

siempre del "gran arte", del "arte verdadero" al que asociaba, inevitablemente, con el realismo psicológico.

Si en este libro argumentamos a favor de inducir al alumno a la conquista de la organicidad ello se debe solamente a un enfoque pedagógico (recuérdese que hemos adoptado la estética del realismo tan sólo por esos motivos). Pero de ninguna manera debe inferirse que consideramos al realismo como un estilo más valioso que los otros.

Si se practica la adquisición de la organicidad y se juegan escenas con el problema de la identificación entre el actor y el personaje, consideramos que uno de los problemas pedagógicos más arduos será resuelto y servirá de base para el enfrentamiento con otros problemas actorales —el distanciamiento propio de la comedia o del teatro épicos, por ejemplo— de una manera mucho más profunda.

Espero que lleguen ustedes al último capítulo de este libro para poder comprobar allí los problemas que plantean la construcción de la escena y el personaje en otros estilos.

RAÚL SERRANO
NUEVAS TESIS SOBRE STANISLAVSKI
Fundamentos para una teoría pedagógica.

Edit. Atuel

EL APORTE DE STANISLAVSKI

Todavía estamos esperando la obra crítica capaz de considerar el aporte de Konstantin Sergueevich Stanislavski en su totalidad. De ese modo podríamos apreciar sus distintas orientaciones a lo largo de su vida, la variedad de los marcos teóricos de referencia y aun, una cierta contradicción entre algunas de sus afirmaciones. Aunque haremos referencia a esas variantes, no es nuestro objetivo el considerarlas y tan sólo las tendremos en cuenta en función de la aproximación pedagógica que intentamos. Desde este ángulo resulta ineludible la mención al maestro ruso.

Mucho se ha hablado de su método o sistema y cuanto libro he consultado, difiere sin embargo en lo que respecta a su legado esencial.

Esto se debe —en mi opinión— a que Stanislavski nos ha dejado una vastísima herencia de problemas y soluciones, sin que jamás haya sido capaz de articular un método o sistema. Justamente esa agudeza para abordar temáticas muy diferentes con profundidad y penetración científicas contrasta con la estructura de su obra generalmente planteada como diálogos entre el maestro y sus alumnos pero sin una mayor sistematización. El propio maestro declaraba su perplejidad ante determinados capítulos por no saber en qué lugar colocarlos.

Esta serie de "clases" sin un nexo sistémico entre ellas y, la

constante variación de sus puntos de vista a lo largo de su vida, ha provocado el singular hecho de que actualmente tengamos tantos Stanislavskis como lectores haya logrado.

Sin duda que la pedagogía científica comienza con él, pero espera todavía su coherencia interna, no contradictoria, y una cierta fundamentación epistemológica.

La vida y la obra de este genial maestro ruso, director singular, actor consumado, pero sobre todo rescatable porque puede considerársele fundador de la moderna formación del actor estuvo orientada, sobre todo, a erradicar de la escena el amateurismo y el vedetismo escénico, modo al que hoy llamaríamos de manera más apropiada manierismo comercial. "A lo mejor la rutina es llamada teatralismo —observaba—, es decir ese modo de andar y hablar típico de los escenarios teatrales". Y continuaba luego en su diario de juventud:

"Si es así, entonces no debemos confundir la rutina con las condiciones necesarias para el escenario, porque éstas requieren, sin duda, algo específico, que no se encuentra en la vida. Y justamente en esto reside el problema: introducir la vida en escena dejando de lado la rutina (que mata la vida) y respetando al mismo tiempo los requerimientos de la escena... Si logras pasar por este estrecho desfiladero —entre la rutina por un lado y las condiciones del escenario por el otro— encontrarás el verdadero camino de la vida. Este camino es infinito, en él se encuentran multitud de cosas interesantes, es un amplísimo campo para la elección. En una palabra, el talento encuentra dónde desarrollarse y expandirse".

¡Cuántas sugerencias estilísticas hay en estas líneas! ¿Hay alguien que se atreva a llamar naturalismo a esta postura? ¿Es acaso realismo? ¿O apenas se trata de lo que antes hablábamos acerca del actor "vivo" sobre la escena?

En primer lugar se trata de la vida pero... "en las condicio-

nes de la escena", es decir no se trata de la vida como en la cotidianidad. Es algo diferente que sin embargo no hace perder al actor su organicidad. Se trata de nada menos que utilizar el aparato psico-físico del actor en las condiciones de la escena: sin estímulos iniciales reales (podemos hablar eso sí de "condiciones dadas") y sin consecuencias reales pasada la función. Ese comportamiento tiene la doble connotación: por una parte la entrega vital y por la otra el respeto de la convención (teatral). Y este comportamiento —esto es ya una sospecha casi personal— puede adaptarse a multitud de estilos teatrales aún no realistas.

Stanislavski buscó siempre lo que él llamó "la verdad escénica" concepto al que propongo considerar en su formulación histórica como un sinónimo de lo que yo llamo organicidad y no algo vinculado estrechamente al realismo y al naturalismo.

