

La estructura dramática

Raúl Serrano

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 sólo en sentido condicionador de las acciones.

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

1-LOS CONFLICTOS

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 hablarnos 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 materializan 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 los 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 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 comprender 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 después si está cerrada con llave, probará algunas, varias. Luego golpeará, finalmente llamará a alguien. Por último podrá hasta cejar 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. ¿Quere decir entonces que este tipo de conflictos no puede analizarse? Tan sólo 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 este desarrollo, una vez que tenemos delante nuestro un objeto material independiente de nosotros mismos, podemos si reflejar los momentos fundamentales de su desenvolvimiento, reflejar en una secuencia teórica los principales objetivos por los que lucharon los contenedores, los vericuetos de su lógica interna, etc. Y entonces, tan sólo 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 de 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 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 despegarse 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 el 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 sólo 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.

Volvemos 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 contradicción de éstas comienza 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 contenedores aparecen como "argumentadores", como el fiscal el uno y el defensor el otro. Pero no se da una lucha real, natural, movediza, cambiante, orgánica, aquí y ahora, sino tan sólo 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" (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 concreción 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 consideramos 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 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 Jardín" 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 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 resultado 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 partners, 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 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 éste 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 epístolas 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 correcto, 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 llamarla. 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 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 atribuírsele 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 irrealidad 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 de más? 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 i 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 presentársenos 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 supuesto que hay que entender, que la súbita detención del movimiento asumida conscientemente 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 tienen 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 escaparán 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 consciente del sentimiento. Había señalado que ello llevaba al cliché, al juego teatral inflado y fundamentalmente mentiroso.

El lema stanislavskiano "de lo consciente a lo subconsciente" 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 consciente, 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 conscientemente 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, reacciona, ya no se trata de que accione, sino que responde de un modo no totalmente consciente, 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 esquiva, 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 conscientes. 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 sólo consciente 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 consciente, 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 la improvisación 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 ed 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 concretez 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 sígnico, 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, etcétera.

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, 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 sígnicos, 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 partenaire, 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 ausencia 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 sufrimiento y se sumerja en sí mismo para lograr expresarse tan sólo 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 gemnérica citada. La circularidad que une al sujeto con el objeto de su acción, propio de su 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 sensorializada (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 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 para 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 nuestro 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 desencadenar todo el proceso, justamente a causa de sus orígenes voluntarios y concientes. En efecto, basta tan sólo 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 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 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 consciente. 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 conscientemente 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 consciente del actor de la interacción con su medio y su partener, para volcarlo a la evocación. De aquí surgen las dificultades descritas.

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 al peor arquitecto de la abeja más experta, es que él ha construido la celda en su cabeza antes de construirla en la colmena. El resultado que se logra mediante el trabajo 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 el 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 objetivas 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 de 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 teatro donde los procesos edl 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 sólo 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 e instrumentos, que son en realidad objetos, producidos por el hombre mismo, y tendientes a facilitarles su transformación del mundo circundante. Esta suscita 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 objetivo, como el resultado a conseguir con el trabajo actoral, sino por el contrario, somos conscientes 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 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 espiritual. 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. Sí, 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 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 físicas 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 actividad final. El actor que encarna a Otelo puede tomar del cuello a Desdémona, voltearla sobre el lecho, arrojarse 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 el 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 ed 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 sólo el entorno, y algunos elementos de la utilería 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 construidos 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 éstos 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 aproximen 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 trata 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 es su mundo escindido, contradictorio? ¿cuál su identidad y en qué 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 escenario, ubicado en una calle y en una dirección de la ciudad que habita, su piso es de madera y resuena, y por la otra, de 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 enumeradas 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 de la torre? Ellas sí 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 sólo 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, con 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 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?

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 sólo una existencia literaria, incompleta, teórica, mientras que al actor posee ya un status real. Y propone, con una lógica incuestionable y hasta preogrullesca, pero ignorada por muchos, que el tránsito del uno al otro se haga pasando de la existencia empírica edl 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 cración 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 acciones 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 conscientes. 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 consciente) esto 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 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?

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 recatarse 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 sólo 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 reflotar esas vivencias mías y con ello construir el sujeto dramático. Salgamos a buscar esos elementos parecidos, esos contenidos emocionales 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 sólo 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 sólo 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 descrito 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 sólo 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, irreplicable. El tránsito general sería: actor, rol o función abstracta, trabajo con acciones, personalidad concreta=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 existía 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 subconsciente, 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.

5 - 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, lo 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 irrepitibilidad 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 comunicación 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 -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 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 superestructurales 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 sólo 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 ésta 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 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 buscar 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 sólo 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 sólo 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 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 sólo 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 sólo 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 sólo 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 aparición a 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.

Bucarest, septiembre 1986