o tímida publicación: estamos ante un verdadero libro.

Quienes han estimulado la presente publicación saben que constituye un eslabón más en la incesante, tenaz, rigurosa tradición de búsqueda que ya lleva muchos años (aún antes de Stanislavski) y que es un verdadero legado de la corriente más progresista del teatro argentino.

Hay una especie de romanticismo súbito que envuelve a quien se propone estudiar teatro. Deberíamos hallar alguna explicación para epidemia tan extendida, y por ello aventuramos la siguiente hipótesis: es probable que ese impulso irracional se desprenda de la dosis de locura que es necesario tener para estudiar (no hablo ya de ejercer, sino meramente estudiar) una profesión que en la práctica más frecuente no requiere forzosamente tal preparación. En nuestra realidad la educación más o menos científica y sistemática del actor es reemplazada, y con éxito, por sutiles operaciones de estética facial o por intrincadas, y a veces ingeniosas, campañas publicitarias. Más aún: gran parte de los actores se ufanan de no haber estudiado jamás y recalcan su éxito en el talento innato o en la práctica de las tablas, que en su opinión, debieran reemplazar todo otro tipo de conocimiento específico. Ningún músico, ni bailarín, ni arquitecto se atrevería a tal cosa: ninguno de ellos negaría la necesidad de una técnica aprendida concienzudamente. El caos teórico planea fundamentalmente en el teatro y, más precisamente, en todo lo referido a la técnica del actor. Allí la confusión imperante genera irracionalismo, misticismo.

La situación pues, justifica el planteo de cuestiones como: ¿Es necesario estudiar para llegar a ser un buen actor? ¿Acaso es posible estudiar una disciplina artística que debería entonces enseñarnos a crear? ¿Qué ocurriría con el arte entonces, con la creatividad?

Muchas veces en nuestra práctica pedagógica hemos tropezado con estas confusiones. Ellas se deben, fundamentalmente, a la dificultad que tiene el teatro para delimitar sus horizontes y alcances. Es difícil aquí ver cual es el sujeto y cual el instrumento, donde termina el actor real de carne y hueso y comienza el personaje, cual es el tiempo de la acción, qué espacio es este entorno teatral a la vez real e imaginario. Esta duplicidad, esta ambigüedad propia del teatro, confunde las aguas, enturbia los análisis, y genera "teorías" peregrinas acerca de la formación técnica del actor.

Hoy en día, para estudiar teatro, hay que tener un "maestro", más que un método científico. "Mi" maestro rumano, Moni Gherlter, solía decirnos: "El teatro no se enseña, se aprende". Y con esto quería hacernos ver hasta qué punto el esfuerzo del alumno por develar una secreta e inaprensible racionalidad metodológica, supera la capacidad del maestro para enseñarla. El maestro de teatro actual muestra, pocas veces demuestra. Pocas, muy pocas veces el alumno llega a desentrañar en las clases la generalización teórica tan presente en otras disciplinas.

Pero la irrupción de Stanislavski, en la teoría teatral modificó esta situación de un modo como antes ni Diderot, ni Coquelin, ni Delsarte, lo habían hecho. A partir de la observación empírica de los grandes actores de su época, Stanislavsky introdujo un cierto orden en las técnicas, desentrañó algunos elementos racionales y delineó procedimientos que, hasta ese entonces, se centraban en el uso de la voz y el cuerpo, y que a partir de allí se ubicaron en su correcto sentido psico-físico. Comenzó entonces un proceso desacralizante y desmitificador. Y transitando por él, tras las huellas del maestro ruso, opinamos que puede someterse la técnica del actor a la condición de objeto de una ciencia, que podrá ser fundada en el análisis objetivo de las mismas técnicas probadas hasta el momento. La clave de la ciencia del teatro se halla fuera de él, en las numerosas ciencias conexas.

Esto de ninguna manera debe ser entendido como un intento de trasladar

al terreno del teatro tesis filosóficas o adquiridas en otros campos del saber humano. Nuestro punto de partida es la consideración empírica del hecho teatral. Pero lo que pretendemos es que nuestras observaciones y aserciones no entren en contradicción flagrante con los avances de las ciencias en su etapa actual. Los fundamentos últimos de la técnica teatral, deben pues, en este sentido, buscarse en las ciencias más desarrolladas que pueden brindarle instrumentos conceptuales y métodos de inapreciable valor en la resolución de los problemas específicos. Y es por ello que sostenemos la necesidad de un trabajo interdisciplinario, cuyas proyecciones aparecen apenas esbozadas en este ensayo.

Es seguro que muchas de las conclusiones a las que aquí llegamos necesitan de un desarrollo mayor, de una mejor precisión, y que estas carencias se deban a nuestra imposibilidad de resolver en un mismo nivel de eficiencia todos los problemas que avizoramos en referencia al tema que nos ocupa. Nos bastará con haber enunciado la dirección correcta y confiar en que algunas de nuestras tesis centrales contengan una parte, aunque ínfima, del camino teórico a recorrer.

Hemos dicho técnicas. Hablamos pues de algo objetivo, demostrable, racional y capaz de ser repetido. Ni de ritos, ni de magias. No nos basta teologizar al talento y eludir así las definiciones esenciales. Ya en el lejano 'Ion' de Platón, anotamos un episodio revelador de esa desconfianza en la posibilidad de conocer los procedimientos racionales del arte. Allí Sócrates, interroga a un rapsoda (¿actor?) de Efeso llamado Ion y lo obliga a reconocer que en el terreno de la poesía y de la interpretación poética no existe arte, es decir "texné". Solamente habría inspiración, magia indefinible. Esta actitud multiplicada y amplificada, en éste, nuestro siglo de naufragio de tantas ilusiones burguesas, nos demanda respuestas. Contra esas posiciones místicas y, por lo menos, oscuras y confusas, cabe la tozuda obstinación de investigar los hechos, en este caso teatrales, para desentrañar ese algo generalizable, repetido, señalable, para describir simplemente los procesos más reales que allí ocurren y que pueden ser comprobados empíricamente con el fin de esbozar primero una técnica (siguiendo en esto a Stanislavski) y luego una ciencia sostenida en los conocimientos más variados de la humanidad, y en la conceptualización precisa de los fenómenos teatrales.

Es necesario aquí levantar el humano edificio de las categorías, de las leyes, no para que ellas sirvan de norma al creador, sino para iluminar mejor una de las tantas relaciones del hombre con su realidad circundante: en este caso la relación estética en su especificidad teatral. El creador no será menos libre por conocer esa legalidad objetiva. Por el contrario podrá usarla si lo necesita. En realidad se es libre cuando se conoce. Y esto es válido también para los artistas. Hay que conocer para superar. Y en arte ésta es la única libertad posible.

¿Sostenemos entonces que se puede enseñar a crear? Tratemos de aclarar un poco más el problema.

Hacer teatro, para el actor y teniendo en cuenta todas las variantes estilísticas posibles, significará siempre y de algún modo "recrear la conducta humana en las condiciones de la escena". La definición pertenece a Ivan Pavlov. En efecto, tal será la tarea del actor aunque lo haga para satirizar esa conducta, para formarla, para poetizarla, etc. Se trata de hombres en acción porque de otro modo dejaríamos lo teatral. Además el instrumento empleado en esa tarea, el propio actor en su identidad psico-física, permanece también, pese a todas las variantes de personalidad imaginables, dentro de parámetros de funcionamiento psíquico y físico más o menos constantes. Como decía Lee Strasberg, durante sus clases en Buenos Aires, en "los próximos dos o tres mil años no se preveen variantes notables al respecto". Es decir que podemos aislar una primera constante: la

identidad de tarea para todos los actores, derivada de las leyes propias del género practicado y del funcionamiento homogéneo del instrumento.

Ahora bien, ese instrumento —el ser humano vivo, en su totalidad psico-física— al accionar en las condiciones de la escena, es decir, en ausencia de la mayor parte de los estímulos reales y fundamentalmente en presencia de condicionamientos imaginarios, tendrá sin embargo que respetar las leyes que regulan la materialidad de su cuerpo, deberá someterse a los procesos objetivos que gobiernan sus comportamientos psíquicos y físicos. Accionará en un mundo escindido, hecho de algunos estímulos reales que no desaparecen y de otros meramente presentes de modo imaginario o convencional. Los estímulos reales propios de la escena aparecen así discernidos, diferentes de los de la vida real y en una mezcla confusa con otros cuyo carácter imaginario los torna difíciles de efectivizar. Y esta utilización del entorno, a medias real y a medias imaginario, que sin embargo desemboca en la conducta coherente del actor devenido ya personaje, podrá con todo ser descripta, por complejo que este trayecto resulte. Es lo que en realidad se planteó y resolvió —parcialmente— Stanislavski. Lo que descubramos desde esta perspectiva se erigirá en técnica actoral demostrable y transmisible. **Cuando Stanislavski, afirma categóricamente que el actor no puede plantearse como objetivo inmediato de su accionar la búsqueda de la emoción, describe un hecho general y amplio. La emoción, de acuerdo a todas las investigaciones psicológicas, debe estar mediada por un acto o conjunto de actos para su aparición. Es en este sentido que resulta involuntaria. Stanislavski, al poner esta frontera inicia con ello la técnica objetiva. Los actores durante cientos de años, (y muchos proceden así aún actualmente) buscaron obstinada y ciegamente emocionarse, por perogrullesca que ahora se nos presente la afirmación stanislavskiana. Y por supuesto ante los reiterados fracasos que esta dirección implicaba imaginaron respuestas místicas: "Le dieu n'est pas venu cet soir".**

Lo esencial del proceder stanislavskiano, a nuestro entender, es la desprejuiciada observación empírica de los hechos realmente acaecidos en el escenario, actitud que desemboca naturalmente en la instauración de técnicas, necesarias para todos los actores, aunque lo ignoren, como el burgués de Molière, que hablaba en prosa sin saberlo. Y ello porque la afirmación del maestro ruso supera sus preferencias estilísticas, determinadas históricamente, y describe procesos reales y objetivos que ocurrirán independientemente de toda voluntad expresiva. Este es el terreno de las técnicas que no puede ser confundido con el de las poéticas personales, variables e intransferibles, de cada creador. Tratemos pues de delimitar qué cosa es cada una de ellas para comprender mejor una posible epistemología de la actividad del actor.

Resulta pues para nosotros, que la técnica, epistemológicamente hablando, no hace más que generalizar los procedimientos, exitosos o no, limitados en un sentido histórico y lógico, que han sido ya utilizados por los actores hasta el momento de su formulación. Y en el mejor de los casos estudia la fundamentación científica de los mismos. Tiene como objeto de su investigación el arte ya existente, se propone describirlo desde sus procedimientos.

Umberto Eco, en su "Obra abierta", sostiene que la estética considerada como formulación racional y objetiva... "toma en consideración la variedad de poéticas posibles, la diversidad de los procedimientos de creación y aspira, al fin, a definiciones generales que le permitan una aplicación homogénea de la categoría "obra de arte" a algunas experiencias múltiples y que tienden a reencontrar, aún en el cambio de gustos históricos y de las actitudes frente al arte, una permanencia de las estructuras fundamentales y del comportamiento humano". Lo que dice Eco, respecto de la estética como formulación racional y obje-

tiva, es perfectamente aplicable a los "procedimientos de creación", al hallazgo de las "estructuras fundamentales y del comportamiento humano" que constituyen la técnica. Esas permanencias de las estructuras básicas y los procedimientos humanos, se deben a nuestro entender, a la presión de las leyes objetivas que rigen los materiales empleados en la creación y las conductas —ellas también materiales— del propio creador. Y esto ocurre independientemente de toda voluntad expresiva dentro de los límites fenomenológicos de cada arte.

Por lo tanto la descripción técnica no intentará ser normativa respecto de la creación posible, sino más bien se planteará describir la situación fenomenológica, los hechos que ocurren más o menos "naturalmente" en el proceso. Bien sabemos que esta "naturalidad" es de por sí un resultado de las prácticas sociales, se halla históricamente determinada y por ello se circunscribe dentro de claras delimitaciones de época y de clase. Pero aún aceptando esos condicionamientos y variantes, la repetición de ciertas constantes estructurales (en el caso del teatro: la recreación de comportamientos humanos en la escena) otorga a las técnicas una objetividad rescatable. Se tratará entonces del modo de funcionamiento de un sujeto (el actor, en este caso, en el escenario) y de un objeto (las propias posibilidades psico-físicas del mismo) capaces de ser descriptos por ciencias tales como la fisiología, la psicología, etc. Se puede así plantear el problema epistemológico central: hallar cuáles son las condiciones del conocimiento específico del actor y sus vinculaciones con las prácticas existentes. Este problema, propio de una epistemología de la actividad creadora del actor, ha ido planteándose en el teatro cada vez con mayor claridad en la medida misma del desarrollo de las técnicas actorales. De este modo, nosotros concebimos que un gran capítulo de la técnica de hoy debe estar dedicado al proceso del conocimiento durante la creación actoral según una ley dialéctica que encuentre y fundamente lo que puede y debe conocer el actor y las formas prácticas de hacerlo. Estas formulaciones estarán en la base de la técnica más objetiva y científica, y no podrán, obviamente, estar en contradicción con los asertos probados de las ciencias conexas.

En realidad, este problema constituye el nudo central de nuestras preocupaciones: establecer el mayor o menor grado de científicidad que poseen los dos enfoques más habitualmente empleados en nuestro medio: el primer método stanislavskiano, (con su variante exasperada creada por Lee Strasberg) y el procedimiento que parece desprenderse del Stanislavski posterior y que se conoce con el nombre de "método de las acciones físicas elementales".

Para ello es imprescindible dilucidar con la mayor claridad posible, una de las confusiones más frecuentes en este terreno, como lo es la de no puntualizar las diferencias entre "técnica" y "poética".

La "poética" trataría la adecuación personal, el uso diverso en cada caso y en cada época de las legalidades objetivas apuntadas, descubiertas y producidas por la "técnica". El artista es y será libre, dentro de las limitaciones objetivo-materiales que se desprenden con necesidad del funcionamiento de determinados sujetos y de determinados instrumentos y objetos en el marco de los requerimientos propios del género teatral, por ejemplo, estas serán las únicas normativas o limitaciones reconocibles: las impuestas por las diversas legalidades objetivas. Podremos así pues analizar, desde este punto de vista, las poéticas particulares de cada creador para ver si se sometió o no y de que modo y con cuales consecuencias, a dichas legalidades del funcionamiento real de la materia estética y del hombre actuando como tal. Podremos incluso, incorporar al acervo técnico toda nueva adquisición proveniente de nuevas poéticas verificando cada vez sus posibilidades y consecuencias objetivas. La poética reactiva, replantea,

de este modo la técnica y ciertamente, la misión del gran creador artístico es, entre otras, la de ensanchar el terreno de las técnicas hasta entonces conocidas.

En el caso del teatro, por ejemplo, y si quisiéramos analizar la poética de tal o cual creador, podríamos considerar si otorga o no prioridad al texto o a los comportamientos escénicos, si insta a sus actores a vivenciar o a representar las situaciones, si promueve una cierta introspección (Grotowski), o busca la objetivación social pretendida por Brecht. Y otras variantes. Pero todas ellas implicarán una práctica existente de modo objetivo, real, histórico, que puede ser descripta hasta llegar a alcanzar, en los casos más fecundos, la coherente formulación interna propia de una técnica. Pero "a posteriori". La inmensa posibilidad combinatoria de la compleja estructura poliarticulada del teatro amplía hasta el infinito las posibilidades de poéticas innumerables. La historia y sus códigos y condicionamientos cambiantes intervendrá en la combinación y tornará irrisorio todo intento de normatividad. Pero la descripción técnica de los procedimientos básicos y fundamentales ya existentes podrá seguir haciéndose, si es que se opera con el mismo sujeto creador y sobre objetos similares. La técnica hablará de lo objetivo y repetible, de lo acaecido. Las poéticas irán apareciendo de modo prácticamente imprevisible y con la obstinación superadora y bañada de subjetividad propia del arte como empresa creadora.

La técnica y las poéticas difieren también en el hecho de que se sitúan en niveles diferentes respecto de las unidades con que operan. La técnica teatral intentará constituirse en la "gramática del comportamiento humano en las condiciones de la escena" y por lo tanto utilizará como unidades lo que llamaremos "estructuras dramáticas" y que luego describiremos. Desde el punto de vista del actor la técnica le plantea la acción y sus componentes estructurales. Mientras que la poética incluiría un segundo nivel más complejo y variable en el que la estructura dramática de la que hablamos entra en relación con otras macroestructuras y sus unidades serían lógicamente mayores y más heterogéneas. Por ejemplo, la estructura dramática podrá desconocer la presencia del público (cuarta pared) o no, podrá usar el espacio escénico de acuerdo a códigos especiales, podrá intentar diferentes distancias entre el actor y su personaje, podrá hacer predominar lo verbal sobre lo físico, la emoción sobre lo racional. Y todas estas opciones se conectarán con la historia de un modo particular y significativo. La técnica partirá del paradigma del comportamiento normal, natural (ya hemos visto la relatividad de estas nociones) en las condiciones de la vida imaginaria y describirá la conducta objetiva. Las poéticas, en cambio, nos procuran la irrepetible visión de cada creador y de cada momento histórico.

De todo ello se desprende que, mientras la técnica puede ser enseñada, transmitida y debe serlo, con el fin de posibilitar su superación, su negación dialéctica por parte del creador, la poética surgirá lógicamente de la posición que adopte el artista ante ese legado. Según nuestra opinión, no cabe otra en el arte, que la negación propia de esa incontrovertible afirmación que es toda creación estética.

Nuestro ensayo intenta transitar un cauce más decididamente epistemológico. Lo que nos interesa mayormente es analizar, con cierto detenimiento, las condiciones teórico-prácticas en que se desarrolla y aparecen los conocimientos propios del actor y la conexión de éstos con las prácticas respectivas fundamentalmente representadas para nosotros por el primer método de Stanislavski y por el método de las acciones físicas. Queremos ver cómo funcionan allí los sujetos, cuáles son los objetos perseguidos, cuáles las relaciones entre la teoría y la práctica, etc.

Nuestra intención nos obliga a bucear en problemas de índole epistemológica.

gico, pero también en temáticas propias de la psicología, puesto que algunas de nuestras conclusiones fundamentales derivarán de lo que entendamos por individuo, singular y concreto y por sujeto del acto teatral, de modo particular.

En este terreno partiremos del sujeto activo y transformador entrevisto por el materialismo dialéctico e histórico. De su esencia entendida como resultante de la totalidad de sus relaciones sociales. Consideramos a ese sujeto emergente de su propio trabajo. Y en este ensayo, consideramos al trabajo, en su sentido más concreto, en su sentido artesanal que implica la concurrencia de elementos teóricos y prácticos, como factor genético esencial.

No desconocemos el carácter fundamental que poseen las determinaciones sociales propias del trabajo abstracto. Ellas constituyen el verdadero determinante. Esas relaciones que a la vez de conformarlo lo enajenan, lo aprisionan.

Pero lo que nos interesa aquí, debido al carácter eminentemente práctico y parcial del presente ensayo, son las consecuencias que tiene para el sujeto el trabajo concreto tomado en el sentido de praxis creadora, liberadora, aportadora de conocimientos e ineludible fuente de toda reflexión teórica.

Deberemos pues tener muy en cuenta las implicancias gnoseológicas y psicológicas contenidas en las "tesis sobre Feuerbach" aptas, a nuestro juicio, para encauzar cualquier abordaje teórico de la práctica humana en general y, en nuestro caso, para pautar la aproximación a la praxis del actor.

Años ya suficientes de enseñanza, de laboratorio y de creación viva nos conminan a respuestas más claras en este terreno. Las características interdisciplinarias que necesariamente debe tener el abordaje del tema que nos preocupa, han dificultado también nuestra labor, aunque sin lograr detenerla, ya que quizás por irresponsabilidad pero sobre todo movidos por las urgencias del combate ideológico que, en este terreno como en otros se da, nos obligamos a verter sobre el papel conclusiones que, seguramente, serán perfeccionadas y profundizadas por los reales especialistas.

El título de crítica que encabeza este trabajo, no debe ser entendido, en absoluto, como rechazo o negación de la enorme y valiosa herencia stanislavskiana. Debe mejor ser apreciado como un homenaje a su inquebrantable autocritica que nos impulsó ejemplarmente a asimilar de modo reflexivo sus enseñanzas con la tendencia a desarrollar lo que la práctica parecía confirmarnos y a negar aquellos otros elementos que nos aparecían pasibles de adquirir nuevos y más rigurosos sentidos acorde al paso de los años transcurridos y a los progresos registrados en los más variados terrenos científicos y aún de la investigación estética.

Resulta imprescindible también comprender desde el principio y, por ello lo reiteramos, que el método de las acciones físicas aparece aquí como un instrumento del análisis, no de la creación de una situación dramática. El método de las acciones físicas aparece e intenta reemplazar o superar modos deficientes del análisis racional —y no sólo racional— del objeto teatral. Lo que el método produce en la escena no es un objeto estético, sino más bien un objeto criterio, un objeto existente fuera de nuestra conciencia lo que nos permite un abordaje más profundo en aras de la ulterior elaboración propiamente estética. Las relaciones espacio-temporales, algunas casualidades propias de toda causalidad, muchas simultaneidades que aparecen en la compleja marcha de las contradicciones objetivas en el teatro realizado sobre la escena, no pueden ser apresadas ni comprendidas de otro modo que viéndolas, haciéndolas. Sin duda que en este proceso las implicancias estéticas están siempre presentes y que resulta difícil trazar la real frontera divisoria entre el objeto estético y el meramente gnoseológico, producido por la aplicación del método.

El objeto artesanal que aparece repite bien, incluso con implicancias estéticas

cas derivadas de todas las técnicas anteriores, valores del arte tal como se ha entendido hasta ese momento a los que se añaden los elementos subjetivos que la propia confección artesanal y el sujeto empleado como materia creacional aportan.

Pero este producto existente de modo independiente en nuestro cerebro al que podemos abordar mucho más objetivamente por eso mismo, constituye un punto de partida para la creación más apropiado a las cualidades del objeto estético final perseguido.

Hemos dicho que muchas de las cualidades de ese objeto no pueden ser comprendidas más que haciéndolas. ¿Es necesario por ello caer en la empiria y negar toda posibilidad de formulación teórica? Creemos que no. La respuesta a esto nos la dará la propia exposición del método de las acciones físicas entendido, lógicamente, no como una receta o sucedáneo de la creación, sino como un modo particular de conocer: el propio del actor o el director escénico en camino hacia la plena creación.

En la aparición y el sustento de nuevas posiciones teóricas en las ciencias, ha jugado siempre un papel destacado la oposición y el desmantelamiento conceptual de las antiguas tesis. En nuestro caso la lucha por la cientificidad en la técnica teatral ha debido erigirse contra algunas posiciones muy difundidas que implican, a nuestro parecer, confusas posiciones epistemológicas y generan, en consecuencia, prácticas poco claras y proclives a dejar terreno libre para la fundamentación mística, irracional o por lo menos idealista.

Se hace necesario pues revisar la historia del problema para descubrir en ella los reales problemas técnicos planteados, enfrentados y resueltos o no. La actual perspectiva científica no puede desconocer, como inútiles, todos los intentos anteriores sino que debe esforzarse por captar los aspectos racionales, los núcleos racionales del problema envueltos muchas veces en argumentaciones oscuras o falsas, abordadas a menudo con métodos que impiden su solución real.

En este ensayo trataremos de apuntar nuestras baterías teóricas contra los siguientes adversarios: 1) En primer lugar nos levantamos contra el enfoque empirista generalmente enarbolado por los mal llamados actores profesionales y que consiste en la transmisión, de generación en generación, de técnicas variadas. En su mayoría se trata de "clichés", a veces muy eficientes, pero inoperantes para ahondar mensajes estéticos y autorales más complejos; 2) En segundo lugar nos oponemos, con todo el respeto de que seamos capaces, a lo que damos en llamar el primer método de Stanislavski. Muchos teóricos no admiten la existencia de dos métodos diferentes. Fundamentaremos más adelante nuestra afirmación al demostrar que con la tardía aparición del método de las acciones físicas elementales el maestro ruso, rompe con sus prácticas anteriores. Creemos que no se "trata del mismo método", por lo menos epistemológicamente hablando y que por ello debe analizarse el primer método de un modo crítico que el mismo Stanislavski anticipó. Utilizaremos para ello los propios argumentos del maestro y algunas de nuestras reflexiones; 3) Sin embargo el principal destinatario de nuestras objeciones críticas será Lee Strasberg. Creemos que sus postulados constituyen una versión exasperada del primer método. Strasberg, ahonda la "paradoja del comediante", promueve la introspección como técnica dominante, psicologiza todo el proceso y aleja al actor de la conducta interactiva propia de la escena; 4) Finalmente, algunos de nuestros puntos de vista intentarán superar actitudes de base irracionalista y pseudofreudianas que en su intento por liberar la creatividad del actor arremeten en realidad contra la racionalidad misma contenida en todo proceso técnico creador. En este caso se trata de una extensión mecánica al teatro de las interpretaciones freudianas, lo que deja intactos y sin

resolver los problemas técnicos específicos a los que ni siquiera se aborda como tales. Las técnicas psicoanalíticas suplantando simplemente las técnicas estéticas.

Y todos estos objetivos que nos proponemos suponen analizar el trabajo actoral desde muy diversos puntos de vista: técnicos, estéticos, gnoseológicos, semiológicos, etc. Lo intentaremos hacer desde la perspectiva teórica que proporciona el "método de las acciones físicas", último y genial aporte de Stanislavski.

Muchos manifiestan conocerlo y aún practicarlo, pese a que los escritos originales sobre el tema, y su difusión son escasos. Ese conocimiento, en la mayor parte de los casos superficial, deja un amplio campo para extraer numerosas conclusiones a cuya formulación todavía no se ha llegado.

El error más frecuente, en este sentido, es el que sostiene que no "existen diferencias esenciales" entre el método de las acciones físicas y las técnicas preexistentes del maestro ruso. "Se trata de lo mismo", dicen, "pero invertido". Sea la inversión. Pero aunque de esto sólo se tratara, falta analizar sus implicancias epistemológicas revolucionarias. El método de las acciones físicas inaugura una postura metodológica nueva basada en la dialéctica real del acontecer concreto de los hechos ocurridos en el escenario y en consecuencia facilita y explica la conducta del actor de un modo hasta ahora no concebido por nadie. Además, la técnica abandona aquí el terreno místico e idealizante, se desprende de los abismos de la subjetividad e incorpora el trabajo actoral a la concepción más amplia del trabajo humano. La creación actoral pasa a ser así un modo de existencia específico de ese trabajo humano.

Poco es lo que puedo aportar de un modo estrictamente personal en este terreno, puesto que el hacerlo implica dominar campos del conocimiento muy amplios y variados. Pero lo poco escrito por Stanislavski, demasiado cerca de su muerte, los aportes de Vajtangov y sus discípulos (Zahava por ejemplo), los de muchos otros seguidores, han puesto las piedras basales de una técnica cuyo posible desarrollo ulterior, preñado de implicancias, se nos presenta ahora más claramente. Y tal es la tarea de quienes creemos que el método de Stanislavski es algo más que una moda o un dogma. Por eso, en la medida de mis fuerzas y munido de la dialéctica materialista como instrumento organizador del saber, acometido la tarea de explicitar los aspectos epistemológicos fundamentales de la técnica actoral. La dialéctica, en las visiones de Kuzmin, Ilienkov y Seve, convergentes en sus aspectos esenciales, ayudó eficazmente a la comprensión y organización de dicho proceso.

Este ensayo dialoga y polemiza, como hemos dicho, contra un cierto enfoque que psicologiza el quehacer actoral que sitúa en lugar de privilegio la sensorialidad y la introspección. No queremos desterrarlas, pero sí limitar su empleo.

Elas constituyen un caso particular de la conducta general del actor. Nuestra investigación, en cambio, se centra sobre la exterioridad, sobre la conducta física del actor, sobre sus comportamientos materiales y objetivos. Pero eso sí, los concebimos como generadores de interioridad psicológica y en estrechos vínculos dialécticos con ella. El personaje se nos aparece como la totalidad de sus relaciones dramáticas. (Perdónesenos el parafraseo) Y por lo tanto, es en ellas en donde tenemos que buscar la génesis de la psicología individual propia del personaje. El actor, al accionar podrá transformar su entorno dramático, su circunstancia escénica. No sólo hace progresar el conflicto modificando a su partener, sino que y fundamentalmente, se transforma él mismo. Es más: se crea a sí mismo como personaje. Y así el trabajo del actor aparece como un modo particular, con lo que esto implica de identidad y diferencia, del trabajo humano.

HACIA UNA DEFINICION DEL OBJETO

¿Cuál es el objeto propio sobre el que debiera trabajar el actor? Responder que es el teatro resultaría demasiado vago y amplio. ¿Cuál teatro, el contenido en los textos? ¿Cualquier texto se vuelve teatro si lo "trabaja" un actor? ¿El teatro es sólo texto? Si no ¿Qué lugar ocupan los otros componentes del fenómeno teatral?

Esta serie de cuestiones (y muchas otras que obviarnos) exigen antes que nada definir, aislar, conectar y diferenciar el fenómeno dramático en el seno del gran territorio de lo artístico. Lo que implica como tareas teóricas: 1) Deslindar lo que es en nuestra concepción lo estético, aunque sea de modo somero; 2) Hallar la especificidad de lo teatral en su seno y 3) Definir mejor el teatro como hecho que se inicia en el nivel literario, las más de las veces, pero cuyo destino estético pleno consiste en poder convertirse en acto humano, en conducta real sobre el escenario.

Abordemos pues el tema inicial.

1 — APROXIMACION ESTETICA

Concebimos el arte como uno de los modos del intercambio del hombre con su entorno social. El arte se halla claramente emparentado con las restantes conductas humanas y es necesario, para no caer en simplificaciones aplastantes, señalar lo que el arte tiene de común con la actividad general del trabajo, cuanto sus diferencias específicas. Creemos que el arte y particularmente el teatro sobre la escena, en acto, puede ser mejor penetrado conceptualmente por un enfoque que rescate sus puntos de contacto con ese fenómeno matriz que es el trabajo considerado como acto individual y concreto, sin desdeñar por supuesto las notas espirituales y específicas que aparecen. Para no ser acusados de simplificaciones, que lógicamente eludimos, afirmaremos desde el comienzo que una de las diferencias más claras entre el trabajo y el arte reside en que, mientras el trabajo persigue fines utilitarios inmediatos referidos a la subsistencia y su mejoramiento, el arte, surgido también de esa indivisa actitud del hombre primitivo por sobrevivir —única ciencia posible en ese entonces— va logrando, en un proceso sumamente complicado, su autonomía como actividad humana distinta: se libera poco a poco de la inmediatez de los efectos, hace surgir categorías propias, instaura valores inexistentes hasta entonces. En la medida en que el hombre domina las legalidades objetivas del determinismo natural las refleja y las transforma en leyes concientes que trata de seguir. Aparecen así los productos "artificiales" generados por el hombre. Artificiales, es decir etimológicamente, producidos con arte. El hombre aparece con su trabajo como causa de objetos nuevos. Y la progresiva abundancia obtenida le permite liberarse de la inexorable lucha por sobrevivir y entonces arranca instantes de su reflexión a la consideración de los procesos mismos que ejecuta. El medio utilizado comienza a aparecer como objeto a aprehender. Comienza el interés por la realización misma. Comienza así la consideración teórica y estética de la realidad.

El arte se fue erigiendo en una cada vez más profunda autoconciencia de las capacidades humanas transformadoras. Aparecen categorías específicas. Algunas de ellas muy abstractas y comunes a las otras formas del trabajo como por ejemplo las de ritmo y simetría, mientras que otras como la de belleza son autónomas y se independizan poco a poco de la utilidad.

Si insistimos en el carácter histórico y procesal concreto del arte concebido como parte del intercambio del hombre con su entorno social y ligado estrechamente a los procesamiento materiales, a las técnicas objetivas, es porque queremos de entrada evitar algunas concepciones que arrastran puntos de partida idealistas en la correcta apreciación de lo estético.

Cuando Henri Gouhier, por ejemplo, en su muy útil libro "La esencia del teatro" dice frecuentemente que el teatro "exterioriza" un drama, un conflicto ya existente en el interior psicológico del sujeto, incurre en este error. Para Gouhier el drama preexiste a su factura concreta y la acción del actor aparece como el mero excipiente que a lo sumo comunica contenidos espirituales pero sin alterar las esencias. Si nos basáramos en esas indicaciones de Gouhier, orientaríamos pues nuestras técnicas a "producir" interiormente esos conflictos desdoblando las implicancias objetivas de la conducta material y concreta. Psicologizaríamos la técnica actoral orientando al actor hacia su interioridad. El gesto, también para Gouhier, es simple acompañamiento de la expresión. Y este modo de concebir el producto artístico, de nítidas raíces crocianas, relega los aspectos materiales a un plano secundario en el que no intervendrían aspectos constitutivos ni esenciales.

Al revés de Gouhier, nosotros pensamos que los procedimientos concretos del artista en el acto de la creación no son simplemente la materialización inmediata de algo que el artista intuye ya completo y evolucionado en su cabeza (¡o en su corazón!), ni tampoco una transcripción fáctica que carezca de relevancia, trascendencia o significación. No. Las obras de arte poseen todas un estatuto material y concreto (estético) que torna el proceso de realización parte inseparable del objeto mismo. El teatro, por su carácter estético, y visto en su aspecto de objeto desarrollado en acto en la escena, es por lo tanto irreplicable, resultado del entrecruzamiento de múltiples determinaciones que difícilmente puedan ser concebidas, pensadas, en ausencia de su presencia real. El proceso reflexivo (creador-pensante) y el técnico-creador serán así notoriamente desentrañadores de particularidades impensables en abstracto en las que la casualidad resulta una forma de la necesidad. Impensables por lo menos a priori. Este entrecruzamiento de múltiples determinaciones que es siempre el objeto concreto (y la obra de arte entre ellos) necesitará entonces, en el caso del teatro, de un proceso de análisis que no permanezca en el nivel literario únicamente ni en el meramente pensado, sino que busque en la complejidad de las conductas e interacciones entre los personajes, en la imprevisibilidad de las relaciones espacio-temporales, en los diversos niveles de su existencia técnico-material, la respuesta de las incógnitas que plantea el traslado del texto teatral a su realización en el escenario. Y este análisis necesariamente deberá, por lo menos en parte ser práctico, concreto, material, aportará esencialmente en la tarea de la configuración final del producto teatral. De ningún modo el proceso resultará pasivo ante la forma artística.

Inclusive la resistencia que el material ofrece al manipuleo del artista a causa de sus propias legalidades objetivas, esa resistencia a la que podríamos calificar de "astucia" del material, no es el menor de los problemas que la creación comporta y, en todo caso, no puede excluirse como factor en la dación de forma. Es más, algunos artistas (Miguel Angel Buonarrotti ante su Moisés, por ejemplo) hablan de "dejarse llevar por el material" endilgándole a éste la responsabilidad del acto creador. Sin duda que no es así, pero exageraciones aparte, lo que no puede negarse es la importancia creativa que cobra el diálogo técnico entre el artista y la materia de su obra. Todas estas relaciones que vamos considerando deberán necesariamente ser tenidas en cuenta cuando intentemos formu-

lar procedimientos técnicos propios del proceso creador estético.

La misma especificidad expresiva (significativa) de cada uno de los lenguajes estéticos, derivada en parte por lo menos de su propia materialidad, hace que el traslado de lo pensado abstractamente a su realización material en la obra final sea algo más que la concreción de un plan mental que ya contiene en sí mismo todos los datos previstos. Por el contrario, se trata de un complejo proceso dialéctico de relaciones (impensables en abstracto o de modo puramente teórico y reflexivo) y hallables únicamente en el curso de un proceso empírico y teórico a la vez.

El investigador soviético B. Runin, durante un simposio realizado en 1966, y al tratar de definir las diferencias entre el arte y la ciencia escribió: "El proceso de creación artística representa la interpenetración de dos variables: el contenido de la cognición del individuo y el contenido del fenómeno que se conoce. Con la particularidad de que cada una de estas variables se manifiesta y desentraña a través de la otra". Y agrega: "Por lo visto, este proceso sólo es posible en forma de pensamiento "práctico", creador, como resultado de lo cual se forma materialmente un tercer contenido, completamente nuevo, derivado de los dos primeros".

También N. Dmitrieva, en el mismo simposio, opinaba: "El arte no es sólo cognición: la función cognoscitiva del arte está fundida en bloque con las funciones de creación y contacto espiritual-moral".

Deducimos de aquí que en el proceso de creación de la obra de arte, y más específicamente, en el proceso creador en el teatro, podrían darse dos errores opuestos e igualmente nocivos: considerar por una parte que todo lo necesario se sabe o puede saberse o crearse de antemano en la cabeza del artista (error idealista), y por la otra, que en el arte resulta imposible todo planteo teórico, es decir técnico, en la creación (error empirista). Recordemos de paso las reflexiones que nos provoca la confusión general que existe entre técnica y poética. Mientras la técnica es una generalización de todos los procedimientos empleados hasta ese momento y la formulación repetible de algunas de sus legalidades más objetivas, la poética implica el sometimiento superador de esas mismas leyes, implica la creación, a partir de la negación superadora de las anteriores, de nuevas leyes estéticas cuyo funcionamiento se demuestra con la obra misma. Cada creador, visto desde su propia poética, es un "continuador-negador" del proceso técnico contenido en la historia de arte. Esta es la única continuidad dialéctica capaz de explicar los vaivenes del quehacer artístico en los tiempos. Y así la historia de las obras de arte, de las poéticas, difiere notoriamente de la historia de las técnicas, ya que en ésta última puede observarse una cierta acumulación progresiva de procedimientos, mientras que en la historia del arte la noción de "progreso" difícilmente pueda sostenerse. Por supuesto que esa acumulación de procedimientos es también relativa por cuanto algunos son posibles y otros no en determinadas contextualidades históricas y en grados diversos de la evolución humana.

Por todo esto creemos justificada la posibilidad de hablar y plantear de antemano problemas técnicos, procedimientos objetivos, descriptibles. Pero no consideramos que ocurre lo mismo con las intenciones poéticas por lo que tienen de oposición superadora de lo anterior, de histórico irreplicable, de imprevisible. Por supuesto que una distinción neta, tajante entre técnica y estilo resulta metodológicamente improductiva. El hallazgo de una frontera clara entre el modelo técnico y sus variaciones estilísticas no puede nunca hacerse por la necesaria referencia a la historia concreta de los sujetos actuantes en el hecho estético. Pese a ello consideramos muy útil avanzar en la caracterización de sus diferencias

en este intento nuestro por rescatar las vinculaciones entre el arte y los procesos materiales que implica.

Dice Sánchez Vázquez: "Como toda verdadera praxis humana, el arte se sitúa en la esfera de la acción, de la transformación de una materia que ha de ceder su forma para adoptar otra nueva: la exigida por la necesidad humana que el objeto creado o producido ha de satisfacer. El arte no es mera producción material ni pura producción espiritual. Pero justamente por su carácter práctico, realizador y transformador, está más cerca del trabajo humano (sobre todo cuando éste no ha perdido su carácter creador) que de una actividad meramente espiritual".

He aquí una concepción del arte que compartimos. Veamos algunos errores —a nuestro parecer— que tienen su origen justamente en la ruptura entre la esteticidad, concebida como algo puramente espiritual, y la elaboración material de la obra de arte.

Dice Gouhier, en la obra a la que hicimos referencia antes, que Aristóteles pareciera no distinguir entre la acción (a la que Gouhier ve como enteramente psicológica) y la fábula (en la que considera la mera exterioridad del acontecer). Así pues Gouhier tiene que sostener que el acto concreto es la "exteriorización" de la acción. Pero exteriorizar un acto no es ejecutarlo, es mostrarlo. No creemos que pueda concebirse la acción real sin incluir en ella y de un modo cuya dialéctica veremos después, sus componentes psicológicos. Lo que Gouhier reprocha a Aristóteles como falta de diferenciación es, creemos, resultado de su propia limitación conceptual que puede romper impunemente los aspectos psicológicos de los materiales en la acción. Pero Aristóteles no cae en ello. La fábula incluye ambos planos (el material y el psicológico) e igual cosa ocurre en la acción. El error de Gouhier proviene de su intento por "espiritualizar" la acción dramática en desmedro de su desarrollo real.

Es a causa de errores de este tipo que creemos importante, al comienzo de este libro, subrayar la indestructible interdependencia que para nosotros tienen, en el arte, los procesos materiales y las implicancias estético-ideológicas. Nuestras reflexiones ulteriores parten de esta delimitación escueta del territorio estético.

2 — ESPECIFICIDAD DEL TEATRO

En lo que respecta a la especificidad estética del teatro, nos inscribimos en la tradición aristotélica, no por respeto formal y erudito, sino plenamente convencidos de la incisividad del pensamiento de aquel griego capaz de discernir en las producciones dramáticas y épicas de su tiempo, los datos más esenciales y definitivos de ambos géneros. No recorreremos en este estudio la larga lista de quienes, a lo largo de la historia, aportaron en la definición de la especificidad de lo dramático, entre ellos Shakespeare, Molière, Corneille, Lope de Vega, Goethe, Diderot, Lessing, etc., pese a lo acertado de algunas de sus observaciones. Como se trata de delimitar los territorios nos detendremos centralmente además de las opiniones del estagirita, alrededor de las reflexiones de Hegel y Lukacs, a las que consideramos convergentes, y añadiremos nuestras propias concepciones.

Aristóteles teoriza sobre un material estético ya existente. No hace preceptiva (aunque siglos más tarde sean sus propios conceptos quienes la instauren). Aristóteles no indica lo que debe hacerse sino más bien describe lo existente en una muestra de clara actitud científica.

Si iniciamos nuestro intento de definición con Grecia no es porque pensemos que el teatro haya nacido allí. Por el contrario. En Grecia el hecho dramático, ya presente en la historia del hombre desde mucho antes, alcanza un grado de desarrollo muy elevado dentro de la evolución más general de los procesos de mimesis. Allí el teatro comienza a aparecer con rasgos más distintos en la progresiva diferenciación que, dentro de la mimesis, sufren los géneros. Este complejo proceso que atañe a la evolución del arte en el seno mismo del intercambio material y social del hombre y su medio, no puede ser analizado aquí, aunque en esta génesis podrían hallarse argumentos suficientes como para desautorizar a quienes sostienen que el teatro aparece como consecuencia de un "instinto" teatral que preexistiría a la actividad misma.

Los sentidos humanos, entre ellos especialmente los estéticos, e inclusive el sujeto humano mismo ('homo aestheticus' incluido) no son el desarrollo de ciertas cualidades innatas o "a priori" sino que, sobre la base de ciertas bases fisiológicas de desarrollo, aparecen como un producto del propio quehacer humano. El trabajo los eleva de simples potencialidades fisiológicas al rango de sentidos humanizados. El "sentido teatral", si es que puede hablarse de algo así, surge y se diferencia poco a poco, de esa indivisa actividad inicial tendiente a lograr la mera supervivencia, actividad compleja y múltiple que poco a poco mejora su eficiencia y va diferenciando sus modos. Este es el marco general teórico que adoptamos para explicar la aparición histórica del teatro. Los rasgos particulares de este acontecer, si es que pueden ser aún rescatados por el historiador, añadirán exactitud al proceso pero siempre que éste continúe dentro de la evolución general del hombre hacia su plena diferenciación de lo animálico y en camino a la constitución del ámbito social determinante de su ser mismo.

Aristóteles se encuentra con una mimesis ya adulta y en ella distingue a la épica y al drama. ¿Cuál es su rasgo distintivo esencial? El modo diverso en que se refleja el accionar de los hombres. Veamos.

La epopeya, para Aristóteles, trata o narra las acciones de los hombres, mientras que el drama los presenta en acción. Dejemos aquí de lado los matices que provengan de las diferentes traducciones ya que se utilizan diversamente términos tales como acciones, hechos, actos, etc. Rescatamos que por accionar humano Aristóteles se refiere siempre a la conducta concreta, fáctica.

En la épica, pues, existiría una mediación entre el hecho que se está narrando, el hecho reflejado, y los consumidores del hecho mimético quienes estarían en presencia de un "narrador", no de alguien que acciona realmente. Ese narrador, mediador, se interpone entre los hechos y los consumidores de la información. Además y necesariamente, el hecho narrado debe de haber ocurrido antes, en otro momento y quizás en otro lugar. El escucha (el lector) no es contemporáneo de los hechos. Ellos no ocurren ahora, en este presente. Mientras que en el drama, por tratarse aquí de hombres en acción, los espectadores resultan contemporáneos de la acción misma. Los hombres que están accionando, los actores ("accionadores") no parecen tener por intención inmediata la de narrar algo, sino más bien que procuran resolver sus objetivos particulares. Su interlocutor no es el que escucha (el público) sino el partener, su antagonista. Y si alguna intención comunicativa podemos entrever, ella pertenece en todo caso al actor pero nunca al personaje. El espectador se entera de lo acontecido mediante un acto de presencia.