Su larga vida artística y de pedagogo e investigador transcurrió entre sus apuntes de 1877-1892 y su muerte ocurrida en 1938. Nos muestra siempre a un trabajador autocrítico para con sus propios hallazgos. Su insatisfacción frente a lo ya logrado, a lo que ya había demostrado y puesto en funcionamiento exitosamente, sólo era superada por su capacidad investigadora, su sed de aquella "verdad escénica" —vital y convencional a la vez— y su agudo sentido crítico. Esto lo llevó a transitar los estilos contemporáneos más audaces —trabajó con Gordon Craig, facilitó las búsquedas de Meyerhold y Vajtangov— y a negar procedimientos que lo habían llevado a la fama mundial.

Como ya lo he dicho, aún hoy somos deudores para con la totalidad de sus escritos. Gran parte de la responsabilidad les cabe a quienes debieron publicarlos a tiempo y sin cortapisas. Muchos de ellos aparecieron tras su muerte lo que los dejó a merced de circunstancias históricas en las que vivieron sus compiladores y nosotros mismos. ¿Cuántos tipos de censuras padecemos los que intentamos heredarlo, criticarlo y continuarlo?

Y si es difícil conocer toda su obra aun más difícil resulta esbozar lo que significaría continuarla. Stanislavski mismo se contradijo en el curso de sus investigaciones y no todas sus afirmaciones poseen el mismo valor a la luz de los años transcurridos. Hoy existen tantas lecturas de Stanislavski como maestros se hayan abrevado en sus lecciones. Y sin embargo, básicamente, podríamos desde un punto de vista epistemológico reducir a dos sus posturas principales.

En realidad éste es el sentido de mis escritos: se trata de un intento por rescatar el legado stanislavskiano, de un modo crítico, y a la par, de un intento por continuar sus investigaciones y enseñanzas más allá de los límites que su época y el nivel de la ciencia por ese entonces lo permitían. Han pasado más de setenta años desde su muerte. Son setenta años durante los cuales se lo invocó y se lo criticó despiadadamente. No sé cuál de las dos posturas fue peor: si la de los que lo elogiaron o la de los que lo atacaron. Y sin embargo, la pesada tarea de esbozar una pedagogía racional, sistemática y basada en las ciencias conexas, y que sepa discernir en su obra lo valioso y permanente y lo superado y errado, sigue en pie.

Stanislavski comenzó sus investigaciones allá por la octava década del siglo XIX, y según sus propias declaraciones, la primera aplicación de su método la efectuó durante los ensayos de la obra *El drama de la vida*, puesta entre 1906-1907. Ya durante el verano de 1906, Stanislavski sintió la necesidad de compilar y organizar sus propias reflexiones técnicas:

“... Como consecuencia de mis experiencias artísticas — decía — he reunido una cantidad de materiales de toda índole con respecto a la técnica del arte. Sin embargo parecían amontonados sin elección alguna, mezclados, trabados y no sistematizados, y de este modo, resulta difícil utilizar sus propias riquezas. Era necesario poner orden, desenredar lo reunido,

apreciarlo y ordenarlo, para decirlo de algún modo, en los estantes de la cabeza. Lo que había quedado en forma bruta debía ser elaborado y puesto como cimiento de mi propio arte. Lo que se había gastado por el tiempo, debía ser renovado. Sin esto, el avance era imposible”.

Es patético pensar que esas palabras sigan vigentes hoy en día en lo que a la técnica se refiera y a pesar de sus propios trabajos. Pero ahí aparece justamente la tarea: en esa confesión temprana de su incapacidad sistematizadora y en la de quienes lo siguieron, en las confusiones que aún hoy imperan en el terreno.

¿Es que acaso hay que buscar algún método para el arte? Por supuesto que no. Por fortuna no existe método para la creación. Existe la posibilidad de sistematizar las técnicas ya empleadas hasta el momento y, en todo caso, deducir de ellas sistemas para la investigación de escenas por hacer. Los métodos poseen pues un carácter heurístico, de investigación. Jamás podrán pautar lo que consiste justamente en la originalidad del planteo. Y la pedagogía actoral y del arte en general es quien tiene más que ganar si visualizamos con claridad las diferencias.

En aquellos escritos de 1906 y pese a sus declarados propósitos hallamos toda clase de propuestas eclécticas al igual que una carencia de sistematización, como ya venimos anotando. Hay ideas que provienen de filosofías vagamente orientales y místicas, junto a logros de la psicología occidental hoy, por supuesto, netamente superadas. Hay descripción de técnicas junto a afirmaciones notoriamente estéticas.

En un manuscrito que no sé si se haya publicado, pero que se conserva según N. Abalkin en el Museo del Teatro de Arte con el número “VJ 19, Nr. 1927” y que contiene un primer intento de Stanislavski por exponer su “método”, hay numerosas referencias al psicólogo francés Theodule Ribot (1839-1916).