Las diferencias esenciales entre ambos géneros, pues, residen en la temporalidad y en los modos de presentación, de actualización (en su sentido más lato) de la acción. En la épica aparece como pasada, en cierto modo distante y mediada por la presencia de un narrador que no oculta su función de intermediario

sino que la potencia estéticamente, mientras que en el drama el hecho parece acontecer aquí y ahora, y los actores parecieran querer disfrazarse de ejecutores de los hechos. Y éste es su modo de comunicarlos. Podría objetárenos diciendo que en algunos dramas se trata de hechos ocurridos hace ya mucho tiempo en otra parte, como por ejemplo, en "Los Persas" en que se habla de una guerra acaecida mucho antes de su realización escénica. Pero en el teatro, la contienda vuelve a ocurrir con una existencia fáctica por lo menos en parte verdadera, delante de los espectadores, y los actores (los intermediarios en este caso) se esconden, se disfrazan (y no hagamos por ahora cuestión de términos) bajo la piel de los personajes. No asumen su rol de contemporáneos de los espectadores sino que lo olvidan e intentan actualizar, con hechos, con acciones, el acontecimiento pasado. En el drama no hay ausencia frente al hecho. El drama conoce un solo tiempo verbal: el presente del indicativo.

Así pues es la acción y el modo en que es presentada lo que hace la diferencia. En la concepción aristotélica y en la nuestra. Se trata de definir el aquí y el ahora de la mimesis. Del presente y las presencias para recordar a Gouhier.

El actor recibe su nombre desde esta esencialidad: es actor, el que hace, no el que habla, siente o muestra, sino el que acciona. Es el "agonista" y puede ser antagonista, deuteragonista, protagonista. El teatro como género escrito (¿narrado?) puede quizás explicarse por la necesidad de consignar la obra de arte con algún sistema de notación: las palabras escritas, por ejemplo. Y el lenguaje convocado aquí como código rescatante del olvido, se hallaba a disposición, mientras que se carecía de un código que sirviera para anotar los restantes comportamientos concretos. Piénsese nomás en la dificultad que aún hoy en día presentan para su conservación, conductas tan estereotipadas como la danza. ¡Cuánto más arduo resulta anotar conductas cotidianas!

El teatro, como hecho estético completo, no permanece en lo literario sino que es esencialmente acción presente y real que incluye, eso sí, la palabra, el lenguaje pero que no puede ser confundido con ella. El teatro, como género literario y no como género independiente, es una de las deformaciones que la sutileza aristotélica ayuda a comprender y superar.

El teatro se "re-presenta". Vuelve a hacer presente la conducta de los hombres. Esta es su particularidad esencial y tal la lección aristotélica. Y acción, en su lenguaje, es sinónimo de conducta, de comportamiento humano complejo, a la vez psíquico y físico. La dialéctica interactiva de los dos planos deberá justamente definir la técnica propia del actor.

En el capítulo tercero de su "Arte poética" dice textualmente Aristóteles: "Y como sea que la representación es de acción y ella se hace por ciertos actores los cuales han de tener por fuerza algunas cualidades según fueren sus costumbres y sus maneras de pensar, que por estas calificamos a las acciones". Esto implica que es en la acción en la que se da, por la que se da, la caracterización de los personajes. El teatro no presenta psicologías, o costumbres o emociones, sino más bien éstas aparecen como "calificativos", como cualidades adjetivas de la acción y no como sus elementos esenciales. El modo de existencia del carácter humano en el teatro y para Aristóteles, se da en la acción y por ella. Ni en la palabra ni en la emoción.

"La fábula es el remedo (la mimesis) de la acción". "Porque la tragedia es la imitación (mimesis) no tanto de los hombres cuanto de los hechos y de la vida, de la aventura y la desventura, la felicidad consiste en acción así como el fin es una especie de acción y no calidad". Resulta sorprendentemente contemporáneo este modo de argumentar de Aristóteles. "Por consiguiente las costumbres califican a los hombres, más por las acciones son dichosos o desgraciados". Las

acciones dan la existencia en el drama. Sin ellas no existe el carácter dramático. "Por lo tanto no hacen la representación para imitar las costumbres sino que se valen de ellas para el relato de las acciones". "Los hechos y la fábula son el principio de la tragedia y no hay duda de que el fin es lo más principal de todo". Con respecto al rol técnico del "fin" hablaremos más tarde. "Pues ciertamente sin acción no puede haber tragedia mas sin pintar las costumbres si puede muy bien haberla, dado que la tragedia de la mayor parte de los modernos no las expresan".

Nos detenemos aquí porque no queremos enarbolar la autoridad del estagirita sino mejor anotar los, para nosotros, correctos meandros de sus razonamientos.

Desde Aristóteles, el primero de los filósofos enciclopédicos, saltamos al último de ellos: Hegel.

Hegel desarrolló, en nuestra opinión, la visión aristotélica de este problema del teatro. Basa también su concepción en la consideración de la acción como elemento primordial y definitorio. Dice así: "Por eso la acción dramática consiste esencialmente en una actuación de choque y la verdadera unidad sólo puede tener fundamento en el movimiento total para que la determinación de las características, fines y circunstancias de la colisión resulte ser adecuada a los fines y caracteres y al mismo tiempo anule su contradicción. Esta solución tendrá que ser simultáneamente subjetiva y objetiva, al igual que la acción misma". Acá hay varias ideas para destacar.

En primer lugar se concibe al teatro como una estructura esencialmente dialéctica (dialéctica de las ideas en su caso) en la que el movimiento, el desarrollo, está dado por el conflicto, la lucha o la contradicción de dos fuerzas que se oponen y se enfrentan hasta anularse, es decir, hasta superar ese estado contradictorio. Hegel visualiza al teatro como una totalidad inestable o en movimiento, concebida alrededor de la noción misma de acción como esencia del fenómeno. Todo ocurre alrededor de ese nudo conflictivo, activo. Todo se ordena alrededor de la estrella polar del conflicto. Y esta es la novedad. El subrayamiento del rol estructurante de la lucha. Lo que para Hegel es necesario en el teatro existe como acción dramática. Lo que no, aparece como teatralmente ineficiente. Hegel como se ve, precisa y ahonda la noción aristotélica de acción y la vincula más claramente a la de conflicto o choque. Si bien el "agon" está en la mente del estagirita, aquí en Hegel la contradicción interna surge nítidamente como motor del desarrollo de la idea dramática y como elemento dador de la unidad misma del drama. La obra teatral es vista como unidad de acción contradictoria. Además Hegel considera que la solución de esa contradicción organizadora debe ser "simultáneamente objetiva y subjetiva" aclarando aún más lo que dijimos en páginas anteriores con respecto a la confusión de Henri Gouhier. Esta unidad de lo subjetivo y lo objetivo, en su dialéctica dependencia, resulta clave para definir el modo de acción del hombre (actor) allí presente. Luego veremos que no se trata de una pura idealidad que "expresa" los contenidos de la conciencia o subjetividad. El escenario real no será la conciencia ni la intimidad del sujeto. Y el "gesto" no aparece aquí como intrascendente. No. Surge como necesaria esa unidad entre lo subjetivo y lo objetivo tanto en la acción como en la colisión que de ella resulta y sólo así aparece "adecuada a los fines y caracteres". Si insistimos sobre esta vinculación esencial entre los elementos materiales de la conducta y los espirituales, es porque nos proponemos ulteriormente demostrar que ello se da de modo particularmente claro en el método de las acciones físicas elementales. Las motivaciones internas o psicológicas y su entrelazamiento con la conducta real del actor en la escena son la base misma del método. Engels,

en su ya muy conocida definición del realismo parece haber tenido también en cuenta esta irrenunciable imbricación de los actos y las circunstancias, de la subjetividad y la objetividad como el único acercamiento que permite entender en profundidad los comportamientos globales del hombre. En realidad se trata del modo de definir al hombre propio de las Tesis sobre Feuerbach. Y también así procede Stanislavski cuando piensa el método de las acciones físicas.

Ocupémonos ahora de algunas ideas de Georgy Lukacs, pertinentes también para nuestro ensayo: "El drama concentra en torno de un núcleo firme, de una colisión dramática. . . los afanes humanos que toman parte en esta colisión al luchar unos contra otros". Este es el modo esencial del género en el reflejo de la realidad. "Al concentrar el drama el reflejo de la vida en la plasmación de una gran colisión, al agrupar alrededor de ésta todas las manifestaciones vitales y desplegarlas siempre en relación con esa colisión, simplifica y generaliza las posibles actitudes de los hombres frente a los problemas vitales".

Detengámonos sobre algunas ideas. Surge nuevamente de las citas la idea de estructuración alrededor del núcleo conflictivo. El drama se concibe como complejo organizado en torno a un centro dador de sentido. Las conductas se despliegan siempre "en relación" con la colisión. Hay también en la cita de Lukacs algunas interesantes ideas acerca de la tipicidad, pero nosotros buscamos mejor lo que nos aporte en la definición de la esencia del fenómeno teatral.

"La plasmación se reduce a la representación típica de las más importantes y características actitudes humanas, se restringe a aquello que es imprescindible para la configuración dramática de la colisión, es decir, los movimientos sociales, morales y psicológicos que producen y luego resuelven la colisión. Toda figura, todo rasgo psicológico —sigue diciendo Lukacs— que rebese la necesidad dialéctica de este nexo, de este vivo dinamismo de la colisión, tendrá que dar la impresión de ser superfluo desde el punto de vista del drama". El esteta húngaro ahonda aún más su visión estructural del drama, aunque su enfoque acentúe tan solo los aspectos psíquicos y sociales de la conducta. La relación de cada una de las partes con respecto al nexo conflictivo es lo que decidirá, en su visión, acerca de la necesidad o no de su existencia dramática. Esta economía del drama que Lukacs subraya y nosotros aceptamos lo emparenta también con la línea de pensamiento que hemos venido siguiendo: Aristóteles — Hegel — Lukacs. Línea que sostiene nuestras ulteriores disquisiciones.

Al hacer un sorprendente paralelo entre la escultura y el teatro, Lukacs ilumina aún más este interés por la conducta humana como centro protagonista de ambas. "El paralelismo profundo del teatro y la escultura se deriva de que el mundo humano se realiza en ambas artes exclusivamente mediante la plasmación del propio ser humano". Aquí sí aparecen las conductas materiales, objetivas, como esenciales para la existencia del teatro. Claro que además de esta semejanza entre la escultura y el teatro Lukacs nombra sus diferencias: la escultura presenta a ese ser quieto y muerto, mientras el drama lo hace de modo activo y dinámico.

Finalmente queremos recordar a Lukacs cuando imbrica en la historia real al conflicto plasmado por el dramaturgo y nos recuerda así su carácter reflejo respecto de la realidad social. Sostiene Lukacs que no basta que el dramaturgo invente un conflicto dramático y sugiere más bien rastrear el nexo entre él y su realidad histórico social. El dramaturgo así, para Lukacs, no debiera inventar en su cabeza el choque o la colisión, sino que debiera descubrirlo en la realidad, en la humanidad de su propia época. La libertad del artista residiría en esto. Conflictos inexistentes serían irreconocibles para nosotros y nos plantearían en el mejor de los casos un juego estéril y sin sentido estético.

Si recordamos aquí, en esta introducción definidora, las palabras de Lukacs, es porque no queremos obviar la temporalidad, la actualidad que envuelve siempre al fenómeno teatral aún mucho más marcadamente que a los objetos de las otras artes. Porque esta temporalidad, en nuestro parecer, tiene que ver con el rol del dramaturgo en toda la elaboración ulterior del producto teatral completo y está ligada a la esencia misma del teatro como género aparte.

El dramaturgo, al abordar el género, no describe, no explica el comportamiento de sus criaturas imaginarias, sino que las enfrenta, las hace combatir en un aquí y ahora que se nos presenta como rasgo fundante del género.

Por último algunas reflexiones nuestras.

Esta recorrida por la autoridad y sapiencia de estetas como los recordados, debe entenderse como un intento por subrayar la importancia que en todos ellos, y para nosotros, tiene el criterio de acción para definir al teatro.

El género dramático muestra la historia, la moral, todo el acontecer real a través de las modificaciones de la conducta de sus personajes. Lo esencial es que la totalidad dramática se expresa en los actos, en la acción. Y es en ella en la que aparecen las implicancias de la época, de los caracteres, los humores, las ideas mismas. Es en el acto, visto como un todo subjetivo y objetivo a la vez, en donde cobran existencia estética todos esos datos, la conducta entendida por nosotros como "un tender hacia" material y objetivo, psíquico y físico a la vez, es lo definitorio en este género. Y esa conducta, si queremos mostrarla, no puede ser más que presente. El pasado, tan decisivo en géneros como la novela, puede aparecer tan solo como recuerdo en la acción, tan solo como la acción presente de recordar, como proceso psicológico de existencia meramente verbal. En el teatro lo determinante es justamente el presente del personaje entendido tanto en el plano psicológico como en el físico. Para que el pasado exista en el teatro debe ser evocado verbalmente por este personaje instalado en mi presente. O bien, el actor se sumergirá en la evocación psicológica, introspectante, con todo lo que ello implica de antiteatralidad. Creemos que la presencia de la acción conflictiva, subjetiva y objetiva, ahora y aquí delante mío, es el fenómeno definitorio de la esencia de lo teatral. Jean Louis Barrault lo dice mejor que nosotros: "Le Théâtre est la création de la vie, saisie au temps présent, dans l'espace, par le moyen du corps humain".

3 — TEATRO EN ACTO

En los comienzos de "Notre Dame de Paris" de Víctor Hugo, hay una escena que nos parece altamente significativa y por eso la transcribimos.

Maese Coppenole, un sólido y simpático burgués, cuestionador de los hábitos feudales, interrumpe una festividad organizada en la Catedral que incluye una representación teatral y dice: "Señores burgueses e hidalgueros de París, por Dios, que no sé lo que estamos haciendo aquí. Veo allá, en ese rincón, sobre el tablado, personas que simulan batirse. Ignoro si esto es lo que llamamos un "misterio"; pero no es divertido. Se baten oralmente y nada más. Hace ya un cuarto de hora que aguardo el primer golpe y nunca llega. Son unos cobardes que no saben más que insultarse, que se hieren con injurias. Debiérais haber hecho venir luchadores de Londres o de Rotterdam. ¡Enhorabuena! Entonces los golpes se hubieran oído desde la plaza. Esta gente me dá lástima. A lo menos si nos dieran una danza morisca u otra monería. No es ésto lo que nos habían prometido".

¿Qué es lo que el bueno de maese Coppenole había entendido como promesa? Desde el realismo innato que le viene de su clase en ascenso, Coppenole re-

clama la vida en escena, quiere verdad, pretende emocionarse. Todo lo entiende, es cierto, toscamente. Pero le molesta sobremanera la irrealidad y la afectación propias de la declamación. Quiere acción. Mientras que los actores que él vé sobre el escenario son más bien literatos. Hacen literatura. En el fondo se proponen un teatro diferente al que aspira maese Coppenole, cuya opinión, aunque burda, rescatamos.

Pero hay otros puntos de vista desde los cuales argumentar sobre el problema. Augusto Comte, en su "Curso de Filosofía Positiva", en los capítulos dedicados al arte argumenta en favor de la abolición de lo que llama "la institución del teatro" (el espectáculo) que no puede ser admitido entre las Bellas Artes por ser una forma secundaria y pasajera de la Poesía. "El positivismo debe irrevocablemente acabar con la institución del teatro, tan irracional cuanto inmoral, al reorganizar la educación universal y al fundar, por la sociología, un sistema de hechos puros a fin de desprejar las vanas satisfacciones. Desde que la lectura se halla lo suficientemente extendida como para que se pueda por doquier gustar aisladamente (en soledad) de las obras maestras dramáticas, la protección concedida al juego escénico no aprovecha más que a los mediocres". Opinión extrema y opuesta a la anterior.

Por el contrario Hegel nos deja oír sus reflexiones: sin desconocer el valor poético intrínseco de una obra dramática, lo que le da todo su valor interno "es esencialmente una acción concebida de tal modo que vuelve al drama excelente para la representación". Y añade: nuestro hábito "de leer a veces, a veces de ver representar una obra de teatro ha llevado a este grave error de creer que, en el pensamiento de los poetas mismos, su obra estaba destinada en parte a ser leída". ¿De qué hablan los que así discuten? ¿Se refieren al mismo objeto? ¿Hay un solo teatro? ¿Y cuál es?

Esta confusión acerca del objeto propio dificulta evidentemente los planteos técnicos. Se hace imprescindible definir sin más cual es el "objeto" teatral propiamente dicho para recién entonces adecuar a su obtención la técnica apropiada.

En primer lugar diferenciaremos el texto escrito, la obra teatral que constituiría un objeto a nivel lingüístico, del teatro considerado en su otro nivel de existencia estética: el teatro hecho, representado en la escena. Este último nos proporciona entonces un objeto más complejo, no sólo lingüístico.

Este teatro hecho por los actores, el director, un escenógrafo, etc. y que incluye además del texto literario prácticas actorales portadoras de un mayor o menor grado de realidad, que transcurre en entornos dramáticos reales pero recubiertos de convencionalidad significativa y en medio de luces y sonidos cuyo aporte semántico no debe desconsiderarse, este producto complejo que supera en capacidad significativa el mero nivel lingüístico y que, en consecuencia, no puede ser ya abordado como si se tratara de una parte de la literatura (el género dramático) es el **objeto propio y distinto de la actividad estética autónoma del actor**. Se trata del objeto cuya definición nos permitirá precisar mejor las técnicas que resulten más adecuadas para su obtención. Su definición nos facilitará enderezar al actor hacia la búsqueda de una estructura compleja y alejarlo de la utópica marcha hacia objetos literarios o psicológicos. El haber encontrado con propiedad el objeto nos facilitará además el planteo epistemológico del proceso. Y esta última es quizás nuestra fundamental preocupación.

La distinción entre teatro escrito y teatro hecho, obvia por otra parte, ha sido sin embargo dejada de lado durante largos siglos en la consideración de sus implicancias técnico-estéticas. El actor, por ejemplo, fue educado durante mucho tiempo con normas más propias de la formación de oradores que de actores.

Se utilizaba frecuentemente el manual de oratoria de Quintiliano, ya que se trataba de decir un texto. Surge aquí con nitidez la pérdida del real objeto a manipular. ¿Decir el texto? ¿Dónde quedaba la conducta real del personaje-actor, los datos aportados por su presencia? ¿Acaso esos niveles se consideraban superfluos?

Los límites entre la literatura para ser leída y la literatura (?) que se completa estética y significativamente en su realización escénica, se esfumaron durante mucho tiempo y el teatro occidental, en algunos momentos de su historia, llegó casi al abandono de la acción real, material y concreta, escamoteada por la acción meramente subjetiva y orientada hacia lo psicológico puro o lo verbal. Desapareció la consideración de los comportamientos sobre el tablado y se jerarquizó la acción interna, descripta por el texto literario. Racine, que constituye a nuestro parecer la culminación de esta tendencia, escribe para ser dicho no actuado. O por lo menos concibe la acción teatral como fundamentalmente oratoria, verbal. Todavía pueden encontrarse por ahí cursos de declamación equivalentes, para algunos, a los cursos de actuación.

Sin embargo, ya el mismo Aristóteles había señalado la distinción entre ambos hechos, los literarios y los fácticos: "Y puesto que son personajes que actúan los que hacen la mimesis, en primer lugar, de una manera necesaria, la **organización del espectáculo será una parte de la tragedia**". Nosotros queremos estudiar, precisar, definir en su desarrollo y construcción esta "organización del espectáculo" como parte necesaria y esencial de la técnica teatral.

Este es el tema que nos ocupa. Hallar ese objeto complejo y translingüístico, que no puede ser entendido, ni en consecuencia ser producido plenamente sin haberse comprendido el proceso de su génesis y producción. En él se van estableciendo o apareciendo leyes internas o interconexiones entre los distintos niveles materiales del fenómeno (literarios, psicológicos, físicos, espacio-temporales, etc.) pertenecientes en un comienzo a realidades diversas y ajenas las unas a las otras, pero que poco a poco y a consecuencia del trabajo del actor pasan a integrar un nuevo sistema significativo-estético, lo que es decir, una nueva y compleja totalidad artística autónoma.

Este nuevo objeto poseerá así cualidades que no se hallaban naturalmente en los objetos aislados que lo componen, sino que mostrará atributos propios del nuevo sistema (o estructura compleja). Así entonces, en el caso teatral específicamente, algunos de los componentes, las palabras por ejemplo, las acciones, etc. aparecerán preñados de sentidos nuevos inexistentes antes y sólo posibles en la y por la nueva complejidad del sistema. Veamos el parlamento de un personaje, por ejemplo, que pese a seguir constando exactamente de las mismas palabras aparecidas en su nivel estrictamente literario, aparecen ahora cargadas de significaciones contextuales sólo posibles en la nueva configuración compleja. Es así que la nueva significación específicamente teatral aparece ahora no por oscuras razones (referidas a la mística inspiración, por ejemplo) sino más bien como la lógica consecuencia del trabajo humano realizado por el actor que somete los elementos a un metabolismo especial. Es la acción, la acción física del actor, a la que luego definiremos, la que constituye el modo específico del trabajo humano en este caso.

En este recorrido genético habrá que averiguar con cierto detalle cómo se pasa desde el texto, aún mera literatura, hasta el nuevo producto translingüístico y articulado. Habrá que conocer esa historia, describir el proceso del modo más objetivo y científico. Deberemos, en ese recorrido, determinar cuáles temas (objetos o niveles materiales de existencia) y en qué sucesión deberán ocupar la atención del actor y constituirse en metas de su praxis para poder alcanzar el

nuevo sistema poliarticulado del teatro en acto, del teatro en la escena. Se trata pues de determinar cuál es la secuencia a desencadenar, qué técnicas emplear (verbales, físicas, psíquicas) a partir de la obra escrita que aparece en la actualidad como el casi inevitable comienzo de todo el trabajo.

Porque si queremos atenemos tan solo a los contenidos generales de la obra literaria y desconocer el rol y las consecuencias significativas del trabajo actoral visto en sus modos más concretos y materiales, obtendremos una visión altamente deformada del producto en el escenario. Veremos el trabajo actoral como mero excipiente incapaz de añadir significación estética al texto y caer en congelamientos conceptuales propios de algunos "conservatorios" convertidos en verdaderos centros de declamación y no de actuación teatral. El teatro, a consecuencia de concepciones como la que describimos, va dejando de ser un instrumento vivo de la cultura y llega a ser un producto destinado a museos. Aparece como la prolongación impertérrita de una tradición dada de una vez y para siempre, determinada sobre todo por una visión muy particular del texto que rompe todos sus nexos con la historia. Mientras tanto, la práctica real y viva de la escena discurre alegremente en otro sentido. El teatro vivo sufre las presiones del devenir histórico, de los cambiantes edificios teatrales, de las técnicas y de las modas. Podríamos decir, adoptando circunstancialmente un lenguaje semiótico, que las condiciones del acto sémico inciden directamente sobre la producción y, que por lo tanto esas condiciones, no pueden ser desconsideradas en la apreciación técnica del proceso productivo. En la medida que los textos literarios pasan a estructurarse como partes de conductas actorales, en cuanto los conflictos descritos literariamente comienzan a existir objetiva y materialmente en escena, el sentido todo del texto varía. Nos hallamos ya en otro territorio estético. Por eso tan solo un análisis del teatro entendido como sistema desarrollado y translingüístico resultará apropiado para el hallazgo de una técnica objetiva. De allí también la importancia de una delimitación precisa del objeto sobre el cual deberán trabajar actores y directores. Justamente la descripción de este proceso con sus implicancias epistemológicas es lo que nos ocupa.

Los elementos de la estructura teatral, tomados en sus modos de existencia aislados, digamos el texto, los gestos, la voz, el decorado, etc. poseen en sí mismas cualidades naturales, sensoriales o significativas que no logran expresar la esencia del nuevo fenómeno aparecido con el teatro en acto. Esa nueva complejidad, concebida como algo más que un mero aglutinamiento de partes; muestra la presencia no yuxtapuesta sino "en sistema" de todas ellas. Ese sistema aparece como resultado de un determinado proceso, de un cierto tipo de trabajo que hace aparecer las cualidades propias del nuevo nivel. He ahí las consecuencias del quehacer humano. No se obtiene un conocimiento real de los hechos reuniendo lo que sabemos de sus componentes parciales. No se trata de una suma sino más bien de una síntesis producida, lógicamente, por la praxis actoral en el escenario. Difícilmente esa síntesis pueda ocurrir —o reflejarse plenamente— en la cabeza del creador durante el período de ensayos denominados "de mesa". Debería, de ser así, poderse reflejar en su totalidad y en su complejidad un objeto materialmente inexistente. Y si aún lo creyéramos posible, seguramente su traducción práctica, su implantación en la realidad espacio-temporal, nos mostraría tantas modificaciones con respecto al modelo pensado que se nos aparecerá con evidencia la necesidad de hallar métodos de trabajo más precisos que permitan que la teoría (o sea lo pensado) se encuentre más cerca cognoscitivamente hablando de los productos de la práctica real.

Si en cambio nos abocamos al estudio, al reflejo teórico progresivo, del sistema o estructura que va emergiendo del trabajo actoral, y dejamos de lado sus

variantes estilísticas, hallaremos siempre historia objetivada, tiempo, procesos práctico-concretos. Si así no fuera las estructuras resultarían meras entelequias abstractas incapaces de apresar la complejidad de la vida y de los objetos en continua transformación, especialmente el objeto teatral que por su conflictividad implícita, es inestable y cambiante como pocos. ¿Cómo reflejar todo esto de modo abstracto?

El proceso de creación en el teatro, activo y lábil como el que más, se halla por supuesto dependiendo de la esencia misma del género capaz de reflejar de modo eficiente los conflictos, los cambios, el desarrollo de la interacción humana, con el agregado de la indispensable inmediatez, del aquí y del ahora, del presente y la presencia para recordar a Henri Gouhier en definiciones que consideramos acertadas.

Así pues en la búsqueda del objeto específico del trabajo actoral, objeto al que vemos como material, complejo, poliarticulado y translingüístico no podremos desconsiderar los problemas que provengan de su génesis, las implicancias que se desprendan del proceso creador. Porque como bien dice Lucien Séve: "el trabajo del pensamiento consiste en elaborar una topología del objeto; pero no sólo una topología de posición, sino una topología de funcionamiento y desarrollo indicándose los vínculos lógicos, los puntos de articulaciones fundamentales, el carácter procesal de las relaciones".

Y esto es lo que intentaremos. En nuestro caso se tratará de establecer una epistemología propia del trabajo del actor (y del director) y referida a la manipulación de ese objeto complejo que es el teatro devenido comportamiento escénico.

¿VIVENCIA O REPRESENTACION?

La realización artística particular, al aparecer siempre en un determinado contexto histórico y como parte de una técnica cuyo desarrollo constituye otra historia en cierto modo autónoma, adopta en cada caso caracteres estilísticos definidos y diversos. La obra de arte es única e irrepetible. Su vinculación con las macroestructuras sociales, sus relaciones con las modas artísticas imperantes, con la propia personalidad del creador, con el edificio teatral en nuestro caso o con las técnicas artísticas en boga, todos estos factores de gran incidencia en la concreción de la obra de arte, no serán, pese a su importancia, estudiados aquí por nosotros. Más bien todo esto constituye el tema de otro ensayo. Pero rescataremos para nuestros fines que no será posible hablar de la obra teatral concreta como si se la obtuviese siempre a través de una sola modalidad estilística y surgiera, en consecuencia, como el resultado del empleo de una única técnica productiva.

La historia nos muestra una maraña de procedimientos: la puesta en escena con máscara y casi recitada y bailada de los griegos, la ceremonia severamente pautada de tantos pueblos primitivos, la comedia jugada "all' improvviso", el texto tirano reponiendo en su trono al autor literario, la declamación romántica, la frialdad cerebral de algunos opuesta al temperamento de otros, la verdad de los comportamientos en Antoine o Stanislavski, la artificialidad sugestiva del simbolismo, la expresividad biomecánica de Meyerhold, la socialización del gesto brechtiano, la subjetividad extrema de Grotowsky. Y la lista podría continuarse indefinidamente.

Pese a todo y tratando de generalizar lo repetido en esa infinita acumulación de poéticas teatrales, resulta posible esbozar una primera y muy amplia clasificación que tiene en cuenta el compromiso del actor con lo que hace, el grado real de presencia en el escenario del sujeto de la creación: el actor. ¿Vive el papel en el escenario, el actor, o simplemente lo representa?

Siempre podrá enmarcarse el comportamiento de un actor en la vivencia o la representación. Siempre hallaremos partidarios de la escuela italiana de actuación, con su compromiso "caliente", o de la escuela francesa, más cerebral, fría y altamente refinada.

En "La paradoja del Comediante", de Diderot, aparece claramente el problema: o bien el actor vive su personaje, se entrega a él, y pierde por lo menos en parte su control estético, o bien por el contrario lo controla con la consiguiente falta de emoción. Algunos piden "tener el corazón caliente y la cabeza fría" y aunque la metáfora resulte expresiva, funciona muy poco en la realidad. ¿Cómo fundar una técnica en ella? ¿Cómo proceder?

Para Diderot, la excesiva sensibilidad hacia a los malos actores en tanto que la inteligencia caracterizaba a los buenos. Recordemos que escribía en una época cuya problemática se expresaba en el racionalismo que alcanzó en Boileau su máximo exponente: "Me gusta en el teatro un actor agradable que, sin desacreditarse a los ojos de los espectadores, agrade por la sola razón y nunca la ofenda". Estamos en épocas cercanas al código Napoleón, que excusaba los crímenes cometidos en estado de emoción violenta por cuanto lo que se sabía de la naturaleza humana enfrentaba de modo excluyente "pasión y razón". Esta disyuntiva que nos hace elegir entre una interpretación cerebral y fría o bien otra temperamental, vivencial y desordenada expresa en realidad un determinado estadio de los conocimientos psicológicos, y plantea alternativas estéticas de implicancias más profundas. Detrás de esta alternativa hay una concepción de la estructura

del hombre y además existen propuestas estéticas que persiguen finalidades diversas.

La famosa paradoja es, a nuestro juicio, la consecuencia de los planteos no dialécticos de Diderot, tan mecanicistas como el resto de su filosofía y deja ver opciones artísticas propias de la época.

No hay tal paradoja o necesidad del desdoblamiento para un sujeto concebido desde una perspectiva a la vez materialista y dialéctica ya que en el proceso de la creación del personaje, durante el desarrollo de las diversas etapas por las que atraviesa, vamos viendo su contradictoria unidad capaz de ir mostrando un tiempo propio para el control y otro tiempo destinado a la vivencia básicamente. Esas sucesivas negaciones que aparecen durante el período de ensayos (o mejor debiera llamárselo de construcción del personaje) van articulándose dialécticamente en un proceso único tan cercano a los procesos normales y cotidianos de la praxis humana como cualquier otro. Durante el tiempo de los ensayos, además, el sujeto creador "aprende" e incorpora de modo reflejo los nuevos comportamientos que se le presentan como una totalidad para nada paradójica. Finalmente, en el teatro contemporáneo ha aparecido el director de escena que viene a ser la forma más exquisita del control actoral: lo ejerce desde afuera y puede pues hacerlo objetivamente.

En la actualidad "La paradoja del comediante" puede y debe ser superada tanto por los progresos de la ciencia psicológica como por la incisividad metodológica que permite la adopción de una dialéctica materialista. Y la "paradoja" dejará de ser tal para ir modestamente ocupando el lugar que le corresponde, sin aureolas místicas, entre las diversas prácticas humanas.

Sin embargo el dilema sigue hoy expresándose en el terreno estilístico, en las escuelas nacionales. En Francia podemos reconocer una cierta tendencia a la representación, elegante y controlada, mientras que en la Unión Soviética, por ejemplo, predomina lo que siempre preocupó a Stanislavski: la vivencia considerada allí como un valor escénico innegable.

Pero definamos mejor qué es la vivencia por boca de uno de sus partidarios, M. Knebel: "El rol puede ser vivenciado cada vez, así como lo hacemos nosotros, en nuestro arte. Pero también puede ser vivenciado una vez o tan solo algunas veces para observar la forma exterior de las manifestaciones naturales del sentimiento y una vez observadas, para aprender la repetición de estas formas en modo mecánico con ayuda de los músculos debidamente entrenados. Esto significa la representación de un rol". Y agrega: "En realidad, la escuela de la representación existe y es aún próspera: en nuestro país de un modo velado y en el extranjero en formas bastantes puras y demostrativas. ¿Nos puede asombrar acaso, que los actores de la Comédie Française, o el conjunto inglés de Peter Brook o el equipo conducido por Jean Vilar, hagan noche tras noche el mismo espectáculo, a veces dos veces por día y tres si es necesario, sin que esto agote físicamente a los actores y sin que palidezcan sus montajes, a veces brillantes? Como Stanislavski mismo subraya, el arte de la representación es un arte: es capaz en nuestros días de asombrar y entusiasmar, tan solo que no conmueve".

Esto fue escrito en 1957 y aunque la situación en la URSS puede haber cambiado al respecto, consideramos acertada la caracterización de la representación, hecha por Knebel. Sin embargo la diferencia entre ambos enfoques no implica necesariamente valoraciones estéticas. Se trata más bien de una diferencia técnica. En un caso se consigue la comunicación clara, precisa, elegante. En el otro se logra la identificación emocional del espectador. Uno de los modos invita a observar, a aplaudir, el otro a participar con un elevado grado de emotividad e identificación.

En el teatro de la representación y durante la función en presencia de los espectadores, los actores utilizan fundamentalmente su cuerpo y su voz, mientras que el control de lo que hacen se eleva hasta ocupar el lugar central de su actividad psicológica. Los actores de la vivencia, por su parte, consideran lo que hacen sobre el escenario como algo en cierto modo irreplicable, que acontece aquí y ahora. Ellos no sólo dirigen su conducta real a la transformación objetiva de su partener sino que además buscan crear las condiciones más favorables para la aparición de su propio sentimiento escénico. Aquí los sentimientos atribuidos a los personajes no se muestran, no se representan, sino que se producen y aparecen como parte integrante de la conducta real de los actores.

En el teatro de la representación la "forma" no se desvía nunca demasiado de la elaboración hecha de una vez y para siempre hasta en sus más pequeños detalles, mientras que en el de la vivencia la forma concreta depende siempre de la participación real, de elevado contenido emocional, y por lo tanto posee un grado de variabilidad, dentro de ciertos límites, es cierto, pero ineludible.

Entonces, y sin eludir los innumerables casos particulares que se presentan dentro de esta muy amplia diferenciación y que incluyen a Brecht y la Comédie Française por un lado, y a Stanislavski y a Grotowsky, por el otro, podemos sin embargo retener la utilidad que, para nuestros propósitos posee. En ella aparecen con cierta claridad el diverso grado de utilización y compromiso de los sujetos del proceso creador. Los instrumentos (el propio ser psico-físico del actor) aparecen diversamente utilizados y generando lógicamente dos técnicas distintas. En ambas actitudes se persiguen objetos diferentes: en la representación, de raíz diderotiana, se busca la figuración sobre todo formal, exterior, y una comunicación más o menos directa con la platea que relega a un segundo plano la interacción real entre los actores. Los recursos verbales y gestuales crecen desmesuradamente. Y todo esto con una gran participación sobre todo de la inteligencia, con un grado de sensibilidad orientada hacia las formas exteriores y el ritmo de gran expresividad. En tanto que en la técnica vivencial el actor procura sumergirse en procesos psicológicos reales, homólogos por lo menos a los del personaje. El actor procura así "entrar en la piel del personaje" para utilizar una frase imprecisa por metafórica. El actor de la vivencia se somete a sus emociones verdaderas.

Pero cuando decimos verdaderas, ¿queremos significar con ello idénticas a las de la vida real? ¿Mis emociones escénicas, cuando son verdaderas, son las mías de mi propia vida, las que pertenecen a mi biografía en circunstancias semejantes ya vividas o por vivir?

Este problema provocó largas y pacientes controversias, infinitas búsquedas e innumerables definiciones. No repetiremos aquí lo andado. Bástenos decir, desde nuestro particular punto de vista, que el actor, en el momento de la función no debe —si se encuadra en la vivencia— mentir y mostrar los signos, los efectos o las huellas dejadas por la emoción, sino padecerla. Pero añadiremos que esta emoción, a la que calificamos de real porque existe, es sin embargo muy diversa a la de la vida. Allí es involuntaria, no buscada, y en el teatro aparece como resultado de un planteo técnico y en cierto sentido, controlada. La emoción teatral es solamente real porque modifica efectivamente el comportamiento del actor en escena y porque lo implica emotivamente en lo que está haciendo. Pero esto no quiere en absoluto decir que se trate de la misma emoción que sentiría en la vida en condiciones similares o que sea la reproducción exacta de algo por él vivido con anterioridad. ¿Cómo lograr además esa identidad ante el cambio objetivo de circunstancias y de procesos genéticos? Más bien nuestra práctica nos induce a afirmar que el actor de la vivencia sufre una emoción real prove-

niente de su profunda participación en la circunstancia dramática que, por otra parte, posee por sí misma suficiente carácter real como para enmarcar, generar y modificar finalmente una conducta que se ejerza efectivamente en ella. Sin embargo, podría objetárenos que la circunstancia dramática carece del "pasado" propio de la circunstancia real, carece además de muchos de sus condicionamientos que aparecen aquí de modo imaginario, y carece finalmente de su futuro lleno de consecuencias reales. Así es. Pero sobre la base de la "pequeña verdad posible" (Stanislavski) podemos marchar hacia la construcción de la gran verdad total. En la circunstancia dramática existen y no son pocos, los elementos reales. La convencionalidad asumida juega ella también un papel modificador efectivo en cuanto se hace conciencia traducida en actos. Piénsese si no en las frustraciones que sufre un jugador de fútbol por "no poder tocar con la mano" la pelota y hacer un gol. Esa imposibilidad es sólo convencional pero asumida. Finalmente la acción física que se ejecuta en escena posee siempre un elevado grado de realidad. Sobre todo ello y ante la oposición también real de su partener y del entorno material, el actor de la vivencia puede "construir" una conducta cuyos componentes incidan sobre sus vivencias efectivas, permitiéndole, en cierto grado diferente al de la vida pero real por su aparición concreta, vivir su personaje, emocionarse con realidad. De este modo es verdadera la vivencia actoral: únicamente porque aparece como fenómeno real, posible de ser detectado como modificación de la presión arterial, de la presencia de adrenalina en la sangre, como aparición de rubor, etc. Pero no es en ningún caso real porque pertenece a la vida real del actor involucrado. La emoción de la escena es re-producción, es producción segunda, de la emoción de la vida. Si se describen fenomenológicamente ambas situaciones se pueden apreciar con claridad sus diferencias.

En la representación, en cambio, la conducta de los personajes se compone de signos más o menos claros y explícitos cuyo destinatario directo es el espectador. En la vivencia la interacción entre los personajes es lo prioritario. El actor no se halla tan preocupado por transmitir un mensaje a la platea cuanto por transformar a su partener de modo más o menos real. Pese a la cuarta pared, esto no excluye un cierto grado de convencionalidad en sus comportamientos. Por el contrario. Ya hablaremos de ello al profundizar en la acción física.

Knebel, en el artículo citado dice: "En realidad Stanislavski no habló nunca de sentimientos naturales, porque en este caso Otelo, llevado hasta la locura tendría que haber estrangulado "de verdad" cada noche a Desdémona. Stanislavski, al igual que Pushkin, entendía perfectamente la doble naturaleza del teatro, que reside al mismo tiempo en la mayor verdad y en el mayor convencionalismo".

El actor de la vivencia no muestra sino que hace. Y esto que hace se eleva como signo y "atraviesa" la cuarta pared. Problemas como este último, el de la cuarta pared, el de la soledad en público, y el de la verdad de los comportamientos escénicos, constituyen temas de una importancia tal que resulta inútil encarar la técnica sin una clarificación de los mismos. Nuestro ensayo no podrá profundizar en su tratamiento. Por ello se limita, concientemente, a tratar de aclarar la técnica referida a la vivencia.

Al mismo tiempo afirmamos que el objeto teatral complejo, poliestructurado en varios niveles de realidad, se nos presenta como el más completo y desarrollado, que incluye, de un modo u otro, a las otras propuestas. La vivencia se nos aparece como una totalidad expresiva sumamente densa desde el punto de vista técnico y semántico. Y sin que esto implique una clara valoración estética, por cuanto sabemos la posibilidad de elaborar obras de arte importantísimas desde otras posturas técnicas —piénsese en Brecht, solamente— nos proponemos

aquí analizar los problemas que presenta la vivencia. Una vez resueltos éstos creemos que las restantes técnicas hallarán un terreno desbrozado para su mejor formulación.

En el teatro de la representación el sujeto psicológico, o ejecutante, está en cierto modo distante de su instrumento que aparece frente a sí y fundamentalmente centrado en el funcionamiento de su voz y de su cuerpo. Mientras que en la vivencia resulta más ardua la tarea de distinguir al sujeto de su instrumento.

En este caso se imponen análisis más minuciosos que facilitarían también la aproximación epistemológica que nos interesa a nosotros.

En la representación se trata de un instrumento distinto al sujeto: por un lado el yo, por el otro y existiendo objetiva y separadamente la voz y el cuerpo, ambos en cierto modo técnico, controlables, voluntarios.

Pero en la vivencia es el propio yo psicológico el que debe funcionar como instrumento. Los contenidos actuales psicológicos del actor no difieren en demasía de los del personaje. Yo debo experimentar, aquí y ahora cargas psicológicas que aparecen, en la vivencia transferidas al personaje. Yo me convierto a la vez en sujeto de la creación y en materia. Los límites se esfuman. He aquí un buen fundamento para la aparición de paradojas del comediante. Establecer distinciones entre el sujeto de la acción y su instrumento o materia, es la dificultad técnica que deberá afrontar, entre otras, quien desee esclarecer los procesos de la técnica actoral. Esta es la dificultad, pero ésta es también la causa de su diversa eficiencia emocional, empática.

En este ensayo nos limitaremos a considerar los problemas que surgen del teatro de la vivencia. Como ya lo dijimos, al esclarecer lo inherente a la organicidad vivencial del comportamiento, se desbroza el camino para el mejor entendimiento de los problemas derivados de otras técnicas, menos complejas, por lo menos desde este punto de vista. Por ello, cada vez que hablamos del teatro en su más pleno desarrollo evolutivo, pensamos en esa estructura translingüística, de complicada articulación, que es el teatro de la vivencia, el teatro de la "verdad" buscado por Stanislavski.

EL APOORTE DE STANISLAVSKI

Para profundizar en el estudio de la técnica actoral y sus problemas inherentes, resulta ineludible consultar la herencia de Constantin Sergueevich Alexeev, más conocido universalmente por su seudónimo artístico de Stanislavski.

La vida y la obra de este genial maestro y pedagogo ruso, director singular, y sobre todo, fundador de la pedagogía teatral científica en el mundo, estuvo orientada obsesivamente a la búsqueda de técnicas que le permitieran erradicar del escenario, el amateurismo y el vedetismo escénico. "A lo mejor la rutina es denominada teatralismo", decía, "es decir ese modo de andar y de hablar típico del escenario teatral". Y continuaba en su diario de juventud: "Si es así, entonces no debemos confundir la rutina con las condiciones necesarias para el escenario, porque estas requieren sin duda, algo específico, que no se encuentra en la vida. Y justamente en esto reside el problema: en introducir la vida en la escena dejando de lado la rutina (que mata la vida), y respetando al mismo tiempo los requerimientos de la escena. . . Si logras pasar por este estrecho desfiladero —entre la rutina, por un lado, y las condiciones del escenario por el otro— encontrarás el verdadero camino de la vida. Este camino es infinito, en él se encuentran multitud de cosas interesantes, es un amplísimo campo para la elección. En una palabra, el talento encuentra donde desarrollarse y expandirse".

Stanislavski buscó siempre lo que él llamó "la verdad escénica" concepto que, aunque un poco ambiguo, y dependiendo en demasía de las modas estéticas imperantes, puede vincularse desde el mismo comienzo con la vivencia escénica del rol.

Su larga vida artística y de investigación que transcurre entre sus apuntes de 1877-1892 hasta su muerte acaecida en 1938, nos muestra a un autocrítico severo de sus propios hallazgos. Su perenne insatisfacción por lo hallado era solamente comparable a su capacidad investigadora y su sed de verdad.

Y si bien no conocemos todos sus escritos, que, por lo que sabemos no se hallan traducidos en su totalidad en lenguas accesibles a nuestro trabajo, y que, en la mayoría de los casos aparecieron luego de su muerte lo que impidió que los compilara críticamente él mismo, nos creemos autorizados a comprender y exponer algunas de sus ideas fundamentales. Resultan ellas lo suficientemente explícitas y coherentes como para construir sobre esa base el material de ideas de este ensayo.

Stanislavski comenzó sus investigaciones allá por la octava década del siglo pasado y según sus propias declaraciones la primera aplicación de sus métodos la hizo con la obra "El drama de la vida", puesto entre 1906-1907. Pero ya en el verano de 1906, Stanislavski sintió la necesidad de compilar y organizar sus propias reflexiones metodológicas: ". . . Como consecuencia de mis experiencias artísticas —decía— he reunido una cantidad de materiales de toda índole con respecto a la técnica del arte. Sin embargo parecían amontonados sin elección alguna, mezclados, trabados y no sistematizados, y de este modo resulta difícil utilizar tus propias riquezas. Era necesario poner orden, desenredar lo reunido, apreciarlo y ordenarlo, para decirlo de algún modo, en los estantes de la cabeza. Lo que había quedado en forma bruta debía ser elaborado y puesto como cimiento de mi propio arte. Lo que se había gastado por el tiempo, debía ser renovado. Sin esto, el avance era imposible".

En esos escritos iniciales hallamos todavía una ecléctica mezcla de posiciones filosóficas idealistas, de aportes orientales (recordemos de pasada su interés por el "prana") junto a una serie de jalones técnicos objetivos, algunos de ellos

extraídos de conquistas científicas, avanzadas para su época, aunque hoy en día superadas. En un manuscrito, que no sé si ha sido ya publicado, pero que se conserva según N. Abalkin, en el Museo del Teatro de Arte con el número VJ 19, Nr. 1927, y que contiene el primer intento de Stanislavski por exponer su método, existen numerosas referencias al psicólogo francés Theodule Ribot (1839-1916), representante de la psicología experimental. De él parece haber extraído sus conclusiones iniciales referidas a la memoria afectiva. Stanislavski decía entonces: "El actor crea su rol no sólo por la simple inspiración accidental, como equivocadamente creen algunos teóricos, sino por toda una serie de inspiraciones provocadas y fijadas durante los ensayos y luego repetidas en el momento de la creación y basadas en los recuerdos afectivos". Mientras que Ribot, en su "Psicología de los sentimientos" explicaba: "El ideal final de cada recuerdo consta en que guardando la marca de un estado sufrido con anterioridad, lograr en lo posible, un igualamiento en la intensidad producida por la impresión inicial". Según el Stanislavski de los escritos iniciales "el actor en la escena debe conducir sus sentimientos afectivos de acuerdo al tejido establecido por el rol, pero no someterse enteramente". Y junto a este rol motriz que acuerda a los sentimientos, el joven Stanislavski trata de agregarle, de un modo no muy claro todavía lo que llama "comunicación escénica" y que para nosotros se refiere a la conducta más objetiva del actor en el escenario.

Hay otros intentos iniciales de Stanislavski por ordenar sus ideas, como por ejemplo, el artículo dedicado a la actriz M.P. Lilina, que se halla estructurado en base a una concepción funcionalista de la personalidad humana. En él Stanislavski habla del rol de la voluntad, de la búsqueda, de la vivencia, de la encarnación del personaje, del fundirse con él, y del proceso de influencia a los espectadores. El desarrollo de la ciencia psicológica por él consultada quizás no le permitía abordar de otro modo los problemas complejos que tenía por resolver.

Lo esencial de este período nos parece el rol acordado a dos procesos simultáneos que el actor debiera tener en cuenta: "uno de esos estados de espíritu se halla impuesto por la vida y surge como consecuencia de la interpretación del rol con ayuda de la memoria afectiva y de la observación de la vida por el actor; el otro estado de espíritu es exclusivamente escénico y aparece tan solo cuando el actor siente el proceso de encarnación del rol". Y agrega Stanislavski: "Se sobreentiende que no sólo en el proceso de creación del rol sino cada vez, en cada ensayo, es necesario el primer estado de espíritu dictado por la vida y basado en la vivencia y en consecuencia tan solo con su ayuda es posible la creación". "Tán solo creándose el estado de espíritu basado en la vida, con su concentración calma de sentimientos y sensaciones, puede uno confundirse plenamente con el dramaturgo y utilizar su poderoso apoyo".

En esta época, incluso cuando se refería a procesos tales como la comunicación escénica, Stanislavski impregnaba sus concepciones de vicios idealistas, en los que inclusive la religión ocupaba un lugar. La dicha comunicación teatral era concebida en este período, como algo fundamentalmente espiritual, y en ella el rol protagónico lo jugaban los sentimientos y las sensaciones. La descripción material de la técnica y su aproximación racional se hallaban francamente desdibujadas. La tarea, a estar con las concepciones enunciadas por Stanislavski en aquel período, se referían a un actor compartimentado en funciones, y lo que es aún peor, a un actor que poseía dos planos bien distintos, el corporal y el espiritual, no sólo aislados el uno del otro sino también sin que se explicitara su modo de vinculación.

Ulteriormente Stanislavski llega a formulaciones más precisas que son las que se conocen realmente bajo la denominación de "sistema de Stanislavski" y

constituyen el contenido de sus primeros libros.

Sin que pretendamos resumir la totalidad de las ideas que allí expone, vamos a describir los pasos que generalmente se desprenden.

El trabajo comienza con una consideración profunda de los contenidos del texto. Este es analizado durante mucho tiempo en lo que se conoce generalmente con el nombre de "trabajo de mesa". En él se busca la línea del pensamiento de cada uno de los personajes, la línea de las imágenes y la línea de las acciones. Lógicamente todo ello luego de haber definido, con cierta precisión, el ambiente en el que ocurre la acción, el contexto histórico e incluso algunos detalles estilísticos propios del autor tratado. Finalmente se pasa a la práctica en la escena. Allí al conjugarse y materializarse las tres líneas halladas de modo teórico (la del pensamiento, la de las imágenes y la de la acción) va surgiendo una cuarta que es la línea del sentimiento.

En esta metodología, que es la que Stanislavski aplicó en la mayor parte de sus creaciones, vemos ya algunos de los elementos que permiten el planteo profundo de una técnica actoral, aunque, en nuestro parecer, todavía no se hallan encadenados dentro de una lógica procesal científica. Este modo de aplicar el sistema ha descubierto ya sus principales elementos pero ellos deberían ejercerse todos, más o menos simultáneamente. La sintaxis del proceso no surge con claridad. Eso sí: hay ya una afirmación categórica que permite todo el avance ulterior: el sentimiento resulta de la aplicación de las tres líneas mencionadas. No tiene un origen voluntario sino que se lo halla mientras se aplican los complejos y variados datos hallados durante el trabajo de mesa.

Hay un largo camino que va desde la amalgama teórica inicial, hasta estas primeras formulaciones sistemáticas, y llega hasta las pocas pero geniales páginas, escritas poco antes de su muerte, en referencia al llamado "método de las acciones físicas elementales". Este camino es el de una gigantesca búsqueda de la verdad en el que se opone a la payasada exterior del "actor de oficio" de quien dice que simplemente "remeda la vida, los sentimientos y las figuras humanas mediante procedimientos de juego escénico, establecidos de una vez y para siempre". Es el camino autocrítico de alguien que fue sensible y atento a las críticas recibidas e intentó, poco a poco, configurar un método científico de actuación que reflejara los procesos esenciales que allí ocurren durante el juego realista y vivenciado. Y esa formulación final, incompleta por desgracia, pero suficientemente explícita como para fundamentar toda una técnica científica de la actuación que es el método de las acciones físicas, ocurre en el país y en la época en que los cuestionamientos de la visión del mundo basada en enfoques idealistas, fueron totales.

Todo el proceso de investigación, que es la vida de Konstantin Sergueevich, posee una inocultable unidad centrada en la obsesión por obtener la "verdad escénica profunda", en la búsqueda incesante de los modos para la vivencia y la identificación del actor con el rol. Pero creemos que no se ha insistido lo suficiente acerca de la revolución epistemológica que implican sus últimos escritos. Toda su anterior metodología se ve convulsionada, trastornada, "vuelta cabeza para arriba". Y este acontecimiento trae consigo cambios técnicos y científicos más trascendentes de lo que generalmente admiten quienes se empeñan en subrayar la mera continuidad de la obra stanislavskiana.

Stanislavski buscó, tuvo vacilaciones, cambió de rumbo en medio de la coherencia de sus planteos. ¿Quién puede negarlo? Si nos detenemos a analizar tan solo las tormentosas relaciones con sus discípulos dilectos, Meyerhold y Vajtanov, podremos visualizar allí los ecos de la discusión de una problemática que, seguramente, debe haber incidido en sus trabajos y haberlo conducido a las bús-

quedas que desembocaron finalmente en la jerarquización de la acción física.

¿Cómo no pensar que sus discusiones con Meyerhold acerca del rol del cuerpo en la tarea actoral, y las críticas del discípulo que apuntaban al "psicologismo" Stanislavskiano, hayan jugado un papel importante en los replanteos finales del maestro? ¿Y cómo no vincular la época de esos replanteos (años 1937-38) a los momentos en que Meyerhold, acorralado por el dogmatismo de una época, encuentra un lugar de trabajo en el teatro de su antiguo y respetado maestro?

De una primera época totalmente dominada por la utilización de la memoria emocional del actor, como concepto motriz, desde esa primera etapa de los recuerdos personales revividos ¿no se llega acaso en etapas más tardías a la reconsideración de la composición exterior, de los problemas físicos como punto de partida de todo el proceso?

Muchos fueron, en nuestra opinión, los factores que incidieron en este viraje metodológico. El trayecto es complejo, lleno de ires y venires cuyos vericuetos no pueden ser analizados en detalle por nosotros, desde aquí, y seguramente serán a su tiempo objeto de alguna investigación más cuidadosa y detallada que la nuestra. Pero nos basta con rescatar los hitos principales, los factores preponderantes que motivaron el cambio. Veamos.

En primer lugar, la propia estrictez científica del maestro, su capacidad autocrítica y de trabajo que, al tropezar con momentos teóricos no resueltos satisfactoriamente, lo llevaban a reconsiderar de modo crítico todo lo anteriormente elaborado.

Luego podríamos mencionar algunas de las controversias sostenidas con sus más queridos y apreciados discípulos que, seguramente, lo hicieron también reflexionar sobre algunas de sus hasta entonces certezas. Por ejemplo, creemos que Stanislavski debe de haberse detenido seriamente en la consideración de las opiniones de Vajtangov, quién disenta con la actitud extremadamente psicologizante del maestro y bregaba por una técnica que permitiera resultados "más teatrales" y capaces de interpretar estilos alejados de los comportamientos cotidianos.

Frente al "si mágico" de Stanislavski, Vajtangov propone otro que le permite superar un cierto naturalismo del maestro. Vajtangov propone reemplazar el "que haría yo si..." del maestro por "en que tengo yo que creer para...". En el primer caso, el "si mágico" de Stanislavski busca qué hacer, qué haría yo si estuviera en la situación del personaje. Lógicamente la respuesta que me surja será necesariamente naturalista, cotidiana. Jamás podrá tener la acentuación necesaria de la farsa, por ejemplo. En cambio si yo parto de la acción dada por el autor (o el director) y busco tan sólo justificación interna, lograré una forma a lo mejor alejada del comportamiento cotidiano pero la misma verdad, convencimiento y entrega que perseguía Stanislavski. Y la última formulación es la que propone Evgheni Bogrationovich Vajtangov. Este parte de una acción material ya definida por el autor o el director mismo en su visualización del personaje y el estilo. No se busca la acción, se parte de ella y se la justifica interiormente para no apartarse de la verdad. En esto último el discípulo no se aleja de su maestro. Pero lo digno de destacar aquí es cómo Stanislavski mantiene el origen del trabajo actoral en la subjetividad, mientras que Vajtangov jerarquiza la acción física, dada objetivamente, como comienzo de la tarea y es a ella a la que propone justificar. No es la "vivencia" la que produce la acción, sino al revés, es la acción la que debe contener a la vivencia.

Boris Zahava, en su libro "Evgheni Vajtangov et son école" dice que en el momento en que su maestro se hallaba en el apogeo de sus trabajos "la acción

era ya legítimamente reconocida como la esencia misma del juego escénico". Sin embargo el sistema permanecía en esa época puramente teórico, no se sabía aplicarlo a la práctica y en el curso del trabajo el acento era puesto sobre la búsqueda de los sentimientos, los estados de ánimo, el ambiente emocional, etc."

La cita muestra bien las preocupaciones de los practicantes del sistema en su primera formulación. Los contenidos emocionales, psicológicos de la conducta, priman allí por sobre la concreción material de los comportamientos. Pero ya el problema aparecía. Las reflexiones de Vajtangov, jerarquizando el rol de la acción, son concluyentes. Stanislavski no pudo permanecer indiferente ante esto.

Otra de las controversias que nos ayuda a entender el clima espiritual de la elaboración del sistema, y en consecuencia, las influencias sufridas por el maestro, es la ya mencionada con Meyerhold. Su biomecánica, mal conocida y peor estudiada, parte del análisis, que Meyerhold intentó hacer científicamente, de la conducta física. Si no lo consiguió, fue en parte, por la aplicación mecánica y directa de los aportes del materialismo dialéctico a su explicación. La época no estaba todavía madura, quizás, para la solución de tan complejo problema que aún hoy provoca arduos y farragosos enfrentamientos entre quienes quieren explicar la conducta desde una óptica dialéctica y objetiva.

También Michael Chejov, protagonista de la época, con sus reflexiones acerca del "gesto psicológico" nos muestra hasta qué punto se buscaban soluciones partiendo de lo material de la conducta.

Pero en realidad se trataba de todo el clima intelectual, filosófico y social que encontró Stanislavski en Rusia a su regreso del exterior. La filosofía imperante era el materialismo dialéctico que otorga prioridad en la existencia a los factores materiales por sobre los ideales. En realidad los contenidos espirituales o psicológicos aparecen como producidos, o segundos, con respecto a la materialidad del mundo. ¿Pudo Stanislavski con su extrema sensibilidad intelectual, con su curiosidad inteligente, sustraerse a tales cuestiones? No lo creemos.

Finalmente apuntamos al trabajo de algunos científicos como Ivan Pavlov que buscaba afanosamente una explicación de las conductas psicológicas a partir de los procesos fisiológicos, o bien a aportes como los de los lingüistas Bajtin o Voloshinov, quienes pueden haber ejercido influencia en el viraje de Stanislavski. En todo caso, el clima intelectual imperante favorecía evidentemente la reconsideración del método stanislavskiano en su primera formulación y su replanteo a partir de premisas materiales y objetivas en consonancia con el resto de las investigaciones científicas.

Seguramente todo lo que decimos requiere un trabajo de documentación mucho más profundo y detallado, un uso más científico de documentos, de los que en general carecemos, pero si exponemos aquí estas aventuradas hipótesis es porque nos parece que su valor lógico resulta incuestionable. Se trata de familias de problemas y de soluciones únicamente explicables por condicionamientos sociales y de la época, a los que, seguramente, Stanislavski no pudo escapar.

Aún si analizamos el pensamiento de Stanislavski como descontextuado de su realidad histórica podríamos marcar una cierta lógica interna en su desarrollo. Así, en la primera etapa Stanislavski va hallando, aunque de modo desordenado y para nada estructurado, los elementos aislados que componen su sistema. Los halló sin sus conexiones procesales, mecánicamente yuxtapuestos. "Todo" era necesario y simultáneo para la creación de la conducta plena en la escena. La acción, la memoria sensorial y/o emotiva, el texto, etc.

Pero con el correr del tiempo y por las razones que él mismo muestra claramente en su capítulo sobre el trabajo con "El Inspector" de Gogol, al que luego nos dedicaremos, Stanislavski va exponiendo cada vez con mayor claridad la

lógica del desarrollo propio del objeto teatral, del trabajo del actor en su contexto real-imaginario, su historia necesaria a partir de los elementos existentes en la realidad (el actor aquí y ahora y su entorno) en su camino hacia el personaje cuya existencia es tan solo imaginaria (diríamos mejor literaria) al comienzo.

El trabajo del actor debe pues comprenderse como algo que va de la lectura y comprensión de un texto dramático, al hallazgo inicial de elementos heterogéneos desconectados entre sí (el cuerpo, los contenidos psicológicos, la utilidad, algunas relaciones con el texto mismo, su significación contextual) y que justamente merced al accionar del actor van integrando una estructura cada vez más compleja y homogénea: se llega al teatro verdadero, en acto, sobre la escena. El actor recorre así un proceso de conocimiento que va de la lectura inicial del texto, al planteo teórico-abstracto de sus elementos, y poco a poco avanza hacia esa etapa del conocimiento que el filósofo soviético Kuzmin califica de segunda y define como "el hallazgo de la ley de funcionamiento", del proceso que ubica en el tiempo y el espacio los diversos elementos y que muestra, establece las interconexiones entre ellos.

Con todos los vaivenes que caracterizan su pensamiento, Stanislavski evolucionó en este sentido. Y justamente creemos que éste es su mayor aporte a la técnica teatral. Stanislavski fue también del señalamiento inconexo de los elementos del juego teatral que hallamos en sus primeros trabajos, desde una cierta postura ecléctica que requería todo del actor al mismo tiempo, hacia un enunciado más estricto y encadenado por leyes internas y de necesidad del mismo proceso.

La sistematización de los procesos técnicos, estableciendo entre ellos un orden temporal de necesidad, una cierta causalidad inexcusable, es justamente el objetivo de este ensayo. Pero la concreción de esta meta es tarea ardua. Lo fue aún para el propio Stanislavski. Se conocen bien sus dudas acerca del lugar que debían ocupar algunos capítulos en sus libros. Esas hesitaciones reflejan sus intentos por lograr una cierta ordenación epistemológica, o si queremos decirlo de otro modo, estas dudas nos sumergen en el laboratorio stanislavskiano y nos muestran sus esfuerzos por ir precisando cada vez más lo que hoy, con mayor propiedad, denominaríamos la "lógica de su desarrollo".

Como ejemplo claro de ese intento de estructuración podemos considerar el cuadro sinóptico que incluye en uno de sus primeros libros "La preparación del actor", y que aparece como el resumen ordenador del trabajo realizado con sus alumnos por Tortsov-Stanislavski.

Lo cierto es que cuando se intenta recomponer el proceso de creación de un personaje entendido como una serie sucesiva de pasos a dar nos encontramos en sus libros con ciertas diferencias, ciertas vacilaciones, algunas simultaneidades imposibles de realizar en la práctica sin caer en desdoblamientos, que aparecen aún más amplificadas si recurrimos a los trabajos de algunos seguidores que intentaron sistematizarlo. No se ve con claridad cual es la serie temporal de procesos en donde unos son causa de los otros, en donde algunos generan a los otros.

Creemos que actualmente, y dialéctica mediante, se está en condiciones de establecer esa sucesión temporal, de esclarecer esos nexos de necesidad. Sobre todo si tenemos en cuenta el vuelco propuesto por Stanislavski cuando comienza a trabajar con el método de las acciones físicas elementales. Muchos comentaristas opinan que el nuevo procedimiento no añade ninguna novedad a sus anteriores conquistas teóricas y parecen considerarlo simplemente como una de sus variantes más o menos probadas. Esta consideración esfuma lo nuevo. Bástenos decir aquí que el método de las acciones físicas plantea con más nitidez, al contradecir todo lo anterior, la necesidad de esclarecer la sucesión temporal. Lo que

hay que probar es que la inversión metodológica supera el eclecticismo de los primeros trabajos stanislavskianos, e instaura en el terreno una lógica del desarrollo francamente materialista, (lo que es decir científica) y nos permite describir también el trabajo del actor de acuerdo a las pautas más generales de una teoría del conocimiento objetiva y dialéctica.

En cuanto a la dirección más general del proceso creador, Stanislavski nunca dudó que el mismo tuviera que transcurrir "de lo consciente a lo subconsciente". Con esta sola premisa aportó luz desde el comienzo a un terreno en el que la mística romántica de la inspiración, y la repugnancia de algunos artistas por todo lo racional, había introducido mucha confusión. En esto Stanislavski fue siempre claro. Pero la posición que parece desprenderse de sus primeros trabajos es que el actor debiera tener en cuenta "al mismo tiempo TODO", lo interior y lo exterior, lo psíquico y lo físico, etc. Stanislavski reconoce la necesidad de todos los factores en el producto teatral complejo (la vivencia). Es capaz de enumerarlos y aún describirlos. Pero la vinculación dialéctica entre ellos y sobre todo sus nexos procesales, temporales sus nexos de necesidad y, en consecuencia, su jerarquía dentro de los procesos reales, no nos parece tan claramente enunciada en esos primeros trabajos.

En su primera metodología el paso de lo consciente a lo subconsciente está claro. Se trata primero de buscar las imágenes, los pensamientos, las acciones y de ellos surgirá la emoción. ¿Pero cómo conciliar y jerarquizar la "línea de las imágenes" tarea que vuelca al actor claramente hacia la introspección, con una conducta física interactiva y netamente extrovertida? Si a esto se agrega la necesidad de tener siempre en cuenta la "línea de pensamiento", veremos que esta simultaneidad de actividades psíquicas y físicas resulta muy difícil de obtener en la práctica. Este es el eclecticismo al que hacemos mención. Faltan aquí nexos de necesidad, indicaciones referidas a la causalidad. La simultaneidad es posible en el papel escrito de la teoría pero no en la práctica comprometida de la escena. El actor es plenamente capaz de pensar, de identificar, de describir y aún de ejecutar por turno los diversos elementos que componen su conducta y a los que alude Stanislavski. ¿Pero qué es lo que ocurre en la instantaneidad de la escena, ante la presión de los parteneres, en el complejo ritmo impuesto por el acontecer real, que le exigen una extroversión permanente? Podríamos acotar que en el curso de los ensayos puede irse estableciendo un cierto encadenamiento reflejo de esos elementos. Aceptemos. Pero aún así falta esclarecer teóricamente: ¿qué elemento genera a cual? ¿Cuál es su orden histórico de aparición y sus nexos de necesidad?

Todos los elementos que conforman la conducta, analizados por Stanislavski en sus primeros escritos, (la atención, la imaginación, el relajamiento muscular, la línea del pensamiento, etc.) pueden ser hallados en un análisis abstracto de cualquier vivencia teatral. Pero nuestra experiencia nos indica que no existen aisladamente, como funciones psicológicas separadas, sino que surgen como el producto complejo de un proceso que los va amalgamando, produciendo, hasta fundirlos en ese torrente único que es la actividad psico-física del actor.

La lógica propia de ese proceso no aparece con claridad, a nuestro juicio, en el primer Stanislavski.

Pasemos a considerar en detalle algunos pasos considerados como fundamentales en la primera época y cuyo valor se desdibuja en la medida en que adoptemos el método de las acciones físicas.

Veamos la atención escénica, la plena concentración del actor. "El arte de la vivencia —dice Abalkin— quiere que el actor concentre enteramente su ser espiritual y físico sobre lo que ocurre con los hombres mostrados en escena". Y

más adelante: "Para dominar a la perfección el arte de la concentración escénica, el actor debe desarrollar su atención en la vida y utilizarla para completar el material de la creación". Pese a que se reconoce que la atención del actor no es estática ni pasiva sino activa, de las formulaciones citadas y del uso que de la concentración hace Stanislavski podría entenderse que se trata de un proceso previo al trabajo del actor, que la concentración misma debe "descubrir" sus propios objetos, y que por lo menos, debe entrenarse de modo separado. Recordemos al propio Stanislavski entrenando a sus alumnos con ejercicios de concentración en "círculos" más o menos amplios.

Por supuesto que nosotros creemos que no ocurre así con la práctica creadora. Como el mismo Stanislavski lo afirma en otros contextos, no existe concentración por sí misma sino como producto del proceso voluntario de la acción. No hay tal concentración como actividad psicológica independiente ni previa. Y en la realidad ocurre que la acción, por tener un origen voluntario y conciente, no requiere otra cosa que esa propia voluntariedad para ponerse en marcha. Allí reside, entre otras cosas, su valor técnico. No es necesario para accionar más que una voluntad conciente y transformadora vertida sobre el objeto. La concentración requerida aparece más bien, según nuestra experiencia, como una consecuencia del trabajo activo. Nunca es su causa. La concentración adecuada resulta del querer "realmente" transformar en la práctica y aquí y ahora el objeto de esa actividad. Solamente en el método de las acciones físicas aparece la atención considerada de esta manera. Anteriormente se nos presentaba como un "factor" que había que entrenar en cierto modo independiente, y al que teníamos que tener en cuenta al comienzo de los procesos. En una palabra el actor primero "se concentraba", mientras que en el método de la acción física el actor primero quiere y acciona, y como consecuencia logra la necesaria concentración.

Algo similar podemos decir con respecto a la libertad muscular. Todos hemos practicado, gracias a Stanislavski y sus precisiones acerca de la distensión muscular necesaria para la creación, aquellos ejercicios de relajamiento conciente que aparecían como el comienzo de toda tarea actoral, Stanislavski hace de esta práctica uno de sus postulados iniciales. No dudamos de la utilidad de los ejercicios y de la relajación misma, con un sentido reparador de la fatiga o como intento de desvincular al actor de los problemas propios de su vida real e introducirlo en el "mundo" del personaje. Pero seguramente no reside en la relajación conciente el comienzo del proceso creador del personaje, ni durante los ensayos ni durante las funciones. Allí la adecuada tensión muscular no se obtiene convirtiendo nuestro propio cuerpo en objeto conciente del trabajo de relajación, sino por el contrario, la correcta y profunda conexión física con el objeto a transformar, la vinculación real del actor y la acción física ejercida sobre el objetivo de su comportamiento, son lo que producen y condicionan el adecuamiento muscular necesario para la escena sin tensiones extras.

En ambos casos, el de la concentración y el de la libertad muscular, sostenemos que se trata de un error propender la actividad del sujeto hacia la introspección con el fin de lograrlos, especialmente durante la representación y la vivencia. Por el contrario esas condiciones, el relajamiento y la concentración, se obtienen mediante el contacto real, físico, con el entorno propio de la escena. Aparecen así estructurados en la conducta y no como un componente anterior ni causal. Lo que sostenemos se desprende del método de las acciones físicas y consideramos que resulta más acorde con una técnica que respete y tenga en cuenta los comportamientos naturales del hombre. No incide ni provoca un "desdoblamiento", esta pesada carga del actor tradicional. Por el contrario lo elimina.

Iguales vacilaciones, o planteos no del todo correctos desde el punto de vista del funcionamiento real de la conducta del actor, nos parece encontrar en un tema de tanta importancia como el del carácter de la emoción experimentada por el actor en el momento de la representación.

Stanislavski, dominado quizás por los aportes de Theodule Ribot acerca de la memoria sensorial (tesis todavía muy deudora de la teoría de "las funciones psíquicas del hombre") habla muchas veces, en sus primeros escritos, de la emoción del actor como emoción "evocada", perteneciente a su pasado de hombre real. Esa emoción surgiría, emergería, aparecería desde el pasado mediante un trabajo que requiere introspección, relajación y utilización de las imágenes correspondientes a la escena de vida evocada. Todo lo que así se logre debe luego vincularse (no se nos explica bien cómo) a un profundo trabajo activo y transformador del actor. Nuevamente aparece la bipartición, el desdoblamiento. Por una parte el actor debe introspectarse y recobrar de su pasado la emoción y por la otra debe vincularse al partener. Este modo del proceder técnico categóricamente imperando durante toda la primera época stanislavskiana, en realidad ha servido ulteriormente para fundamentar y dar origen a toda la postura de Strasberg, que pudo aparecer como una comprensión favorecida por las imprecisiones de Stanislavski acerca del real funcionamiento de la memoria emotiva y de la poca claridad con que trató la sintaxis del proceso todo. La emoción producida de este modo es en realidad evocada, extraída del pasado.

Pero cuando el mismo maestro se ocupa de sus "études" (improvisaciones) allí la emoción pasa, de un modo más correcto y real, a ser el producto de la interacción y no la evocación de ninguna experiencia previa ni pasada.

Estas vacilaciones aparecen por ejemplo, en el artículo redactado por el propio Stanislavski para la Enciclopedia Británica, a comienzos de la década del 30, y en los trabajos de algunos de sus seguidores, por ejemplo Sudakov, Zahava, y otros. En la absolutización de la evocación como causa de la emoción Strasberg halla los fundamentos para sus tesis.

Se trata de una vez por todas, de esclarecer si las emociones experimentadas por el actor provienen de un esfuerzo suyo por recordar o más bien son producidas por la profundidad y actividad de lo que acaece en la escena misma, es decir, si el actor obtiene sus emociones por un trabajo introspectivo, recordatorio (de la índole que sea) o bien accede a ellas como una consecuencia de su trabajo en la escena, fundamentalmente extrovertido, hacia el partener y hacia la consideración activa de los otros elementos componentes de la estructura teatral.

La aclaración de este tema nos parece decisivo, puesto que la confusión planea incluso en trabajos destinados a sostener la necesidad del método de las acciones físicas pero que al llegar a la consideración de la "emoción" retoman la tesis de la memoria sensorial y/o emotiva.

Veamos, por ejemplo, las consideraciones de Zahava en su libro "La maestría del actor y el director", que afirma desde el buen principio que "la acción constituye el principal estímulo de las experiencias escénicas del actor"; "Una acción —agrega con toda corrección— une el pensamiento, la emoción, la imaginación y el comportamiento físico del actor—rol en una inseparable totalidad". Nada más cierto. Y luego de otras afirmaciones igualmente correctas, a nuestro parecer, afirma: "Así no se puede igualar la emoción de la vida real con una emoción análoga sobre la escena. Es obvio que la emoción escénica tiene algo diferente. ¿En que reside esa diferencia? Sobre todo en sus orígenes. La experiencia en el escenario no surge como en la vida de reales dolores (desde que sabemos que el dolor capaz de producir la experiencia necesitada en la escena está ausente). El actor puede despertar esa experiencia necesaria tan solo porque conoce

íntimamente una experiencia análoga de su propia vida, olvidada varias veces y luego bien recordada. En este caso —prosigue Zahava— el actor ya posee la emoción dada y necesita solamente sacarla a luz de las profundidades de su memoria emocional y unirla con el estímulo condicionado sobre el escenario en el momento necesario. La memoria emocional es la sala de almacenamiento de donde el actor produce las experiencias necesarias; le sirve como la fuente de las emociones sobre la escena que surgirán así y no de otro modo". Y acto seguido agrega una citación de Stanislavski que transcribimos también: "Del mismo modo como usted ve en su memoria emocional un objeto largamente olvidado, un paisaje, o la imagen de una persona, las emociones experimentadas previamente vuelven a la vida desde la memoria emocional. Parecen que estuvieran completamente olvidadas, pero de golpe —con sólo una sugerencia, un pensamiento, o una imagen íntima— uno se ve sumergido en experiencias que son a veces tan vividas como la primera vez, a veces un poco más débiles, a veces más fuertes, a veces iguales o algo transformadas".

Mi primera observación al respecto es que Zahava deja de lado el hecho que esta cita de Stanislavski pertenece al volumen 2, de la edición soviética de las obras del maestro, es decir al volumen que transcribe los trabajos pertenecientes a la época de lo que nosotros llamamos primer período de Stanislavski. Y Zahava pretende aclarar con esta cita, el trabajo de las acciones, más propio del método de las acciones físicas, que Stanislavski utilizó y teorizó mucho después.

Pero la argumentación fundamental que nos surge ante la tesis de Zahava es que no creemos que los contenidos de la emoción experimentada por el actor cuando se halla accionado frente a su partenaire, en una situación conflictiva, deben necesariamente referirse a hechos anteriores, y en consecuencia el actor accione desdoblado: su interioridad miraría al pasado, su pasado, y su exterioridad hacia el presente conflictivo de la escena. Creemos que el proceso fundamental generador de emociones que se produce durante el empleo del método de las acciones físicas, es el que, a través del enfrentamiento conflictivo de los estímulos reales presentes en el aquí y ahora, genera, produce una emoción única, adecuada tan solo a este aquí y ahora, de ningún modo referida a un otrora y allá. Esto que sostenemos difiere incluso de lo que sigue diciendo Zahava en el sentido de diferenciar la emoción "recordada" de la emoción original porque esta "remembranza" (es la palabra utilizada por él) se halla también influida por otro proceso psicológico despertado por los estímulos presentes. Disentimos cuando dice que mientras "recordamos el pasado, no olvidamos el presente. Más aún, los dos procesos no ocurren aisladamente sino que interaccionan, balanceando y penetrándose uno a otro".

Queda pues claro que para Zahava la bipartición del actor, la famosa paradoja no se supera con el método de las acciones físicas. Continúa. El método serviría tan solo para que esas evocaciones surgiesen naturalmente, sin que las llame un trabajo especialmente enderezado a ello.

Nuestra práctica con el método difiere de eso. El actor al emocionarse no recuerda sino que produce una emoción propia tan solo de esta circunstancia, de esta interacción con el medio (éste) y con el partenaire (único). Esta emoción es real en cuanto existe, pero es estética, es teatral, en cuanto es producida en las condiciones de la escena, con los límites de la convencionalidad propia del género.

Zahava desconsidera, deja de lado, la capacidad de la acción para transformar al objeto y desconoce que esa actividad transformadora es la que transforma a su vez al sujeto. Zahava ve en la acción tan solo sus efectos "boomerang" sobre el propio sujeto que la ejecuta. La concibe tan solo como medio de autoproducir

contenidos emocionales. Nosotros la vemos como el nexo dialéctico que justamente porque es capaz de transformar (en realidad) al objeto sobre el que se vierte requiere una autotransformación del sujeto. Nos resulta imposible comprender el proceso de la vivencia de otro modo, sin caer en los falsos desdoblamientos de la "paradoja del comediante" o de Strasberg.

Es por eso que nos suenan como generalizaciones carentes de sentido real afirmaciones tales como "hay algo en común en todos los casos de amor, furia, miedo, celos, etc. Y éste común denominador es la base para los términos "amor", "furia", "celos". Claro que verbalmente hallamos ese denominador común a los "términos", a las palabras. Pero en nuestra práctica ¿cuál es el denominador común a esos sentimientos que debíamos evocar? ¿Cuál es la parte en común a ser evocada en el miedo que me produjo el enfrentamiento con un ratón el otro día, y el miedo que experimenté ante una recorrida nocturna por un cementerio? Tampoco creemos en la posibilidad de síntesis, más o menos concientes, entre varios hechos separados, ni en las "esencias" que allí tendríamos.

Por supuesto que estamos de acuerdo en que "la vida emocional del personaje puede ser construida solamente con el material de las emociones del propio actor", aunque nos parece una frase un poco ambigua. Pero no creemos que ese actor deba únicamente recurrir a su pasado, a su memoria emocional, para tener emociones. Creemos que su capacidad de juego, bien entrenada en el método de las acciones físicas, le permite crear las "mejores condiciones para la aparición de la emoción", de nuevas emociones, aún no experimentadas, insustituibles para este único e irrepetible momento. En suma vemos al actor más como un constructor de contenidos emocionales que como un mero evocador.

Igualmente erróneo consideramos el establecer en el análisis a priori qué emociones debe sentir el personaje en la circunstancia dada. Aislar de ese modo las emociones de la entera estructura de la conducta aún no descubierta nos parece peligroso e incorrecto desde un punto de vista científico. El actor no sabe con exactitud cual será la emoción que surja de tal o cual escena. Muchas sorpresas causa la práctica. Stanislavski nos narra varios casos de esto. Y es más, supongamos que podamos definir "la emoción" a sentir, ¿qué otra cosa que una palabra tenemos? ¿Qué cosa es el miedo en general, o el temor como "esencia de los rasgos comunes" de ese tipo de contenido psicológico? ¿Y cuál es el nexo sintáctico entre esas "esencias" fáciles de nombrar pero a nuestro juicio inexistentes, y las acciones precedentes y ulteriores? ¿Nos basta con el ecléctico "hay que adecuar lo sentido con lo actuado"?

Definitivamente nos parece una conclusión no coherente con las posibilidades teórico-prácticas del método de las acciones físicas. Nos parece una inadecuada mezcla de afirmaciones primitivas de Stanislavski, hechas durante sus primeras elaboraciones metodológicas y referidas a la memoria emocional, y las consecuencias a las que podemos arribar mediante la consideración dialéctica-objetiva de las posibilidades de la acción física.

Coincidimos también con el soviético Grigori V. Kristi, autor de un libro sobre "El entrenamiento del actor en la escuela stanislavskiana de actuación", cuando habla de la evolución del maestro en la aplicación de sus métodos de trabajo, y cuando sostiene que "Stanislavski rechazaba la aproximación directa a la "memoria emocional", tal como en realidad lo postula Lee Strasberg, pero no coincidimos con su argumentación subsecuente en el sentido de que el actor recurre a medios indirectos de influenciar la memoria tales como la lógica de la acción y de la imaginación.

Creemos que la lógica de la acción (y de la imaginación), y añadimos la presencia de conflictos y de componentes materiales en la acción escénica (de allí



el nombre de acción física), influyen no sobre la memoria del actor sino sobre su entero aparato psicofísico y producen en él una carga emocional, pero de ninguna manera la evocan.

Nosotros preferimos usar las citas de Stanislavski del último período de su vida en los que parece centrar el origen de la emoción escénica en la influencia de las circunstancias, y sigue subrayando la incapacidad del actor para ordenar o forzar sus emociones. En 1938, año de su muerte, escribe: "Muchas de las más importantes facetas de nuestra compleja naturaleza no están sujetas a control conciente". Sin la ayuda de la naturaleza "nosotros podemos controlar solo parcialmente nuestro complejo aparato creativo para la vivencia y la encarnación sobre el escenario". Les recomienda a sus actores no esperar demasiado de la inspiración y sigue sus análisis vinculados con las acciones físicas, extrovertidas, y no basadas en el autoanálisis.

No es nuestra intención, en absoluto, negar toda efectividad y valor a los primeros aportes de Stanislavski. A partir de esas premisas teóricas se elaboraron espectáculos profundos y valiosos que llevaron al maestro ruso a constituirse en el renovador de la teoría y la práctica del teatro mundial. Además con esas bases metodológicas fueron instruidos algunos de los mejores actores de nuestra época. Sin embargo, si abordamos esos primeros escritos, sobre todo desde una óptica epistemológica observaremos ciertas inconsecuencias y posiciones eclécticas. Además el propio Stanislavski entrevistó estas críticas y las enunció él mismo en sus últimos trabajos.

Los complejos análisis de mesa de tipo literario, sociológico, histórico o de otro tipo, hechos muchas veces en detrimento de los verdaderos y específicos análisis teatrales, fueron juzgados por el maestro como inoportunos e "intelectuales". Porque el trabajo de mesa yerra en cuanto al objeto a analizar. No es el texto lo que hay que desmenuzar sino la conducta del personaje que deberá ser asumida por el actor sobre la escena y uno de cuyos componentes, quizás no el desencadenante del trabajo, es el texto.

Además los análisis de mesa totalmente teóricos están abruptamente rotos de la práctica que sobreviene tan solo luego de que todos los conocimientos han sido hallados. De este modo la acumulación de datos teóricos dificulta la asunción de la práctica que, en la mayoría de los casos y cuando se halla en las manos de los menos talentosos, suele resolverse del modo más empírico, tradicional y lleno de clichés. El trabajo de mesa dificulta la interacción imprescindible entre un planteo teórico inicial, todavía demasiado abstracto, una práctica primera torpe, y las sucesivas superaciones tanto teóricas como prácticas que permiten que las consideraciones críticas vayan elevando su nivel y el objeto material de la escena en sí misma, vaya adquiriendo el carácter complejo y significativo adecuado. ¿Acaso podría analizarse exhaustivamente un objeto —la escena en acto— todavía inexistente? ¿Qué significa esa asunción teórica total de un objeto que todavía no ha sido creado nunca, seguido por la puesta en práctica de esos logros teóricos cuya eficiencia y verdad no ha sido nunca probada? Además todo reflejo puramente teórico es necesariamente empobrecedor y lineal. Y la conducta de los actores, lábil y cambiante, interdependiente y compleja, no puede ser definida en toda su estructura espacio-temporal de un modo puramente abstracto. Se requiere en cambio un continuo ir y venir entre postulados teóricos cada vez más ajustados al objeto y una práctica que va mostrando un objeto real de creciente complejidad y realidad. Este último, por existir objetivamente fuera de nuestra conciencia, puede permitir un análisis adecuado.

Por eso es que decimos que, en el primer método stanislavskiano, hay una equivocada relación entre la teoría y la práctica que dificulta el proceso real de

los ensayos y la construcción del personaje.

Dice Sánchez Vázquez: "Entre la actitud cognoscitiva y la teleológica hay diferencias importantes, pues mientras la primera tiene que ver con una realidad presente de la cual se pretende dar razón, la segunda hace referencia a una realidad futura, y por tanto, inexistente aún. Por otro lado, mientras la actividad cognoscitiva de por sí no entraña una exigencia de acción efectiva, la actividad teleológica lleva implícita una exigencia de realización en virtud de la cual se tiende a hacer del fin una causa de la acción real. En efecto, en cuanto anticipación ideal de un resultado que se quiere alcanzar, el fin es también expresión de una necesidad humana que sólo se satisface con el logro del resultado que aquel prefigura o anticipa. Por ello no es sólo anticipación ideal de lo que está por venir sino de algo que, además, queremos que venga. Y en este sentido, es causa de acción, y determina como porvenir nuestros actos presentes".

En el teatro el objeto a conocer (la estructura dramática compleja) aún no existe. Lo que conocemos y poseemos es apenas un texto cuyas implicancias conflictivas son esenciales, pero cuyo desarrollo concreto en la realidad depende de los numerosos factores materiales que intervienen en el proceso: la personalidad del intérprete, las ideas de la "mise en scene", la propia concepción artística imperante en la época, el público consumidor al que se dirige, el mecenas que paga, etc.

El texto literario-dramático es pues apenas uno de los componentes de esa compleja realidad del teatro en acto que buscamos y quizás deba aparecer como la culminación de todos los trabajos a realizar más que como base sobre la cual construyamos la estructura compleja.

¿Cómo plantearnos entonces el conocimiento de "algo" antes de su aparición real? ¿Se trata simplemente de imaginar en nuestras cabezas una visión lo más completa posible y luego (subrayo luego) verterlo en la escena? Este proceder, bastante frecuente en la práctica de muchos directores, lleva implícito un error gnoseológico de sello idealista, pues pareciera que puede conocerse al margen de la práctica, como si el conocimiento se verificara por su sola necesidad lógica.

En el método de las acciones físicas, que luego analizaremos más en detalle, no se trata tan solo de conocer la estructura planteada, sino de ir la construyendo, justamente con la finalidad de ir reflexionando sobre su justeza y efectividad, sobre su posibilidad real y aún en vistas a considerar sus implicancias estéticas efectivas.

El método apropiado, gnoseológicamente hablando, deberá pues combinar las aproximaciones teóricas con las realizaciones efectivas y tener en cuenta su carácter procesal ascendente y tendiente a alcanzar los requerimientos de un texto que aparecerá entonces al final, como coronación necesaria del camino recorrido. La réplica del personaje surgirá ante los apremios de la situación material creada por él mismo y sus parteneres.

En el hacer, ya lo sabemos, hay siempre un conocer. Incluso el hacer no conciente puede producir, con ulterioridad, y ante análisis pertinentes, los conocimientos requeridos. Es justamente esto lo que se pide de la improvisación actoral sobre una situación dramática: que produzca una situación rica, compleja, preñada de significaciones, aunque hayan aparecido de la búsqueda más o menos espontánea e irreflexivas de objetivos inmediatos. Y lo logrado podrá ser juzgado a la luz de lo que se pretende alcanzar, pero además pondrá en evidencia aspectos, datos o conocimientos inesperados pero que, al ser concientizados, podrán demostrar su importancia y pertinencia.

La improvisación, considerada como modo específico del conocimiento ac-

toral, requiere que previamente se hayan identificado los elementos estructurales y procesales, aunque sea de un modo genérico, y recién entonces es posible plantearla eficazmente. Luego ante los hechos acaecidos en la práctica se extraen los conocimientos impensables e inhallables de modo abstracto. La práctica enriquece así lo que el actor sabía acerca de la escena o de la situación. Del actor puede decirse, verdaderamente, que "actúa conociendo y conoce actuando".

Es por todo esto que la técnica actoral, vinculada a los modos específicos del conocer, debe tener un carácter constructor de situaciones, teleológico en cierto sentido. Esa materialización del objeto a conocer resulta un requerimiento epistemológico ineludible.

Pero volvamos a algunas otras implicancias gnoseológicas del primer método stanislavskiano. La presencia, al comienzo del trabajo del actor, de planes demasiado extensos y detallados, de caracterizaciones minuciosas (recordemos los famosos análisis de mesa a qué grado de descriptividad llegaban) favorece la introspección del actor cuando llega a los ensayos y en consecuencia dificulta la real interacción con sus partenaires y en suma su comportamiento objetivo en escena. El exceso de datos lo obliga a buscar la causa del comportamiento dentro suyo, en el plan, favoreciendo actitudes subjetivistas que llegan a su máxima formulación en los planteos de Lee Strasberg en los Estados Unidos. Para él, la memoria sensorial o emotiva se convierte en el principal motor de todo el proceso creador. El actor se vuelve más un "evocador" que un creador de situaciones. Trabaja hacia adentro y no hacia la transformación de su partner.