De aquel representante de la psicología experimental parece haber extraído Stanislavski el concepto de memoria afectiva. Decía entonces Stanislavski:

"El actor crea su rol no sólo por la simple inspiración accidental, como equivocadamente creen algunos teóricos, sino por toda una serie de inspiraciones provocadas y fijadas durante los ensayos y luego repetidas en el momento de la creación y basadas en los recuerdos afectivos".

Mientras que Ribot mismo en su *Psicología de los sentimientos* explicaba:

"El ideal final de cada recuerdo consta en que guardando la marca de un estado sufrido con anterioridad, lograr en lo posible, un igualamiento en la intensidad producida por la impresión inicial".

Según el Stanislavski de aquellos años "el actor en escena debe conducir sus sentimientos afectivos de acuerdo al tejido establecido por el rol, pero no sometérseles enteramente". Es evidente que por aquellas épocas el sentimiento poseía un inmenso peso en la actuación. Casi me atrevo a decir que era el equivalente de los "do" de pecho de los tenores en la ópera. Por supuesto que Stanislavski no se quedaba sólo en la emoción y añadía la necesidad de lo que él llama "comunicación escénica", no demasiado definida, pero que nosotros podríamos considerar una especie de control de sus actos por parte del actor sobre la escena y referido al contacto con los partenaires. Lo que buscaba Stanislavski era claro: la erradicación del amateurismo y de los clichés profesionales. Pero hoy nos resultan evidentes los tanteos y búsquedas iniciales con todos los signos de la experimentación.

En general, lo que ocurrió es que los lectores occidentales accedimos a sus escritos sin una guía. No sabíamos —por lo

menos a mí me ocurrió— si los libros que leíamos eran completos o si faltaban capítulos y cuáles. Por esa razón dimos por global lo que, a veces, era sólo un aspecto. Y así fueron apareciendo lecturas personales que pasaron por "el verdadero Stanislavski". Y las consecuencias para la pedagogía se observan hoy con claridad. Pese a que los programas de la mayoría de las escuelas de teatro repiten fielmente los índices de los libros leídos, sus contenidos difieren en base a las comprensiones individuales de aquellas lecturas.

Hubo otros intentos iniciales de Stanislavski por ordenar lo que ya a él le parecía confuso. Tomemos por ejemplo el artículo dedicado a la actriz M.P. Lilina pensado desde un marco teórico que concibe a la psicología humana como la adición de una serie de funciones. En él se habla de la voluntad de búsqueda, de la encarnación del personaje, del fundirse con él y de cómo influir sobre los espectadores. Cómo se ve una serie de hechos posibles y útiles pero agrupados desordenadamente, a lo que hay que agregar la persona concebida como una yuxtaposición de funciones sin que se señalen los límites ni las relaciones entre ellas. Luego de leer estas indicaciones yo me hacía esta pregunta: ¿Cuándo qué? Y desde entonces mi búsqueda que desemboca en estos escritos.

En aquel período, Stanislavski pudo sin embargo distinguir algún eje que merece ser subrayado y rescatado. Se trata de los dos procedimientos —él dice simultáneos— que el actor debiera tener en cuenta:

"Uno de esos estados de espíritu se halla impuesto por la vida y surge como consecuencia de la interpretación del rol con ayuda de la memoria afectiva y la observación de la vida por el actor; el otro estado de espíritu es exclusivamente escénico y aparece tan sólo cuando el actor siente el proceso de encarnación del rol".

Y más adelante:

"Se sobreentiende que no sólo en el proceso de creación del rol sino cada vez, en cada ensayo, es necesario el primer estado de espíritu basado en la vida, con su concentración calma de sentimientos y de sensaciones. Así puede uno confundirse plenamente con el dramaturgo y utilizar su poderoso apoyo".

El señalamiento de los dos planos puede aceptarse pero acerca de cómo debieran articularse en el tiempo no existe la menor indicación. Al igual que hoy en día rechazaría el origen de la emoción como proveniente de la memoria. Son justamente estas lagunas y estas confusiones las que han generado tal variedad de lecturas.

Además todas las concepciones stanislavskianas de la primera época se hallan impregnadas de vicios idealistas y aun de aportes místicos provenientes de religiones orientales: llegó a pretender que el "prana" fuera parte de la técnica. La "comunicación teatral", para usar su lenguaje de ese período, era vista como algo fundamentalmente espiritual en la que el rol esencial era jugado por las emociones y las sensaciones. La persona, a su vez, y acorde al funcionalismo de moda, se visualizaba como escindida en dos planos perfectamente definidos: el espiritual por un lado y el corporal por otro. Ninguna relación se establecía entre ambos y el trabajo apuntaba sobre todo a los aspectos espirituales. Es ésta una concepción cartesiana del cuerpo que hay que modificar si se pretende ser consecuente con lo que posteriormente se planteará en el "método de las acciones físicas".

Posteriormente Stanislavski avanzó en el sentido técnico y fue generando lo que se conoció con el nombre de "sistema" y se halla contenido en sus primeros libros, es decir: *Mi vida en el*

arte, *El trabajo del actor sobre sí mismo, Construyendo un personaje* (aunque existen variantes según las traducciones).