En la Argentina el método stanislavskiano, se difundió fundamentalmente en su primera acepción, la que parte del análisis de mesa y cuyos defectos intentamos apuntar. Y luego en la década del 60 recibió el refuerzo del método de Lee Strasberg que es justamente una visión exasperada del mismo ya que el maestro norteamericano absolutiza y generaliza la introspección sensorial, aceptándola como único motor, y desconsiderando todos los procesos que parten de la interacción real sobre la escena. La conducta actoral se subjetiviza así, adquiere un marcado matiz psicologizante y deja por lo menos en la sombra todo lo referido a la acción física y concreta que, en la mayoría de los casos, es aceptada como una consecuencia más o menos inevitable de la vivencia obtenida por introspección.

Y si bien es cierto que la introspección sensorial asegura en algunos casos ciertamente la vivencia, no lo negamos en absoluto, lo hace al precio de renunciar por lo menos momentáneamente a la interacción. El método de Strasberg se basa así en una técnica sumamente artificial y compleja que, en nuestro parecer, no puede ser absolutizada y no sirve realmente para recrear en escena la interacción objetiva entre dos o más actores. La interrelación humana aparece como el resultado de dos monólogos introspectantes y paralelos. La acción es una resultante de la emoción y casi no tiene consecuencias. Además su puesta en práctica, al violar objetivamente las conductas más normales del hombre en lo que a la interrelación se refiere, aparece rodeada de una serie de procedimientos antinaturales y artificiales y sumamente frágiles. Strasberg se ve obligado a partir del relajamiento y la aislación del medio, para sumergir al actor en una profunda (y generalmente prolongada) introspección sensorial difícil de mantener y de conseguir en medio del trajín de la escena viviente. Si no, bástenos recordar la artificiosidad del famoso "minuto" al que recurrían los actores strasberianos del Group Theatre y que consistía en que los restantes actores presentes en la escena cubrían con juego innecesario a quién se hallaba realizando la introspección hasta que éste hubiera alcanzado el grado emocional necesario. Tan solo entonces la marcha de la escena recobraba su cauce normal.

Además en la versión de Strasberg de la introspección sensorial o utilización de la memoria sensorial y emotiva, se recurre por consejo del maestro norteamericano a la revivencia de unos pocos (él sostiene que oscilan entre 7 y 13) acontecimientos reales pertenecientes a la biografía auténtica del intérprete. Ellos serían la única fuente posible de emociones profundas y debieran combinarse "como las notas musicales". En nuestro parecer se limita así la posibilidad de utilizar imágenes sincréticas creadas por la imaginación del actor y de naturaleza también absolutamente sensorial, como motivaciones posibles. Es decir se descarta la efectividad de las imágenes construidas con fragmentos de la experiencia real y sobre todo con la capacidad de imaginar. Nuestra práctica de la enseñanza nos ha probado, por el contrario, que tales imágenes sincréticas pueden funcionar con la misma eficiencia en los casos en los que la introspección es posible y adecuada.

Nuestra crítica no intenta negar la validez de los procedimientos analizados por Strasberg. Todo lo contrario. Solamente objetamos su conversión en el único y generalizado procedimiento actoral para lograr la emoción. Esto nos parece inaceptable. Nosotros creemos que los aportes de Strasberg analizan bien un caso particular de la conducta física: justamente el de la introspección. Y el actor puede recurrir a ellos cuando recuerda, se aísla, planea, etc., pero no cuando la escena le plantea alguno de los modos de la interrelación.

Si Strasberg quiere aplicar su introspección sensorial a la conducta toda, se ve obligado con ello a ahondar la paradoja del comediante diderotiano, ya que obliga a su actor a escindirse entre un trabajo subjetivo que busca la sensorialidad y la emoción y un trabajo objetivo de contacto con el partner cuyos nexos con el anterior no aparecen bien descriptos en ninguna parte. Parecerían ser procesos paralelos y que no se tocan. Y este desdoblamiento es fácil de enunciar teóricamente pero muy arduo de obtener en la práctica. Su formulación se nos aparece viciada de consideraciones eclécticas. Desconoce el aspecto procesal que tiene todo el trabajo del actor en los ensayos y que le permite, como luego veremos en profundidad cuando pasemos al método de las acciones físicas, plantearse en una etapa, la inicial, los problemas en los que predomina el control y el cálculo, y en otra posterior, una vez creados los cauces objetivos de la conducta escénica, entregarse a la vivencia.

Esta acentuación del desdoblamiento entre un actor que controla y otro que siente, se debe justamente a una errónea consideración epistemológica de los elementos del proceso creador.

No se tienen en cuenta los procesos reales de la vida para basar en ellos los métodos actorales en las condiciones de la escena. Por el contrario, Strasberg ha comprobado la eficiencia de uno de los procedimientos naturales, el de la introspección sensorial, y la extiende a la totalidad de la conducta sobre la escena violentando así procesos objetivos. La postura strasberiana es adialéctica, y para peor ubica en el punto de partida de la creación un momento tan poco controlable y frágil como el de la emoción subjetivamente lograda y en aislamiento de las condiciones reales. Por ello su técnica se vuelve frágil ante el contacto con el partner y la práctica concreta de la escena. La interacción misma aparece aquí, si somos consecuentes con Strasberg, como la presencia de dos monólogos introspectivos paralelos, muy poco vinculados a los contenidos de la escena y por el contrario intentando revivir acontecimientos biográficos anteriores de los actores, totalmente ajenos a la misma. El actor de Strasberg recurre con frecuencia a esas pocas vivencias que ha seleccionado en su propia vida como causas de la emoción escénica, y los viejos clisés repetitivos que queríamos erradicar con la vivencia se nos reaparecen ahora con la repetición, en condiciones muy diversas,

de esos pocos momentos elegidos.

No negamos la eficiencia de las técnicas de Strasberg. Pero creemos que debemos limitarlas a lograr la vivencia en los casos en que en la escena, la conducta del personaje se hunde en la introspección: así servirán para recordar, para aislarse, para evadirse de lo que está ocurriendo en el escenario. Y entonces el procedimiento será no sólo potente sino el único posible. Esa será la conducta física en el caso de la introspección. Y de este modo se integra como un caso particular al método de las acciones físicas.

Además no nos cabe ninguna duda de la eficiencia de la técnica strasbergiana en los casos del actor de televisión o de cine, en donde no existe la posibilidad de utilizar la secuencia de acciones físicas y de conflictos interpersonales como palancas para la vivencia. Allí Strasberg ha resuelto el problema.

Queremos sin embargo, hacer una última salvedad. No confundimos el dogmatismo strasbergiano con el primer método de Stanislavski. Creemos que se trata de un desarrollo erróneo y exasperado del mismo, posibilitado por el eclecticismo (que ya analizamos) de la primera etapa del maestro ruso. Pero éste nunca incurrió en una absolutización semejante de la introspección.

Stanislavski en sus primeras indicaciones metodológicas puede inducir a la necesidad simultánea de una técnica interior, vivencial, sensorial, y de otra exterior que asegure la comunicación escénica. Y en esa etapa puede no haber encontrado los nexos entre ambos niveles.

Lógicamente que es necesaria la existencia de una vida interior y de un comportamiento físico, exterior, pero ¿el actor debe atenderlos en modo simultáneo y aún contradictorio? ¿Cuál genera a cual? ¿Quizás el primer Stanislavski sostenía que la vida espiritual interior genera la exterior?

Si así fuera, y en cierta medida Stanislavski cayó en estas imprecisiones, esto actuaría como una nueva contribución al desdoblamiento diderotiano ya criticado.

Con respecto a este tema, he consultado el interesante fragmento del libro del soviético Grigori V. Kristi, titulado "El entrenamiento del actor en la escuela stanislavskiana de actuación", parcialmente publicado en inglés por Sonia Moore. En él se hace en general, una reivindicación de los aportes del método de las acciones físicas considerados desde la óptica de Kristi, quien es un científico destacado. Se acepta y se subrayan las correcciones introducidas por Stanislavski a su propia metodología y se afirman cosas tan evidentes como: "La práctica ha demostrado que resulta difícil construir un estado creativo apropiado fuera del proceso de la acción, porque se trata de algo muy poco influido o controlado por nuestra conciencia. En realidad puede aparecer tan solo como un accidente afortunado y esto no puede constituirse en la base de un sistema. Debemos alcanzar el estado creativo y no comenzar con él". Y termina diciendo: "En consecuencia la enseñanza del sistema debía ser modificada".

Compartimos totalmente afirmaciones como éstas y aún afirmaciones suyas en el sentido que Stanislavski "rechazaba toda aproximación directa a la "memoria emocional". Esto es justo.

Pero en la lógica revaloración del método de las acciones físicas que sigue se habla de la relación de las acciones con la vida emocional de un modo, a nuestro juicio, parcialmente correcto y que deja escapar lo esencial de la nueva metodología.

Dice Kristi: "Caminos innatos y adquiridos por los nervios a través de miles de fibras conectan las acciones físicas con las emociones y con infinitas variantes y matices de la experiencia humana. Las acciones físicas no sólo reviven las trazas de las emociones experimentadas con anterioridad, sino que también ellas

mismas se hallan influenciadas por estas emociones revividas (el subrayado es mío) y así devienen más verdaderas y expresivas en las circunstancias dadas". Más adelante añade: "El secreto de mi método es obvio, escribió Stanislavski. El problema no se halla en las acciones físicas por sí mismas, sino en la verdad y en el convencimiento que estas acciones ayudan a despertar (el subrayado es mío) y a sentir en nosotros mismos".

Ahora bien. Todo lo que allí se expresa es correcto y lo suscribimos, pero se nos ocurre que las acciones físicas, como ya dijimos, más que evocar una emoción vivida con anterioridad, lo que hace es producir una relación orgánica entre los parteneres, lógicamente bañada por la emotividad si la escena es profunda y conflictiva. No negamos que en este proceso de interacción pueda haber componentes evocados de vivencias anteriores, pero nos parecen, desde la óptica que nos permite nuestra propia experiencia de actores y docentes, que la evocación, al recordar, no es allí lo central, lo principal. La acción física en su innegable materialidad, tiene como virtud principal crear, establecer realmente entre los parteneres, relaciones cuyo grado de verdad resulta perogrullesco negar, y es desde esta "pequeña verdad", para utilizar la jerga stanislavskiana, que el actor comienza a crear una relación orgánica que no necesita haber sido vivida con anterioridad ni siquiera en sus aspectos parciales. La acción crea éstos vínculos más que los evoca.

El trabajo de Kristi, que es director, profesor y fuera un cercano discípulo de Stanislavski, aporta evidentemente muchas afirmaciones correctas en el sentido de revalorizar al método de las acciones físicas como el más objetivo y pedagógicamente apropiado para la educación de los jóvenes actores, justamente por basarse y coincidir con las afirmaciones de los descubrimientos psicológicos recientes.

Pero la línea divisoria entre ambos métodos, (el primero de la sensorialidad y el segundo de las acciones físicas) debe pasar por el siguiente hecho: en uno, se tiende a buscar la introversión del actor y el evocamiento de algo anterior o por lo menos interno a él; en el segundo, la acción sitúa al actor en el aquí y ahora y lo extrovierte, produciendo relaciones con cierto grado de realidad.

¿Acaso la introversión no puede conjugarse con la extroversión activa? De lo que se trata es de encontrar de qué modo estos procesos se relacionan y vinculan en la conducta cotidiana, subrayando sus nexos internos y necesarios, su causalidad real. El desdoblamiento, como proceder paradójico, aparece tan solo cuando no consideramos la tarea del actor como un trabajo único capaz de ser descripto procesal y dialécticamente.

Siempre existirá un cierto grado de desdoblamiento, como lo hay en cualquier trabajo real en el que a la par de la entrega aparecen los procesos de control. Pero la correcta jerarquización heurística de los diversos procesos psicofísicos requeridos en la creación del personaje debieran disminuir y aclarar esa bipartición en lugar de ahondarla. Se debiera encontrar la lógica interna y necesaria de los procesos para escalonarlos en un trabajo real y posible y obtener ese producto final complejo que sea su resultado. Y esto sólo es posible, en nuestra opinión, mediante la consideración y el desarrollo del método de las acciones físicas elementales, genialmente planteado por Stanislavski en el último período de su vida.

En el inmenso legado de Stanislavski se fue afirmando poco a poco la idea de que no todos los datos y las tareas realizadas por el actor, podían aparecer cuando quisieran o de un modo basado en el azar o la simultaneidad. Por el contrario, el maestro fue considerando que en ciertos momentos algunos datos eran bienvenidos y en otros resultaban altamente perjudiciales.

La preocupación por ordenar el proceso de la creación queda ilustrada por la colocación de esos banderines con esquemas en las paredes del aula que Stanislavski pone en la segunda parte de su libro "El trabajo consigo mismo" y subtítulo "En el proceso creador de la encarnación". Sin embargo persisten allí todavía algunas simultaneidades que deben ser esclarecidas en sus nexos espacio temporales reales, con el hallazgo de procedimientos heurísticos que desmitifiquen los oscuros procesos de la creación actoral.

Estas simultaneidades de las que hablamos van desapareciendo con la formulación del método de las acciones físicas.

Es por ello que otorgamos una importancia epistemológica destacada al artículo llamado "Complemento para el trabajo del actor sobre el papel 'El inspector' de Gogol -Plan de trabajo sobre el papel". Allí Stanislavski avanza en la objetivación de los pasos a dar en la nueva técnica que esboza y subraya la importancia que tiene un correcto proceso.

Stanislavski se pregunta: "¿Cómo hallar el único camino justo entre tantos incorrectos? Ante el artista, lo mismo que en una estación de empalme, se extienden muchas vías (las vivencias, la imaginación, los convencionalismos, los trucos teatrales, el exhibicionismo, etc.). Si seguimos el camino correcto, llegaremos al objetivo; si marchamos por el incorrecto, nos hallaremos de pronto en el pantano de la ficción teatral y de los clisés".

Y es justamente el método de las acciones físicas con su jerarquización y valorización de los comportamientos reales y objetivos cumplidos por el actor en escena, dialécticamente vinculados a los contenidos psíquicos que pueden generar, el único que permite una solución de este problema.

Los anteriores procedimientos que aglutinan en una totalidad ecléctica, la actividad introspectiva con la conducta física, acentúan la artificialidad de las técnicas y perpetúan la paradoja diderotiana.

Actualmente esta posición confusa es la más difundida. ¿Se debe ello tan solo a problemas del negocio editorial y de la difusión de los primeros trabajos de Stanislavski? No lo creemos. Gran responsabilidad existe también como consecuencia de la confusión epistemológica de los técnicos en este complejo campo del trabajo actoral. El presente ensayo ha encontrado en el método de las acciones físicas, algunas respuestas claras a esos interrogantes.

EL NUEVO STANISLAVSKI

Ya hemos afirmado nuestra convicción acerca de la existencia de dos Stanislavski diferentes. Pero esta opinión no es compartida por muchos especialistas y justo es que lo mencionemos y oigamos algunos de sus argumentos.

El teórico soviético M. Knebel, en un artículo dedicado a considerar las diferencias entre el arte de la vivencia y el de la representación, sostiene: "Creo que es un grave error contraponer al Stanislavski de la juventud al Stanislavski de más tarde, crear la impresión que al final de su vida haya revisado las verdades fundamentales de sus sistemas. . . Seguramente, como todo gran artista, como todo hombre con un pensamiento científico, Stanislavski evolucionó. . .".

Es justamente a esa evolución a la que queremos atender y definir. ¿En qué consistió? ¿Fue intrascendente? ¿Se trató de una evolución rectilínea y en un mismo sentido?

La obra de Stanislavski es absolutamente coherente del principio al fin en la búsqueda de la verdad escénica y de los procedimientos más apropiados para lograrlo. Pero justamente esa coherencia lo llevó a cuestionar sus postulados iniciales y a plantear una nueva "sintaxis" de la tarea actoral. Dada esta nueva secuencia ¿todos los elementos técnicos quedan iguales y cumplen idénticas funciones?

Ya hemos adelantado algunos argumentos que intentan probar que no es así.

En una primera etapa Stanislavski proponía partir, en el trabajo actoral, del análisis minucioso y detallado de la obra teatral propuesta por el autor, del texto. Se trataba de las palabras correspondientes a cada personaje, con algunas indicaciones (a veces) acerca del lugar y la época en que se desarrollaba la escena, con algunas acotaciones que describen acciones, estados de ánimo de los personajes u otros detalles. Esas acotaciones, las más de las veces, se nos aparecen a los actores y directores como incómodos corsets que, por no tener en cuenta nuestras condiciones reales de espacio, de época, la personalidad de los actores concretos que utilizamos, etc., encasillan nuestro proceder técnico con palabras muy poco concretas tales como: "sarcásticamente, con ironía, dudando, etc.". Lo más concreto que reciben los actores del texto son las réplicas y muchos se aferran a ellas como a una tabla de salvación y buscan allí todo lo necesario para su actuación. Sin embargo, todo texto teatral compuesto fundamentalmente por las réplicas de los personajes, posee aunque sea de modo implícito una situación de hecho más o menos definible o capaz de ser construida. Y en ella los personajes debieran moverse, accionar, sentir, hacer, etc. ¿Cómo desentrañar esa imprecisa circunstancia material en un análisis de mesa? ¿Cómo definir verbalmente una interacción compleja, un estado de ánimo, y lo que es peor, luego de definido, cómo volcarlo a la práctica, cómo concretarlo? Hay una gran distancia entre las definiciones verbales de los hechos o los estados de ánimo y su ulterior realización escénica. Y toda esta imprecisión contrasta claramente con la radiante precisión de las palabras a decir. Ellas aparecen ordenadas, claras, en una sucesión lógica.

Es esa diferencia entre la concretez de los textos y la imprecisión de los restantes elementos componentes de la estructura dramática lo que quizás haya inducido a muchos a pensar que en el texto se hallaba el comienzo de la tarea actoral.

Si alguien se pregunta ¿Por dónde comenzar?, la presencia contundente de ese texto claro puede aparecerse como respuesta suficiente para el inicio del

proceso. Y el Stanislavski de la primera época, sumamente respetuoso de la autoridad artística y moral de los autores con que trabajaba, procedió así. Consideró que el trabajo del actor se inicia, debía iniciarse, con un análisis cuanto más detallado y profundo del texto.

El problema que surge a continuación es el siguiente: ¿Qué hacemos con ese texto analizado? y ¿Cómo lo analizamos, qué buscamos? El mismo nos lo indica. En una primera época, Stanislavski buscaba en el texto la línea de los pensamientos, la de las imágenes, la de las acciones y dejaba para hallar en la práctica de la escena, la línea emocional. Quizás aparecía un poco oscura la relación recíproca entre éstos elementos. Quizás el actor entraba a los ensayos sobre el escenario con una cantidad de datos que no podía jerarquizar adecuadamente. Y así la práctica no poseía el grado de precisión y científicidad que a veces veíamos en los análisis de mesa. La práctica aparecía más bien determinada por el inmenso talento del maestro, creador igualado por pocos en este siglo, y por el "talento" de los actores.

Nosotros notamos una ruptura metodológica grave, de la que ya hablamos, entre los análisis teóricos y los momentos prácticos e iniciamos nuestra reflexión técnica con esta crítica fundamental.

¿Pero no se hicieron espectáculos maravillosos con esta forma de analizar y trabajar? ¿No se educaron así generaciones de excelentes actores?

Recordemos aquí a Marx, en nuestro descargo, cuando hablando de los procesos gnoseológicos sostenía: "Los hombres no lo sabían pero lo hacían". Esta es una tesis gnoseológica fundamental que nos permite comprender por qué una aproximación empírica puede a veces resolver problemas prácticos concretos, sin que ésto signifique todavía el hallazgo de la respuesta científico-teórica más adecuada. La relativa eficiencia de los modos teóricos empleados dependerá del mayor o menor grado de reflejos verdaderos que contengan.

En el caso de la primera metodología stanislavskiana hallamos adecuadamente definidos los principales elementos de la conducta escénica. Pero el defecto de esta formulación reside en que el maestro todavía no ha hallado su estructuración, las leyes propias de su existencia en sistema complejo. El primer enfoque expone muchos elementos valiosos de la conducta del actor pero los muestra en un modo yuxtapuesto y con sus nexos de necesidad y causalidad oscurecidos aún. El hallazgo fundamental de este período es, a nuestro juicio, el señalamiento que el proceso debe transcurrir desde lo racional hacia lo subconsciente, desterrando así el planteo voluntario del sentimiento. En ese trayecto Stanislavski utiliza muchos elementos justos pero a veces los propone para ser empleados de un modo paralelo y favorece así el desdoblamiento.

Todos los que hemos practicado este sistema, y a veces con marcado éxito, hemos tropezado con algunas lagunas teóricas serias y sobre todo hemos sentido la violencia del paso de la etapa teórica en la mesa, a la práctica en el escenario. Entrábamos a ella atiborrados de conocimientos y datos, muchos de los cuales no encontraban cabida en la práctica real. Y en cambio otros detalles insignificantes durante los análisis teóricos de índole generalmente psicológica o ideológica, tales como las distancias, los desplazamientos, los tiempos, las relaciones espaciales con los otros personajes cambiantes y variables hasta el vértigo, nos golpeaban imprevisiblemente planteándose ante nuestras mentes como los reales problemas a resolver para los cuales resultaban inútiles e inoperantes la mayoría de los datos acopiados. Además nos resultaba difícil lograr la interrelación con los parteneres, difícil sumergirnos con profundidad en la acción, poseídos como estábamos por los planes previos y detallados, por los minuciosos análisis que no lográbamos conjugar con lo que teníamos delante de nuestras narices.

Estos problemas fueron vistos y ásperamente criticados por el mismo Stanislavski. Pero opinamos que aparecen como el lógico resultado de las eclécticas formulaciones y procedimientos que se desprenden del sistema en su primera formulación, por su falta de dialéctica en la consideración de los procesos.

Si tuviéramos que resumir los defectos que vemos en el primer sistema diríamos que allí pareciera que antes que nada tiene que conocerse todo lo necesario y pertinente a la obra, de un modo teórico, y luego hay que ponerlo en práctica, hay que volcar lo ya pensado en una pasiva materialización. Se trataría de hacer lo ya definido. Y en el teatro nunca ocurre así.

Los análisis abstractos, es decir hechos en ausencia de las condiciones reales de la acción, no poseen un real acoplamiento con la cambiante realidad. No surge de ningún plan así pensado la interacción, o en todo caso aparece esquematizada, mecanizada.

Por lo tanto el actor tiene ante sí la siguiente disyuntiva: o considera principalmente lo que lograra en la mesa, el plan, y en consecuencia se descoloca frente a la realidad de su partener y el entorno; o bien se sumerge en la interacción y utiliza tan solo una parte, a veces ínfima, de lo ya analizado.

En realidad no estamos sosteniendo la necesidad de que el actor aborde la escena carente de todo plan. No. Pero deberá tratarse de un plan "para la acción", que extrovierta al actor, que lo "atornille" a la interacción. Y los únicos datos a tener en cuenta entonces serán los referidos a la estructura más objetiva y concreta de la escena, las armas a emplear serán entonces las acciones transformadoras del medio y del partener, los objetivos a lograr en la escena.

Con un plan de esta naturaleza, centrado sobre las cosas a conseguir y sobre las acciones posibles de ser empleadas con tal fin, obtendremos resultados concretos e inmediatos. Ante nosotros se irá esbozando de modo material una situación homóloga a la del personaje a la que podremos comprender y someter a nuestro trabajo transformador. Y a esa situación material surgida ante nuestros ojos podremos someterla a los análisis que creamos convenientes, considerar sus insuficiencias, sus excesos, etc. No habrá entre nuestros planes para la acción y nuestra práctica los abismos que hallamos cuando la abordamos con un plan minuciosamente elaborado durante el trabajo de mesa. El plan, en realidad, se nos presenta como una estrategia inmediata para transformar lo que va apareciendo delante mío. Nuestra teoría hará surgir una práctica y esa práctica irá perfeccionando nuestro enfoque teórico.

Este modo de abordar la obra es el que creemos correcto y se desprende del método de las acciones físicas.

Hemos mencionado ya tantas veces a lo real y a la realidad que nos vemos obligados a definir nuestra visión específica.

Lo real, para el actor, no es nunca una necesidad u objetivo abstracto aun que pueda ser definido verbalmente con precisión. Tampoco al decir realidad queremos referirnos a un cierto modo de la introspección que actúa sobre la interioridad en un intento por adecuarla a lo que se supone sea la del personaje. Lo real para el actor es pura y simplemente la posibilidad de hacer, de accionar en un sentido objetivo. Lo real tiene que ver con este objetivo transformador del aquí y del ahora, con este para qué orientador de la acción física. En la lucha por la obtención de ese objetivo no sólo el entorno y el partener sufrirán transformaciones, sino que el actor mismo, el propio sujeto, irá transformándose en el personaje y superará los groseros abordajes iniciales de su comportamiento con actitudes y conductas cada vez más adecuadas. Estos vínculos del actor con la realidad que lo rodea y la relación activa que establece para con ella, resultan claramente distintos de la actitud introspectiva o escindida que tienen los actores

que trabajan con la primera metodología.

El actor, en la primera versión del método, no aparece realmente comprometido con lo que hace, aunque registremos obviamente su presencia real sobre el escenario. ¿Qué ocurre? Al introspectarse, toma como objeto de su quehacer, sea éste de la índole que fuere (psíquico y físico), su propia interioridad psíquica y se despegá más o menos de lo que constituye efectivamente su entorno real. En el mejor de los casos, sus contactos con él son necesariamente superficiales. La emoción surge, pero como consecuencia del trabajo sobre sí mismo. Hay conductas orgánicas, pero éstas aparecen desconectadas de las del partener y no son producidas por la interacción. Son casi soliloquios o monólogos. El actor se presta pasivamente, presta su identidad para que el personaje exista gracias a que alguien (él mismo) pensó y decidió (ni aquí ni ahora) lo que ahora él está haciendo como personaje. Pero en realidad el actor mismo, como tal, no se halla involucrado en la acción presente. Está afuera provocándola, favoreciéndola. En ningún caso el actor "produce" aquí y ahora determinadas conductas, sino más bien "reproduce" otras determinadas y ensayadas con anterioridad.

Hay una cierta distanciamiento en lo que se obtiene, pero no en el sentido brechtiano, sino más bien en uno contrario, altamente emocional y subjetivo, poco conciente y activo. La acción derivada de este modo de la técnica actoral (la introspección sensorial utilizada como motor) no se parece en nada a la que Boris Zahava define en un artículo esencial que mencionaremos luego. La acción activa de Zahava, y perdónesenos la redundancia, requiere el nombre propio del actor que la ejecuta, requiere ser ejecutada inexorablemente en el presente del indicativo.

En la postura que nos hallamos criticando, propia de la introspección sensorial generalizada como causa de la conducta, todo se halla decidido de antemano y la fundamental tarea por hacer es recordar, evocar. Y como todo ello ha ocurrido por lo menos en otro contexto espacio-temporal, aunque sea con el mismo sujeto, el que está ahora aquí, en este instante, se halla en verdad pseudoaccionando en un sentido objetivo y material. Está enajenado con respecto a la acción. El actor así concebido no es creador, es en realidad mero ejecutor.

En la primera metodología stanislavskiana la puesta en práctica de lo pensado aparece con una importancia reducida. Se trata de la realización semipasiva de lo ya pensado. Y al aproximarnos a este fenómeno desde un ángulo gnoseológico resulta claro que lo que se materializa como acto es lo pensado, es decir, lo esquemático y simplificado por rico que haya sido su origen. La acción se desvincula así de la intercalación dialéctica que ocurre en toda praxis verdadera. Nos hallamos frente a un remedo, aunque vivenciado, de la verdadera praxis. ¿Será esto lo que pretendemos del teatro de la vivencia?

Esta ruptura entre lo pensado y la puesta en práctica hace que lo que se haya visto en los planteos teóricos como determinante e importante, aparezca luego como insignificante y carente de validez en su realización concreta, mientras que aspectos no tenidos en cuenta pueden luego aparecer como los eslabones principales y los verdaderos desencadenantes de la conducta.

Stanislavski no ignoró todos estos cuestionamientos. Hacia los años 30 su pensamiento comenzó a cambiar. Su interés se volcó hacia los comportamientos físicos.

Para desmentir a quienes opinan que nada cambió en el método de Stanislavski, rescatemos aquí algunos de los apelativos que él mismo empleó para calificar la técnica que nacía. Habla, por ejemplo, de "una nueva forma de abordar el papel", del "nuevo secreto y la nueva peculiaridad de nuestro método", de la nueva y feliz característica de este método", etc. La repetición de la palabra

"nuevo" en cada caso no es para nada casual.

Sí. Para nosotros, y tenemos la petulancia de creer que para el propio Stanislavski, algo ha cambiado. Es verdad que se persiguen los mismos objetivos: lograr la vivencia, la verdad del comportamiento escénico. Estamos dispuestos a admitir que muchas (no todas) de las conquistas teórico-prácticas realizadas por Stanislavski en años anteriores pueden rescatarse y aún asimilarse al nuevo método.

Pero la nueva sintaxis significa sobre todo (y aunque él mismo no llegara a esta comprobación a causa de su muerte) la aplicación de una visión materialista y dialéctica a los procesos de creación del actor durante su trabajo de creación del personaje. Significa invertir lo que estaba cabeza abajo y plantarlo sobre sus pies. Significa simplificar el trabajo del actor al encuadrarlo dentro de una forma, particular es cierto, del trabajo humano. Con esta inversión la tarea se hace más coherente: se elude en gran medida "la paradoja del comediante" y el desdoblamiento que trae implícito.

La nueva sintaxis otorga distinta jerarquía a elementos ya conocidos y definidos con anterioridad: por ejemplo y ante todo la acción (escénica, física o como quiera denominársela) y algunos de sus elementos intrínsecos como los objetivos, los conflictos, las mismas circunstancias dadas, etc. En cambio otros componentes del sistema, otrora juzgados como fundamentales y aún como esenciales puntos de partida del trabajo, pasan a ocupar lugares teóricos secundarios: por ejemplo, la relajación muscular, que se convierte en producto inevitable de la correcta acción y no en su causa, la concentración que sobreviene accionando y no como premisa de ello, etc.

En todo lo que hemos dicho hasta ahora puede verse una crítica a algunos elementos parciales del primer Stanislavski, a algunos de sus descubrimientos y afirmaciones. Pero entiéndase esta crítica como la lógica actitud de herencia de lo probado y valioso, tras el examen riguroso de la práctica, y el abandono de los conceptos que se presentan como superados. Así entendemos nuestra actitud crítica que incluye un entusiasta y admirativo apoyo al Stanislavski que comienza a esbozarse allá por 1933 y llega a sólidas conclusiones acerca de la función de la acción física entre 1936 y 1937. Seguramente la muerte del maestro le impidió sacar todas las premisas que lógicamente se desprenden de sus últimos descubrimientos y que su sagacidad crítica no hubiera dejado pasar inexploradas. Y éste es el camino que deben seguir aquellos que intentan desarrollar sus conclusiones y no aplicarlas ciegamente como letra de evangelio.

Sostenemos que Stanislavski comienza con un nuevo planteo, aunque de un modo residualmente ecléctico, en su experiencia pedagógica efectuada sobre el primer acto de "La desgracia de tener ingenio" de Griboiedov y cuyo texto se halla fechado en 1935. Índices incluso de sus nuevas preocupaciones pueden ser encontradas en sus notas sobre "Otelo" fechadas entre 1930 y 1933.

Con todo, la exposición más coherente de la nueva posición aparece en el capítulo sobre "El Inspector" de Gogol, fechado entre 1936 y 1937, apenas un año antes de su muerte, y en algunos otros artículos que también se incluyen en el tomo "El trabajo del actor sobre su papel". Como vemos, el actor —el título nos orienta— ya no trabaja sobre sí mismo. Veamos algunos otros títulos: "Complementos para el trabajo sobre el papel de 'El Inspector'"; "Sobre la importancia de las acciones físicas"; "Una nueva forma de abordar el papel"; "El esquema de las acciones físicas", etc. Por supuesto, nosotros trabajamos sobre material traducido y sin la pretensión de haber agotado la inmensa bibliografía stanislavskiana, mucha de la cual sabemos que no ha sido aún publicada, ni siquiera clasificada y menos aún traducida y puede contener todavía valiosos aportes al tema

que nos ocupa y modificar así fechas u otras afirmaciones relativamente secundarias.

Nos hallamos totalmente intimidados por la dimensión y la significación de la obra de Konstantin Sergueevich y por ello dejaremos que sea el propio maestro, con sus mismas palabras, quien critique sus trabajos anteriores. Entendemos la necesidad de la crítica pero rehusamos la impiedad y aún la soberbia que puede sernos atribuida. El maestro mismo fue quien nos incitó a esta superación crítica con su propio ejemplo.

Todos los libros previos a las fechas que citamos están dedicados por Stanislavski a la descripción y el análisis de numerosos procedimientos propios del trabajo del actor sobre sí mismo y sobre el rol. En ellos se insinúan técnicas que comienzan siempre con el estudio del texto en lo que ha dado en llamarse el "trabajo de mesa", como ya hemos visto.

Oigámoslo ahora, en esta época de la formulación del nuevo método: "¿Para qué estar sentados durante meses y meses frente a la mesa, tratando de expresar desde el interior de uno mismo el sentimiento adormecido? ¿Para qué obligarlo a vivir al margen de la acción" y más adelante: "Con lo que vosotros concluís, es decir, con las simples acciones físicas, nosotros comenzamos. Usted mismo admite que la acción exterior, la vida del cuerpo, es más accesible. ¿No es mejor entonces comenzar la creación justamente por lo que es más accesible, o sea, por las acciones físicas, por toda su línea ininterrumpida, por 'la vida del cuerpo humano'? ¿Decís que el sentimiento sigue a la acción en el papel creado y bien concluido? Pero en un principio, cuando no está aún creado, aquel también sigue la línea de las acciones lógicas. Tratad pues de atraerlo desde los primeros pasos. ¿Para qué pasar ansiedades, manoseando el personaje?"

Y para que no quepan dudas de lo que se propone: "Para apreciar mejor lo que estoy recomendando, comparad nuestro método (el de las acciones físicas) con lo que hace la mayoría de los actores en todos los teatros del mundo. Los directores estudian las nuevas obras en sus gabinetes y llegan al primer ensayo con un plan preconcebido. Dicho sea de paso, muchos de ellos ni siquiera las estudian, esperando todo de su propia experiencia".

"Sabemos muy bien que esos directores, desde el principio y de modo formalista, guiados por la rutina, establecen directamente la línea del papel. Otros más responsables y con mejor preparación literaria, luego de realizar un minucioso estudio en el silencio de sus gabinetes, elaboran una línea eminentemente intelectual. Esta podrá ser justa pero no es atrayente y por lo tanto útil al creador".

"Por último existen directores de excepcional talento que les demuestran a los actores cómo debe interpretarse el papel. Cuanto más genial es la demostración tanto más fuerte es la impresión del actor—espectador y tanto más supeditado queda el artista a la dirección. Conociendo la perfecta interpretación del papel, el actor desearía interpretarlo exactamente como le fue demostrado. Ya nunca podrá desprenderse de la impresión recibida y se verá en la necesidad de imitar al modelo. Pero nunca podrá recrearlo, pues éste será un objetivo superior a sus posibilidades. Tras esa demostración el actor queda privado de su libertad y de su concepción".

Muchas son las ideas contenidas en esta cita. Comencemos a extraer algunas conclusiones que se imponen.

Lo primero: un rechazo de plano al tradicional modo de analizar la pieza estando "sentado meses alrededor de la mesa" y — ¡atención! — "obligado a vivir al margen de la acción". Se propone pues, implícitamente ahora y luego aparecerá explícitamente, que el actor asuma la práctica de ese análisis, que lo extraiga

del limbo puro de la teoría y lo vincule, de algún modo todavía no muy explícito, a la acción. Se comienza a delinear un modo de analizar específico del actor en el que utiliza los instrumentos más adecuados: su propia personalidad psicofísica. Y se le propone además un nuevo objeto de búsqueda: la línea ininterrumpida de las acciones físicas, es decir, la conducta material y objetiva del personaje abandonando para mejores épocas las concienzudas penetraciones del texto, de nivel exclusivamente literario. ¿Por qué todo esto? Simplemente, para Stanislavski, porque este procedimiento es más accesible y reconocible. Nosotros diremos luego —y lo fundamentaremos— porque se trata del único camino científico a recorrer en este modo del conocer. ¿Y para qué proceder así? Para que el sentimiento, la niña bonita aspirada y deseada por todo actor de la vivencia, siga a la acción y que esto no ocurra, como anteriormente sucedía, tan sólo en el papel ya creado, concluido y acabado, sino que la emoción vaya apareciendo entrelazada con la conducta material del actor. Stanislavski rechaza indignado en este trozo de su libro el intento "por expresar el sentimiento adormecido desde el interior de uno mismo". ¿Y de dónde debiera entonces provenir? Del contacto material con lo exterior, con el partener y los entornos. "Exprimir" el sentimiento adormecido, nos parece una indignada pero correcta manera de describir los esfuerzos de algunos actores por hacer funcionar su memoria emocional. El nuevo procedimiento propuesto rechaza "el manoseo" del personaje, es decir, rechaza los esfuerzos introspectivos, en el vacío, sin la acción, por recuperar los sentimientos.

Luego, en la cita, Stanislavski la emprende contra diversos modos de la dirección escénica que presuponen: primero, la elaboración de planes en ausencia de la situación real de trabajo y sobre todo en ausencia del actor vivo cuya personalidad creativa queda así excluida de la creación. Ya lo dijimos antes, ¿se puede pensar en toda su complejidad algo inexistente todavía?; segundo, la intelectualización del plan de trabajo, o lo que es lo mismo, el desconocimiento de la realidad concreta, viviente y compleja y la aplicación a ésta de un lecho de Procusto preconcebido y mutilante; y tercero, la presencia de un plan acabado y demostrado por el director que convierte al actor en imitador superfluo e inferior de algo ya concebido, por otro, en su totalidad.

Hay una distinta manera de presentar aquí las relaciones entre lo pensado y la construcción de la obra. Se rechaza la ruptura entre ambos estadios y se reconoce la necesidad de su vinculación dialéctica. Y finalmente se estatuye el aporte creador del actor. Se habla no sólo de su derecho a ejercerlo, sino de la necesidad de su participación creadora pues de otro modo la vivencia real y efectiva se vería seriamente afectada.

Si nos hemos detenido en tan larga cita es porque pensamos que esos párrafos inauguran los principios de una nueva metodología de trabajo en la que se rechazan los estériles análisis intelectuales hechos al margen del escenario y de la acción y se promueve en cambio un tipo de análisis específico, el de la práctica actoral que tenga en cuenta la concreción espacio-temporal del objeto a producirse, su carácter complejo e impensable en abstracto. La propuesta de comenzar la producción de la escena "desde lo más accesible" para ir ascendiendo a la creación de los aspectos más complicados y densos, respeta plenamente los requerimientos de un proceso gnoseológico objetivo y material.

Y todas estas novedades procesales son algo más que una simple transposición sintáctica. Hay aquí el reconocimiento de una dialéctica del objeto material y de su reflejo que responde paso por paso a los requerimientos de la lógica dialéctica, a una epistemología nueva en el teatro, fundada en la observación objetiva y científica de lo que ocurre en la escena.

Si pasamos ahora al capítulo referido a la creación de "El Inspector" veremos que es instructivo desde su mismo comienzo. ¿Cómo no reconocernos en esos elencos que se reúnen para escuchar la lectura de la nueva obra y en los que, una vez efectuada, nos encontramos desconcertados por las opiniones divergentes y hechas a la ligera, apabullados por los mil caminos técnicos contradictorios que parecieran abrirse en una clara invitación a la confusión? Los artistas "quedan perplejos ante sus papeles". ¿Qué hacer? ¿Cuál es el comienzo del trabajo? ¿Cuál de las mil opiniones que nos asaltan de modo contradictorio tener en cuenta? ¿Cuál de los mil temas teóricos que conozco debo elegir? ¿Será capaz alguien de considerar todo a la vez? Mejor resulta encomendarse a la suerte que nos depare Apolo para salir del embrollo, o lo que es más frecuente, mejor confiar en el director, ya que él sí sabe lo que hace (nosotros por desgracia no). O a lo mejor en los primeros ensayos nos viene la inspiración. ¡Oh inspiración, oh talento, cuántos pecados se han cometido en tu nombre!

¿Cómo no reconocernos en esos actores que pasan horas frente al libreto abierto esforzándose por penetrar la obra no ya tan solo espiritualmente, idealmente, sino también físicamente desde la lectura misma! Tensos, demudados por el esfuerzo, procurando concentrarse mientras repiten las palabras ajenas del texto. Y esas transpiraciones prematuras son la lógica consecuencia de la inutilidad de la tarea planteada: querer hacer las cosas de modo definitivo desde la lectura, querer apresar para siempre algo que no se sabe bien todavía qué es, intentar comprender el sentido de un texto en ausencia total del contexto que es lo único que nos permitirá profundizar.

En ese atormentado deambular, el actor se "impregna de todo tipo de detalles necesarios e innecesarios", luego de lo cual aparece el director y les dice: "Subid al escenario e interpretad los personajes". Es decir, aplicad todo aquello que vimos en los últimos meses. ¿Todo? ¿Lo inútil también? ¿Y qué es lo útil y lo inútil, cómo saberlo? Aplicar todo lo estudiado y comprendido. Bien. ¿Pero en qué orden? ¿Cuál es el elemento desencadenador?

Dice Stanislavski: "Con la mente colmada y el corazón vacío suben al escenario pero nada pueden interpretar. Faltan aún largos meses de labor para poder desechar todo lo superfluo, para seleccionar y asimilar lo necesario, para hallarse a sí mismo en el nuevo personaje. . . ¿Sirve acaso el método de imponer ideas, los criterios y las percepciones que no se hayan arraigado en el alma del actor? . . . No es posible juzgar sobre una obra, sobre las vivencias que ella encierra, si no se ha encontrado aunque sea una parte de uno mismo en la obra del autor". Y finaliza agregando: "No me opongo precisamente a las polémicas y al estudio de la obra en grupo, sino tan solo al hecho que se haga prematuramente".

El objeto real de trabajo está constituido por éste lugar, éstos accesorios, estas personalidades vivientes, ahora, en esta situación. Con los problemas que me planteo yo, el actor, para resolverlos aquí y a mi modo, y a los que ataco como si fuera yo mismo en la situación (homóloga a la de la obra). Los problemas también son homólogos a los del personaje, pero no son sus problemas, son míos y los tengo ahora y aquí. Lo que aparece delante de mis ojos es la materia a empujar en el sentido deseado por el personaje que se ha vuelto mi propia voluntad.

Son estos problemas "menores" (para nada excesivamente ideológicos o psicológicos), son estos temas insignificantes desde el punto de vista literario o artístico, los que no aparecen en una lectura ni puede resolverse de memoria, y que en cambio ocupan un lugar protagónico en el caso del actor que los acomete desde el método de las acciones físicas.

De ninguna manera debe entenderse, de lo que decimos, que rechazamos todos los otros tipos de análisis: los literarios, sociológicos, políticos, etc. Ellos son

absolutamente pertinentes y necesarios. Pero lo que se cuestiona es su oportunidad. Esos análisis deben aparecer e intervenir sobre los datos de una realidad (la de la escena) que ya ha comenzado a existir materialmente, por lo menos en sus aspectos estructurales. Bienvenidos esos análisis, ¡pero no en lugar de los análisis físicos! Los datos aportados por los análisis intelectuales deben venir a sumarse y a modificar las construcciones físicas e interactivas del actor, sin las cuales éste no puede dar un solo paso y las indicaciones permanecen como puros enunciados sin existencia real.

Las palabras, las imágenes, el pensamiento y la representación de "los otros" no pueden, como bien lo señala Marx, constituirse en puntos de partida válidos para la construcción de conductas verdaderas y reales en este caso. Las palabras, sobre todo en el teatro moderno que trata de reflejar los complicados y reprimidos meandros de la conciencia y el inconsciente, más que develar, esconden. El pensamiento por su parte, es parcial, lineal, abstracto, interesado. Y las imágenes son superficiales y subjetivas las más de las veces. La opinión de los otros personajes sobre el mío es deformada por su participación en el conflicto y no me sirve. La del director es más objetiva ¡pero como adueñarme de ella, hacerla carne y acto?

No. El actor no puede comenzar sus trabajos desde esos datos imprecisos y resbalosos. La conducta real, lo que el personaje hace, lo que yo hago para resolver estos problemas homólogos a los de él, constituyen un punto de partida más firme e inclusive, nos deja las manos libres, para luego analizarlos desde perspectivas más abstractas y teóricas.

Todo procedimiento que ponga ante los ojos del actor consideraciones de índole psicológica, histórica, política, etc. sin que éste haya resuelto lo que hace, lo que quiere y persigue concretamente en la escena, es decir antes que haya vuelto realidad práctica y objetiva su conducta con tareas mínimas, físicas y elementales, carga inútilmente la cabeza del actor con pseudo problemas que no está en condiciones de resolver y en consecuencia lo induce a pensar, a introspectarse en vez de hacer. Lo lleva a forzarse para sentir en vez de enfrentar materialmente los conflictos.

Y como consecuencia de todas esas falsas opciones, oportunamente denunciadas por Stanislavski, aparecen los clichés, las tensiones musculares excesivas, los tonos teatrales.

El mero hecho de que el actor sepa por donde empezar (es decir que intente hacer y para qué hacerlo) lo libera de una gran cantidad de pseudoalternativas y lo introduce en la sencillez y la veracidad de los comportamientos naturales. El actor conoce así sus tareas, las asume, y lo que es más, se siente capaz de resolverlas objetivamente. Y éste es el verdadero inicio de la creación.

¿En qué consiste pues lo nuevo aportado por el método de las acciones físicas? Escuchemos al propio Stanislavski.

Tortsov habla del "método psicotécnico de crear la vida del espíritu humano del papel (recordemos al pasar que éste fue siempre el gran objetivo de todos los trabajos de Stanislavski) por la creación de la vida del cuerpo humano". Sostiene que "en el período incipiente de la creación, para no extraviarse en los complejos vericuetos de la obra, hay que aferrarse firmemente a la línea precisa de las acciones físicas". Inventa una metáfora: compara la función de las acciones físicas con la de los rieles del ferrocarril. Son ellas las que permiten, facilitan, orientan el avance. Pero no constituyen en sí mismas el objetivo perseguido porque a nuestro artista "no le interesan las acciones físicas en-sí, sino las condiciones interiores y las circunstancias que justifican la vida exterior del personaje".

Se detiene pues Stanislavski a subrayar aquí el carácter instrumental de las

acciones. No son el fin buscado por el artista, digamos, no marcan ya la puesta en escena ansiada, sino que se trata de herramientas que permiten, en el caso inicial, encontrar los verdaderos comportamientos del actor. Esa compleja estructura tanto psíquica como física, tanto espacial como desplegada en el tiempo, tanto personal como intervencional con las de los demás, va surgiendo bajo la sólida y objetiva guía de las acciones físicas.

El objeto que aparece en esta manipulación es complejo y cumple varias funciones. La primera de ellas es una función claramente gnoseológica. Se obtiene un objeto que sirve para conocer comportamientos posibles, para comprobar la veracidad, la posibilidad de mis previsiones anteriores como creador. No hablamos para nada todavía de la belleza, de la expresividad, de los ritmos fascinantes de lo logrado. No. Estamos queriendo tan solo saber un poco más de lo que abstractamente puede preverse acerca de la situación dramática propuesta por el dramaturgo.

Al mismo tiempo, debemos reconocer que el trabajo objetivo de los actores se nos ofrece no tan solo como un puro objeto de conocimiento. Lo que vemos se halla emparentado con nuestras aspiraciones creadoras. La casualidad, puesta al descubierto por el movimiento de la causalidad que manejamos al plantear las acciones, comienza a fascinarnos. En lo logrado existen elementos estéticos.

Sin poder aquí profundizar en la idea, me animaría a decir que lo que aparece es un producto artesanal, es decir un objeto que repite en gran medida las formulaciones técnicas logradas por otros artistas con anterioridad, pero que en su unicidad propia de todo objeto, alcanza una cierta originalidad, irrepetibilidad, y expresa además, al igual que todos los objetos artesanales, algo de la personalidad de su creador. Trasluce la mayor o menor habilidad, en primer lugar, el mayor o menor conocimiento luego, pero además evidencia los estados de ánimo, sus posturas ideológicas, morales, etc.

En el objeto obtenido mediante la aplicación del método de las acciones físicas, que recordamos es un método que persigue el análisis, no se hallan todos los elementos propios de la creación artística, pero tampoco podemos afirmar que estén ausentes. El objeto obtenido puede ser considerado por el creador con fines eminentemente cognoscitivos o bien puede servir de fundamento para la ulterior elaboración cada vez más estética y expresiva del objeto teatral.

El olvido de este carácter instrumental convierte a algunos adeptos del método, en molinos de viento que accionan sin cesar y se detienen en eso, en lo obtenido prácticamente, subvalorando los otros componentes del ulterior personaje: sentimientos, actitudes expresivas y depuradas, valoración específica del texto, etc.

El interés de Stanislavski por indicar las acciones como el comienzo de la tarea actoral, posee para nosotros un mérito excepcional. Es evidente que entreveía con claridad la necesidad de un ordenamiento heurístico, más racional que en su anterior método y capaz de poner en claro que no todos los elementos de la tarea actoral resultan igualmente necesarios al mismo tiempo. El carácter procesal de la tarea, es decir su carácter eminentemente histórico, en el que algunos procedimientos deben necesariamente preceder a otros y aún generarlos, aparece aquí con nitidez. Es cierto que anteriormente Stanislavski había constatado que los sentimientos eran el resultado de la actividad del actor y no podían constituirse en objetivos conscientemente buscados. Pero las innumerables tareas que debían preceder la práctica escénica, —la concentración, el relajamiento muscular, el hallazgo de la línea del pensamiento, el de las imágenes, el trabajo en fin con la memoria emotiva— oscurecían el proceso.

Otro de los roles esenciales que acuerda Tortsov a las acciones surge del si-

guiente párrafo: "Para no ahuyentar al sentimiento no piensan —los grandes actores— en las vivencias interiores sino que trasladan su atención hacia la vida física de su cuerpo humano. A través de ella se va creando por sí solo y en forma natural la vida del espíritu humano, tanto la conciente como la subconciente. De todo lo dicho se desprende —resumió Tortsov— que la verdad de las acciones físicas y la fe en ellas nos hacen falta, no por realismo o naturalismo, sino para provocar, por vía refleja y de modo natural, las vivencias del alma del papel, para no ahuyentar ni violar nuestro sentimiento, conservando virginidad, espontaneidad y pureza "para poder transmitir en la escena la esencia viva, humana y espiritual del personaje interpretado".

Refuta así todo el carácter introspectivo inicial de su método anterior. Cuando el actor trabaja sobre su interioridad e intenta controlarla, surgen todas esas tensiones autocríticas originadas en la poca naturalidad del procedimiento. Igualmente nos surgen en la vida real cuando queremos recordar algo y no lo logramos, por ejemplo. Esa autocritica es la misma que aparece cuando en el trabajo "sobre sí mismo" se intenta iniciar concientemente, voluntariamente, la búsqueda de las huidizas imágenes que debieran conducirnos a la aparición del sentimiento. En tanto que, si asumimos la vida del cuerpo humano, de las conductas reales y objetivas, ello nos conduce a verternos sobre el partener activamente, a perder el sentido autocrítico en aras de una capacidad transformadora que se ejerce sobre nuestra exterioridad.

Igualmente valiosa resulta la reflexión stanislavskiana que habla de "la verdad de las acciones físicas" no por razones estéticas derivadas de un presunto deseo realista o naturalista, sino como consecuencia de la voluntad de provocar en el actor una vivencia real para lo cual resulta imprescindible no violar los comportamientos objetivos de nuestros aparatos psicofísicos. Independientemente de la voluntad de estilo que se esconda en el trabajo actoral y siempre que se pretenda la vivencia escénica del personaje, el proceso no podrá eludir la actividad física "verdadera" única alternativa posible a la introspección sensorial para obtenerla.

En la cita mencionada, Stanislavski dice que las acciones provocan "por vía refleja" y "de modo natural" las emociones. Creemos que sus afirmaciones deben ser entendidas como si el actor produjera —y no extrajera de la memoria— de manera espontánea los sentimientos por la vía natural, orgánica. Nosotros creemos que aquí apunta a lo esencial en el proceso creador. Antes, Stanislavski habría dicho: "Es imposible accionar en profundidad sin comenzar a sentir" y tenía razón. Pero ahora, en el contexto del método de las acciones físicas y liberada de todas las connotaciones eclécticas que la rodeaban anteriormente, la frase cobra toda su vigencia y presenta a la acción como la más importante herramienta que posee el actor para hallar la vida orgánica del personaje. "Accionar en profundidad". Lo que equivale a decir, no reproducir tan sólo los aspectos exteriores, físicos, de la conducta, sino y sobre todo accionar procurando conectar entre sí las motivaciones psicológicas de los referidos comportamientos. ¿Cuál es la única de esas motivaciones que lejos de tornarnos hacia la introspección nos vierte, aún más, en el contexto con la exterioridad que nos rodea? El objetivo transformador de la acción, el para qué, que nace en los fondos de nuestra conciencia y termina en la constatación de nuestra implantación misma en la realidad objetiva. Ya trataremos más adelante el tema.

El trabajo conciente del actor se dirige pues hacia los objetivos exteriores y busca transformarlos y esta actividad, al intentar realmente el procesamiento del objeto transforma paralelamente al sujeto, en un recorrido cuyos detalles analizaremos más adelante, pero que constituye la clave y la base de la metodología

estudiada.

Destaquemos aquí los nexos de esta propuesta con la praxis definida por Marx como creadora misma del hombre y veamos la distancia que existe entre ella y la introspección strasberiana, laxa y pasiva.

Al conceder atención a los comportamientos físicos Tortsov-Stanislavski nos recuerda que de este modo "uno se distrae de la vida de las fuerzas naturales de índole interior y subconiente y con ello se le ofrece libertad de acción". Son éstas, afirmaciones que cualquier practicante de psicodrama aceptará como justas ya que la acción sobre otro sujeto "distrae" la autocensura y favorece la propia expresividad de la personalidad más profunda. Sigue Tortsov: "Ello es así porque este método atrae al trabajo por las vías normales y naturales las sutilísimas fuerzas creadoras de la naturaleza que no se pueden someter a ningún control". Gracias a ello, el creador, a través de las propias sensaciones va conociendo la psicología del personaje. Por algo en nuestro idioma "conocer" significa "sentir".

Y abordamos así otro aspecto importante de la cuestión: ¿qué tipo de conocimiento debe tener el actor al abordar su personaje? No creemos que aquí Stanislavski apele a alguna "intuición" irracional o mística, sino muy por el contrario, lo que hace, es integrar la práctica al proceso del conocer. Otorga a la práctica los roles que efectivamente cumple en el proceso del conocimiento. Proceso que por otra parte, en el arte, como ya hemos visto, se halla estrechamente ligado al hacer. ¿Cómo conocer la inconmensurable concretez de la obra de arte sin hacer? Lo que se conoce solamente de modo intelectual difiere enormemente de la práctica real.

Ya Stanislavski nos ha hablado de la inoportunidad de algunos estudios abstractos (sean ellos literarios, psicológicos o sociológicos) y ahora va a explicarnos con vehemencia su oposición a los análisis que califica de "intelectualistas".

El actor busca la verdad para crear la fe, el "yo existo". "Pero para lograr aquello no permanecemos sentados frente al escritorio, enfrascados en los libros; no desmenuzamos el texto de la obra en trozos, lápiz en ristre; permanecemos en el escenario actuando, buscando en la acción dentro de la vida misma de nuestra naturaleza, aquello que había ayudado a nuestras acciones. En otras palabras, hemos examinado nuestras actitudes no sólo con la razón, es decir teóricamente (!!!) sino que la hemos abordado partiendo de la práctica de la vida (!!!) de la experiencia humana, desde la sensibilidad artística, desde la intuición, desde el subconiente, etc. Nosotros mismos buscamos lo que resulta imprescindible para la realización de las acciones físicas y de otro tipo. Nuestra propia naturaleza acudía en nuestra ayuda. Tratad de penetrar en este proceso y comprenderéis qué es un análisis interior y exterior de nosotros mismos, del hombre en las condiciones de vida del papel. Este proceso, en nada se asemeja al frío e intelectual estudio del papel que comúnmente realizan los actores en la etapa inicial de la creación".

En suma una descalificación paralela y doble tanto del análisis teórico intelectual (e innecesario por tantas razones como las que expone) como de un trabajo introspectivo "antinatural" y generador de problemas.

El aporte epistemológico del párrafo transcrito es de la mayor importancia. Se trata de la vía "puramente empírica" tomada como premisa del conocimiento y considerada como origen de "los reflejos y ecos ideológicos de este proceso vital" de los que hablaba Marx en "La ideología alemana". El actor no puede conocer únicamente con la cabeza la compleja realidad en la que se entrecruzan mil determinaciones imposibles de reconstruir en la fría abstracción. Agreguemos a ello la especificidad del conocer artístico que debe reflejarse no en

un hecho de puro lenguaje o pensamiento, sino en la concretez material y sensorial de la obra de arte. De este modo Stanislavski abandona la postura ecléctica de su metodología anterior y penetra en el terreno de una teoría del conocimiento materialista y dialéctica cuyo postulado esencial es la interacción de los conocimientos teóricos y los prácticos, cuyo sujeto se halla contradictoriamente unido al objeto de su conocer y hacer.

El actor para Stanislavski conocerá "con el alma y también con el cuerpo" e irá alcanzando criterios difícilmente asequibles con la mera especulación. La práctica así lograda no es la obra de arte ya obtenida. Se convierte más bien en criterio para prácticas ulteriores. El método de las acciones físicas es un método de investigación, no de puesta en escena, por ello genera criterios de una complejidad y profundidad que posibilitan a su vez, ulteriormente, prácticas artísticas también superiores.

Oigámoslo a Tortsov en este sentido: "Al realizar aquel trabajo evidentemente él mismo no advertía que las acciones auténticas y racionales, no sólo físicas sino también psíquicas, nacían por sí solas, al margen de su voluntad, desde adentro, surgiendo a través de la mímica, del juego de los ojos, del cuerpo, de la entonación de la voz y de los expresivos gestos realizados por los dedos. En cada repetición se afirmaba más en él la verdad y por lo tanto la fe en lo que estaba haciendo. Sus actitudes y todo el juego mímico se tornaban más persuasivos. . . . Cuanto más repetía la línea de las llamadas acciones físicas, o más exactamente, los impulsos interiores hacia la acción, con más frecuencia surgían los movimientos espontáneos. Comenzaba a andar, se sentaba, arreglaba su corbata, contemplaba sus zapatos, sus manos, arreglaba sus uñas, etc. En cuanto se daba cuenta de ello, suprimía aquellas actitudes por temor a caer en los clisés".

Tortsov habla del trabajo sobre el rol de Jlestakov en "El Inspector". Se trata de un complejo proceso en el que las obtenciones concretas van dando seguridad al actor y un mayor impulso a su trabajo creador inconciente, pero al mismo tiempo generando una crítica racional y vigilante que se ejerce sobre un terreno totalmente objetivo y en el que ya se puede operar. No se trata del resbaladizo terreno de la subjetividad emocional, de los escurridizos procesos interiores, incontrolados e incontrolables, difíciles de definir verbalmente, y por todo ello verdaderos problemas insuperables para el actor.

¿Cómo podríamos explicar mejor esa confianza y facilidad crecientes?

Cuando el actor acciona conciente y voluntariamente sobre su partener, éste recibe un estímulo real: la acción física que lo ha tenido como objetivo a modificar. Para él, la acción de origen claramente voluntario de su partener, aparece ya como un estímulo real, material (se trata de la acción física). Y por lo tanto este estímulo efectivo genera en él una respuesta espontánea, ya no del todo voluntaria y conciente, sino más bien surgida como devolución del estímulo material.

Esta devolución, de orígenes ya no solamente concientes, llega al partener. Sobre él presiona también materialmente provocando respuestas reflejas, quizás, en todo caso no meditadas. Se genera así una cadena cuyo origen es claramente conciente pero que poco a poco va desatando comportamientos cada vez más espontáneos y menos elaborados intelectualmente. El carácter conflictivo de este intercambio —recordemos que se trata de una situación de choque teatral— crea las condiciones para el surgimiento de las primeras respuestas emocionales. Y vemos así cómo a los pocos instantes de haber comenzado una interacción de carácter preminentemente físico, dos actores se ven envueltos en una conducta totalmente orgánica, que ha superado con creces los niveles meramente concientes y los envuelve comprometiendo hasta sus niveles afectivos más profundos.

Este proceso puede ser descrito más en detalle y profundidad por un especialista. Pero a nosotros nos basta lo dicho para ahuyentar las acusaciones de racionalismo 'in extremis' que pesan sobre el método de las acciones físicas. No se trata de eso. Por el contrario el nuevo método pone en movimiento la organicidad de los comportamientos de los actores de un modo mucho más natural y espontáneo que los forzamientos de la introspección.

No tenemos la pretensión de haber agotado en esta somera recorrida la lista total de las innovaciones que comporta el método de las acciones físicas. Ya hemos aclarado que tendrá que ser abordada esta tarea por especialistas de las distintas ramas del saber aquí implicadas.

Pero creemos que las citas de los libros de Konstantin Sergueevich son lo suficientemente elocuentes y explícitas como para subrayar la trascendencia metodológica de sus aportes. Como se ve, no fue necesario que nosotros asumiéramos la impiadosa tarea de criticar su ya histórico primer método, porque ha sido el mismo maestro con su inmensa capacidad autocrítica y con la finura de su poder de observación y análisis, quien nos eximió de ello.

Por eso creemos que ha llegado ya la hora de asumir un poco más libremente las reflexiones sugeridas por nuestra propia práctica.

Sigue entonces en pie el principal interrogante. ¿Por dónde empezar el trabajo? Hemos coincidido con Stanislavski en que no se trata de averiguar fría-mente, intelectualmente, una serie de datos sobre el texto, sino que se nos presenta una alternativa mejorada que es el abordaje práctico de la tarea. Si ésta fuera la disyuntiva esencial, podríamos concluir en que existen dos actitudes básicas disímiles: a) aquella que comienza con el análisis del texto y b) otra más corporal-física, que partiría de una cierta práctica que debiéramos definir mejor y que finalizaría con la incorporación del texto.

En el primer método de Stanislavski el punto de partida es el análisis del texto. ¿Pero se halla igualmente definido con claridad cuál sería el momento inicial del método de las acciones físicas si es que debemos descartar el texto?

En un cierto sentido, en un sentido meramente histórico digamos, el texto marca el comienzo de las operaciones en ambos métodos, aunque podamos distinguir desde el mismo inicio diferencias esenciales en su uso. Por eso resulta útil introducir aquí una precisión dialéctica que nos ayudará a comprender mejor el problema.

En el primer método el texto es el protagonista, el objeto central observado y elaborado durante todo el trabajo realizado por los actores y la mesa de lectura es el lugar de operaciones. Las características de la tarea resultan así elevadamente teóricas. Réplica por réplica, matiz tras matiz, los actores y el director van tratando de escudriñar en la densa significatividad del texto para hallar allí los elementos que les sirvan y, ulteriormente, ir armando en la práctica los personajes.

Algo totalmente distinto ocurre con la puesta en práctica del método de las acciones físicas si nos atenemos a las indicaciones mismas de Stanislavski. No se trata en el comienzo de tener ante los ojos y en la mesa de trabajo el texto. No es necesario recordar frase por frase ni tener en cuenta los mil matices estilísticos y psicológicos. Le bastará al actor con conocer y retener tan solo la situación de la escena en sus aspectos más generales. Es la conducta, la lógica de su comportamiento en la situación dada lo que necesitará recordar y considerar. Esto es lo que servirá de punto de partida al análisis específico que es, en el fondo, el método de las acciones físicas. Y el lugar de este trabajo será lógicamente el escenario, el entorno, a medias imaginario y en parte real, pero de ningún modo la mesa de lectura. Por lo tanto sus características esenciales serán prácticas.

Comienzo
acción
física

Entonces, el punto de partida de ambos métodos es idéntico: se trata de la consideración del texto dramático escrito previamente por el autor y entregado para su lectura y ejecución a los actores. Pero a partir de ese momento, ambos métodos generan procedimientos y prácticas diferentes. En uno se trabaja sobre un análisis intelectual de la pieza, en el otro, tras un breve planteo teórico, aparece la práctica.

Lo que ocurre es que esa práctica, compuesta por el accionar físico, material de los actores, constituye una base de desarrollo nueva frente a la cual el texto es simplemente el punto de partida, el que origina el planteo. La nueva base de desarrollo —objetiva, material, existente en un espacio físico y planteando la temporalidad del intercambio actoral en sus reales términos— tiene lógicamente su propio desarrollo, eleva el proceso a niveles de complejidad cada vez mayores y correspondientes al interaccionar creciente de los intérpretes hasta llegar a un grado en el que pueden apropiarse totalmente del texto inicial encontrado ahora por y en los personajes (ya no tan solo en su condición de actores). Estos personajes sustentan el texto sin dejar nunca de accionar hasta la culminación de la nueva forma artística teatral diferente por completo del texto literario, inicial. Sin duda que en todo este camino existe un punto de igualamiento que es el sentido ideológico, significativo, impreso por el dramaturgo a su trabajo.

No creemos que pueda hablarse de un mismo texto al comienzo y al final del trabajo (ya que hay niveles de semantividad obviamente diversos) pero tampoco queremos caer en la total diferenciación de los mismos. No hay una dialéctica de la pura diferencia.

La base del desarrollo real de este objeto traslingüístico, complejo que antes definimos y ahora buscamos con el método, no se puede encontrar jamás en un análisis intelectual y abstracto, sino que se logrará tan solo por una práctica material integrada a una estructura espacio-temporal. Pese a que en el primer método, la minuciosidad y la complejidad de los análisis que se efectúan en los estadios de mesa iniciales, logran confundirnos y hacernos creer que el "verdadero" trabajo del actor ha comenzado, esto no es así. La creación del objeto teatral comienza realmente, y con ella la aparición del trabajo verdadero, cuando los actores suben al escenario e integran en un todo análisis y práctica escénica. Lo que ocurre, como ya hemos visto, es que en la primera metodología hay un abismo entre los análisis y la práctica y ese análisis previo pretende "agotar", antes de toda práctica, la totalidad del saber o conocimientos que podamos poseer sobre ella. Y esta escisión dificulta, aunque no impide, la lógica interacción entre ambos niveles. El modelo teórico acabado con que los actores suben al escenario, en la primera metodología, no encuentra con facilidad sus vínculos con la práctica y generalmente, ésta se nos presenta y aparece como "la mera traducción concreta" de lo establecido idealmente. En la etapa teórica del primer método los "actores imaginan, proyectan, proponen modos del proceder" y la distancia que luego encuentran entre estas ilusiones y la posterior práctica real suele ser tanta que muchas veces nos hemos preguntado acerca de la real utilidad de lo que tanto estuvimos buscando. Cuestionamos la necesidad y eficiencia de esas deliberaciones.

Mientras que en el segundo método de las acciones físicas, desde el mismo comienzo, los actores no encuentran frente a sí libros abiertos sino el mismo escenario, adecuado por lo menos parcialmente a la ejecución de las tareas básicas propias de los personajes que tienen que interpretar. La disposición de todo allí, de los muebles, la utilería, de lo que marca las entradas, ventanas, etc., es la que realmente (o muy semejante) podrían usarse luego. Los actores no suponen que allí deben trabajar sobre sus parlamentos. No caben demasiado las dis-

quisiciones teóricas. Oigámoslo a Tortsov:

— ¿Recuerda Ud. Nazvanov, el Inspector, de Gogol? —dijo Tortsov dirigiéndose inesperadamente a mí.

— Lo recuerdo pero mal, a grandes rasgos.

— ¡Tanto mejor! (!!!) Suba al escenario e interprete a Jlestakov desde el momento de su aparición en el segundo acto.

— ¿Cómo podré interpretarlo si no sé lo que debo hacer?

— Ud. no conoce todo, pero si algo. Interprete ese algo, o mejor dicho vaya realizando aquellas acciones físicas, así sean las más pequeñas, en forma veraz y sincera, **partiendo de su propia persona.**

— ¡No puedo hacer nada pues nada sé!

— ¿Cómo? —se enfadó Tortsov conmigo— En la obra dice: “Entra Jlestakov”. ¿Acaso Ud. no sabe cómo se entra en un cuarto de hotel?

— ¡Sé!

— Pues entre. Luego Jlestakov reta a Osip porque estuvo nuevamente tirado en la cama. ¿Ignora cómo se hace para reprender a un sirviente? Luego Jlestakov quiere obligar a Osip a conseguir algo de comer, etc.”.

Como queda claro, el objeto de la atención y del trabajo de estos actores no es el texto mismo, es decir los parlamentos correspondientes a cada uno de sus personajes, sino y muy claramente lo que esos personajes “**hacen**”. No se trata de analizar enunciaciones sino que por el contrario, Stanislavski se atreve a decir —y creemos que en cierto sentido tiene razón— que es mejor no recordarlas y reemplazarlas quizás con nuestras propias palabras lo que nos permitiría centrar la atención sobre lo que hagamos, en vez de tratar de recordar un texto, de encontrar sus inflexiones y los calificativos intelectuales con que hubieran sido cargados de proceder de acuerdo al primer método. Y este hacer, esta conducta no debe ser asumida como ajena, como perteneciente a un “él”, al personaje, sino que deberá efectuarse partiendo de la propia persona, lo que implica una perspectiva interior a la conducta misma. Yo no la describo desde un “cómo se hace”. No la muestro como la que hace “él”. —No—. La asumo desde adentro, hallando las motivaciones adecuadas. El quehacer de ellos se transforma en mi quehacer, aunque la forma varíe. Ya veremos más tarde en detalle qué significa esto de partir de sí mismo.

Por ende, la conducta de los personajes así vista y asumida en el contexto más o menos real del escenario que prefigura lo que será luego el entorno definitivo, es lo que los actores tendrán como base del desarrollo real de su labor sobre el personaje. El sujeto real de las acciones no será el personaje al que conozco todavía muy poco, al que no he calificado ni analizado demasiado, cuya psicología se me escapa bastante y al que sobre todo debo abstenerme, por ahora, de calificar. El sujeto real de este proceso que se inicia soy pues yo mismo. No hay nada de desconocido en esto ni tampoco en lo que tengo que hacer en un entorno de cuya realidad no puedo dudar: se halla expuesto delante mío. Todo se muestra materialmente encarnado: los objetos, el entorno, mi partener que se me opone. Todo lo que debo hacer es asumir mi condición de sujeto activo y, apoderándome del objetivo del personaje como si se tratara de una orden militar que debo cumplir, accionar sobre esos entornos y parteneres, para cumplir con la consigna, para modificarlos. Y es en el sentido de esa modificación en lo que coincido con el personaje. Al hacer lo que él pretende hacer, comienzo a dejar de ser yo y a ser, por lo menos en cierto sentido, él.

Este carácter objetivo de todos los componentes del planteo se constituye en la base real del desarrollo ulterior del proceso. Y la transformación, material y objetiva, como la propia de cualquier trabajo que vaya ocurriendo, irá produ-

ciendo un personaje sobre mi propia personalidad, sobre estas acciones y choques.

“Son los individuos reales, su acción y sus condiciones materiales de vida, tanto aquellas con que se han encontrado como las engendradas por su propia acción lo que efectivamente constituye las premisas de las que sólo es posible abstraerse en la imaginación”.

Tal las condiciones del conocimiento para Marx. En nuestro caso ‘las condiciones materiales con que se han encontrado’ los actores están constituidas por el entorno real que se utiliza, por la utilería, por nuestra propia personalidad formada social e históricamente, y por la oposición compleja y lábil de los parteneres. Estas constituyen para el actor las condiciones reales y sobre ellas se van edificando, de acuerdo al método de las acciones físicas, las estructuras significativas cuya complejidad y capacidad semántica aumentan a medida que transcurre el proceso de producción de la obra teatral compleja en acto.

Pero en el caso del teatro, cuyo término inicial es un texto escrito y por consiguiente la carencia de un objeto material complejo todavía por conocer, cobran especial transcendencia ‘las condiciones materiales engendradas por la propia acción’, ya que el objeto mismo poliestructurado es el **resultado** de ese quehacer, aparece como consecuencia de ese trabajo y recién entonces se presenta como objeto posible de conocer de un modo material y complejo. Son esas “**propias acciones**” las herramientas decisivas para la construcción del personaje y la estructura dramática en el método de las acciones físicas. Esas condiciones que aparecen como consecuencia del accionar del actor crean vinculaciones dialécticas de alto valor transformador y significativo. El actor, al transformar al partener y al entorno, se transforma además a sí mismo. Se construye como personaje.

Es el conjunto de las relaciones sociales el que crea la esencia humana, y una de sus formas fundamentales es el trabajo social. El individuo participa en él, sufre la exacción social. Aquí despliega un trabajo abstracto. Pero al mismo tiempo las leyes generales del trabajo concreto, material, tienen vigencia para él. Y en este trabajo concreto se apropia del entorno. En el caso del teatro se apropia del partener, lo transforma y detrás de esto integra, genera los estados de ánimo.

Creemos pues que la acción, escénica, física, es una de las formas que adopta el trabajo concreto, individual, y que es esa acción la que extrae del actor al personaje. Son las acciones las que hacen al personaje y no a la inversa.

No hay ningún personaje que pueda existir plenamente sin la existencia de sus acciones. A lo sumo existirá como idealidad pensada, como carga psicológica contenida en lo más hondo de la subjetividad, pero jamás como personaje teatral. El actor es solamente un personaje en potencia que llega a serlo tras el trabajo de su accionar escénico.

En resumen: en ambos métodos el **punto de partida** se halla en el texto que antecede, que precede en general todo trabajo teatral. Pero la **base de desarrollo** del trabajo sólo puede ser concebida como algo material y objetivo y es el resultado de la utilización de algunos elementos entroncados con el accionar de los sujetos actores. De esa base nace un proceso complejo que luego describiremos y que culmina con la aparición de la obra translingüística en acto.

También hay un proceso, por supuesto en el primer método. Nada más que la gran cantidad de indicaciones, datos, análisis y precisiones que preceden la práctica lejos de facilitarla la obstaculizan, la esfuman y transforman las más de las veces a esa práctica en una mera transcripción pasiva de lo pensado, es decir, se extrae de la práctica su carácter creador. El desarrollo real logra a veces producirse, si, en medio de una maraña de indicaciones y contraindicaciones que no

contemplan la legalidad objetiva del desarrollo del proceso. Y por eso, este divorcio entre "el conocer y el quehacer" del actor se encuentra superado por la lógica ordenación natural observada en el método de las acciones físicas.

El análisis propio del primer método de trabajo es el análisis de las partes aisladas, tomadas fuera de sus conexiones con los demás fenómenos, por cuanto, en una primera etapa, tan solo se imaginan o se piensan. Cuando se aborda la práctica se llega a ella con todo ya definido, lo que es lo mismo que decir detenido. A veces lo definido entra en clara colisión y viola algunas legalidades objetivas generando actitudes que conocemos con el peyorativo nombre de "teatrales". La práctica del primer método consiste fundamentalmente en traducir a la realidad un plan minuciosamente determinado y por ello las relaciones de los personajes suelen aparecer congelados, fuera de su evolución. Los personajes "son" más que "devienen". En el mejor de los casos esas transformaciones aparecen a los saltos, rotas, o bien como resultado de la empiria no pensada pero efectiva de los ensayos sobre la escena. La real interacción se ve dificultada por este modo de pensar y analizar. Desde un punto de vista gnoseológico el primer método favorece, por lo menos, los enfoques metafísicos.

Aquel objeto translingüístico, complejo, al que tantas veces hemos hecho referencia, debiera surgir en el primer método casi de golpe, al juntarse todas las determinaciones pensadas fuera de la práctica. ¡Y a veces esto sucede para bien en el teatro! El abismo entre lo pensado y lo hecho, las más de las veces, se llena empero de la peor especie de pragmatismo teatral. La "práctica" se resume a indicaciones acerca del volumen de voz, de la mejor manera de acomodarse en la escena para no taparse unos a otros, etc., ya que, quizás inconscientemente se piensa que todo el trabajo intelectual y creativo ya ha sido hecho y lo tenemos en nuestras cabezas, y trascenderá, más tarde o más temprano, en el juego de los actores, no se sabe bien por qué cauces.

Si nos atenemos a considerar los objetos que manipula el actor en uno u otro método veremos: en el primero, se trabaja exhaustivamente sobre el nivel lingüístico y sus contenidos y de un modo verbal, teórico. Como todas esas determinaciones se articulan en un complejo plan, el actor, inconscientemente, cuando pasa al escenario y con el fin de no desconsiderar pura y simplemente todo lo visto hasta entonces, se ve tentado a pensar, a introspectarse despegándose imperceptiblemente del hacer y desjerarquizando la acción misma que aparece como una "exteriorización" (Gouhier) del conflicto, de índole notoriamente psicológica. Por supuesto que este modo de actuar nunca fue alentado por Stanislavski quien tenía clara conciencia de sus defectos. El mismo confesó preocuparse entonces sólo del trabajo interior y de intentar que éste surgiera de una cuasi inmovilidad en el escenario. Con respecto a su trabajo con los actores en "Un mes en el campo" decía: "El contenido psicológico de la pieza es tan sutil que no permite ninguna clase de puesta en escena. Hay que venir, sentarse en el banco y vivir el rol casi sin gestos. Es necesario expresar la trama interior del rol con una finura hasta ahora no vista".

Gran parte de las conductas inauténticas en escena, gran parte de los vicios teatrales, de las tensiones y de los esfuerzos emocionales, surgen justamente por la poca claridad de la relación entre conducta interior y conducta física; por esta introspección que aparece en el primer método como modo privilegiado del actor de la vivencia.

En cambio, al partir de mí mismo y tener que accionar fundamentalmente sobre lo que aparece a mi alrededor, se genera otro proceso psicológico en el actor. Se favorece ahora la extroversión física, es decir material, controlable. Todos los días, en la vida real, procedemos millones de veces así. Nuestra conducta, co-

mo lo apunta Stanislavski, se vuelve más natural, menos tensa ya que no puedo adaptarme objetivamente a lo que me rodea para transformarlo, sin tener que adaptarme fundamentalmente a lo imaginario y romperme de lo real que entra en disonancia con lo imaginado. El objeto que tiene delante suyo el actor del método de las acciones físicas no es más de índole lingüística pura, o psicológico exclusivamente: es una situación material exterior a él en la que debe insertarse como hombre total, es decir con sus niveles físicos, lingüísticos y psicológicos. Como en la vida.

Decimos que el objeto es la situación. ¿Y en qué consiste? ¿Cuales son los elementos que la componen y que el actor debiera buscar? Stanislavski los mencionó muchas veces aunque de un modo desordenado, sin establecer entre ellos los nexos imprescindibles. Se trata de: los sujetos de la acción, la acción misma con sus elementos componentes (los porqués, los para qué, es decir sus causas y objetivos), las condiciones dadas en el entorno, finalmente el texto. ¿Finalmente? Si, porque en el método de las acciones físicas el texto concretamente aparece después de la acción, tardíamente, en la etapa final de un cierto trabajo. Podríamos decir que todas las acciones nos conducen al texto que es incorporado por el actor recién cuando ya ha construido sus condiciones materiales de aparición, pese a que ese mismo texto, estaba escrito, por supuesto mucho antes de comenzar el primer ensayo.

Amplíemos un poco más en detalle esta cuestión. El texto, podríamos decir, es la causa y la consecuencia del trabajo del actor. Es la causa, en el sentido de que constituye el objeto inicial que moviliza toda la tarea creadora, el punto inicial del complejo proceso. Y es la consecuencia en cuanto los parlamentos aparecen como "producidos" por el actor-personaje en las etapas finales de su investigación. En efecto: con su trabajo de acciones físicas el actor va creando causas reales, circunstancias materiales, interrelaciones afectivo-intelectuales entre los personajes, que se nos presentan como las reales "causas" de la aparición del texto, las que justifican su necesidad, las que le dan su sentido último. Los conflictos van apareciendo, delineándose y en consecuencia necesitando, desde la perspectiva de tal o cual personaje, los parlamentos concebidos previamente por el autor. Es por ello que podemos decir que, el actor en su camino hacia el personaje, "produce", en este sentido, los parlamentos. Es decir, crea las condiciones para su aparición. Y cuando el actor del método de las acciones físicas incorpora finalmente las palabras escritas por el autor con anterioridad, éstas le aparecen como necesarias, como las más justas para la ocasión, siempre que se haya investigado la situación en profundidad y correctamente.

Es desde esta perspectiva que nos atrevemos a decir que el texto del autor es a la vez premisa y resultado del trabajo actoral. El texto es el mismo antes que luego de ser accionado por el actor. Los límites conceptuales de la situación, la cantidad y los objetivos más evidentes de los personajes son los mismos. Pero algo en la significación ha variado fundamentalmente. Aparecen problemas que antes no se leían, sentidos ocultos, desfiguraciones incluso. No se trata ya de los mismos parlamentos.

Pero éste es otro de los problemas que analizaremos luego, con mas detenimiento, cuando veamos uno por uno los elementos componentes de lo que llamaremos estructura dramática.

LA ESTRUCTURA DRAMÁTICA Y SU GENESIS

"Yo no busco, encuentro". P. Picasso

¿Cuál es entonces el objeto sobre el que debe volcar el actor su atención y su trabajo? Ya hemos probado que el texto de la obra, aunque constituye sin duda una parte componente de ese objeto, no puede ser confundido con él. Tampoco pueden conformar nuestras aspiraciones la propia identidad psico-física del intérprete tomada como objeto, ni la del partener ni la objetividad del medio en que se desenvuelven, tomados aisladamente. Digamos por ahora, y a falta de una palabra más comprensiva, a esta altura de nuestra disquisición, que el "objeto" que comienza a delinearse como apropiado es lo que podríamos llamar "la situación" en su conjunto, es decir, aquello que abarca al mundo circundante, a los sujetos y a su actividad.

En realidad estos elementos, conocidos y considerados desde hace ya mucho tiempo como componentes de la problemática técnica, no podrán ser analizados ni tenidos en cuenta de modo aislado, yuxtapuestos uno junto al otro, sino que por el contrario se hace necesario estructurarlos de tal modo que no resulte indiferente su entroncamiento y concatenación recíproca. En esta última afirmación reside toda la novedad de nuestra propuesta. Lo que convierte a esa serie de datos aislados e inconexos en un objeto único, aunque articulado, en un objeto complejo con una única génesis, es justamente el hallazgo de esa topología estructural, espacial y temporalmente organizada y necesaria.

Puede afirmarse sin mucho margen de error que la conducta humana, considerada en general, implica una interacción entre el sujeto y su medio y que ambos factores se hallan vinculados entre sí por una complicada red dialéctica que es preciso desentrañar en un sentido materialista, objetivo. El teatro constituye sin duda un caso particular de esa conducta humana genérica cuyas notas idiosincráticas deben ser tenidas en cuenta. En el teatro, el sujeto (actor en camino hacia el personaje) y el medio (la escena, en parte real y en parte convencional o imaginaria) tienen la particularidad de no ser, al principio del proceso, lo que deben llegar a "ser" al final del mismo. No podemos eludir la siguiente cuestión: todo ensayo parte de las condiciones objetivas de existencia de tal o cual actor y pretende justamente constituirse en el proceso por el cual el mismo comienza a "ser", (recordemos el problema de la vivencia) el personaje. Por otra parte, el entorno está compuesto por ciertas partes reales, de uso objetivo (el suelo, las distancias, las sillas, etc.) y otras que simplemente existen como propuestas convencionales pero que debieran influir en los comportamientos del actor "como si" fueran reales en su ascenso hacia el personaje. En estas condiciones, la aparición de los productos buscados (el personaje y la circunstancia teatral imaginaria) condicionan recíprocamente su aparición. Ni el entorno imaginario cobra visos de realidad si la conducta no tiene en cuenta sus implicancias reales y supuestas, ni la conducta resulta creíble si no se adecúa a esos condicionamientos. Si aludimos aisladamente a estos componentes es tan sólo por razones de claridad en la exposición. En la práctica material (y por lo tanto en todo análisis dialéctico de la misma) esos elementos componen una estructura en la que el entorno aparece "producido" por el trabajo del actor, y el personaje mismo resulta de la acción del actor que tiene en cuenta los condicionamientos propuestos y los reales. Esto hace que podamos desde ya acordar una sólida prioridad genética al trabajo del actor, a sus acciones quien deberá ejercerlo sobre ese

objeto complejo, estructurado y que daremos en llamar desde ahora "estructura dramática".

Y es justamente esa estructura que comprende la conducta en sus vinculaciones complejas la que constituye el "objeto" de trabajo propio del método de las acciones físicas.

Su hallazgo teórico será la meta inicial de la técnica actoral y deberá reemplazar, en nuestra concepción, al trabajo de mesa ejercido con exclusividad sobre el texto y en ausencia de una práctica concreta no supuesta ni imaginada.

Si esto es así, la clave para la determinación científica de una técnica del actor no debiera ser inútilmente buscada ni en el puro texto, ni en la propia psicología del actor, en su estructura interna, ni en análisis teóricos de mesa que no pueden considerar la complejidad de las interacciones propias de toda escena conflictiva y que logran únicamente tener en cuenta esos elementos aislada y abstractamente. No es pues el buceo de la propia individualidad, mediante una actividad marcadamente introspectiva la que puede conducirnos a la producción objetiva de una conducta rica y compleja, ya que ello dejaría de lado los factores no psicológicos generadores de la verdadera causalidad, tal como hemos visto. El remitirse exclusivamente a la subjetividad como origen de la conducta actoral, el aceptarla como causa de la generación del personaje conduce, en nuestro parecer, a todas las deformaciones y errores de la técnica que se resumen en sus "paradojas". Sólo una técnica que considere modos adecuados de apropiarse e incidir sobre la estructura dramática, lo que incluye el descubrir las articulaciones recíprocas de todos sus elementos, sus causas y los desarrollos subsiguientes, será capaz de aportar las bases necesarias para la adecuada solución del problema.

Hay una cierta circularidad en la determinación de toda conducta que establece un ir y venir entre el sujeto y los entornos y objetos. Si así no fuera, el psiquismo humano podría determinarse de modo autónomo con relación al medio y en ausencia de estímulos materiales, exteriores al sujeto mismo, y habría así que descartar todo tipo de proceso objetivo. De ninguna manera esto quiere decir que podemos desconsiderar la importancia genética que tiene la intencionalidad inherente a toda conducta, ya que si así procediéramos caeríamos en una especie de determinismo mecanicista que nos parece también superado. Se impone una visión y consideración dialécticas del problema.

Al hacer, el sujeto crea un objeto para sí, lo comprende, lo entiende, lo conoce, lo usa. Pero simultáneamente crea, aún sin proponérselo, un sujeto para ese objeto. El sujeto al hacer, se hace a sí mismo. Tal la idea fundamental y revolucionaria de una antropología que permite superar toda interpretación dualista del problema. Y la adoptamos en este ensayo como clave para entender la real eficiencia del método de las acciones físicas elementales.

Es muy conocido el aserto de Marx en sus "Tesis sobre Feuerbach": "La teoría materialista de que los hombres son productos de las circunstancias y de la educación, y de que, por lo tanto, los hombres modificados son productos de circunstancias distintas y de una educación distinta, olvida que son los hombres quienes cambian las circunstancias y que el propio educador necesita ser educado". Y en otro lugar de esas mismas tesis: "Pero la esencia humana no es algo inherente a cada individuo. Es, en realidad, el conjunto de las relaciones sociales". Tanto la circunstancia objetiva como la propia actividad transformadora del hombre sobre ella, se prefiguran aquí como las causas reales de las conductas sin que pueda despegarse una de la otra.

Pero este enfoque que se refiere y aclara las conductas reales, en la vida, ¿valdrá también aplicado a la conducta actoral, tan poco "real"?

Veámoslo.

En primer lugar proponemos abordar el problema desde el siguiente ángulo: el trabajo del actor es uno de los modos específicos de existencia del trabajo humano concreto. Su quehacer técnico, posee todos los requisitos propios del trabajo en su acepción más alta y como tal puede ser descrito con todas sus consecuencias y efectos sobre los sujetos que lo ejecutan. El método de las acciones físicas insiste y se basa justamente en la "concretez" material de ese accionar, busca en esa objetividad la causa de su eficiencia. Y la "físicidad" (perdónesenos el barbarismo) de la acción es lo que pone en movimiento, en las condiciones relativamente imaginarias de la escena, los motores naturales de los comportamientos. Por lo tanto el actor que asuma su rol a partir de las conductas físicas no podrá evitar, o dejar de lado, el hecho que ellas producen un cierto impacto real sobre quien las ejerce y sobre el objeto que se somete a su acción. Ese momento de realidad ineludible es "la pequeña verdad" de la que hablaba Stanislavski para desencadenar la "gran verdad" de la conducta general del personaje. En escena hay acciones que pueden ejecutarse en su totalidad de modo absolutamente real: barrer, vestirse, acariciar a alguien, acercarse o alejarse de algo, etc. Son acciones posibles de ser ejecutadas en escena íntegramente. El efecto real de ellas no puede excluirse como el propio de cualquier trabajo efectivo. Hay otras acciones, en cambio, que no son totalmente reales y son físicas y verdaderas tan solo en parte. En este caso la parte verdadera o física es la "pequeña verdad" y el uso de la técnica unida a la convencionalidad, de la que hablaremos seguidamente, permite que el actor, subjetivamente, pueda querer de modo verdadero su objetivo aunque su realización se halle limitada concreta, físicamente. Para comprender mejor el cómo incluso aquí pueden conseguirse los efectos transformadores de la acción teatral, recurriremos a un ejemplo. Supongamos a un personaje encadenado a una pared que no puede responder físicamente a sus captores. Pero esto no le impide querer pegar, esforzarse físicamente por hacerlo, y conseguir así un estado emocional propio de la situación.

De esa base de comportamientos objetivos, "naturales" aunque se hallen limitados por razones técnicas surgen condiciones favorables para la aparición, en el actor, de conductas vivenciadas y complejas.