Sin la pretensión de resumir con exactitud lo que allí se expone (muchas son las contradicciones y se necesitaría un trabajo de equipo para clasificarlas) intentaré describir los pasos que se desprenden de aquellos escritos.

El trabajo del actor debiera comenzar con una consideración profunda del texto dramático. No se concibe otra dramaturgia posible y el texto pre-escrito debiera analizarse desde diversos enfoques pero, básicamente, se procura comprenderlo durante un período prolongado que se denomina el de los "ensayos de mesa". Durante ese lapso y a partir de las sugerencias del texto se buscan la línea de pensamientos de los personajes, la línea de sus imágenes y la línea de sus acciones. Lógicamente, tras haber precisado el ambiente y la época en la que transcurre la acción y aun ciertas características de estilo propias del autor. Recién entonces se pasa a la práctica sobre la escena. Se trata de ensayos en los que se procura materializar y conjugar las líneas definidas con anterioridad. Es justamente ahora cuando aparecerá una cuarta línea surgida de la conjunción de las anteriores: la línea de las emociones, del sentimiento.

Con variantes y por lo que puede desprenderse de los escritos en los que narra su propia práctica personal, se trata de los procedimientos con los que Stanislavski realizó gran parte de su obra escénica. Intentemos una somera crítica.

¿Es posible acaso definir con tanta precisión lo que ocurrirá luego en la práctica? ¿Es posible romper práctica y teoría de tal modo? Este proceder es contrario al análisis científico que exige un ida y vuelta entre ambos niveles mucho más cercano y conectado. A lo que lleva es a llenar la cabeza del actor con descripciones correctas, quizás, pero totalmente inútiles desde el punto de vista del proceso constructivo por lo menos en esos

momentos iniciales. En la práctica, si el actor pretende seguir estos consejos se introvierte —debe pensar en muchas cosas a la vez— y pierde la conexión espontánea con lo que está ocurriendo en la escena. La sintaxis de un proceso práctico-heurístico no aparece para nada y tan sólo podría intuirse en la aparición de la emoción a partir de la puesta en práctica de lo pensado.

Este último aspecto sí constituye un hallazgo en la técnica actoral: un hallazgo perogrullesco, con seguridad, pero de una importancia suma ya que aún hoy nos topamos con quienes se esfuerzan por “sentir” de modo voluntario y forzado.

Es ésta una de las conquistas de Stanislavski a las que podemos calificar de científicas ya que puede ser sostenida por todos los enfoques psicológicos contemporáneos. Establecer que el actor no puede sentir a voluntad marca un antes y un después en la pedagogía teatral.

Hay un largo camino desde aquellas eclécticas páginas de las primeras épocas hasta las pocas pero geniales concebidas poco antes de su muerte y que se hicieron conocer al mundo con el nombre de “método de las acciones físicas elementales”. Con el objetivo siempre presente de la búsqueda de un actor vivo sobre la escena —y no en la defensa de un estilo—, un actor entrevistado como la respuesta artística y profunda a las “payasadas” (*cabotinades* en francés) de quienes dice que “solamente remedan la vida, los sentimientos y las figuras humanas mediante procedimientos de juego escénico, establecidos de una vez y para siempre”. Todos tenemos presente —yo particularmente— durante nuestras incursiones por el teatro comercial o la TV las respuestas de aquellos actores que creen ser más profesionales por ello, cuando nos aclaraban: “No se aflija señor director, yo ya lo tengo hecho, ya sé lo que hay que hacer”. Y esto, en lugar de abrirse a la búsqueda de situaciones siempre diferentes.

El derrotero de Stanislavski es simplemente el trayecto au-

to crítico de alguien atento y sensible a la llegada de sus trabajos (escritos y escénicos) y que, en consecuencia, encaminó sus investigaciones cada vez con mayor acierto hacia formulaciones técnicas aún hoy sostenibles. Por desgracia, la muerte lo sorprendió cuando apenas había iniciado la prospección de un sendero totalmente opuesto a lo que había sostenido durante toda su vida, pese a que con él, con el antiguo método ya se había convertido en el director más famoso del mundo y había llevado su elenco a los topes del reconocimiento. El método de las acciones físicas se halla contenido en unas pocas páginas que sin embargo abren una nueva era en la pedagogía teatral.

Todo el proceso de investigación que es en suma la vida de Stanislavski posee aquella inocultable unidad de la que tanto hablamos: la búsqueda de la “verdad escénica profunda”. Tanto el primer método como el segundo aspiran a ese logro. En esto hay continuidad, aunque como veremos enseguida existe una ruptura en sentido epistemológico. Creo que no se ha insistido lo suficiente sobre el vuelco producido alrededor del año 1934. Todos sus anteriores escritos y aseveraciones se ven convulsionados, trastornados, “vueltos con la cabeza para arriba”. Y esta inversión en el trayecto, en la sucesión de procedimientos y puntos de partida y llegada, traen aparejadas modificaciones que durante la época del poder soviético tendieron a ser opacadas, disminuidas por aquellos que sostenían la continuidad de un solo método stanislavskiano. Esto ocurre de modo incomprensible por cuanto lo verdaderamente cercano a la formulación marxista es justamente aquel vuelco que sostiene la necesidad de comenzar el trabajo desde sus pautas materiales, visibles, para desde allí, generar o crear las condiciones para la aparición de la vida subconsciente.

Stanislavski buscó siempre, tuvo vacilaciones, y sobre todo cambió radicalmente de rumbo en medio de la triunfal recepción

mundial de sus planteos. ¿Por qué lo hizo? ¿Se debió tan sólo a su carácter intransigente de investigador? Nadie podrá contestar estas preguntas con certeza. Pero cabe agregar algunas circunstancias que, seguramente, influyeron en su toma de decisiones.

En primer lugar, el clima filosófico imperante en su país. En la Unión Soviética la filosofía oficial era el marxismo, y ésta, en su visión más primitiva partía de lo material para el hallazgo de los factores espirituales. Stanislavski, lector atento de la circunstancia política de su país, no pudo dejar de considerar esto en función de sus propias aseveraciones, y lo más probable es que haya tenido en cuenta consejos al respecto. Ahora, lo paradójal es que luego de la gran innovación nadie en aquel país vinculó sus hallazgos con la filosofía imperante. Ironías del destino de este investigador, en realidad muy poco politizado pese a haberse convertido en el paradigma del teatro soviético.

En segundo lugar hay que mencionar las tormentosas relaciones con sus amadísimos discípulos Meyerhold y Vajtangov. Este último buscaba una mayor convencionalidad teatral a la par que intentaba mantener el compromiso actoral sostenido por su maestro. Pareció lograr sus propósitos con la realización de *La Princesa Turandot* de Carlo Gozzi que fue recibida por Stanislavski como un triunfo de las tesis de su discípulo. Por su parte, Meyerhold desde posturas artísticas mucho más militantes ideó lo que se conoció como la "biomecánica". Se trataba de tesis filosóficas trasladadas de modo casi mecánico a la técnica del actor. Una especie de análisis de los comportamientos físicos que estaban en la base de la actuación. El rol del cuerpo crecía notoriamente en estos planteos meyerholdianos y sus críticas al "psicologismo" del maestro son conocidas por todos.

Recordemos que la década del treinta es aquella en la que el régimen soviético uniformiza la creación sobre la base de un

dogmatismo estético cuya esterilidad quedó demostrada con el tiempo. ¿Acaso Stanislavski podría escapar a esa presión asfixiante? ¿Y no serán "las acciones físicas" la reacción inteligente y específica urdida por el veterano creador ante los requerimientos materialistas?

Seguramente que los factores determinantes fueron muchos. El trayecto es complejo y plagado de anécdotas de índole técnica, otras de color político y hasta de color personal. Ni es éste el lugar, ni poseo la documentación necesaria para profundizar en el tema y el ambiente. Estos últimos años han aportado una serie de materiales que permanecían ocultos y que arrojan luz sobre esas tortuosas relaciones.

Pero los factores centrales siguen siendo, en mi parecer, la presión de sus discípulos, la del medio y alguna lectura o aporte proveniente de los trabajos del fisiólogo Ivan Pavlov quien buscaba igualmente la relación entre los procesos psicológicos y los estrictamente fisiológicos. Además, por cierto, de la atenta observación de Stanislavski quien había confesado que le gustaba analizar el trabajo de los grandes actores como si se tratara de un entomólogo estudiando a sus criaturas.

¿Pudo acaso Stanislavski con su extremada sensibilidad intelectual, con su curiosidad inteligente, sustraerse a estas cuestiones? Creo que no. Se trata, como siempre en el avance de la ciencia, de familias de problemas y de soluciones que pueden explicarse por condicionamientos sociales e históricos. Y algo de esto le debe de haber ocurrido al maestro.

Pero aun si analizamos el desarrollo de su pensamiento como descontextualizado de la realidad que le tocó vivir, podríamos hallar una cierta lógica que lo fue acercando al método de las acciones físicas. Sin duda que él mismo percibía su incapacidad para encontrar un nexo, un vínculo entre los diversos factores que iba describiendo en el comportamiento del actor.

Algo de eso queda expresado ante la estupefacción que confiesa al no saber cómo ubicar distintos capítulos en sus libros.

Sus clases, narradas con humor y hasta con arte, no señalan los vínculos ni las conexiones procesales de los diversos elementos trabajados. Ellos se hallaban mecánicamente juxtapuestos en su exposición. "Todo" era necesario y al mismo tiempo para lograr la conducta plena en escena. Había que concentrarse, relajarse, imaginar, accionar, controlar, entregarse y todo simultáneamente. Seguramente el maestro no se hallaba cómodo ante esta postura. Nada de lo que firmaba era injusto pero faltaba hallarles la situación témporo-espacial en que se vinculaban.