En segundo lugar: el actor, como sujeto psicológico que preexiste con todas sus características psico-físicas al empleo de las acciones escénicas, es el verdadero sujeto de la técnica teatral y sobre esa base, las acciones y las reacciones de los parteneres, irán delineando al sujeto de la obra dramática: el personaje. El sujeto resultante, el personaje, no podrá ser igual al sujeto anterior a todo ese accionar y proceso de trabajo. El personaje, indefectiblemente crecerá sobre la personalidad real del actor en la que se acumularán las consecuencias del trajín escénico, los modelamientos que dejará el uso de determinados entornos físicos y utensilios, en una palabra, los efectos propios de la serie de conductas asumidas de un modo físico por el actor en la escena. Esto explica, por otro lado, por qué los personajes teatrales son siempre la simbiosis inevitable entre un personaje literario propuesto y una cierta personalidad creadora: el Hamlet de Olivier, el de Jean Louis Barrault, el de Smoktunovski, etc.

Por eso sostenemos que la técnica actoral debe explicarse partiendo de la consideración empírica del trabajo del actor sobre la escena, sin dejar de lado, naturalmente, las consecuencias psicológicas inherentes.

Por lo tanto resulta propio del método de las acciones que el actor, en la fase inicial, concentre su atención en la búsqueda de esa circunstancia dramática estructurada ya de un modo literario por el autor, que servirá de basamento real para la posterior elevación de todo el edificio creativo a construirse.

Pero antes de sumergirnos en la descripción de la especificidad de la estruc-

tura dramática, convendría deslindar lo que entendemos por características esenciales de cualquier estructura y su funcionamiento.

La estructura, en general, aparece como algo más que la suma de sus partes componentes y surge cuando algunas de sus propiedades no existen más que en la nueva totalidad articulada sin que puedan ser reconocidas como cualidades preexistentes en los elementos iniciales. Las relaciones de necesidad que se establecen entre esas partes, en el nuevo objeto o estructura, como nexos "sine qua non", revelan, instauran, nuevas cualidades, de otro orden, de un segundo orden, al decir de Kuzmin. Todo ello nos muestra la estructura como un objeto complejo, como una aglutinación o mejor síntesis de diversas partes o momentos que no aparecen yuxtapuestos sino con una cierta organización interna indispensable. Y esas vinculaciones no sólo son de índole espacial sino y también fundamentalmente de orden procesal, temporal. No todos los componentes de una estructura juegan el mismo rol en la génesis del objeto desarrollado. 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 los procesos temporales concebidos como autodesarrollo de estructuras que poseen una contradicción interna, motor de los mismos.

Es decir, que en nuestra concepción, resulta imposible separar el momento estructural del momento procesal ya que, como dijimos, la estructuración es en gran medida no sólo espacial sino y sobre todo temporal.

Finalmente, y para terminar con estas breves consideraciones generales, diremos que jamás debe confundirse la estructura con la descripción fenomenológica del objeto, con el mero recorrido sensible de sus partes o del todo. Las estructuras no aparecen en la superficie de los fenómenos. Su hallazgo requiere un cierto trabajo de análisis. Las formas fenoménicas se hallan constituidas también por elementos accidentales, incapaces por ello de dar cuenta de la esencialidad de los hechos, aunque como son el punto donde se toma contacto con ellos, no deben tampoco ser dejados de lado. Las esencias se expresan también como fenómenos, pero están ocultas. "Toda la ciencia sería superflua —dijo Marx— si coincidieran inmediatamente la forma aparente y la esencia de las cosas".

Para el abordaje técnico del método de las acciones físicas resultan suficientes las características generales de la estructura hasta aquí consideradas, sin olvidar, por supuesto que la estructura en nuestra visión no puede existir desgajada de su destino eminentemente práctico, procesal y técnico.

Volvamos a la hilación propia del actor trabajando con el método. La primera tarea, temporalmente hablando, sería la de determinar de modo teórico, esa inicial estructura dramática contenida en la propuesta de cada texto concreto y cuyos rasgos esenciales se desprenderán seguramente de la caracterización general que hacemos.

Podría argumentarse en nuestra contra, que Stanislavski consideraba a su método como un procedimiento eminentemente práctico, antiintelectual, y que por lo tanto esta primera búsqueda teórica que propendemos resultaría ajena a las intenciones del maestro. Pero no es así. El carácter fundamentalmente práctico del método de las acciones físicas no excluye la necesidad del pensamiento abstracto en algún momento de su planteo y desarrollo.

Justamente opinamos, y véase en esto una de las motivaciones fundamentales del presente ensayo, que hasta ahora no se han estudiado debidamente los momentos teóricos fundamentales del método, ni se han observado las implicancias filosóficas que poseen, ni se han profundizado los aspectos gnoseológicos implícitos. Y creemos que justamente es ésta una de las causas que dificultan su empleo y difusión.

De los escritos stanislavskianos, especialmente de su trabajo sobre "El Inspector" surge con nitidez una cierta postura epistemológica por la cual, al comienzo de la tarea, el maestro prefiere enderezar la atención y el trabajo del actor hacia la consideración de las conductas y los entornos reales, a partir de la propia lógica de los comportamientos habituales, es decir, en suma, hacia los elementos que intentamos definir como estructuras dramáticas. Nuestro único aporte debe verse en esto: el intentar establecer con cierta claridad que el actor, en los comienzos de su tarea técnica sobre el rol, debiera comenzar por definir la estructura dramática inicial propuesta por el texto y de algún modo actualizada por él (por su trabajo) y cuya definición más completa y funcionamiento veremos después con mayor detención. Esta estructura, hacia la que debieran apuntar los esfuerzos teórico conceptuales del actor, sería como el trampolín desde el cual despegar todo el trabajo ulterior, concreto y material, sobre el escenario. Esta búsqueda y clarificación conceptual es un momento sin duda abstracto, en este sentido, pero cuya única justificación reside en que se constituye en la preparación indispensable para el trabajo práctico, adecuado, en ese momento aún de modo relativo, a las propuestas autorales. Esta estructura, inicialmente pensada, no debe verse como una potencia que irá posteriormente actualizándose, sino como el momento inicial, teórico, de la producción de algo nuevo, inexistente hasta entonces, y que sólo con, en la praxis puede efectivizarse.

La estructura propuesta por la obra dramática, contenida en ella, constituye sin duda alguna una totalidad, en cierto sentido.

Esa totalidad, a lo largo del proceso de su concreción, va pasando por grados cada vez mayores de desarrollo. La totalidad concreta de la escena, al comienzo del proceso, se expresará en categorías más simples y lineales, y en la medida que el trabajo avance y se concrete, es decir se haga cada vez más objetivo y material, paralelamente lo pensado sobre esa escena irá desarrollándose y expresándose en categorías cada vez más concretas lo que equivale a decir con una mayor riqueza de determinación.

Cuando el actor comienza, tiene ante sí una totalidad poco desarrollada desde el punto de vista de la creación teatral global, en acto sobre la escena, y en consecuencia tendrá ante sí y deberá manejarse en ese estadio, con categorías relativamente simples: conocerá o podrá delinear las líneas generales del conflicto, ya propuestas por el autor, verá ante sí tendencias y objetivos generales. Por ello será capaz de formularse como tareas a cumplir Acciones Elementales (o mejor dicho generales, básicas). Estará en ese momento en el punto de partida del trabajo que va, en el teatro, desde la obra literaria a la viviente sobre el escenario.

Luego, en la medida en que avanza en su praxis, y en la medida en que lo que va hallando se le presenta como un intrincado todo que comprende causalidad y casualidad, el actor comienza a descubrir y se le aparecen significados no fácilmente visibles ni discernibles. Hasta nos animaríamos a decir imposibles de descubrir desde otra posición epistemológica que la proporcionada por la práctica (escénica). La visualización de las interacciones, que se efectúa alrededor de un texto y una mesa de trabajo, no es el medio más apropiado para estos descubrimientos.

Es más: la práctica va verificando si lo pensado ocurre o no, si es tal como lo anticipamos teóricamente. Aquí la práctica actúa como criterio de verdad, como criterio de posibilidad realizada y realizable.

La totalidad de la escena va adquiriendo un desarrollo: se va determinando teóricamente a la vez con mayor riqueza y rigor. Sus nexos con la práctica se le presentan al actor ahora como indisolubles.

En la cabeza del actor comienza a delinearse y a aparecer un concreto pensado que va desde el menor desarrollo a uno cada vez mayor, que aunque permanezca en el plano de lo teórico o pensado, reemplaza a la teoría inicial con sus lagunas, incongruencias y ausencia de nexos, para permitir cada vez una práctica mejor, más adecuada a la realidad.

La clara formulación de la estructura y sus elementos orienta pues nuestro pensamiento en un determinado sentido, y éste a su vez, moviliza prácticas, acciones, organiza espacios, utiliza objetos, establece secuencias, permite la auto-organización de las impensables interacciones, en una palabra, va creando la totalidad teatral poliarticulada y translingüística que buscamos. En resumen: sostenemos que las abstracciones del tipo de la estructura dramática concretamente extraída en cada caso de la propuesta autoral, resultan útiles sólo si son capaces de generar una práctica que las examine. Y esa práctica, en nuestro caso, se llama método de las acciones físicas elementales y se halla esbozado en las pocas pero irremplazables páginas dejadas por Stanislavski.

Así proponemos esta relación entre la estructura dramática pensada a partir de la propuesta del texto, momento inicial del proceso, y su desarrollo concreto ulterior basado en ella, en su evolución puesta en evidencia por las acciones que actualizan (es decir tornan realidad) el automovimiento intrínseco de toda colisión dramática.

La estructura pensada simplifica al comienzo los aspectos procesales y el desarrollo, y debe ser vista sólo como el trampolín teórico necesario para desencadenar, sin demasiadas imprecisiones, el verdadero método del análisis actoral, el de las acciones físicas, cuyos rasgos esenciales residen en su eminente practicidad. Pero esa práctica difícilmente pueda ser iniciada correctamente sin una precisa determinación teórica del objeto pensado inicial, por supuesto, extraído de la propuesta del autor, de las circunstancias implícitas en la escena a representar.

En consecuencia: sostenemos que esa estructura dramática puede y debe ser hallada primero teóricamente en la captación de la intencionalidad del texto propuesto por el dramaturgo y mediante la consideración fundamental de los elementos propios de la estructura dramática allí presentes. Ese punto de partida teórico debe ser inmediatamente desarrollado, puesto en movimiento mediante un trabajo concreto que lo supera, lo deja atrás.

De ningún modo se trata de ilustrar con alguna práctica la estructura ya pensada. No. Esto anularía el desarrollo. Tornaría al método de las acciones físicas en una tautología e inútil repetición de algo previsible.

En cambio vemos al método como proporcionándonos algo que no se puede prever o pensar en la quietud del laboratorio por su complejidad espacio-temporal. La estructura pensada sólo debe servir para construir la base inicial del proceso material, cada vez más rico y complejo, de la praxis del actor. Y esa praxis resulta así sin duda mucho más rica que todo lo pensado. Se trata en realidad de la praxis creadora, no repetidora, de la praxis entendida como unidad de los momentos teóricos y prácticos en desarrollo constante. Y es en ella en la que pensamos cuando proponemos ponerla en los fundamentos de una epistemología científica del actor. Si viéramos en la estructura dramática algo que debe ser ejemplificado, ilustrado con nuestro accionar, una especie de plan completo de todo el desarrollo ulterior de la conducta, erraríamos por cuanto estaríamos dejando de lado la riqueza del objeto concreto, del hecho ocurrido realmente, capaz de iluminar aspectos no pensados e imposibles de entrever de otro modo. La estructura nos permite pensar los basamentos de nuestra actividad ulterior, construir los entornos reales en donde debe ocurrir, designar los principales

conflictos que actuarán como motores del desarrollo, precisar los objetivos y quizás permitirnos atisbar algunas acciones posibles, muchas de las cuales podrán luego efectivizarse. Pero no menos serán las que aparecerán sin haber sido pensadas antes, justamente desde la reconditez y la infinita complejidad del hecho real.

La estructura dramática es una propuesta heurística. Dice Seve: "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". Y si esto es verdadero para otras estructuras, resulta particularmente visible en la estructura dramática construida justamente alrededor de esa colisión, de ese choque, de ese conflicto o contradicción motriz ya entrevista, hace mucho tiempo, por Hegel y Lukacs y confirmada por nuestra práctica del método. La estructura dramática, conceptualmente elaborada por el actor como reflejo de los datos sugeridos por el texto dramático, se articula alrededor del "agón" aristotélico que desata la interacción y por ende su desarrollo concreto.

Este proceder fáctico del que venimos hablando como parte integrante de la elaboración científico-epistemológica necesaria al actor (recordemos que el método de las acciones físicas es básicamente para Stanislavski un método de investigación), esta práctica específica, interviene en la tarea teatral de una doble manera: a) como criterio de la verdad, de la validez de nuestras concepciones acerca de la escena proyectada en este contexto y con estos actores (hablamos siempre de "verdad" con un sentido marcadamente estético). Es decir se nos aparece primero como un procedimiento cuya función cognoscitiva fundamental es la de levantar un criterio superior a la mera abstracción inicial, más complejo y denso, por cuanto lo simplemente pensado acerca de una escena, lo proyectado mentalmente suele ser relativamente simple, lineal, imágenes detenidas y sin desarrollo, y finalmente muchas veces irrealizable. En tanto que lo que vamos construyendo con nuestra práctica creadora del método actúa radicalmente de otro modo. b) La puesta en marcha de la estructura pensada realizada luego mediante la técnica adecuada nos permite ascender de lo simple pensado a estadios de realización cada vez más complejos que permiten a su vez acercamientos teóricos cada vez más precisos y sutiles. ¿Cómo de otra manera que con su práctica podrá el actor saber (saber hacer sobre todo) cuáles son las relaciones verdaderas, concretas de los personajes? ¿Con respecto a que otra cosa que la práctica ya objetivada sobre la escena podría un actor o director elegir entre ésta o aquella otra acción, entre éste o aquel otro camino más adecuado? ¿Cómo de otro modo que en la práctica podríamos hallar esas relaciones sorprendentes, generalmente logradas sin conciencia concomitante, pero que luego de existir se nos imponen como absolutamente irremplazables al punto de parecer que el proceder de los personajes hallados no es más que la puesta en práctica de una teleología omnisciente? Lo que proponemos es una construcción científica enderezada hacia objetivos estéticos finales.

Los textos, los parlamentos y las indicaciones aportadas por el autor constituyen un elemento importante, fundamental para este trabajo, pero resultan insuficientes para prever las mil determinaciones propias del objeto concreto, complejo y en movimiento, para prever la astucia de la realidad. ¿Cómo, si no en la práctica, podríamos los actores a veces hallar sin buscar? Pero esos hallazgos, a partir del método, aparecen sabiamente facilitados.

La capacidad sugestiva de la práctica preparada teóricamente por una teoría científica de la praxis (en este caso el método de las acciones físicas) es lo único que nos permitirá evitar la irracionalidad que se colaría en nuestras reflexiones

porque si no entonces se torna necesaria la inspiración.

En la estructura dramática pensada en la mesa (para emplear un lenguaje stanislavskiano) deberán reflejarse necesariamente algunas de las contradicciones esenciales propuestas por el texto y en realidad incluidas en el objeto buscado, aún inexistente, pero que asumidas por la práctica contradictoria de los antagonistas (actores) llevarán el proceso hasta una plenitud desarrollada.

Los conceptos genéricos usados por el actor para comenzar su trabajo práctico, demasiado amplios aún pero ya en la búsqueda de su relación estructurada, quizás en ese momento no digan mucho acerca de lo concreto singular que se busca. Se tratará todavía de reflejos genéricos en el pensamiento de algo cuya respuesta debe ser hallada con y en la práctica.

Pero seguramente son necesarias esas abstracciones iniciales para desencadenar el proceso que deberá ir produciendo objetos cada vez más singularizados y simultáneamente, deberá ir adecuando la reflexión del actor hacia una captación cada vez mejor del funcionamiento real de la estructura buscada. Es decir irá facilitando el ascenso del pensamiento hacia el reflejo concreto del objeto y su funcionamiento.

El método de las acciones físicas propone al actor pasar, de un modo consciente y en cierto modo organizado, por estas etapas del conocimiento—construcción de los conceptos.

Una vez reflejados los resultados ya en forma de ley, tendremos la descripción del paso desde un objeto cualitativamente homogéneo (literario o descriptivo en nuestra cabeza) hasta otro policualitativo, más complejo, compuesto por niveles de existencia muy diversos: materiales como las acciones, verbales (como los parlamentos cargados ahora de sentido contextual), contenidos de índole puramente psicológica (sentimientos, voliciones, reflexiones) y todos ellos estructurados, encadenados entre sí por necesidades internas y causalidades complejas.

Por eso el método de las acciones físicas, partirá de la abstracción menos concreta, más simplemente estructurada al comienzo, y ascenderá a fenómenos más concretos, complicados y de otros órdenes o sea, logrará una mejor determinación de los mismos.

Si se quiere "introducir" en el texto y desde el comienzo y sin proceso, los sentidos que en realidad dependen de un contexto espacio-temporal todavía desconocido y por hallar, lo que ocurrirá es que haremos un teatro enfático, inflado, teatral en el mal sentido de la palabra. Porque no es en el nivel del texto en donde deben "colocarse" los sentidos, sino en el del contexto material que deberá necesariamente ser construido. Debe partirse siempre del carácter eminentemente parcial que posee el texto dramático escrito y hallar, (justamente ese es el objetivo del actor—hacedor) lo que le da sentido pleno. No servirán para ello conductas que se hilvanen detrás del texto, que lo ilustren de un modo casi siempre tautológico. Estas actitudes dan un teatro superado, antiguo, formal y muerto.

Las acciones físicas generan una base de desarrollo nueva frente a la cual el texto es simplemente el punto de partida histórico del proceso. De ninguna manera es el único nivel que atesora toda la capacidad significativa del teatro.

La nueva base de desarrollo, nacida del accionar material del actor en las condiciones dadas y reproducidas objetivamente, prosigue su marcha continua, desarrollándose hasta operar una nueva apropiación total del texto encarnado ahora en los personajes creados y sustentados por los actores que nunca dejan de accionar hasta la culminación de la nueva forma artística teatral, totalmente diferenciada del texto literario inicial.

Entre ambos niveles del desarrollo del trabajo y de la obra hay un punto de igualamiento que está dado por el sentido ideológico y semántico impreso por el dramaturgo, porque como ya dijimos anteriormente no existe una dialéctica de la pura diferencia.

El método, que inicialmente le propone al actor y al director, construir un objeto complejo para conocerlo, luego se lo entrega para su elaboración estética. Al mismo tiempo queremos acotar que ambos procesos, el gnoseológico y el estético, no se hallan demasiado diferenciados ni separados por barreras infranqueables. Simplemente queremos enfatizar el carácter cognoscitivo de los procedimientos al comienzo y su ulterior elaboración en un sentido más puramente estético que puede llegar hasta la negación casi total de lo construido.

En cuanto al modo en que se ubica en el proceso el texto del dramaturgo, podemos indicar someramente algunas ideas. El actor recibe primeramente parlamentos y réplicas ordenados en una determinada sucesión. En realidad en esto reside gran parte de su trabajo: en connotar, mediante actos y comportamientos lo que le entrega el dramaturgo.

En las antiguas prácticas teatrales, incluidas las del primer Stanislavski, el texto era la base sobre la cual se ponían los comportamientos. De ahí el minucioso y muy detallado análisis de mesa.

Si observamos las relaciones entre el lenguaje y la práctica en la realidad, podemos afirmar de un modo general que no debe descartarse la retroacción del lenguaje sobre la práctica pero que tanto ontogenéticamente cuanto filogenéticamente el lenguaje surge luego de la existencia material y activa del sujeto en el mundo. No es allí el verbo el que hace surgir al hombre, sino el hombre quien genera el verbo.

Y si el actor quiere fundamentar su práctica en la observancia, y no en la transgresión de las leyes objetivas de la realidad, con el fin de obtener la interconexión compleja y profunda que hay entre la conducta de su personaje y su lenguaje, deberá saber y quizás reproducir, en las condiciones de la escena, la historia, la génesis de esta complicada herramienta humana. No deberá entonces recitar (declamar) los parlamentos recibidos, ya que esto lo colocaría en condición de crador, pero no de actor, sino que deberá hallar la correcta sucesión y la génesis de sus parlamentos, ante prácticas y conductas que él mismo va creando. Por eso se llama actor.

Y por todo esto ubicamos al texto como etapa final de la técnica creativa. Las formas tradicionales del trabajo del actor, y aún el primer método stanislavskiano, no tienen en cuenta lo visto. Reciben el texto, parten de él, acumulan sobre él datos y más datos desde el nivel del puro lenguaje. De este modo desconocen los procesos reales.

El método de las acciones físicas, por el contrario, intenta observar la legalidad natural, parte de la realidad empírica y va logrando nuevas cualidades que aparecen conjuntamente con el nuevo objeto teatral "en sistema".

Analicemos esta afirmación. Normalmente estamos inclinados a creer que las cualidades, todo tipo de cualidades, son rasgos intrínsecos de los objetos, se hallan insertas materialmente en los objetos o fenómenos. Pero Marx, al considerar el objeto sociológico, la sociedad capitalista en particular, descubre que existe allí un cierto tipo de cualidades que no pertenecen con estricto al objeto, que no pueden ser halladas entre los componentes de su ser material y que se revelan más bien por la pertenencia de ese objeto o fenómeno a un sistema dado. Cualidades que sólo pueden ser consideradas si se vincula el objeto a ese sistema.

Así pues establece diferencias entre las cualidades estructurales, físicas, químicas o de cualquier otra índole natural, y otras cualidades —mejor supercua-

lidades— ocultas en los objetos concretos, más inestables y cambiantes, y que aparecen tan solo "en sistema".

El filósofo soviético Kuzmin, que es quien valora de este modo las cualidades en la obra de Marx, dice: "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 todavía no es el conocimiento en sí. Marx consideraba que en el análisis de los fenómenos sociales lo principal es la cognición de la "diferencia específica" (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".

La estructura dramática, en su formulación abstracta tal como la describimos en este ensayo, intenta formular la presencia necesaria en el objeto teatral de esas cualidades universales, generales. Como tal, ese esquema resulta solamente orientador pero posee sin duda un grado de indeterminación sumamente elevado.

Esto resulta particularmente notorio en el caso del teatro interesado en la producción de objetos concretos sobre la escena que se expresan por su individualidad e irrepetibilidad. Para este fin no alcanza la formulación estructural ni siquiera su "ilustración" objetiva como ya vimos. Es necesario que el análisis actoral avance más hacia la concreción y esto se logra mediante la acción física como modo específico del investigar. Este paso nos lleva a ascender desde las determinaciones abstractas y universales de las cualidades (producidas en un análisis meramente teórico) hacia síntesis estructuradas, espacio-temporales, histórico-concretas, en las que el aquí y el ahora irrepetible permitan el conocimiento (estético) buscado.

Se llega así a las "cualidades en sistema". Este procedimiento lógico, utilizado por Marx en la redacción de "El capital", y claramente expuesto por Kuzmin en el estudio que mencionamos en nuestra bibliografía, implica un proceder característico. Veámoslo brevemente.

Marx considera que un mismo fenómeno puede ser reflejado en dos aspectos cualitativos: desde el punto de vista de su naturaleza cualitativa y desde el punto de vista de su especificidad cualitativa. Primeramente, en el proceso del reflejo, de la elaboración conceptual, aparecen las cualidades generales, funcionales o estructurales. Luego van apareciendo, en la medida en que se profundiza el reflejo, otras modificaciones hasta que se llega a desembocar en un "sistema histórico concreto". En el primer estadio, el fenómeno es considerado aisladamente en sus aspectos más generales y abstractos, por sí solo. Mientras que en el segundo, aparecen los aspectos cualitativos integrando un sistema dado, aparecen como "fenómeno en sistema".

El proceso de conocimiento que acabamos de describir, propio de una concepción materialista y dialéctica, es respetado íntegramente por los pasos que se van dando en una técnica como la del método de las acciones físicas que intenta conocer—haciendo (o hacer—conociendo) el objeto que deberá ser luego creado estéticamente por el actor.

De esas determinaciones generales y abstractas que son la estructura dramática (con sus componentes) se va pasando mediante etapas que combinan el quehacer práctico con una adecuada crítica teórica de lo obtenido, hacia un sistema complejo que incluye múltiples niveles de existencia: acciones físicas, textos, sentimientos, relaciones espaciales, etc. Desde ese terreno inicial donde

predominan las características literarias y descriptivas se va ascendiendo hacia la construcción (y conocimiento por ende) de un objeto claramente ubicado en coordenadas espacio-temporales en el que puede el actor estudiar con nitidez aspectos que difícilmente hubieran podido ser concebidos de un modo absolutamente teórico.

A esta altura de nuestra argumentación, y con la intención de jerarquizar aún más los descubrimientos postreros de Stanislavski, podemos considerar ya como superados los procedimientos gnoseológicos que se desprenden del primer sistema con su ruptura entre la abstracción teórica y la realización práctica. Este proceder se nos aparece confuso e inapropiado al objeto. Las etapas descritas por Kuzmin, en cambio, se adecúan a las del método de las acciones y concilian los requerimientos de un proceder más científico.

Incluso si recorremos someramente las etapas del pensamiento stanislavskiano, podremos observar cómo éste va descubriendo aisladamente cualidades de la conducta actoral (concentración, imaginación, memoria, acción, etc.) y poco a poco penetra en su función y recíproco encadenamiento.

Como se ve, en los párrafos precedentes hemos recorrido la técnica del actor, el método, desde un enfoque notoriamente epistemológico.

Creemos que ello es imprescindible para la elaboración de una técnica clara y objetiva. También hemos hecho continuas referencias a la estructura dramática. Ocupémonos ahora de ver sus elementos componentes.

ELEMENTOS DE LA ESTRUCTURA DRAMATICA

Luego de la consideración general de la estructura y su funcionamiento en el proceso técnico, nos detendremos en el análisis de sus elementos que no sólo se influyen entre sí recíprocamente sino que se constituyen como tales unos a otros en dependencia mutua. Evidentemente esta construcción recíproca es sólo posible mediante la intervención del trabajo específico del actor, sus acciones. Además ese trabajo progresará en su desarrollo en base a la utilización de las contradicciones intrínsecas de toda situación dramática, contradicciones que funcionan como motor.

Los elementos constituyentes de toda estructura dramática son necesariamente 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 trabajo específico propio del actor y, finalmente, 5) El texto, tan solo en un sentido condicionador de las acciones.

Pasemos por turno ahora, a la descripción de cada uno de estos componentes.

1 — LOS CONFLICTOS

Ya hemos visto hasta qué punto los conflictos han sido considerados como elementos estéticos esenciales por Aristóteles, Hegel y Lukacs, entre otros muchos. Empero sus opiniones se referían al valor estético de los mismos más que al técnico funcional.

Nosotros nos ocuparemos de los conflictos no tanto en su nivel literario de existencia sino en su proceso de transformación en actos reales y contradictorios entre dos o más sujetos o, a veces, en su aparición como conductas contradictorias en el seno mismo de un sujeto teatral.

Coincidiremos antes en considerar al conflicto como el choque o la colisión entre dos o más fuerzas, y no simplemente como una situación afligente o dolorosa. Expliquémonos. El actor, al acercarse a una situación dramática y por ende conflictiva, tiende a describir el conflicto y para ello se sitúa fuera de él, adopta un punto de vista exterior que lo abarca entonces como una totalidad unitaria. Entiende, por ejemplo, los tormentos de Edipo, o la duda de Hamlet, las ve, es capaz de hablarlas sobre ellas, incluso de caracterizarlas desde un punto de vista psicológico. Y esos tormentos y dudas aparecen en verdad como situaciones dolorosas y lamentables. Pero este acercamiento, si bien puede ser exacto, deja sin resolver el problema técnico que se le plantea al actor para la solución de su tarea específica en el escenario. ¿Cómo procederá el actor para atormentarse, o para dudar?

Ya Stanislavski hablaba de la imposibilidad que tiene para poner frente a sí los sentimientos como tareas ya que aquellos tienen un origen involuntario. Y los conflictos, generalmente, cuando intentan ser descritos desde afuera, desde actitudes poco técnicas, tienden a aparecer como sentimientos.

El enfoque técnico, propio de la metodología que intentamos explicitar, sugiere que el actor los aborde tratando de visualizar cuáles son los dos o más elementos en pugna que se le aparecen como tendencias opuestas en su accionar, como propuestas contradictorias para su trabajo específico. De este modo, el actor puede intentar asumirlas aunque se le presenten como un quehacer contradictorio y más bien, justamente por eso, ya que es así como surgen y se materia-

lizan los conflictos sobre la escena en clara vinculación a la acción.

Para el actor, y considerando el problema desde un punto de vista técnico, nunca el conflicto se le aparece como una palabra que lo describe sino como un objetivo a alcanzar que entra en colisión con otro, por lo menos, que se le opone. Estos dos objetivos contradictorios pueden pertenecer a personajes diferentes que se enfrentan, o bien pueden manifestarse como tendencias dentro de una sola conducta: el deber y el honor, con sus objetivos diferentes, por ejemplo, en cuyo cumplimiento el personaje aparece desgarrado.

Esta visión técnica de los conflictos nos enfrenta, de un modo dialéctico, con el desdoblamiento de la unidad (dramática en este caso) en sus partes contradictorias, concebidas además como elevadamente movilizadoras, justamente a causa de su contradicción.

Este modo de abordar los conflictos como partes u objetivos enfrentados o diversos, es el único que permite al actor traducir su pensamiento, su comprensión intelectual, en praxis actoral, ya que de otro modo tiende a ver los conflictos como "estados" y esto lo inducirá a tratar de sentir y de mostrar lo sentido, alejándose así de la vivencia que es justamente lo que buscamos. El actor, cuando se propone objetivos por alcanzar y lucha prácticamente en su procura, aunque choque con oposiciones más o menos arduas, también de carácter material y concreto deja así de pensar solamente o de tratar de sentir y expresar, para asumir decididamente un hacer.

Además el actor, que al comenzar su trabajo no es todavía lógicamente su personaje, se aboca a la solución fáctica, aquí y ahora, en el entorno empírico que le plantea la escena, de tareas que aparecen siempre como opuestas a otras y va objetivando así una conducta no sólo en sus aspectos formales y exteriores sino y sobre todo en sus contenidos psicológicos. El actor se ve obligado a asumir y a resolver los problemas que implica, y toma con ello una posición por lo menos homóloga a la del personaje. Todo esto constituye una base real sobre la que se asentará la ulterior y compleja construcción del personaje en sus distintos niveles de existencia.

Hablamos de situación homóloga porque el actor no entra en escena, probablemente, poseído por las mismas causas psicológicas motivadoras del personaje que son las que, en el nivel literario, lo llevan a ejecutar lo que hace. El actor no posee esos porqués y tan solo asume (puede asumir), similares objetivos. Por ello su conducta a partir del aquí y de ahora, de este ahora en adelante, la similitud de los objetivos a conseguir, la voluntariedad capaz de promover actos transformadores de la realidad escénica con que se enfrenta, todo esto si puede coincidir con los objetivos del personaje. Siempre se puede querer y asumir lo que otro quiere, y desarrollar, en el futuro, a partir del ahora, y nunca hacia atrás en un recobramiento del pasado, una cierta conducta. Aunque sólo sea al comienzo de un modo voluntario.

Pero este hacer en el mismo sentido del personaje, me permitirá ir comprendiéndolo, ir queriendo lo que él quiere, y en consecuencia y como resultado de esa praxis, ir transformándome en un homólogo suyo. Al hacer realmente lo que el personaje hace, el actor estará dejando de "ser" él mismo y comenzará a "ser" el personaje que se construye así con y desde su propia personalidad. Adoptará un punto de vista interior a la problemática del personaje y a la situación misma. Comenzará de ese modo el proceso de identificación, paso esencial y decisivo en la encarnación del personaje y en la técnica de la vivencia. Ya no podrá describirlo: para ello necesitará ubicarse en un punto exterior que ya no concibe. Al hacer lo que el personaje hace y querer lo que él quiere, comenzará a existir como personaje construido con su propia vivencia.

Si consideramos como ejemplo, la escena de Hamlet en la torre, cuando busca el encuentro con su padre muerto: el actor (que encarna a Hamlet) podrá querer abrigarse aunque no tenga frío (es de noche), podrá querer cuidar sus espaldas de lo desconocido (aunque se halle en el escenario), podrá escrutar con cuidado las penumbras que lo rodean, etc. Al asumir esas tareas comenzará a comprender su personaje de un modo diferente, pequeño quizás, sin grandes implicancias ideológicas ni psicológicas. Pero este proceder resultará fundamental para poder abandonar un punto de vista descriptivo y exterior al rol, y para asumirlo de un modo más vivencial e interno.

Los conflictos, pues deben ser siempre considerados como dos fuerzas que se oponen, al mismo tiempo, como dos propuestas para el proceder, aunque diferentes, y a veces antagónicas. Y sin embargo el actor debe cuidarse de absolutizar los conflictos, los enfrentamientos.

Recordemos a Engels, en su crítica al pensamiento de Darwin cuando absolutiza la lucha por la supervivencia de las especies, en que le recordaba el rol que jugaba el ambiente en el desarrollo y destacaba la función del metabolismo. No sólo la lucha por el objetivo conflictivo transforma. El entorno enmarca y determina también en cierto modo esa conflictividad.

Todo conflicto es, además de dos fuerzas opuestas, su unidad. Si no lo tenemos en cuenta caeremos en una especie de combate físico entre los personajes que se asemejará muy poco a la conducta socialmente desarrollada. El personaje teatral no sólo quiere conseguir sus objetivos, y lucha por ello, sino que también comprende los "para qué" de su oponente, los tiene en cuenta, los internaliza y asume como propios a veces, justamente en su intento por vencerlos. Todo choque entre personajes implica el planteo además, de una contradicción en el seno de cada uno de ellos: si bien el personaje quiere alcanzar su objetivo, asume, considera, valora sus dificultades y riesgos, valora al oponente. Todo conflicto interpersonal, en el teatro, genera un conflicto intrapersonal.

Los conflictos pues, deben ser asumidos como lucha de contrarios, pero también en su unidad. Al luchar contra él creo a mi antagonista y me uno a él con este lazo conflictivo. Sin tener en cuenta esto caeríamos en conductas autónomas, animálicas, poco inteligentes. Este matiz que introducimos nos permitirá superar en la práctica la tendencia hacia la violencia física, propia de las improvisaciones, y que aparece especialmente cuando el actor solamente considera sus objetivos propios sin tener en cuenta las complejidades apuntadas. Esta complejidad, esta internalización de los conflictos interpersonales, eleva la conducta a un nivel social capaz de interpretar comportamientos tan sutiles como los de los personajes chejovianos, por ejemplo.

Finalmente, y con el fin de intentar una clasificación que ordene un poco el tema y arroje claridad sobre nuestra comprensión del mismo digamos que, técnicamente hablando, existen tres clases de conflictos: 1) los conflictos con el entorno; 2) conflictos con el partener y 3) conflictos consigo mismo.

La primera clase: los conflictos con el entorno. Son los más fácilmente descriptibles de un modo teórico, por cuanto uno de los momentos oponentes, el entorno, permanece relativamente invariable. Ello podría inducirnos a pensar que se trata de un conflicto que difícilmente avance, prospere, pero no es así debido a que el sujeto involucrado aprende, tras el primer abordaje del choque, de su propio accionar, avanza en la búsqueda de las soluciones modificando sus acercamientos al tema. De este modo se obtiene un desarrollo o progreso. Un ejemplo: alguien quiere abrir una puerta que está cerrada. Primero intentará hacerlo naturalmente, luego actuará con un poco más de fuerza, probará des-

pués si está cerrada con llave, probará alguna, varias. Luego golpeará, finalmente llamará a alguien. Por último podrá hasta cejar en su intento, lo que en la práctica significa la solución—superación del conflicto y el abordaje de uno nuevo: ¿qué hago aquí ahora encerrado? Porque una de las características de la situación dramática, en general, de los conflictos en particular, es su extrema inestabilidad. Ningún conflicto, si se acciona sobre él, permanece idéntico a sí mismo por mucho tiempo. Por el contrario evoluciona, crea nuevos, otros conflictos.

Pasemos ahora a considerar la situación conflictiva que se crea entre dos o más antagonistas. Es la más frecuentemente hallada en el teatro y, a su vez, la más lábil y cambiante, justamente a causa de la ductilidad de los protagonistas. En este caso podemos llegar a plantearnos teóricamente el momento inicial, desencadenador del conflicto, pero no podemos nunca prever teóricamente, de modo cierto, su desarrollo. Resulta impensable "a priori" la complicadísima cadena de la interacción. Si intentamos pensar su desarrollo, lo que lograremos será una simple versión simplificadora, muerta, armada y vacía de real contacto transformador entre los parteneres. ¿Quiere decir entonces que este tipo de conflictos no puede analizarse? Tan solo afirmamos que no puede preverse abstractamente su desarrollo. Pero este tipo de conflictos puede y debe ser analizado con el método de las acciones físicas, mediante el planteo de un punto de partida correcto, la previsión de instrumentos a utilizar de modo eventual, y sobre todo, mediante su desarrollo práctico (acciones físicas mediante). Una vez cumplido este desarrollo, una vez que tenemos delante nuestro un objeto material independiente de nosotros mismos, podemos sí reflejar los momentos fundamentales de su desenvolvimiento, reflejar en una secuencia teórica los principales objetivos por los que lucharon los contendores, los vericuetos de su lógica interna, etc. Y entonces, tan solo después de efectuado este análisis en la práctica (debidamente reflejado en esquemas teóricos dinámicos) podremos repetirlos. ¿Por qué todo esto? Por cuanto la complejidad del accionar simultáneo de dos o más sujetos generan un trabajo espacio—temporal complejísimo que halla su propia lógica en la adecuación inmediata, espontánea a las situaciones, más que en la fría planificación abstracta. Distinta es la situación, desde el punto de vista cognoscitivo, cuando ya la improvisación se ha efectuado materialmente ante nuestros ojos. Ahora ya podemos rescatar algunos de los "para qué" esenciales surgidos en el fuego de la interacción, y si los ordenamos de acuerdo a su lógica interna, podemos replantear una nueva práctica interactiva, rica y compleja, que aunque no resulte jamás idéntica a la anterior, conserve sus momentos e inflexiones esenciales, y sobre todo, haga surgir la vivencia.

Finalmente pasemos a considerar los conflictos del tercer tipo: los conflictos con uno mismo. Se trata, por lo general, de problemas de conciencia, de dilemas o disyuntivas, y también se hallan frecuentemente en las situaciones teatrales.

Mientras en los otros dos tipos de conflictos el ámbito en el que cobrar existencia es claramente exterior al personaje, es decir, el entorno que los rodea, y por lo tanto pueden ser claramente abordados mediante la conducta material o física, aquí los conflictos ocurren en el interior de los propios personajes, en su conciencia, en su yo psicológico. ¿Cómo resolver este problema con el método de las acciones físicas? Hasta ahora los conflictos internos de los personajes afloraban mediante su verbalización, su descripción más o menos literaria, o mediante procesos emocionales que "trasuntaban" lo ocurrido interiormente. Pero este tipo de soluciones parece alejarse de lo requerido en el método de las acciones físicas. Avancemos algunas ideas que nos permitan atisbar la solución específica, aunque, por cierto, la total elucidación del problema requiere una demostración práctica por las dificultades que implica.

En primer lugar aceptemos que todo problema de conciencia aparece en un sujeto que se halla inevitablemente en alguna situación física concreta, es decir haciendo algo, viniendo de algún lado o yendo hacia otro. El estallido del dilema interior obliga justamente al personaje a desatender, por lo menos parcialmente, la tarea autónoma que lo ocupaba, a desprenderse subjetivamente de ella y considerar su contradicción interior. Así, en pleno desarrollo del problema, aparecen dos conductas físicas diferentes: una que tiende a proseguir lo que estaba haciendo físicamente y sus objetivos, y otra que lo obliga a desatenderlos parcialmente, a hacer superficialmente su trabajo para poder concentrarse en la conflictividad interior. Estas dos tendencias, la de entregarse a la tarea o conducta exterior y la de abstraerse de ella, en una cierta detención, generan un conflicto físicamente visible, materialmente existente, cuyas consecuencias no difieren de otras acciones físicas en su funcionamiento dentro del método.

Otro caso más sencillo es aquél que pone frente al personaje dos alternativas opuestas: hace esto o aquello, va por aquí o por allá. Este es el caso más simple de la contradicción interior por cuanto se halla claramente emparentada a dos conductas físicas, exteriores en sí, contradictorias y no requiere mayores explicaciones técnicas.

Pero el caso más frecuentemente hallado de los conflictos interiores es el que plantea al personaje una conducta material socialmente aceptable, posible, admitida por él mismo y por los demás, a la que se opone una intención reprimida, abortada. Se oponen aquí algo que puede o debe hacer y algo que querría hacer y no puede por muy diversas razones. La conducta socialmente permitida se puede concebir claramente como comportamientos físicos pensables y aún ejecutables sin problemas. ¿Pero cómo hacer surgir aquí la conducta reprimida? ¿Se trata de algo que transcurre tan solo en el interior del personaje? Esto negaría su existencia teatral, de algún modo impide su carácter signico.

En realidad lo reprimido surge siempre a la superficie física de la conducta, como conducta derivada o sublimada. Como no puedo golpear a mi interlocutor y debo responderle correctamente, retuerzo mis manos. Como no puedo responder a la agresión de otro, revuelvo mi pocillo de café y descargo en él mi espontaneidad. La acción sublimada descarga la tensión contenida del sujeto en otra acción que la deseada, otra cosa sería la que yo haría si... En cambio la acción sublimada, su sustituto es lo permitido, lo aceptable. De esta oposición entre las conductas socialmente posibles y las sublimadas vuelve a plantearse la posibilidad de resolver dentro del método de las acciones físicas problemas de índole subjetiva o interna.

Naturalmente no pretendemos aquí, en esta somera descripción hecha además con la intención de ejemplificar los aspectos heurísticos del método, agotar los complicados problemas que este tema plantea. Pero nuestra intención es demostrar que el actor "piensa con su cuerpo", hace pensando y piensa haciendo. No hay nada en su interioridad que no provoque un cambio en su relación objetiva con el medio o el partener. No se trata de "ilustrar" lo que el actor piensa y reprime. No. Pero no hay nada en el actor que modifique su conciencia (estrechísimamente vinculada a su accionar) y que no implique modificaciones objetivas. La acción física es siempre, como veremos, un complejo psicofísico.

Volvamos entonces al nivel inicial. El actor, al tomar contacto con su texto o con una escena, puede detectar inmediatamente los conflictos allí contenidos y aún describirlos verbalmente con acierto y profundidad. Pero ello no le resuelve el problema. De lo que verdaderamente se tratará es de encontrar enseguida el procedimiento técnico para resolverlos en la práctica escénica. Para ello, y en general, es pues necesario: dividir el conflicto en sus objetivos opuestos (diferentes por lo menos) y factibles de ser abordados materialmente, como conductas

voluntarias, físicamente. Es decir pasibles de generar acciones y no de ser verbalizados como intenciones. De este modo el conflicto se extrae de la cabeza del actor, se vuelca en relaciones fácticas y la materialidad y la contradictoriedad de éstas comienzan a poner en marcha el motor del desarrollo de todo el proceso, ya que además de los objetivos que movemos se nos van apareciendo los objetivos potenciales, aún no alcanzados y que impulsan toda la escena hacia su culminación.

Sin los conflictos asumidos de un modo físico, la razón abstracta se adueña de la controversia y divide el desarrollo en una sucesión de momentos, separados el uno del otro, a los que se llega por saltos, y sobre todo, los contendores aparecen como "argumentadores", como el fiscal el uno y el defensor el otro. Pero no se da una lucha real, natural, movidiza, cambiante, orgánica, aquí y ahora, sino tan solo la que es propia del mundo de las ideas: los argumentos y sus refutaciones, las tesis y las antítesis. Y por lo general esto ya lo ha hecho el dramaturgo y el actor reduce su aporte a "pensar" (a repensar) el mero nivel lingüístico.

En cambio, en la lucha concebida como un objeto perteneciente a la situación dramática, que se nos presenta escindida en sus partes contradictorias aparece un proceso dinámico, vivo, de desarrollo visible. La contradicción dramática no resulta ajena así al fenómeno, a la conducta.

Volvamos a recordar aquí que el hallazgo de las contradicciones, en el teatro, es algo relativamente sencillo. Lo complicado resulta entrever su unidad y sobre todo su paso del terreno ideal al terreno técnico, fáctico.

Como hemos dicho, nunca un conflicto una vez planteado en la práctica permanece igual a sí mismo. Esto sólo es posible si se lo mantiene en el terreno de la verbalidad, de la relativa abstracción. En la realidad, el conflicto, que es en suma inestabilidad, se desarrolla, evoluciona, se transforma en otro nuevo y no debe ser desechado o desconocido por esquematismos teóricos, por dogmatismos conceptuales, sino que debe ser aceptado como la solución dialéctica superadora del anterior y a la vez abordado de la misma manera creadora. La contradicción no puede ser aislada, por supuesto, de los otros elementos estructurales. Es por eso que no hemos podido evitar su mención, su intervención en este análisis. Recordemos que estos elementos son inseparables unos de otros en "función mutuamente constitutiva" (Hauser).

2 - EL ENTORNO

Toda situación dramática es concreta. "No hay acciones en general" decía Stanislavski, lo que significa que toda acción se desarrolla necesariamente en un cierto aquí y ahora determinado, aunque los actores no lo consideren. La situación siempre reviste un carácter concreto, lo que incide en la estructuración misma de los comportamientos. La conducta, descrita de un modo muy simplificador, es la frontera en donde chocan una voluntad subjetiva transformadora y las posibilidades reales ofrecidas por un cierto contexto histórico-material.

Aún en aquellas situaciones, propias las más de las veces del teatro del absurdo o del teatro fantástico, en los que se pretende sacar de un contexto real a los personajes, esa falta de apoyo material en que los sitúan actúa como contexto real de sus comportamientos. Recordemos "Esperando a Godot" de Becket. Los personajes habitan un paisaje (por así nombrarlo) totalmente carente de definición histórico social: no hay nada en él más que un arbolito escuálido. Sin embargo, los personajes que allí actúan, deben necesariamente, por ejemplo, sentarse

en el suelo para sacarse los zapatos ante la carencia de muebles o asientos. La concretez de la escena es siempre el continente obligado de la acción que, en el método de las acciones físicas (y pensamos que en el teatro esencialmente visto), no transcurre "en" la psicología de los personajes sino en la objetividad de sus comportamientos.

Pero antes que nada consideremos el entorno natural, paradigmático del teatro: el escenario, la escena en cualquiera de sus modos históricos de existencia la "skené" griega, el palco isabelino, el patio o corral renacentista o el escenario frontal a la italiana. Siempre fue un lugar cargado de convencionalidad, es decir, de acuerdo social, de significación socialmente aceptada.

Se trató siempre de un lugar, que al poder ser cualquier lugar, no era ninguno, para utilizar una divertida aunque exacta definición.

Este doble carácter del escenario, a la vez cuatro tablas (realidad física) y palacio (realidad convencional), le abre al actor la posibilidad de actuar adecuando su conducta a cualquiera de los dos sentidos: o bien puede usar las cuatro tablas, (esto es inevitable) o bien puede usarlas como palacio (y esto es tan solo posible).

El uso real de las cuatro tablas como tales no presenta problemas técnicos. ¿Pero cómo cobra "existencia" el espacio convencional? ¿Cómo irrumpe en la realidad "lo imaginario" y lo socialmente convenido?

No sólo como escenografía situatoria ya que en muchas épocas simplemente no existió tal cosa, sino y fundamentalmente porque el accionar del actor "crea" el espacio (convencional). Su comportamiento es lo que da sentido a esa escisión fenoménica y lo convierte en un todo único y homogéneo. Lo real y lo figurado se funden por la acción. Si un actor mira hacia "coté jardin" porque se supone que allí está el mar y acciona como si se aproximaran unas naves, el mar comenzará a existir (teatralmente, con realidad convencional, con la realidad que le es propia al género estético) para él y sobre todo para los espectadores. Pero si en cambio el mar se encontrara figurado en la escenografía, reproducido en ella, pero si el actor no lo utilizara, no lo incorporara a su acción, no ejecutara su tarea en una relación modificada por el objeto pictóricamente presente, entonces el mar se desgajará de la estructura dramática y muchos espectadores ni siquiera lo verán realmente. Ese mar no cobrará verdadera existencia teatral, es decir, no se integrará a la estructura.

En el escenario, tanto vacío como pleno de escenografía construida o pintada, en esa compleja mezcla de realidad y ficción, de verdadera existencia y de convencionalidad, lo diverso sólo se unifica y cobra homogeneidad ante el comportamiento de los actores. Y en este sentido podemos decir que el accionar de los actores "crea" el entorno (así como los restantes elementos de la estructura dramática en una reciprocidad ya mencionada).

Por eso no aceptamos que entorno sea, en el teatro, sinónimo de lugar.

El entorno debe mejor ser considerado como el lugar en el que acontece la acción dramática más el añadido de las condiciones dadas. Estas últimas carecen de contextualidad objetiva. Se trata de atributos de la situación que difícilmente puedan ser materializados en escena, y en muchos casos, se refieren a hechos anteriores en el tiempo pero que modifican, "desde afuera", los acontecimientos dramáticos y por lo tanto actúan como condicionantes de los comportamientos del actor. El entorno aparece así integrado por sus componentes materiales reales, por algunos componentes materializados convencionalmente y finalmente por las condiciones dadas que no son visualizables más que en las transformaciones, que por su causa, sufren las acciones de los personajes.

El entorno pues modifica, condiciona el accionar, pero es a la vez, el resulta-

do de éste. La acción escénica que aparece, como lo veremos enseguida, en forma de comportamientos voluntarios y concientes tiene en cuenta (o por lo menos debe tenerlo si aspira a ser profunda) no sólo el contexto material real sino también el contexto imaginario integrado por componentes espaciales muchas veces, pero sobre todo por componentes que participan desde el pasado, desde el tiempo. Esto resulta absolutamente lógico y comprensible si recordamos que estamos hablando de uno de los componentes de la estructura, el entorno, que al ser "actualizado" (considérese el aspecto temporal de esta palabra) por la acción se produce y produce la totalidad de la acción dramática.

Y si tenemos en cuenta el rol constituyente de las conductas, la participación activa del entorno en la formación de la acción, conviene desde el mismo comienzo de los ensayos someter la práctica actoral a las presiones de un entorno construido del modo más concreto posible para que los actores no deban esforzarse en imaginarlos, en suponerlos, lo que distraería su trabajo transformador sobre los parteneres, y para que tropiecen con los condicionamientos del entorno de la manera más efectiva posible.

Proceder diversamente, durante las improvisaciones—investigaciones es favorecer el desdoblamiento del actor: éste debería suponer y hacer, controlar lo que hace en función de lo supuesto. Mientras que la presencia materializada del entorno lo aglutina alrededor de los objetivos transformadores.

Distinto es ya cuando el actor, en una etapa más avanzada, ha encontrado los carriles esenciales de sus comportamientos. Entonces sí, el entorno puede y debe ser aligerado de todos sus componentes superfluos. Debe desaparecer lo que no se utilice. Es más, luego de construido en sus aspectos esenciales el comportamiento dramático posible, comienza el trabajo del director y los actores en la búsqueda de los componentes estilísticos de la puesta, y ése es el momento en que el entorno —como los otros componentes estructurales— sufren el proceso de estilización y depuración de lo que sirvió inicialmente como frontera de la conducta. Aparece la metáfora, la sugestión. Recordemos en este sentido las pistolas del capitán Gabler que si no se dispararan hasta el telón final, no tendrían razón teatral de existencia.

Lo mismo ocurre con los entornos teatrales inicialmente utilizados como recipientes, como continentes conformadores de las acciones.

3 — LA ACCION

Iniciamos ahora el estudio del elemento estructural que permite que la situación devenga hecho concreto, que sea extraída de la pura abstracción. Se tratará del nexo vivificador por el cual las distintas partes integrantes de la estructura dejan, en la práctica, de ser aisladas y, al ponerse en relación recíproca unas con otras, al generarse entre sí dramáticamente por intermedio de la acción, cobran cualidades inexistentes hasta el momento y debidas únicamente a su nuevo nivel: el de aparecer en sistema (o estructuradas).

Hablemos pues de la acción, física o escénica, o como quiera llamársela. La denominación de acción física había ya provocado insatisfacción en la época del mismo Stanislavski porque induce a desconsiderar los componentes psicológicos indispensables de su existencia. Si de todos modos, el maestro ruso la adoptó fue porque quiso subrayar su carácter material y diferenciarla de los trabajos notoriamente psíquicos con los que se había manejado hasta entonces.

Es por la acción que lo pensado se convierte en real y por la que se abandona el terreno de lo ideal, o de lo inerte (el entorno) para penetrar en el terreno de

los objetos resultantes de la praxis creadora, objetos en los que aparecen rasgos notoriamente humanos. La estructura dramática materializa objetivaciones propias del hombre.

De la acción surge ese objeto poliestructurado, complejo, el del teatro en acto, de la situación dramática temporal y espacialmente articulada, y que sirve luego al actor como criterio para definir y adoptar con mayor y mejor conocimiento, los pasos concretos a dar en la creación.

Cabe aquí recordar la tesis de Marx: "El problema de si puede atribuirse al pensamiento humano una verdad objetiva, no es un problema teórico sino un problema práctico. Es en la práctica 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 irrealdad del pensamiento —aislado de la práctica— es un problema puramente escolástico".

Recordemos que la práctica a la que tiende el método de las acciones físicas no es la creación del objeto estético en sí mismo. El método es una forma del análisis específico del actor y su producto es un criterio, un modelo para luego crear el objeto estético. En este paso puede desecharse enteramente lo obtenido en la investigación pero ésta habrá servido de basamento negativo, al menos, de la ulterior creación.

¿La teoría entonces, estaría demás? Claro que no. Estamos abogando por una teoría de, para, con la práctica y tal postura se sustenta perfectamente con el método de las acciones físicas entendido fundamentalmente en el sentido ya entrevisto por su creador, de método de análisis.

Si el actor, munido de una correcta aproximación teórica a la acción física y a la estructura dramática, asume y desarrolla este modo del análisis concreto, ascenderá a un conocimiento mucho más complejo del objeto que busca e imagina, lo podrá analizar de un modo infinitamente más variado y rico en significaciones y al que no podría llegar de ninguna otra manera.

No hemos encontrado en las obras de K.S. Stanislavski que consultamos, ninguna definición de la acción, aunque de su lectura resulta evidente el rol protagónico y la utilización central que le otorga en sus sistemas, el maestro.

Fue Boris Zahava, eminente discípulo de Vajtangov, quien puso a nuestra disposición el material teórico clave que contenía la definición necesaria.

Dice así Zahava: "Acción escénica es toda conducta voluntaria y consciente tendiente a un fin determinado". Definición clara, sencilla y tajante. En esta importante herramienta conceptual rescatamos dos elementos fundamentales: 1) El carácter voluntario y consciente de la acción y 2) Su finalidad, igualmente precisada de modo consciente.

Todo otro modo de la conducta actoral que pudiera presentárenos como alternativa queda de lado.

En primer lugar debemos descartar al movimiento que aparece a veces como sucedáneo de la acción. Los movimientos o desplazamientos que se le indican al actor no poseen en sí una intencionalidad transformadora que pueda ser asumida conscientemente: se trata de meros traslados de un lugar a otro del escenario y, la mayor parte de las veces, su finalidad de índole estética (para equilibrar la disposición escénica, por ejemplo) no pertenece al mundo del personaje, a lo que éste persigue, sino que se encuadra, claramente, dentro de la problemática del director (actor). Los movimientos traducen materialmente intenciones expresivas pero desconocen los dobleces psicológicos, la intencionalidad del personaje.

Todas las acciones, por ser necesariamente físicas, implican movimiento, pero no todos los movimientos implican acción, transformación. La acción siempre se ejerce en un sentido transformador del campo sobre el que se aplica. Por su-

puesto que hay que entender, que la súbita detención del movimiento asumida concientemente y con una finalidad, la inmovilidad buscada para obtener algo, cabe perfectamente dentro de los límites de la acción concebida según la definición de Zahava.

El movimiento es la mera costra física, exterior, en el mejor de los casos, de la acción desprovista de sus componentes psíquicos en los que reside su intencionalidad activa. Por lo tanto el movimiento es incapaz de ejercer un rol estructural. No transforma, no vincula entre sí los distintos elementos y deja ausente no al menos importante: la psiquis del ejecutante que permanece como tal, afuera de la estructura, sin introducirse en el personaje y a lo sumo pintándolo desde el exterior.

Otra de las conductas a descartar y que con suma frecuencia se nos presenta como alternativa de la acción es el sentimiento.

Cuando intentamos aproximarnos, intelectualmente, a lo que hace un personaje, se nos imponen con cierta claridad los resultados emocionales de su conducta. Es más, en el terreno de lo pensado, tanto las emociones como las acciones se expresan con verbos y por lo tanto la confusión es aún más factible. Pero apenas ascendemos desde lo pensado a la práctica comenzamos a notar su diferencia. Los sentimientos no tienen un origen voluntario, no pueden ser puestos en funcionamiento nada más que porque lo necesitemos o deseemos. Más bien los sentimientos son **productos** que tiñen todo nuestro accionar, pero las más de las veces en contra de nuestros propios deseos. Amar, sufrir, llorar, etc., pese a que expresan conceptualmente con cierta precisión contenidos psíquicos reales y capaces por ello de pertenecer a los personajes que intentamos componer, no pueden servirnos como herramientas para lograrlo. Podemos a voluntad fingir que lloramos, amamos o sufrimos, podemos mimar con más o menos precisión los comportamientos exteriores que ellos implican, pero se tratará entonces de copias exteriores de comportamientos más complejos. Los verdaderos contenidos psicológicos se nos escapan en este intento por mimar los sentimientos. Justamente para mimarlos deberemos situarnos en posición de observadores y esto mismo implicará nuestra descarga emocional. Los sentimientos siempre, son el resultado de un proceso. Incluso en las técnicas de Strasberg, que aquí hemos calificado de caso especial de la conducta general objetiva. ¿Cómo entonces hacer de ellos, tan esquivos e involuntarios, la base firme y el punto de partida de la técnica? ¿Podemos confiar la construcción del objeto que buscamos en comienzo tan frágil y esquivo? Nos parece que no.

Ya Stanislavski había descartado la posibilidad de plantear al actor la búsqueda conciente del sentimiento. Había señalado que ello lo llevaba al cliché, al juego teatral inflado y fundamentalmente mentiroso.

El lema stanislavskiano "de lo conciente a lo subconciente" excluye al sentimiento, involuntario, como punto de partida y ya hemos mencionado que este hito epistemológico constituye, a nuestro juicio, uno de los mayores aportes del maestro ruso, en sus comienzos, a la técnica actoral. El sentimiento pues debe ser diferenciado netamente de la acción y ser descartado como comienzo de la tarea. En consecuencia, la herramienta fundamental con que el actor debe emprender su construcción es tajantemente la acción.

¿Queremos con esto decir que los **únicos** componentes de la conducta escénica, son las acciones y que todo lo demás debe ser desechado?

Por supuesto que no. Aspiramos a obtener sobre la escena un comportamiento orgánico, integral y complejo, que incluya todos los niveles de la vida psíquica, que sea capaz de producir en el escenario un hombre tan rico y denso como el de la vida.

Lo que decimos, y con toda la firmeza que nos permite nuestra experiencia, es que el actor debe **comenzar** su trabajo técnico con las acciones y que éstas son las que desencadenan todo el proceso ulterior que abarca luego distintos niveles psicológicos.

Las acciones son las herramientas con las que el actor construye los tramos iniciales de la interacción, la que a su vez, genera, ahora ya de un modo no totalmente conciente, los restantes componentes psíquicos: sentimientos, actos reflejos, etc.

Veamos este proceso un poco en detalle: yo comienzo a accionar sobre mi partener para transformarlo en un cierto sentido. Este, a su vez, lo hace sobre mí, en función claro está del conflicto. Mi partener, que se ha planteado a su vez concientemente y de modo voluntario su accionar, recibe mis actos como estímulos físicos, concretos, con alta dosis de realidad. Por lo tanto reacciona ante ellos como ante los estímulos reales porque, hasta cierto punto, lo son. Decimos, re-acciona, ya no se trata de que accione, sino que responde de un modo no totalmente conciente, a veces, muchas, reflejo. A mi vez yo recibo la presión de sus comportamientos en lo que tienen de físicos, de objetivos y ejercidos sobre mí. Para mí se trata de estímulos igualmente portadores de elevadas dosis de realidad: se me acerca, pide algo, me acaricia, me esquivo, etc. Y mis objetivos, contrarios a los de él, a causa de nuestra disímil posición ante el conflicto, me hacen enfrentarlo: si me quiere acariciar yo lo esquivo, si él lo hace lo busco, si se me aproxima me alejo, etc. Nace la lucha. Comienzan a aparecer signos de carga emocionales. Por lo menos se crean de este modo las condiciones más favorables, en el escenario, para la aparición de los sentimientos. Y éstos, pese a ser míos, son homólogos a los del personaje puesto que han aparecido al asumir yo y mi adversario una circunstancia similar.

Supongamos que tenemos ya la emoción en el escenario. Como resultado de ella asumo comportamientos para nada concientes. Han surgido con total espontaneidad y se trata de conductas materiales que no pueden ya caber en la definición que Zahava da de la acción y que, sin embargo, han sido producidas por aquel lejano comienzo racional.

Si recapitulamos, a esta altura, nos hallamos ya con todos los niveles y componentes de una conducta más orgánica, cuyo origen no es ahora tan solo conciente ni voluntario, para acercarse al modo de existencia de los comportamientos espontáneos, naturales y plenos de afectividad. Fue la acción física la desencadenante de todo el proceso, pero sería torpe limitar las posibilidades del actor al mero accionar sin comprender el rol instrumental que posee.

Ahora bien, el lector habrá advertido que marcamos con machacona insistencia el carácter transformador de las acciones físicas, y que nos parece que solamente así se logran obtener los comportamientos más orgánicos y profundos. En nuestra práctica pedagógica creímos necesario completar la definición de Zahava, con un subrayamiento de la función transformadora y activa de la acción: por ello, para nosotros, la definición de acción escénica sonaría más o menos así: "Acción escénica es todo comportamiento voluntario y conciente, tendiente a un fin determinado, **transformador, aquí y ahora**". ¿Por qué el aquí y el ahora? Porque muchas veces nos hemos topado con actores que asumen la transformación como un proceso de larga duración que debe desarrollarse primeramente en el terreno de la argumentación verbal, de las palabras, de la convicción. Y de ese modo el actor llega a parecerse, en las improvisaciones claro está, más a un fiscal o a un abogado defensor, según su rol, que a un actor. Repetidamente hemos dicho a nuestros alumnos: "los actores son **hacedores**, ni habladores ni sentidores". Y pese a los barbarismos empleados creemos que en

la formulación aparecen claramente las diferencias que buscamos y que corresponden con los efectos que pretende el método de las acciones físicas: lograr que el actor al transformar a su partener se transforme a sí mismo.

Ya Stanislavski lo había dicho en su oportunidad: "es imposible accionar en profundidad sin comenzar a sentir". Claro, a condición que se accione en **profundidad**, es decir, realmente de modo transformador. Debe desecharse el accionar superficial, formal, que sólo tiene en cuenta las apariencias, los aspectos físicos y deja de lado los aspectos psicológicos, que son esenciales y sin los cuales la acción no existe como tal.

Porque —ha llegado el momento de definirlo con claridad— la acción escénica es siempre una acción psico-física. Cuando barremos, por ejemplo, siempre lo hacemos porque antes hemos tomado la determinación y porque perseguimos, de algún modo, una finalidad. Y esas decisiones previas, al igual que los "para qué" caen plenamente en el terreno de lo psíquico. Si la acción transcurriera en el terreno de lo únicamente físico no podríamos diferenciarla del mero movimiento y no incluiría la totalidad de mi yo psicológico en ella, ni me transformaría ni me acercaría al personaje en el proceso de identificación que perseguimos. Por otra parte, si transcurriera en el terreno de lo puramente psicológico perdería mucho de su carácter esencialmente teatral por cuanto pasaría desapercibida para los espectadores, destinatarios últimos, es cierto, pero destinatarios al fin de lo que hacemos sobre la escena. Pero esto no es lo esencial. La acción, si fuera únicamente psicológica perdería su materialidad transformadora, esa realidad objetiva que acciona sobre el partener decididamente como estímulo y me compromete a mí mismo en el aquí y ahora. La materialidad de la acción, unida a su contraparte psíquica, es lo único que le asegura su carácter transformador, instrumental.

La emoción siempre que nos "con-mueve", nos "con-mociona" físicamente. Pero primero hay que lograrla. Y eso parte de la concreción de la acción física como ya vimos. En cambio el puro pensamiento se perdería en la sima de nuestra identidad sin trascender al exterior, ni por consiguiente transformarlo. De todo lo anterior se desprende la necesidad de entender a la acción física de Stanislavski como acción psico-física, única garantía para que pueda cumplir con su tarea transformadora.

Por supuesto que el actor recurre a "acciones" meramente psíquicas tales como el decidir algo, el pasar de una acción a otra, etc., pero en realidad se trata de puentes entre acción y acción, de trampolines necesarios para asumir alguna de ellas, sin que esto conmueva nuestra afirmación de que lo realmente transformador tiene que ser necesariamente psicofísico.

Nos detendremos ahora en un aspecto poco estudiado de la acción y que sin embargo se desprende de su pertenencia a la estructura teatral y no al de la conducta totalmente real.

La acción escénica posee un doble carácter: 1) Debe necesariamente ser transformadora, ejercer su rol de herramienta creadora del partener y de mí mismo como personaje; y 2) posee un carácter claramente signico, permite a quien la contempla penetrar en la conducta del personaje, no sólo en lo que tiene de exterior sino que revela bien su intencionalidad, grado emocional, sentido contradictorio con lo que dice, etc.

Al actor de la vivencia, y a nosotros en el método, nos interesa en primerísimo lugar el carácter transformador, activo, de la conducta escénica y recién posteriormente, cuando ya la estructura ha sido creada y ha alcanzado un grado evidente de desarrollo, cuando se está llegando a la fase de utilizar todo lo conocido para articular la "mise en scène", recién entonces, nos ocupan los aspectos

significativos, demostrativos del accionar. Los aspectos destinados a trascender, a atravesar la cuarta pared. Pero esos aspectos se crean simultáneamente con el establecimiento de las relaciones, en la etapa generativa de relaciones.

Este doble aspecto de la acción física permite un juego a veces no tenido en cuenta pero de incalculables consecuencias para la realización escénica. Cuando el actor invierte los términos y las finalidades de la acción, y tiene en cuenta en **primer lugar** los aspectos estéticos, significativos de su hacer en lugar de los activos, transformadores, dificulta todo el proceso. Aunque parta de lo estético y luego intente rellenar de vivencia lo obtenido. No es ya la génesis natural, invierte su sintaxis. Para encontrar esos rellenos deberá proceder abstractamente porque las acciones obtenidas serán un intento por embellecer la escena y a lo mejor no contemplan los intrincados caminos de la real interacción. Lo que se obtiene se aproxima peligrosamente a lo que hemos llamado teatro de la representación, en el que también, en algunos casos se obtienen escenas vivenciadas. Claro. Pero se trata de las excepciones, de lo encontrado y no querido. Lo que seguramente se dificulta de esta manera es la identificación pues ha sido asumida desde afuera y la propia personalidad se ve constreñida, forzada a entrar en un molde extraño, formalmente bello o expresivo quizás, pero ajeno a la identificación natural.

También existe el peligro contrario: el de aquellos que sólo ven en la acción su carácter transformador espontáneo, vivencial y descartan los aspectos signicos, es decir demostrativos, de la acción hallada. Estos últimos caen en un teatro naturalista, carente por completo de teatralidad bien entendida. Estos incurren en el error de transformar el método de las acciones físicas de instrumento de investigación, en instrumento capaz de llevarnos directamente y sin otros procedimientos a la puesta en escena. Y esto es un error. La estructura obtenida con el método debe ser trabajada desde otros ángulos que crecerán sobre su verdad (estética) inicial. Vajtangov y Meyerhold cuando reclamaban la excesiva psicologización del teatro de su maestro Stanislavski hablaban de esto.

El método no debe ser desviado de su función heurística: no es la receta mágica que soluciona los problemas estéticos y expresivos. No. Lo que permite es su abordaje desde un grado del conocimiento concreto, ante la existencia de estructuras dramáticas desarrolladas ya en la escena que facilitan los criterios expresivos, estéticos, sobre todo en el teatro que pretenda alcanzar un elevado grado de realismo, pero sin excluir aquellos estilos (Shakespeare, Molière, etc.) marcadamente ajenos al naturalismo de los comportamientos, en los que sin embargo la estructura lograda nos permite "entender" las situaciones y trabajar estéticamente sobre ellas, en vez de hacerlo sobre el material abstracto, sólo pensado.

Las acciones, principalmente, son instrumentos, las herramientas esenciales del actor en la construcción de su personaje y en la asunción y comprensión (real) de los diversos elementos que componen la estructura. La acción es la menor unidad a la que puede reducirse lo dramático (en ella se vinculan, se tocan todos los demás elementos estructurales) sin perder su carácter de tal. En una acción se refleja el sujeto, su estado de ánimo, su intencionalidad, sus contradicciones, la época, su extracción social, los problemas del entorno, la interacción con el partener, etc. Es por ella, por la acción física que la estructura dramática alcanza su dimensión estructural y deja de ser una yuxtaposición de elementos dispares.

La acción, como se desprende de todo lo anterior no sólo sufre pues las determinaciones del sujeto, manifestadas a través de los objetivos que persigue, sino también las limitaciones transformadoras, condicionadoras del entorno, de sus

contradicciones internas, etc.

Es más. Si abandonamos por un instante nuestros razonamientos que nos ubican dentro de las estructuras dramáticas, y nos volcamos a considerar las relaciones de éstas con las macroestructuras sociales e históricas, veremos que estos condicionamientos sociales e históricos son los que imprimirán un determinado sentido, darán determinados valores, jerarquizarán tales relaciones en detrimento de otras. Los comportamientos actorales sólo podrán decodificarse en el seno de esas macroestructuras y es en este nivel, donde, según nuestro parecer, se efectúa la traducción de lo ético, lo político, en conducta concreta. No se tratará únicamente del texto que se vincula con "los grandes temas". Por el contrario las palabras podrán velar, muchas veces, la consideración de esos temas que estarán sin embargo presentes, en los comportamientos de los personajes entroncados en sus estructuras dramáticas. Es en este nivel en el que lo social se expresa a través de los destinos individuales, de sus posiciones concretas y complejas frente a los problemas. No es en el nivel de los discursos.

Pero ahondemos un poco en el modo en que toda la problemática estructural se expresa en la conducta, a la que antes definimos como la frontera en la que se encuentran las presiones de la subjetividad del agente con las limitaciones que le impone el entorno temporal-espacial en el que actúa. Cuando el actor comienza a pensar qué comportamientos serían posibles en tal o cual otra situación conflictiva, mi experiencia me ha llevado a valorizar enormemente lo que hemos dado en llamar acciones autónomas, es decir, aquellas acciones que el personaje haría en la situación si no mediara el conflicto. ¿Por qué esta momentánea abstracción de los conflictos? Quizás para pensar más fácilmente, para hallar mejor, los comportamientos naturales, normales, en una situación en la que, cuando se enfrentan a los conflictos se cargan de explosividad y se convierten en altamente dramáticos. La aparición del conflicto puede provocar en el personaje una acción adecuada, impensada en la misma situación calma. Pero esto ocurre generalmente cuando los conflictos son violentos, inesperados, claramente físicos. En cambio, si los conflictos son más bien internos, de conciencia, que apenas si se traducen en el texto de los personajes, como es el caso de Chejov, lo que ocurre es que las acciones autónomas se cargan de conflictividad, varían su modo de existencia, justamente a causa de las presiones disociativas que sobre ella ejercen los conflictos interiores.

Tío Vania se encuentra a solas con Elena, en una noche tormentosa. Sufre por su amor incomprendido, no correspondido. ¿Qué pueden hacer? ¿Qué hacen efectivamente? Aquí aparecen las acciones autónomas: Elena trata de descansar de la fatiga que le ha producido su marido Serebriakov, pero sufre la presencia acuciante del ansioso Vania. Este acomoda la casa: son las once de la noche, todos se han retirado a dormir, se aproxima una tormenta, cierra una a una las ventanas, apaga de a poco las luces, vuelve las sillas a su lugar, pero todo esto ganado por la presencia de Elena, por estar a solas con ella. Querría hacer cosas, pero no se anima, y esto se refleja en su modo concreto de ejecutar lo que llamamos acciones autónomas. Y lo mismo Elena. Hablamos de acciones posibles (es decir pensables con anterioridad) en la escena. Cuando pasamos al trabajo concreto sobre la escena no establecemos un plan con ellas. Simplemente pensamos en su posibilidad y dirigimos la atención del actor, que busca el personaje, hacia esos objetivos físicos sencillos, pero eso sí, cargados ya de la contradicción interna que los corroe. Si durante la improvisación surgen otras acciones no las desechamos, por el contrario son muy bien venidas y analizadas. Pero el planteo inicial de conductas autónomas facilita la tarea extrovertida, transformadora hacia el exterior de los personajes. Evita que Vania piense y sensorialice su sufri-

miento y se sumerja en sí mismo para lograr expresarse tan solo en el texto. Y a la vez le plantea a Elena un tema exterior de preocupación al que debe atender.

¿Qué ocurre con ellos entonces? Comienza la interrelación entre el entorno, los conflictos, las acciones vistas como posibles y autónomas, las modificaciones que sufren por la propia interacción, las acciones no pensadas y surgidas por el choque (en casi todos los casos las esenciales) etc. En una palabra: la estructura dramática comienza a materializarse ante nuestros ojos con todos sus complejos niveles: los físicos, los psíquicos, los verbales, los factores temporales, las distancias significativas, etc. El lugar y el momento se integran plenamente. De este contexto inicial, relativamente pensado, preparado a causa de nuestras orientaciones teóricas, se levantan las acciones halladas, necesarias entre estos dos actores en el aquí y el ahora. Y de este modo logramos la complejidad a partir de una cuidadosa combinación de los elementos teóricos y los prácticos, que se van sucediendo en un proceso ascendente de ajuste y profundización.

Ya hemos considerado la acción escénica como herramienta: intenta servir para la transformación del partener pero en esta operación transforma al agente mismo.

Dice Marx en "El Capital" hablando del trabajo: "A la par que de ese modo actúa sobre la naturaleza exterior 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". El trabajo actoral no vemos por qué razón deba ser excluido de la consideración genérica citada. La circularidad que une al sujeto con el objeto de su acción, propio de esta concepción de la actividad, y que nos permite rehuir por igual del voluntarismo idealista y del materialismo determinista vulgar, explica científicamente la eficiencia del método de las acciones físicas. En él, el actor acciona por transformar su objeto y en esta tarea produce sus propios contenidos psicológicos. Las acciones van creando al personaje. El personaje no es algo que existe poseyendo en sí todas las determinaciones a las que luego el actor pone en práctica, las extrae de su cerebro y las analiza. No. Son las relaciones materiales del actor con el entorno y sus parteneres las que van produciendo el personaje y no sólo en su existencia física sino y sobre todo en sus contenidos psicológicos fundamentales.

Es justamente en la praxis, en el proceso del trabajo, en la que aparece, como bien dice Lukacs, la primera relación auténtica sujeto-objeto, y solamente por ella surge un sujeto en el verdadero sentido de la palabra.

Para afirmar aún más sus asertos Lukacs recuerda que Hegel había señalado acertadamente "que con ello se resuelve la carencia de distancia inmediata entre el simple deseo y su pura satisfacción". "El sujeto —continúa Hegel— 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 de su 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 realmente él mismo cuando crea su propio mundo a partir del mundo reflejado por él, y se lo apropia".

La cita puede describir con igual precisión los comportamientos del actor en el método de las acciones físicas.

Veamos ahora un poco los "por qué" y los "para qué" generadores subjetivos de la acción.

El "por qué" de una acción, es decir, su causa, nos habla fundamentalmente del pasado de la misma. A ese pasado el actor puede recobrarlo de un modo abstracto: la causa puede ser pensada (no será real por lo tanto), puede ser sensoria-

lizada (tendrá entonces una cierta existencia material concreta cuyos defectos ya analizamos). En la segunda hipótesis esto implicará trabajo de introspección, de regreso "sensorial" a un aquí y ahora distinto al de la escena con todos los inconvenientes que ya criticamos, quizás en demasía. Los "por qué" se ubican a contramano del transcurrir temporal y por lo tanto nos plantean la imposibilidad de construirlos en la práctica de éste, nuestro contexto actual. Por supuesto que no negamos la función intelectual que puede cumplir la determinación de las causas de una acción, incluso sobre la acción misma ejecutada físicamente. Sobre todo en análisis fundamentalmente teóricos. Dudamos, eso sí, de la función que los "por qué" puedan cumplir esencialmente durante la improvisación, durante la práctica creadora inicial en el escenario.

En cambio el "para qué" de la acción se inscribe en el futuro. Se trata de algo a conseguir, de algo cuya existencia depende de mi accionar en este aquí y ahora de la circunstancia dramática. Se me presenta como algo posible y cuya búsqueda me inserta, me vincula aún más profundamente a la circunstancia que vivo. La acción es la respuesta a este "para qué", y no la introspección psicológica. El "para qué" a obtener se ubica en el futuro inmediato, potencial de este presente que enfrente y cuyo desarrollo, en un sentido u otro, depende, por lo menos en parte, de lo que yo haga. La situación a la que tiendo preexiste, idealmente, en mi cabeza y condiciona como ley mi propio comportamiento. Al revés de los "por qué" que nos retrotraen al pasado, que nos extraen del aquí y ahora, los "para qué" nos atornillan a él.

El actor, por ser la realidad teatral conflictiva, no la acepta tal como es y tiende a cambiarla en un sentido que no existe todavía. Ese fin que busco me presiona.

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 ocurre con el actor que se sumerge en la dialéctica compleja del método de la acción física. Su conducta transforma la totalidad pero a la vez se ve limitada, configurada por ella. Deviene así orgánica, insustituible, verdadera (estéticamente).

Los resultados no intencionales registrados en este quehacer conflictivo lejos de desanimarnos en nuestro planteo lo fortalecen, porque, ¿qué otra cosa que esa manifestación de la necesidad en forma de casualidad buscamos para enriquecer nuestros pensamientos simplificadores?

Esos resultados no esperados, pero bien venidos, no tienen origen mágico: provienen del choque con las otras voluntades actuantes, de la imprevisibilidad temporal, del entorno jugando activamente sobre nuestro quehacer, de la relación imprevisible de fuerzas en un momento dado, etc.

Es por todo esto que, en nuestra metodología los "para qué" juegan un rol determinante como verdaderos motores voluntarios de la acción, como condicionantes esenciales (y reales en el escenario) de mis acciones. Mientras que dudamos acerca de la "realidad" actual de los "por qué", y no de su complementariedad lógica.

La acción física aparece como la principal herramienta del actor para desen-

cadenar todo el proceso, justamente a causa de sus orígenes voluntarios y conscientes. En efecto, basta tan solo querer para comenzar a accionar. No se precisan mayores preparaciones físicas (relajamientos, etc.) ni de otra índole. No se debe estar ganado previamente por la emoción para luego actuar: al contrario la emoción es producida por el accionar, se alcanza con, desde el trabajo.

En el primer método stanislavskiano se exige del actor: 1) concentración y relajación adecuadas; 2) trabajo con la memoria sensorial y/o emotiva, de tipo introspectivo, saliendo del entorno de la escena, para alcanzar una justa motivación; y 3) recién entonces se procede a la adaptación al entorno concreto, comienza la acción y en un plano que no perturbe lo obtenido interiormente. Este proceso es adialéctico, antinatural y sumamente frágil. La concentración se pierde ante un choque inesperado. La interacción es superficial, bifurcada hacia adentro y afuera, y preconcebida.

En cambio en el método de las acciones físicas ocurre exactamente lo contrario: si bien debe aceptarse que el comienzo de la acción está teñido únicamente por la racionalidad, en la medida en que el actor va vinculándose al entorno real, en la medida en que profundiza su acción transformadora sobre él, va obteniendo mayores resultados psicológicos y significativos y sobre todo referidos al personaje y la situación. Como se desprende de esta muy incompleta descripción, el proceso marcha aquí siempre en la dirección de una conexión cada vez mayor con lo que ocurre realmente en escena. Y esto elimina las falsas disyuntivas acerca del desdoblamiento por técnicas anteriores. El personaje aparece en el método de las acciones físicas en la misma medida en que se profundiza sobre la situación material que se va creando con el accionar en el escenario. El control que sobre ello ejerce el actor es el mismo control que cualquier persona ejerce sobre sus comportamientos en la vida, sin que esto cercene sus posibilidades emocionales.

Es más: la acción, pese a su origen estrictamente voluntario, si es transformadora, activa aquí y ahora, genera espontáneamente la concentración necesaria que aparece entonces, ya no como premisa del trabajo, sino como resultado de la lógica adecuación del agente a la consecución de sus fines. Exactamente como lo que ocurre en la vida cotidiana con lo que llamamos atención espontánea. Lo mismo ocurre con las tensiones musculares. No nos exigen un control aparte o individualizado de su funcionamiento, ni durante los ensayos ni durante la función. La adaptación muscular correspondiente, es decir la justa, resultará de la capacidad para verterse sobre el objetivo a lograr de un modo efectivo. Las tensiones musculares seguirán en esto, espontáneamente, al comando de la voluntad de trabajo. Como en la vida.

Y si volvemos a la consideración de los "por qué". ¿Cómo deberá plantearse el actor para que no sean pantallazos fugaces sin efectos, razones abstractas incapaces de generar conducta orgánica? Tan solo mediante el trabajo de sensorialidad introspectiva profundamente analizado por Strasberg que acarrea, como ya lo vimos repetidamente, una serie de inconvenientes, entre los cuales el principal, a nuestro juicio, es la desconexión efectiva con lo que está ocurriendo realmente en el escenario.

Una técnica que no pretenda violentar el aparato psicofísico normal del actor, del hombre en general, ya que el actor no es ningún superdotado, debe plantearse un comienzo voluntario y conciente. Todo proceso técnico o de trabajo invierte la causalidad natural. Primero se plantea, aunque idealmente, los resultados a obtener, y luego endereza los medios necesarios para su consecución. Por ello la causalidad no funciona aquí "naturalmente", espontáneamente, en el mismo sentido temporal, sino que es utilizada, provocada concientemente

por el hombre. En realidad debemos adentrarnos en la consideración de las características propias del trabajo ya que hemos visto que la técnica actoral, en la concepción del método, se encuadra dentro de sus normas generales.

En el trabajo humano el quehacer se constriñe, se somete como ante una legalidad más, ante la finalidad que persigue y que ha aparecido en la mente del trabajador, aunque sólo sea de modo ideal o abstracto. El quehacer humano ya sometido materialmente a la presión inexorable de las legalidades naturales —recordemos que se trata de acciones físicas en nuestro caso— añade como una ley más a observar el enderezamiento de los procedimientos que provoca la existencia de una finalidad aún por obtener.

Los "por qué" cuando influyen en el trabajo, aparecen de dos modos: como necesidades naturales (hambre, sed, miedo, etc.) que provocan la acción, o como recuerdos o evocaciones de experiencias anteriores. En el teatro resulta muy difícil (si no imposible) provocar en el actor antes que nada "necesidades naturales". Strasberg intenta reemplazarlas con su modo más material y concreto de existencia en este género: la evocación sensorial. Pero para ello debe distraer el yo conciente del actor de la interacción con su medio y su partener, para volcarlo a la evocación. De aquí surgen las dificultades descriptas.

Los "para qué", en cambio, pese a ser abstractos también, (se trata al principio de presencias ideales de resultados a obtener) se ubican en un futuro cuya concreción depende de mi accionar voluntario y conciente sobre este presente que me rodea y al que debo empujar con mi trabajo hacia la aparición de los resultados. Es algo posible aquí y ahora, materialmente afuera mío, y surgirá tras un proceso que comienza de modo voluntario y conciente y posee un lado tangible cuyos efectos el actor palpa de inmediato. Es por ello que destacamos la importancia que tienen los "para qué" u objetivos en el método que estudiamos.

Nuestra intención es encuadrar el método de las acciones físicas elementales de Stanislavski dentro de la teoría general del trabajo concebida por Marx, aunque, lo reconocemos, quizás nos falten conocimientos filosóficos suficientes como para hacerlo en la medida necesaria. El método nos aparece como un modo particular de existencia del trabajo en general. Y esta aproximación a la técnica, creemos que permite profundizar algunos problemas hasta hoy muy mistificados y esclarecerlos de un modo imposible de obtener desde otras posiciones.

Veamos pues, antes que nada, qué es el trabajo para 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 una abeja desconcierta a más de un arquitecto. Pero lo que desde el primer momento distingue el 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 preexistente, 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 al trabajo de la mera actividad, que puede ser cumplida incluso por animales, es justamente la inversión por la cual los objetivos a conseguir aparecen idealmente en la cabeza del agente antes del proceso mismo del trabajo y lo condicionan como una ley más a observar. Justamente, trabajar consiste en adecuar los comportamientos al logro de las finalidades en medio de la ineludible observancia y sometimiento creador a las legalidades naturales. El trabajo sufre así una doble presión conformadora: la de las leyes objeti-

vas de la materia y la presión de la propia finalidad perseguida. De esta interacción nace un proceso por el cual el modelo ideal abandona su existencia en mi cabeza y comienza a aparecer materialmente, objetivamente como resultado del trabajo.

De estas premisas generales, que requieren ser estudiadas en cada circunstancia concreta de su existencia, se desprenden algunas conclusiones: 1) el trabajo es una actividad material, concreta, psico-física del hombre. No hay ningún modo del trabajo que no lo involucre como individuo, que no exija su participación física y mental con los efectos consiguientes que esto implica; 2) por su materialidad el trabajo se desarrolla en el espacio y en el tiempo, no en mi mente. Por supuesto que una parte del proceso transcurre en ella, pero esta parte intelectual necesita del momento material desencadenante. En realidad es en el trabajo donde los procesos del reflejo psíquico superan la mera sensorialidad animal y consiguen abstraer legalidades invisibles a la pura contemplación. Esas legalidades reflejadas como leyes objetivas de los procesos materiales, actúan ya desde la cabeza del agente como índices modificadores, orientadores de su actividad. Pero son también adquisiciones que no pueden desligarse de su origen material en el proceso de la praxis humana; 3) el trabajo además, siempre se ejerce sobre algo, sobre un objeto cuya modificación se persigue. Al lograr esta modificación del objeto, no sólo emerge un nuevo objeto humanizado, adaptado a las necesidades o requerimientos humanos, sino Marx nos hace notar que el mismo sujeto ha sufrido una transformación. Ya no es el mismo que antes del trabajo. El trabajo ha creado "no solo un objeto para un sujeto, sino un sujeto para un objeto". Además, en el proceso del trabajo, y en la medida en que el hombre va reflejando intelectualmente las legalidades de la materia, prolonga su capacidad activa, la incrementa con las herramientas o instrumentos, que son en realidad objetos, producidos por el hombre mismo, y tendientes a facilitarles su transformación del mundo circundante.

Esta sucinta reflexión de las ideas de Marx, nos parece enormemente sugestiva si tratamos de vincular sus asertos al método de las acciones físicas.

El método se adapta a la caracterización general del trabajo y por lo tanto puede ser admitido como un modo particular de su existencia. Quizás alguien se pregunte, en el caso del método, ¿cuáles son las herramientas mediatizadoras propias de todo trabajo? Nosotros creemos que esas herramientas mediatizadoras son justamente las acciones físicas. Ellas de ningún modo son planteadas por nosotros como el objetivo, como el resultado a conseguir con el trabajo actoral, sino por el contrario, somos concientes de su rol instrumental. Las acciones físicas son las herramientas, torpes quizás, burdas aún, con las cuales el actor va construyendo la conducta de su personaje mucho más sutil y matizada, jerarquizada por la presencia del lenguaje como forma superior de la acción. Y esas acciones—instrumentos van produciendo la conducta compleja del personaje y desapareciendo en la medida en que ésta emerge. Podríamos decir, parafraseando a un clásico, que así como el hombre es el producto de su propio trabajo, el personaje se nos aparece como la primera y mayor consecuencia del accionar físico del actor en las condiciones de la escena. Es la acción la que transforma al actor en personaje.

Pero el trabajo es efectivo en su capacidad transformadora justamente a causa de su realidad. En el caso del teatro, con toda su carga de convencionalidad, ¿cómo logra la acción esa transformación? Recordemos la especificidad de lo estético. Su falta de utilidad inmediata. Un árbol pintado no da manzanas, un asesino en el teatro no deja realmente ningún muerto, un duelo en el teatro no mata. Recordemos que el trabajo estético satisface necesidades de orden espi-

ritual. Y el teatro se encuentra en el nivel de lo estético. ¿Cómo aplicar, sin una explicación más específica y detallada, este paralelo que hacemos entre la eficiencia del trabajo material y el de la acción física, que se encuentra en el nivel de lo estético? Tampoco las acciones físicas tienen una utilidad inmediata: ni matan, ni enamoran realmente, ni engañan de verdad. ¿Y entonces?

Para explicar esta particularidad deberemos internarnos en el análisis de lo convencional en el teatro como una de sus partes constitutivas, y el modo en que esto interviene, pese a todo, en la modificación de la conducta de los actores en su camino hacia el personaje.