Con el correr del tiempo y por las razones que él mismo explica en su capítulo sobre el trabajo con *El Inspector de Gogol*, Stanislavski se acerca a la formulación de una metodología, es decir, a la aplicación en el tiempo de los distintos procedimientos. Describe mejor desde dónde ir y adónde llegar. Se acerca mejor al trabajo del actor de un modo mucho más objetivo. Lo describe en su contexto real, práctico y visualiza la historia, el proceso, los procedimientos necesarios para ir ordenando los elementos existentes e ir anudándolos entre sí. Se ubica en el actor, en su entorno y frente a su partenaire y las condiciones dadas. Señala cómo partir del actor (única realidad existente) para ir marchando hacia la realización del personaje (cuya existencia inicialmente es sólo literaria e imaginaria).

Desde el punto de vista pedagógico es éste un avance significativo. Por primera vez se señala un camino que va desde la lectura inicial (luego veremos de qué tipo) de un texto dramático, desde la inicial existencia de elementos heterogéneos e inconexos (cuerpo, contenidos psíquicos propios y del personaje, textos, espacio, condiciones dadas, etc.) hasta el logro de una estructuración entre ellos mediante la praxis del actor. Lo

que aparece, específicamente dramático es una cualidad distinta a la que poseen cada uno de aquellos elementos. Surge así un objeto estético sobre la escena, cada vez más completo y denso que inaugura una nueva instancia estética: el teatro en acto.

El actor para poder cumplir con este cometido deberá recorrer con necesidad un cierto camino que incluye el descubrimiento y la construcción simultánea, que va desde la abstracción de la lectura hasta la concreción polisémica de los hechos, en una etapa que según el filósofo Kuzmin es segunda y él define como "el hallazgo de la ley de funcionamiento". Se trata de un proceso que ubica en el espacio y en el tiempo y mediante la praxis a los diversos elementos y descubre y establece entre ellos determinadas "relaciones de necesidad" otrora invisibles o inexistentes.

Con todos los vaivenes que caracterizan su pensamiento, Stanislavski logra aquí una evidente evolución en este sentido: alcanza a describir efectivamente el proceso realizado por el actor en su camino desde lo previo al teatro hasta la construcción del personaje y de la escena. Y aunque este proceso haya sido descrito con cierta imprecisión yo personalmente considero que es el principal aporte que nos dejó Stanislavski a la tarea del actor. Por supuesto, hay que agregar su aproximación a la "acción física". Desde aquel eclecticismo inicial, desde aquel elementalismo que requería hacer todo y al mismo tiempo, se llega a este proceso con prioridades, relaciones de necesidad y comienzos y finales.

La sistematización de estos procesos técnicos, el establecimiento de cierta secuencia temporal entre los pasos a dar y el esclarecimiento de una cierta causalidad son las etapas que necesitaba la pedagogía artística para salir de la prehistoria y comenzar a transitar el camino de la coherencia interna y de la cientificidad. Stanislavski posee el mérito de los descubridores, pero como todos ellos, el mapa que nos legó tenía todavía muchos puntos sin explorar, poseía mucha "terra ignota". Y

ese es justamente el trabajo que aspiran a ayudar a llenar estos escritos. Por supuesto, contamos con la ventaja del tiempo transcurrido, de lo mucho escrito sobre el tema, del formidable avance de las ciencias humanas y sobre todo del aporte de la filosofía en su vertiente dialéctica y materialista.

Que Stanislavski era consciente de la necesidad de una sistematización de sus descubrimientos, es clara muestra el conocido cuadro sinóptico con forma de sistema circulatorio que aparece en algunas de las ediciones de sus libros. En él pretende establecer una cierta relación entre los diversos componentes del sistema y un cierto sentido de dependencia entre ellos. Pero eso es todo. Podríamos incluir una cierta vacilación en incluir uno de los capítulos escritos antes o después de algún otro, como confiesa él mismo.

Lo cierto es que el orden metodológico no aparece con claridad y más bien lo que predomina es una sensación de que el actor debe lograr algo que antiguamente se mencionaba con el nombre de "desdoblamiento".

Algo más grave ocurre todavía en los escritos de sus seguidores. No se ve con claridad cuál es la serie de procesos temporales necesarios para la construcción del rol, no se establece cuál procedimiento es el generador y cuál el generado.

Este es uno de los principales motivos por los que aparecen diversas versiones de su legado. Y, en mi opinión, es también una de las causas por las cuales el "método de Strasberg" logró tanta aceptación: en él quedaba claro cual era el comienzo — una especie de relajación que favoreciera la introspección—, de allí se pasaba a las imágenes de las cuales surgía finalmente la emoción. Y ya estaba. Todo esto que ocurría antes de la escena era lo esencial. Lo que ocurriera luego en la escena propiamente dicho era pura adaptación. No valía casi la pena estudiar sus mecanismos. Esto era Strasberg. Pero poseía una

virtud: era ordenado, marcaba el comienzo, el desarrollo y el final de lo que debía hacer el actor con su trabajo.