Hay un doble peligro en el accionar: si se extrema el carácter convencional de los comportamientos escénicos, no lograremos vivencia ni convencimiento. La falsedad anula toda posibilidad de identificación con el espectador. Si permite, sin duda, otro tipo de participación estética, pero no la identificación y su secuela, la vivencia. Y esto es lo que nos interesa a nosotros. Pero por otra parte, si sobre la escena accionamos de un modo absolutamente verdadero, real, que persiga la realización efectiva del objetivo, correremos serios riesgos de abandonar lo estético y entrar en el terreno de la crónica policial incluso: es imposible matar a una Desdémona por función.

El teatro de la vivencia vive justamente en el delicado equilibrio que hacen una convención creíble para el espectador y creída por el actor, y la realidad de sus comportamientos en el aquí y el ahora.

En primer lugar digamos, que en escena, hay acciones posibles y hay acciones imposibles. En el caso de las acciones posibles (barrer, coser, peinarse, acariciar, etc.) su efectividad no puede ser cuestionada ya que se encuadran dentro de todos los requisitos propios de cualquier otro "trabajo" real. El problema se plantea con las acciones a las que provisionalmente denominamos "imposibles": matar, violar, etc.

La clave, en gran medida, de la acción física en lo que respecta a su capacidad para desencadenar los procesos vivenciales del actor reside justamente en los aspectos materiales de su existencia, en sus componentes físicos reales. En las acciones llamadas por nosotros "imposibles" a causa de sus consecuencias morales o sociales, éstas no pueden llegar a cumplirse en plenitud, pero de ninguna manera ello significa que las acciones de este tipo permanezcan por completo en el terreno de lo psicológico o de lo pensado: no, mantienen gran parte de sus elementos materiales aunque desistan de su efectividad final. El actor que encarna a Otelio puede tomar del cuello a Desdémona, voltearla sobre el lecho, arrojarla sobre ella, etc., sin llegar a matarla. Estos aspectos físicos crean un mínimo de condiciones de credibilidad debido a su existencia material. Y sobre ellos se basa la efectividad del método aún en este caso. Se trata pues, de limitar técnicamente el alcance de las acciones "imposibles" y de mantener al máximo sus restantes componentes físicos.

Ahora bien. Podría argumentarse que de este modo se preserva la apariencia exterior de la acción, pero que un tal proceder difícilmente llegue a modificar, en el sentido del conflicto orillado, las consecuencias psicológicas. Creemos que puede no ser así, si el actor sabe accionar en profundidad dentro de los convencionalismos técnicos.

Expliquémonos. La acción, aunque sea del tipo de las "imposibles" debe continuar poseyendo un cierto nivel físico, decimos. Pero como la acción no puede ejecutarse hasta el fin y choca con el límite de lo convencional acordado técnicamente, es preciso hacerla real en el empleo de los "para qué" u objetivos. El actor debe empujar subjetivamente la acción igual que en un comportamiento real. Subjetivamente él podrá querer lo mismo, pero su accionar físico hallará un

límite. Es como si quisiera hacer algo maniatado o limitado por una reja. Esta situación permite la total entrega subjetiva y una limitada participación física. De este modo los efectos transformadores, en un sentido psicológico, siguen existiendo, sostenidos por los componentes físicos dentro de las limitaciones convencionales o técnicas introducidas previamente, durante los ensayos, por los actores. La acción conserva así, aún en este caso su poder de herramienta transformadora gracias justamente al uso de la convencionalidad: más acá o más allá de ella, salimos del terreno de la estética vivencial del teatro. Si estamos más acá nos adentramos en los comportamientos racionales, fríos y exteriores. Si superamos los límites técnico-convencionales, llegaremos al "happening" o a los comportamientos reales de la vida que nos extraerán de la vivencia estética, algo muy diferente como esperamos haber apuntado. La vivencia estética, implica de algún modo, la posibilidad de entregarse orgánicamente a los comportamientos en todos sus niveles (volitivos, emocionales, racionales, físicos, etc.) sin que este modo de vivir implique las mismas consecuencias de la vida real. La muerte en el teatro nos hará vibrar, pero nos dejará luego reflexionar sobre ella. Una herida teatral nos hará sufrir, pero luego de la función no dejará cicatrices físicas. Si esto no ocurriera el teatro se habría transformado en una repetición indiferenciada de la vida real, y su utilidad social aparecería confusa.

La acción escénica se halla en el movedizo límite que separa la convencionalidad de la realidad, límite variable históricamente, y en el que pese a su carácter altamente conflictivo, conserva toda su capacidad de herramienta transformadora.

Es la acción escénica la que extrae la estructura dramática desde el terreno de lo pensado y la convierte en objeto real, de existencia independiente y exterior a mi propia conciencia. Tan solo el entorno, y algunos elementos de la utilidad tenían existencia objetiva con anterioridad al quehacer actoral. El resto de los elementos estructurales deviene objetivo, en su funcionamiento dramático, teatral, justamente como consecuencia de la acción.

Como ya vimos anteriormente, no es lo mismo pensar un objeto aún no construido con todos los procedimientos y casualidades (además de las legalidades) que nos debieran permitir acceder a él, que pensar (analizar para superar) un objeto de existencia objetiva.

En el caso del teatro no hay que perder de vista que, al analizar el texto con sus implicancias como si fuera la totalidad que buscamos o por lo menos su causa, estamos intentando analizar un objeto cuyo grado de existencia es dudosa y cuya técnica menos visible aún. Mientras que al poner en práctica la estructura mediante la acción, a la par que construimos un objeto lo vamos pensando en su desarrollo hacia una complejidad cada vez mayor.

Recordemos que concebimos la conciencia como factor segundo del ser, y en la medida en que avanza en su capacidad de reflejar adecuadamente, objetivamente, las características de la realidad, crece también y se desarrolla su capacidad para plantear nuevos objetivos a conseguir, nuevas metas a alcanzar todavía invisibles en el momento del comienzo del proceso y notorias ahora justamente a causa del grado de madurez alcanzado por las contradicciones y sus efectos. ¿Cómo el actor va a poder pensar objetivos delicadamente adecuados a su objeto, con toda su labilidad propia, si antes no es capaz de construir su objeto (el dramático) en toda su complejidad? Y justamente en ese camino constructivo iremos reflejando las legalidades internas que quedan al descubierto, que afloran dado el desarrollo alcanzado por las contradicciones, y que nos sugieren paralelamente nuevos y cada vez más complicados objetivos para la acción que se humaniza de paso en paso. Esos objetivos podrán en determinado momento

ser inmateriales todavía. Podrán ser mera planificación de la acción futura. Pero la densidad, el progreso en el sentido social y humano de esa planificación, jamás podrá hacerse en abstracto sino ante los hechos, las relaciones y los conocimientos que se van desprendiendo de la construcción del objeto mismo que se investiga.

Si no se procede así, si no se crean los hechos que deben ser estudiados, no podremos obviar la construcción de relaciones y vínculos apriorísticamente concebidos, y que arriesgarán ser falsos o a veces imposibles de ser contruidos en la práctica. En general cuando se piensan esas relaciones en vez de crearse, los sujetos teatrales, los actores, tienden a entrar en un proceso significativo, semántico, antes que interactivo. Lo que quiero decir es que las situaciones abordadas de un modo puramente teórico, permiten al actor en el mejor de los casos concebir sus "significaciones", pero no los efectos movedizos de la interacción. Ahí aparece el actor buscando resultados, estados finales, de procesos que nunca existieron. El actor tiende a mostrar, a sumergirse en las consecuencias de caminos o recorridos psicológicos nunca abordados en el escenario. Lo que propone el método de las acciones físicas, en suma, es construir sistemas complejos a partir de sus más simples componentes, los actos físicos basales.

Por otra parte, al ser la situación dramática una contradicción en sí misma, resulta sumamente dificultoso tanto para el actor como para el director concebir simultáneamente y con igual grado de profundidad y adhesión, dos puntos de vista contradictorios e inconciliables. Y por ende la movediza situación que de allí deriva. ¿Es esto posible? En todo caso ese proceso puede describirse desde afuera, desde la descripción. En el caso de los grandes novelistas o dramaturgos a veces estos logran penetrar en la intimidad de cada uno de los personajes, pero siempre permaneciendo en el terreno de lo pensado, de lo escrito. En cuanto ese movimiento asciende hacia su concreción encarnada por actores que no son un solo cerebro y cuya personalidad es difícilmente manejable hasta en sus más mínimos detalles, esto se torna imposible.

Nadie sabe lo que todos hacen, cada uno posee su propio punto de vista pero no la totalidad conflictiva. Esta nueva argumentación que aportamos tiende, en este estudio, a destruir nuevamente los métodos de ensayo que se aproximan al texto y al nudo dramático de modo eminentemente teórico. Es el caso del primer método stanislavskiano, superado por la correcta interrelación dialéctica entre lo pensado y la praxis propia del segundo método. Marx dice: "El materialismo histórico pone término a la filosofía en el campo de la historia, al igual que la concepción dialéctica vuelve tan inútil como imposible cualquier filosofía de la naturaleza. En cualquier terreno, ya no se trata de imaginar en la propia cabeza los encadenamientos sino de descubrirlos en los hechos". Y este procedimiento gnoseológico sólo es posible, en el caso del teatro, si se tratan de construir primero los hechos que se persigue conocer en profundidad. Y ello ocurre con la aplicación del método de las acciones físicas.

4 — EL SUJETO

¿Cuál es el sujeto real, presente, del arte teatral? Si es el actor: ¿cuál su mundo escindido, contradictorio? ¿Cuál su identidad y en que nivel de existencia la ubicamos: en el psicológico, en el verbal, en el ideal, en lo físico?

Hagamos una primera constatación: el actor, en el momento de comenzar su trabajo como tal, enfrenta un mundo no homogéneo: por una parte pisa un esce-

nario, ubicado en una calle y en una dirección de la ciudad que habita, su piso es de madera y resuena, y por la otra, se enfrenta por ejemplo, con el castillo de Elsinore. No es sencillo para el actor, ese ser real con nombre, apellido y documento de identidad, resolver la alternativa: o bien pisa las tablas, se basa en su buena voz y presencia y en la potencia de los versos de Shakespeare en busca de un buen efecto "teatral" (¿acaso no es eso "hacer" Hamlet?) o bien indaga en la conducta del príncipe renacentista ascendiendo a la torre en busca de su padre. Si se decide por este segundo camino, ¿dónde buscar la verdad de sus actos? ¿En la profundidad de su imaginación, en la perfección de un arte imitativo que copie los movimientos y las inflexiones de voz de ese ser imaginario, o en la creación de una conducta, en parte real y en parte convencional, que se apoye en una estructura dramática que va creando a su paso?

Las alternativas ennumeradas podrán no ser aceptadas como tales. Alguien objetará: Elsinore no existe por lo tanto. . . Y nosotros podríamos responder: ¿y a qué viene entonces ese jubón anticuado, recientemente confeccionado? ¿A qué la espada y la escalera a la torre? Ellas si existen. ¿Pero cómo!? Se trata de un grado de existencia inferior, distinto por lo menos. ¿Cuál?

El caos de alternativas posibles podría crecer, y en igual medida crecen los desconciertos técnicos del actor no preparado. Muchas de estas alternativas quedan descartadas con la adopción de alguna "poética" teatral especial, pero si lo que nos proponemos es la vivencia escénica, es decir, reproducir la conducta humana "en las condiciones de la escena" el problema sigue apareciendo como igualmente complicado.

Y enmarañemos un poco más las cosas: el sujeto de ese mundo escindido también se nos aparece como doble. El sujeto de la acción, ¿es el actor o el personaje?

El actor entra al escenario pero sin decidirse aún por ser él mismo u otro.

El actor, en el teatro de la vivencia, 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". No le resulta accesible, posible, la contemplación objetiva de la obra realizada. No puede salirse de sí mismo y contemplarse desde otro ángulo y otro momento. No. Se halla sumergido en su propia creación y justamente de esta identificación depende la creación misma (de la vivencia).

En el teatro de la representación quizás los instrumentos del actor sean tan solo su voz y su cuerpo, y el sujeto sea su personalidad psicológica que no puede confundirse con ellos. Lo mismo ocurre con el bailarín o el cantante.

Pero esto no es así para el actor que instrumenta el personaje con su propia vivencia, con sus propios estados de ánimo, sus concepciones, su cultura, su ideología, sus condicionamientos. Cuando asistimos al trabajo de un gran actor de la vivencia no podemos separar al instrumentista de su instrumento. Esta es su peculiaridad. Y la causa de tanto planteo metodológico confuso. Y la formulación de técnicas paradójales.

Los dos niveles de existencia a los que nos referimos, el real existente y el representado, son propios sin duda de toda obra de arte. Se hallan en la base misma de toda mimesis. Pero en el teatro la línea divisoria entre ambos resulta más difícil de demarcar. Lo real y lo imaginario se dan en la persona del actor. No en dos materiales distintos. Y menos aún podemos distinguir aquí entre el creador y la cosa creada. En el teatro la persona es a la vez materia, creador e instrumento. El que representa y lo representado. De allí las dificultades y las confusiones. De allí lo tardío de las técnicas.

¿Cómo se inserta la técnica propia del método de las acciones físicas en tan complejo panorama?

5. METODO DE LAS ACCIONES FISICAS

Partiendo de lo empírico y sobre ello procurando la construcción de lo imaginario, **Stanislavski** plantea que la creación de un personaje es un proceso que, como ya apuntamos, parte de la realidad del actor, de sus comportamientos más objetivos, los físicos, en su camino hacia la corporización, la encarnación del personaje. El método de las acciones físicas comienza con este sencillo reconocimiento.

Propone a los actores que accionen ellos mismos en lugar de sus personajes. En realidad, les propone que partan de considerar a los personajes, en un comienzo, como meros aglutinamientos de "quieros", de objetivos a conseguir. Les propone que no definan al personaje más allá de esto. Que no califiquen demasiado sus conductas ni intenten precisar en detalle los contenidos psicológicos de sus comportamientos. Bastará en el momento inicial que yo, el actor en primera persona, asuma, en las condiciones de la escena, los "quiero" del personaje y me ponga en marcha en procura de su realización.

Stanislavski acepta con claridad que, por ahora, al iniciarse el proceso, el personaje posea tan solo una existencia literaria, incompleta, teórica, mientras que el actor posee ya un status real. Y propone, con una lógica incuestionable y hata perogrullesca, pero ignorada por muchos, que el tránsito del uno al otro se haga pasando de la existencia empírica del uno a la creación del personaje mediante la materialización, la realización de las acciones físicas que le son propias. Esas acciones físicas que, como ya hemos visto no carecen de implicancias psicológicas, irán creando las condiciones para la aparición de los contenidos psicológicos del personaje que así, no serán ya la causa de su accionar, sino que aparecerán como los productos de su quehacer. El actor al hacer lo que hace el personaje se irá transformando en él.

La paradoja propia de la creación del personaje, la que no podía evitar el momento del control distinto del momento de la entrega, comienza a desaparecer, a esfumarse, al aclararse la temporalidad de los procedimientos. Es en un proceso que se extiende en el tiempo en el que ocurren, preferencialmente, a veces el control y a veces la total entrega. Al principio es sólo el actor quien existe efectivamente y se le pide que accione en su propio nombre, que luche aquí y ahora en procura de los objetivos propios de cada acción. Que invente incluso procedimientos. Eso implica actuar en nombre propio. Pero las acciones pertenecen a una situación que no es la "natural" del actor. Los objetivos que él asume allí tal vez no sean los que él se propondría en su vida, sino los que debe hacer para recorrer ese camino que lo separa del personaje. A veces hasta la acción le es impuesta desde afuera. Debe matar necesariamente a Desdémona. Y lo único que el actor debe hacer es "querer" eso aquí y ahora. Luchar por ello comenzando con sus acciones voluntarias y concientes. No necesitará ninguna otra motivación emocional previa. Bastará con que quiera hacerlo, aunque le repugne a su propia personalidad. Deberá actuar como si alguien lo obligara a asumir subjetiva y realmente los objetivos de acciones que tal vez no sean las suyas. Así la acción lo va transformando en otro, en el personaje construido sobre su propia identidad y no empieza a plantearse falsos dilemas ni a juzgarse a sí mismo. Soy yo quien debo hacer (y el hacer es voluntario y conciente) ésto y para lograr tal o cual finalidad transformadora. Este modo del accionar nos va transformando al transformar el objeto sobre el cual se vierte. Vamos penetrando en su lógica. Nuestro monólogo interior comienza a tener una coherencia cada vez mayor. Al final del proceso será difícil encontrar diferencia entre mis procedimientos y los del personaje en idénticas circunstancias y con motivaciones que hemos ido descubriendo vivencialmente por el camino y no intelectualmente en la comparación de las distancias que hay entre mi personalidad y la del personaje. Yo soy lo

O Pirandello dice que somos como los demás pero no.

que hago, parece decirnos Stanislavski, y en la medida en que acciono en profundidad (es decir procurando aquí y ahora el "para qué" transformador) con acciones que no me pertenecen comienzo a dejar de ser yo mismo —en la medida en que esto es materialmente posible— para ser otro, el sujeto que asumo en la obra, el personaje.

En realidad este procedimiento que describimos aquí como propio del método de las acciones físicas ocurre numerosas veces en el comportamiento real de los seres humanos ya que se hallan obligados a adoptar roles, propuestos por la vida social a veces en total contradicción con la propia personalidad del agente. ¿Acaso podemos decir que este proceso deje al sujeto sin cambios, que no lo transforme en un personaje distinto a él mismo? *o*

Se trata de algo natural, de comportamientos que ocurren en la vida y que por lo tanto pueden ser cumplidos en la escena sin forzamientos antinaturales.

En el método de las acciones físicas, lejos de romperme del entorno para investigar en mi subjetividad, para trabajar sobre mi interioridad en busca de transformarla, encuentro justamente en mi accionar sobre el entorno los modos de transformar mi personalidad en el sentido deseado. Tal la propuesta que deducimos del método de las acciones físicas en lo referente al sujeto de la acción y a sus procesos.

Nos ubicamos pues en la posición que concibe la personalidad humana como el resultado, primero de un prolongado proceso filogenético, y segundo —y esto es lo que realmente nos importa— como resultado de un proceso ontogenético que se repite millares de veces.

Si aceptamos estas tesis generales para explicarnos la aparición de los sujetos psicológicos reales, nos costará mucho menos entender que la creación de la subjetividad de un personaje teatral podrá ser producida por nosotros sobre la propia personalidad del actor tras someter a éste a los cambios que implica adoptar profunda y vivencialmente los actos atribuidos al personaje. ¿Por qué, de qué modo podría existir realmente una psicología del personaje, sin que esto implicara hipostasiar definiciones, conceptos o imágenes, antes de que el actor —yo— recorra un proceso psicofísico similar al que se supone que recorre el personaje? ¿De dónde surgiría la materialidad de las vivencias? ¿Pueden rescatarse acaso desde mi pasado para "insertarse" en este presente teatral sin mayores distorsiones?

Creemos que el proceso transformador que va del actor al personaje, con toda la cohorte de vivencias que implica, solamente puede abordarse mediante la capacidad transformadora del trabajo humano, en este caso el específicamente teatral, la acción física, entendida sin duda en toda su complejidad e integrada a la estructura dramática descripta.

Justamente, por no comprender lo procesal que tiene esta tarea ni explicar los nexos dialécticos que existen entre los diversos niveles estructurales, creemos que Strasberg se equivoca y propone generalizar una técnica, la introspección sensorial, que sólo responde objetivamente a los requerimientos del soliloquio subjetivo pero que no explica la interacción, para nosotros, base del accionar teatral.

Tratemos, en esta tarea de definir las relaciones actor-personaje, de reproducir los razonamientos del maestro norteamericano: el personaje no tiene existencia real, tan solo existo yo, el actor; la psicología de aquél tan sólo puede ser pensada, definida abstractamente, en cambio la mía es real. Por lo tanto la técnica debiera encontrar en mi propia realidad psicológica lo más parecido que haya al personaje, debiera reflatar esas vivencias mías y con ello construir el sujeto dramático. Salgamos a buscar esos elementos parecidos, esos contenidos emocio-

nales similares. ¿Dónde? En mi propia subjetividad y en mi pasado. No cabe más pues que reflotarlos evocándolos. Y esto debe hacerse del modo más material posible. No pensando tan solo en ello, sino sensorializándolos de manera que ejerzan su influencia sobre mi conducta actual hasta emocionarme realmente. Una vez "actualizados" estos contenidos emocionales sólo resta "recubrirlos de conductas materiales" de acciones objetivas.

Como vemos la acción aparece aquí totalmente desconsiderada en su aspecto de herramienta transformadora. Es tan solo un signo que recubre lo psicológico, que lo muestra.

Y el actor, ¿a qué atiende en este proceso, al reflotamiento subjetivo de la emoción anteriormente vivida o a la conducta interactiva que plantea la pieza? Pues bien: al actor no le queda más que desdoblarse, ser dos al mismo tiempo, uno que se entrega a la revivencia, y otro que controla, muestra, significa.

Creemos que todo lo descripto no traiciona el razonamiento strasberiano, pero sí deja al descubierto su carácter ecléctico. El personaje aparece como la "yuxtaposición" de dos tareas distintas, de dos niveles temporo-espaciales que debe hacer convivir en su conducta, y cada uno de ellos con sus legalidades absolutamente diferentes. En cambio el método de las acciones físicas encuentra una lógica del desarrollo del objeto-personaje sobre la base de la personalidad del actor, ordena en un proceso temporal los diversos pasos que generan la estructura compleja de lo dramático, evitando en gran medida por lo menos, las paradojas enunciadas ya por Diderot y ahondadas ulteriormente por técnicas erróneas.

El método de las acciones físicas supera esas inconsecuencias e incluye, como un caso particular, el procedimiento estudiado por Strasberg.

Stanislavski halla la esencia del personaje en el conjunto de sus relaciones dramáticas y sugiere que esas relaciones deben ser materializadas en un proceso de trabajo objetivo.

El actor real, (material con el que se construye el personaje) adopta primero tan solo un rol, una función dentro de la estructura. Marx lo llamaría una persona abstracta o rol social. Luego el actor, al ir objetivando en su trabajo de un modo individualizado en el aquí y ahora ese rol, va asumiendo una personalidad concreta, irrepetible. El tránsito general sería: actor, rol o función abstracta, trabajo con acciones, personalidad concreta = a la suma dialéctica del actor "X" haciendo el personaje "Y".

El sujeto del método stanislavskiano es radicalmente activo: no es un mero receptor de influjos externos, aunque se halla también lógicamente sometido a ellos, ni es mera exteriorización de evocaciones hechas carne, aunque ellas también aparezcan, se produzcan en el curso del trabajo.

El sujeto de la estructura dramática no es el personaje antes de que exista materialmente, sino que el sujeto se va haciendo, a partir del actor, en la misma medida en que surge la estructura compleja y el personaje. Eso sí, la acción que debemos pensar abstractamente, es la que propone el autor o la propia del personaje en las circunstancias imaginarias que, en muchísimos casos, puede ser encontrada mediante el ejercicio de mi propia conducta en las circunstancias dadas.

El camino de este segundo método, a causa de sus planteos racionales, ha sido injustamente calificado de racionalista y de incapaz de poner al desnudo la personalidad profunda, la capa subconciente, del sujeto agente. Pero nada es más falso. Quizás uno de los pocos caminos que permitan aflorar la personalidad recóndita del actor sin afeites estéticos ni modas, sea justamente la de volcar la actividad de ese sujeto sobre un conflicto que le solicite su compromiso activo y transformador y que le permita además escudarse en la personalidad del otro

—el personaje— para actuar en libertad. Su conciencia represora no estará entonces ocupada en censurar su propia actividad sino que deberá volcarse profundamente en la realización de los objetivos propuestos. Y así el yo profundo es probable que aparezca más sencillamente. "Sólo si nos ponemos máscaras somos nosotros mismos".

Para resumir: el sujeto en el método de las acciones físicas es el actor que en la medida en que realiza la estructura dramática con su accionar, se va convirtiendo en el personaje, auténtico sujeto de la situación.

6 - EL TEXTO

Para completar la descripción de los diversos elementos que integran la estructura y su funcionamiento, de modo necesariamente somero e incompleto, falta detenernos en el funcionamiento del texto dramático literario.

De él ya dijimos que, en general, constituye el punto de partida del proceso todo, pero que no debe ser confundido con el objeto complejo y translingüístico que es la real base del desarrollo material del mismo. Veamos algunas reflexiones al respecto.

El texto dramático, como tal, visto como literatura, no tiene espacialidad real, es puro transcurrir y su sujeto, un sujeto ideal, mientras que el objeto teatral que perseguimos y llegará a ocupar el escenario posee en cambio, una clara existencia espacio-temporal que debe ser alcanzada mediante un trabajo que no puede excluir, de modo alguno, los comportamientos humanos. En este caso las acciones.

La lectura de un texto dramático genera pensamientos, ideas, imágenes mentales o en el mejor de los casos sonidos (palabras, frases) cuya capacidad para transformarse en hechos sobre el escenario resta comprobar. Esta parte del proceso, la que va de lo pensado al escenario, es la que por ser ignorada hace fracasar la mayor parte de las técnicas. La distancia que va desde la cabeza hasta la mano es mucho mayor de lo que imaginamos, o por lo menos, es un camino complejo de describir y de transitar.

El escenario del teatro leído, es lógicamente, mi propio intelecto. ¿Cómo atravesar la distancia que lo separa de los actores de carne y hueso, de las tablas del escenario? ¿Pueden los actores traducir simplemente, por un procedimiento espontáneo y natural, lo pensado y leído, en actos escénicos? Ya hemos dicho que este trayecto es el abismo en el que han caído la mayor parte de las técnicas.

Es necesario descubrir, inventar, tornar concreto al sujeto (a los sujetos) del habla y las circunstancias de ese discurso en el mundo.

Si no se consigue esa irrepetibilidad de lo único, de lo concreto, lo que implica una sola relación estructurada entre la palabra, los sujetos (los personajes) y las circunstancias (las reales y las imaginarias que cobran realidad justamente en el hacer actoral), se cae en el teatro recitado, no en el inter-actuado. Ese antiguo modo de "decir" el teatro está fundamentalmente dirigido al espectador. El personaje parece vincularse más con él que con sus partenaires, y encontrará sus leyes técnicas más en la oratoria que en la actuación. De donde el antiguo "voce, voce e ancora voce" es una técnica referida a una moda, a una poética particular (la romántica) más que a una técnica objetiva de la actuación.

Como vemos, el texto teatral nos plantea una cierta interacción verbal —y no sólo verbal por supuesto— entre los personajes. Algunos autores tratan de precisar la situación mediante indicaciones, siempre sumarias en exceso o detalladas en demasía. ¿Pero es que acaso puede comprenderse una situación de comu-

nicación verbal sin tener en cuenta los elementos extraverbales que intervienen en ella dándole su real sentido? Ninguna comunicación verbal puede ser plenamente comprendida fuera de la situación concreta en que se produce ya que está vinculada con otros tipos de comunicación gestual, social, vestimentaria, espacial o proxemática, etc., cuyo encadenamiento hace substancialmente a sus contenidos.

Debe aceptarse que un significado cualquiera se halla determinado no de modo exclusivo por las formas lingüísticas que lo contienen, sino también — y en el caso del teatro esto cobra una importancia destacada — por todos los componentes extraverbales de la situación canónica (recordemos la teoría de la comunicación) en la que tiene lugar el mensaje. La tarea del actor, dado que recibe íntegros los elementos lingüísticos de la situación, se situará pues preferentemente en la averiguación, la localización, la construcción de los restantes factores que no se le aparecen ni le son dados con tanta nitidez. Esta será su fundamental tarea técnica: la de salirse del nivel lingüístico en procura de los restantes elementos significativos. Nos sorprende que durante tanto tiempo esta simple comprobación haya estado tan oculta. Tal vez se deba a la tradición occidental que hizo del teatro más bien un género literario destinado a ser dicho, que una situación de vida en su existencia estética compleja.

El actor no tendrá pues tanto que averiguar los subtextos, manteniéndose en un nivel de comprensión y trabajo estrictamente literario, sino que hará mejor si se preocupa en construir los contextos de naturaleza generalmente no lingüística. Esos contextos materiales — a los que nosotros intentamos descubrir en sus modos de existencia estructurada — que el actor justamente va construyendo con sus acciones son la base sobre la que se desarrolla el proceso real técnico de la actuación teatral.

Por lo tanto, y visto desde esta perspectiva, el lenguaje en el teatro es a la vez la premisa y la consecuencia del trabajo del actor.

Constituye su premisa, por cuanto se trata del material que el actor recibe al comenzar su tarea y de él debe extraer los "indicios" necesarios para la posterior construcción de la estructura. Pero al mismo tiempo, el lenguaje, las réplicas de cada actor concebidas inicialmente por el autor, para llegar a poseer su nivel de significación más pleno, más denso, deberán ser "producidas" por sus comportamientos. Queremos decir que esas réplicas, para no ser meras declamaciones deberán emerger como el resultado verbal necesario de la existencia previa de ciertos conflictos o relaciones materiales entre los personajes. Es porque Romeo y Julieta se aman que surgen sus palabras.

El texto de las réplicas que entrega el autor pertenece al actor: forma parte de sus herramientas de trabajo. El texto connotado por la estructura dramática compleja que se pronuncia ya sobre el escenario, pertenece al personaje.

El texto dramático inicial, el texto escrito, posee un significado relativamente idéntico a sí mismo, si nos limitamos a su lectura: en ella vamos rescatando sus significaciones denotadas y en todo caso, las significaciones connotadas por el mero nivel literario, por la sintaxis de las escenas, etc. Mientras que el texto encastrado en la conducta de los personajes que participan ya de una estructura objetivada, posee una significación que deriva en gran medida de estos últimos elementos. Y ellos varían con cada puesta en escena, varían con cada actor, varían casi en cada noche de función.

La real significación de una escena teatral es inseparable de la situación concreta de su realización y por ello cobra un carácter variable históricamente de un modo tal que no encontramos en otros géneros. Los elementos dadores de sentido de una puesta en escena, por lo general se explican en los niveles superes-

tructurales de las macroestructuras históricas, y dependen de factores tan poco artísticos como las circunstancias sociales, las luchas de clase, etc.

Además, ¿cuánto de la verdadera conducta del hombre se revela en su habla? Particularmente en el teatro contemporáneo, el protagonista es un hombre destrozado por la lucha entre niveles concientes y subconcientes. Su habla participa en esa batalla y a veces, en vez de develar los contenidos reales de sus actos, sirve para ocultarlos, para disfrazarlos por lo menos. ¿Cómo entonces el actor puede analizar el texto, y tan solo el texto, para hallar esas conductas complejas? ¿Acaso puede rescatarse toda la riqueza dramática de Chejov trabajando sobre los conflictos banales y superficiales que se revelan en el habla de sus personajes? ¿No perderíamos así todo lo que éstos callan, lo que no se atreven a decir y que encierra justamente los aspectos más conflictivos de sus conductas? ¿No será justamente esta la razón por la cual el estreno de "La Gaviota" en San Petersburgo resultó un fracaso, hasta que Stanislavski y Nemirovich Danchenko supieron hallar los elementos conflictivos no lingüísticos de la obra?

Para un actor que base su técnica en la declamación, en la búsqueda obstinada en el texto de todos los secretos de su arte, Chejov resultará un autor no interesante. Se hallará más a sus anchas en Alfieri, Racine. Con esto queremos recordar de pasada que el rol dramático cumplido por la réplica teatral no es siempre el mismo. La relación entre una réplica teatral y la acción implícita en ella, ha sido y será variable. Dependerá fundamentalmente de consideraciones estilísticas en cuyo estudio no queremos aquí entrar. Pero en el caso del teatro de la vivencia, y de la réplica que intente simplemente (!!) "reproducir la conducta humana sobre la escena" los elementos no verbales resultarán de una importancia tal que toda la técnica actoral deberá basarse en su búsqueda.

Los niveles de conducta que se reflejan en una réplica dramática, pueden asemejarse a la parte emergente de un iceberg: no muestran en general la dimensión real de los problemas y conflictos. El actor debe bucear en los niveles materiales de los comportamientos, en los conflictos afectivos, en las interrelaciones contradictorias propias del teatro para poder comprender los verdaderos comportamientos de su personaje.

La personalidad del hablante, en el teatro, ya lo hemos dicho, surgirá de la totalidad de sus relaciones dramáticas. ¿Y cómo establecerlas si nos mantenemos en los niveles verbales?

Por lo general las réplicas de un personaje reflejan lo socialmente permitido, lo que él mismo considera el aspecto mostrable de su personalidad y de sus pensamientos, lo que es dable exhibir sin sanciones. Mientras que los aspectos conflictivos, los realmente generadores y básicos de la situación dramática permanecerán alojados en los niveles físicos, reprimidos, de los comportamientos. Si así no ocurriera, entonces el espectador deberá tan solo imaginárselos como existentes.

Todo lo que venimos diciendo acerca del texto dramático hace que éste participe de distinta manera, en las diversas etapas de la creación del personaje.

Primeramente el texto se le aparece al actor como lo único que tiene para iniciar su proceso, pero sabe que no puede empezar a hablar, sino que debe primero indagar en él para buscar los "indicios" extraverbales. El actor escudriña su texto para hallar la conducta subyacente. Pero ese texto recibido, condiciona, del modo complejo que hemos intentado describir más arriba, su ulterior comportamiento. Y en este sentido, el texto se nos presenta como integrante de la base de desarrollo integral del proceso. El texto es base de desarrollo tan sólo en lo que tiene de condicionante de las conductas.

Un personaje no procederá de igual manera si puede hablar que si se halla

impedido de hacerlo. Diferente será el comportamiento de quien disimula lo que le preocupa y no lo expresa (verbalmente) mientras habla de bueyes perdidos, del de aquel que aborde frontalmente la motivación real de su conducta. Burdamente hablando, diremos que es diverso el comportamiento de alguien que puede hablar, que sabe hablar, de quien no puede hacerlo por cualquier motivo. Pensemos en los sordomudos, o de cualquiera que intente comunicarse con otro sin despertar a alguien que duerme. En estos casos, cuando el actor no puede hablar, el comportamiento se vuelve notoriamente más "significativo" que activo, transformador. El comportamiento reemplaza, aquí en gran parte, al lenguaje.

Por todo esto, el texto que el autor entrega al actor, aún cuando posea tan solo significaciones denotativas condiciona su ulterior accionar. Funciona como si se tratara de una "condición dada". "Dado que los personajes dicen esto y aquello" pero que los conflictos son tales y cuales, las conductas resultantes serán unas y no otras. En este sentido el texto se articula con la base material de la conducta sin disminuir el rol de las acciones físicas, sino por el contrario, elevándolas a su verdadero nivel desarrollado socialmente.

Justamente por esto, el actor que emplea el método de las acciones físicas como herramienta heurística e investigadora, no deberá impedirse de hablar durante las improvisaciones, aunque eso sí, y por todo lo dicho, debe centrar su atención en la búsqueda y ejecución de los comportamientos materiales transformadores —de las acciones físicas— que lo llevan a cambiar al partener y a la situación.

El texto del autor es tan solo dañino en la improvisación cuando impide el libre accionar del actor, no cuando lo facilita. Un texto connotado por una intención, vinculado, generado por una conducta material, destinado a transformar al partener, no es ya pura verbalidad y no debe ser rehuído.

Tan solo cuando "en vez" de las relaciones materiales y activas aparecen relaciones verbales, nos salimos del método de las acciones físicas, abandonamos sus principios esenciales. Son los casos en que nosotros decimos que "los actores están hablando por teléfono", es decir, no están considerando la situación canónica de la comunicación, sus diversos niveles de existencia material. El método existe cuando un actor extrovierte su conducta en un sentido transformador, emplee o no el texto, y centra en esta actividad material su atención, haciendo de ello la base de todo el proceso.

Tan solo con los actores principiantes que no pueden eludir la fascinación de la comunicación verbal, es que puede comenzarse el trabajo con textos propios e improvisados a modo de paráfrasis para que se respeten los límites de la situación propuesta por el autor.

De no ser así, y si el actor ya posee entrenamiento adecuado con las acciones físicas, podrá comenzar su trabajo no digamos con todo el texto, que resultará una valla por la necesidad de memorizarlo, pero sí con lo que llamamos las frases "pivot", es decir aquellos textos originales del autor que hacen variar el curso de los acontecimientos. Bastarán unas pocas de ellas, las esenciales, y el comportamiento físico básico, para analizar en profundidad una escena a la que luego podrá agregársele todo el texto.

La gradual complejidad que va alcanzando la estructura dramática gracias a la alternancia de la crítica y la puesta en práctica de las acciones, llega así a un punto en que torna "necesaria" la aparición de la totalidad del texto. El actor ha llegado ya con su accionar a crear las condiciones suficientes para la aparición de los plenos significados de esos parlamentos. El actor llega así, finalmente, a producir desde su óptica el texto que aparece entonces henchido de sentido y función. De sentido, por cuanto el contexto material, interactivo, lo aporta. Y de

funcionamiento por cuanto el texto aparece vinculado dialécticamente al comportamiento general del personaje: o en contradicción con lo que hace, o subrayándolo, o desviando la atención. El texto ya no es más un algo aparte sino una parte inseparable de la conducta total del personaje.

De este modo lo que se persigue con el método de las acciones físicas, es decir, la construcción de un objeto previo al estético que nos permita juzgarlo, apreciarlo y operar mejor sobre él, se acerca ya a su fin.

Tenemos delante nuestro un objeto teatral complejo que nos sirve de criterio. Sobre él, desde él, la tarea estética se nos presenta más densa y profunda.

Con el método de las acciones físicas seremos capaces de abordar la creación desde otro nivel de conocimientos. Y no creemos que ello vaya en detrimento de la libertad creadora, sino todo lo contrario.

COLOFON

Arribamos al final de este estudio con plena conciencia de su insuficiente desarrollo y profundización. Algunos de los temas aquí planteados abren campos de investigación que, por ahora, se hallan fuera del alcance de nuestras posibilidades. Otros, como por ejemplo el referido a las relaciones entre el lenguaje y la acción y a sus funciones dramáticas, apenas si están esbozados. Tenemos conciencia de ello, trabajamos en este sentido, pese a lo cual, creímos útil la publicación de estas líneas en su actual estado.

Igualmente vemos como necesario y complementario un trabajo que considere los problemas derivados de la presencia de distintos estilos en los textos dramáticos, y de la incidencia de este factor sobre la técnica por nosotros descrita. En suma, se trataría de estudiar el funcionamiento del método de las acciones físicas en el caso de textos dramáticos que no se propongan reproducir la realidad "tal cual ella es".

Algunos aspectos derivados de la historia del problema de la técnica teatral, han sido también descuidados en este ensayo. ¿Acaso la tradición verbalizante del teatro propio de la Comédie Française no tiene mucho que enseñarnos acerca del lenguaje en el teatro? Y éste es tan solo un ejemplo. Seguramente encontraremos núcleos racionales en cada una de las técnicas que ahora consideramos superadas. Pero para realmente hacer ese rescate, es necesario un estudio que requeriría una cantidad de documentos y conocimientos que se alejan de los propósitos iniciales de este ensayo. Hay que bucear en la historia dejando de lado métodos erróneos, imágenes del hombre falsas, tradiciones meramente formales, y apartando la hojarasca, rescatar las técnicas que aún hoy pueden servir al actor que pretendemos.

Nuevamente queremos hacer hincapié en la finalidad gnoseológica del método. Se trata de un procedimiento de análisis que produce objetos válidos como criterios para ser desechados o utilizados parcial o totalmente en la creación estética ulterior. Antes de la aparición del método todos los verdaderos artistas supieron crear. Lo que quizás no acertaron es a analizar con cierta precisión el objeto que buscaban. Nosotros pues estamos lejos de proponernos enseñar a crear. Apenas si intentamos capitalizar algo de lo científicamente aceptable dejado por las técnicas anteriores, en un intento por deslindar mejor y exponer con claridad modos de aproximación racional —y no sólo racional— al verdadero objeto de la creación. Creemos que si logramos definirlo mejor, la creación actoral sólo tendrá que ganar. Pero esto siempre que recordemos que el método produce objetos no estéticos, sino más bien gnoseológicos.

La diferencia a veces no aparece tan clara cuando se trabaja con el método sobre textos de tipo naturalista, realistas—psicológicos. Ello se debe a que tanto el método como la pieza en cuestión se proponen "reproducir la vida tal cual ella es". Y en consecuencia el objeto producido es semejante. Pero aún en ese caso y si queremos superar la artesanía, el verdadero artista no deberá conformarse con los conocimientos que le aporta la aplicación del método, ni siquiera con los objetos teatrales creados con él. Desde esos objetos deberá comenzar recién la creación.

No creemos haber innovado en demasía. Simplemente continuamos una línea que alguna vez provocó la siguiente reflexión en Baruch Spinoza: "Nadie ha determinado hasta ahora lo que puede el Cuerpo. . . Se dirá que es imposible atribuir únicamente a las leyes de la Naturaleza, consideradas solo corporalmente, las causas de los edificios, de las pinturas y demás cosas de esta especie que se

Tampoco sobre la acción se ha pensado sólo en el presente. Dejemos hablar a uno de los mayores autores dramáticos de la historia: "Tous les hommes sont semblables par les paroles. Et ce n'est que les actions qui les découvrent différents". MOLIERE.

rents''. MOLIERE.

INDICE

CAP.	PAG.
INTRODUCCION	11
HACIA UNA DEFINICION DEL OBJETO.	21
1 — Aproximación estética	21
2 — Especificidad del teatro	24
3 — Teatro en acto	29
¿VIVENCIA O REPRESENTACION?	35
EL APORTE DE STANISLAVSKI	41
EL NUEVO STANISLAVSKI	61
LA ESTRUCTURA DRAMATICA Y SU GENESIS	81
ELEMENTOS DE LA ESTRUCTURA DRAMATICA.	93
1 — Los conflictos.	93
2 — El entorno	98
3 — La acción.	100
4 — El sujeto	114
5 — El texto.	119
COLOFON.	125

INDICE BIBLIOGRAFICO

DE LAS PRICIPALES OBRAS CONSULTADAS

Obras Completas, de K.S. Stanislavski.

Acción Escénica, artículo de *Boris Zahava*.

Eugene Vajtangov et son école, de *Boris Zahava*, Ed. de Moscú.

¿El sistema de Stanislavski es universal?, artículo en *Probleme de Teatru si Cinematografie*, N° 4, 1957.

Metoda lui Stanislavski si realismul socialist, de *N. Abalkin*, Cartea Rusa, Bucarest, 1955.

Stanislavski Today, artículos de *Zahava, Zavadsky, Knebel, Kristl*, compilados por Sonia Moore, New York, 1973.

La maestría del actor y del director, de *Boris Zahava*, Ed. de Moscú.

El actor en el siglo XX, de *Odette Aslan*, G.G. Ed.

La esencia del teatro, de *H. Gouhier*.

La paradoja del comediante, de *H. Diderot*.

El arte Poética, de *Aristóteles*.

El Capital (y otros trabajos), de *Karl Marx*.

Anti Duhring (capítulo el rol del trabajo en la transformación del mono en hombre), de *F. Engels*.

Marxismo y Teoría de la personalidad, de *Lucien Seve*.

Introducción a la filosofía Marxista, de *Lucien Seve*.

Dialéctica de lo concreto y de lo abstracto, de *Ilienkov*.

La dialéctica Marxista, Revista de Ciencias Sociales N° 6, de *V. Kuzmin*.

Dialectique, Logique et Gnoseologie: leur unité, de *B. Kedrov*, Ed. de Moscú.

Filosofía de la Praxis, de *A. Sánchez Vázquez*.

Las ideas estéticas de Marx, de *A. Sánchez Vázquez*.

B. Rumin.

N. Dmitrieva.

Teorías dramáticas, de *Castagnino*.

La novela y el dramahistórico (y otras), de *G. Lukacs*.

Elementos para una sociología del arte, de *A. Hauser*.



RAUL SERRANO

FICHA BIOGRAFICA DEL AUTOR

Nació en San Miguel de Tucumán el 23 de febrero de 1934. Realizó estudios teatrales con John B. Priestley (Concepción, Chile, 1956); en el Instituto Ion Luca Caragiale de Bucarest (1957/1961), de donde egresó con el título de Licenciado en Artes, especialidad Teatro; y con Lee Strasberg (Buenos Aires, 1970). Dictó cursos y conferencias en Buenos Aires, muchas ciudades del interior del país, España y Rumania. Fue Director de la sección Pedagogía Teatral de la Escuela Nacional de Teatro, Director de la Escuela de Teatros Independientes de Tucumán y actualmente dirige la Escuela de Teatro de Buenos Aires. Algunas de sus principales puestas en escena como director: "El centroforward murió al amanecer" de Cuzzani (Bucarest 1961), "La ópera de tres centavos" de B. Brecht (Bucarest 1964), "Un tranvía llamado deseo" de T. Williams (Tucumán 1968), "Ceremonia al pie del obelisco" de W. Operto (Buenos Aires 1971), "El proceso" de Kafka-Mediza (Buenos Aires 1976) y últimamente "El nuevo Mundo" de Somigliana y "Tute Cabrero" de R. Cossa, ambas en Bs. As. 1981.

TE
79
Sa