Demás está decir que Stanislavski nunca apuntó a una absolutización de la introspección de esta naturaleza. Su error fue otro. Pretendió que el actor hiciera todo y al mismo tiempo. Hasta que fue esbozando el método de las acciones físicas. Y con él comenzó otra historia.

Este libro pretende bucear en el camino de una solución epistemológica que describa —y fundamente— el trabajo del actor sobre la escena. Me considero continuador del trabajo de Stanislavski en cuanto crítico el eclecticismo de sus anteriores intentos y reivindico el vuelco dado por la enunciación de su método de las acciones. Es por ello que los juicios críticos aparecen aquí mezclados a los elogios.

El método de las acciones físicas posee, en primer lugar, una virtud: que es la de plantear con nitidez la sucesión temporal de actividades a cumplir, todas ellas ampliamente conocidas por el actor. Y en segundo término es capaz de comenzar desde lo físico, objetivo y real de la conducta para lograr incidir —configurar— en los componentes espirituales de la actuación de un modo que no contradice para nada ese proceso matriz que es el trabajo en general. El método de las acciones, en cierta manera, no es más que la descripción del "trabajo" real del actor, al que se le rescata su especificidad.

En un sentido general Stanislavski nunca dudó que la técnica debía transcurrir "desde lo consciente a lo subconsciente". Es decir se enfrentó con las concepciones románticas —tan poco útiles a la hora de enseñar— que ponían en la inspiración y en la magia toda la responsabilidad de la creación. Y aunque sus indicaciones iniciales inducían a "tener todo en cuenta" —lo interior y lo exterior, lo psíquico y lo físico, lo real y lo convencional— sus búsquedas en sí mismas actuaron como

desmitificantes. Stanislavski quiso comprender, describir y enumerar los componentes de la actuación. Pero en lo que respecta a su vinculación y a los nexos procesales necesarios para operar con ellos, recién hay que esperar a sus últimas teorías para encontrar indicaciones precisas.

Lo que ocurre, la diferencia, es que hay una manera de pensar filosóficamente que distingue estas etapas. Hay un marco teórico —a lo mejor no del todo consciente— diferente. La interacción dialéctica, la praxis real que la comprende y lo que hoy se llama "lógica del desarrollo" y la aparición de la "calidad en sistema" de un fenómeno, todo ello que anteriormente pasaba desapercibido comienza ahora a notarse.

El clima filosófico imperante en la URSS de aquel momento no favorecía esta concepción. Las rígidas concepciones estalinistas preferían al "diamat" y a las discusiones abstractas sobre la prioridad de la materia sobre el espíritu. La praxis materialista, la dialéctica eran más bien desconsideradas por razones eminentemente políticas.

Su primera metodología señalaba, con claridad, el paso de lo consciente a lo inconsciente: se trataba de bucear en la memoria, en la búsqueda de emociones y vivencias que reemplazaran a las causas reales de la conducta del personaje. La única dificultad aparecía en cómo conciliar eso logrado con la necesaria adaptación —improvisación— al aquí y ahora de la escena. Eran procedimientos inversos: para el uno el actor necesitaba introvertirse, buscar dentro de él, en el pasado, en la memoria; para el otro, la adaptación al aquí y ahora necesitaba, por el contrario, extrovertirse, estar alerta, abierto a lo que ocurría delante de sus narices. No era fácil conjugar casi simultáneamente ambas actitudes. La solución era "el desdoblamiento" famoso.

Se me argumentará que seguramente el actor en escena

tiene imágenes, piensa y siente. Seguramente. Pero esas imágenes y pensamientos surgen, provienen de lo que está haciendo en escena y no implican una actividad paralela y en sentido inverso. Las imágenes en la actuación natural del actor aparecen en su trabajo: nunca son causa de él. Y en lo que respecta a la emoción ella surge de mis encontronazos conflictivos con este aquí y ahora, no es evocada de mi vida anterior, lo que también implica, paralelamente, realizar otro trabajo a contramano. La emoción surge: como en el deporte, como en el juego.

Quizás se argumente que es en la sucesión de los ensayos en los que es posible establecer cierto encadenamiento entre estos procesos contradictorios. De acuerdo. Supongo que es posible y que esto es lo que ocurrió en la mayor parte de las puestas en escena exitosas de Stanislavski: al llegar a la práctica escena, gran parte de estos procesos se encadenaba naturalmente. Pero hay que destacar que, por ejemplo, lo estudiado y acumulado durante los ensayos de mesa debía descartarse. Por el contrario, como el mismo maestro lo indicó luego funcionaba negativamente.

En mi opinión era necesario establecer teóricamente cuál era el punto de partida del trabajo capaz de arrancar al teatro desde su nivel lingüístico y convertirlo en una estructura translingüística autónoma como arte sobre la escena. ¿Cuál elemento genera a cuál? ¿Cuál es su orden natural de producción y cuáles sus nexos?

Todos los elementos que conforman la conducta y que fueron ya analizados por Stanislavski (la atención, la imaginación, el relajamiento adecuado, la línea de los pensamientos, etc.) todos pueden ser hallados en el análisis abstracto de cualquier conducta teatral. Pero es claro que, en la realidad, no se dan aisladamente, como funciones separadas que pueden, a su vez, ser activadas de modos distinto. En verdad todas ellas se entre-

lazan en un proceso complejo, psico-físico, que los va amalgamando en un torrente único que es la actividad escénica. Podemos separar aquellas funciones de la conducta tan sólo en el pensamiento, jamás en la realidad. Es por ello que durante años he luchado para que en las escuelas los ejercicios que apuntan, por ejemplo, al desarrollo de la conducta tengan siempre un planteo estructural y nunca pretendan que la función pueda ejecutarse aisladamente.

La lógica de este proceso y las relaciones y nexos que va implicando, no aparecen con claridad en el primer Stanislavski. Analicemos como ilustración algunos de los pasos que eran considerados como esenciales en aquellos primeros tiempos.

Consideremos, en primer lugar, el uso de la atención o concentración escénica.

“El arte de la vivencia —sostiene Abalkin— quiere que el actor concentre enteramente su ser espiritual y físico sobre lo que ocurre con los hombres mostrados en escena”.

Y más adelante:

“Para dominar a la perfección el arte de la concentración escénica, el actor debe desarrollar su atención en la vida y utilizarla para completar el material de la creación”.

Abalkin es el autor de uno de los manuales de divulgación de las doctrinas de Stanislavski en los tiempos que siguieron al maestro. Y pese a que reconoce que la atención del actor no es estática ni pasiva sino activa, de las citas anotadas —y aun de ejemplos mostrados por el mismo Stanislavski— podríamos entender que se trata de una actividad anterior y separada del resto, una especie de trabajo previo. Pareciera que la concentración misma debiera descubrir sus propios objetos (nótese que la concentración opera como sujeto de una actividad ulterior) y, que por lo menos, debe entrenarse por separado y sobre todo en la vida. Se trata de una

concentración genérica y no específica. Recordemos los círculos de atención ideados por el propio maestro.

Mi experiencia me obliga a hacer varias objeciones. La primera es que la atención en la vida, provocada por estímulos reales y por objetos reales, difiere bastante de la atención requerida sobre la escena. La concentración escénica atiende al juego pero es abierta y se ejerce sobre una mezcla de objetos reales e imaginarios que solamente se amalgaman justamente por el accionar del actor. En las condiciones del escenario se trata de concentrarse —mejor diría de prepararnos para la acción— sobre por ejemplo, mi mejor amigo que, en la ficción, actúa como mi enemigo. Tampoco podría decir que la concentración es algo previo o roto de la conducta escénica.

Si lo que pretende decirse es que el actor debe comenzar su actividad ya concentrado, de lo que se trata es de lograr la preparación previa y sobre la conducta a efectuar. No existe una concentración por sí misma o sobre la nada o sobre mi propia persona. Dicha atención pertenece a una conducta estructurada, con condiciones dadas, objetivos y conflictos específicos. Es un producto voluntario ligado a una acción y que apunta a lograr lo que en la práctica no existe aún. Es lo que necesita un arquero de fútbol antes de que le pateen un penal o un tiro libre.

En realidad, la conducta escénica al tener un origen voluntario y consciente, es decir, al no provenir de ninguna causa real previa —a diferencia de los procesos reales— no requiere de otra cosa que de la simple voluntad y de la puesta en práctica de la técnica adecuada para comenzar a existir. La concentración escénica requerida aparece más bien como una consecuencia del trabajo del actor. Nunca es la causa. Hay que comenzar a hacer para lograr la concentración adecuada y no al revés, estar concentrado para comenzar a hacer. Este proceder es técnico, es decir, depende de mi voluntad y de mi

habilidad el obtenerlo. Este es el ordenamiento que, en sus primeros trabajos, no supo explicar Stanislavski.

En toda otra manera de considerarla, la concentración aparece como un "factor" relativamente independiente y que hay que tener en cuenta como otro problema más. En mi experiencia del sistema, anterior al método de la acción, el actor primero se concentraba y luego accionaba, mientras que en la acción física es el juego objetivo de la conducta el que va centrando la necesaria atención. En el fútbol, por ejemplo, es necesario mirar la pelota, hacer algo y pretender modificar en un cierto sentido su trayectoria, para lograr los objetivos del juego. Algo similar ocurre con el actor.

Veamos el tan zarandeado tema de la tensión muscular, de la libertad muscular. Todos hemos practicado, gracias a Stanislavski y a sus precisiones acerca de la libertad muscular para la creación, aquellos ejercicios de relajamiento que ponían al actor a concentrarse sobre su propia estructura para lograr un pleno aflojamiento que, a su vez, era controlado por el maestro. Y esto parecía ser necesario antes de la actuación.

No dudo que la libertad muscular y la tensión adecuada sean imprescindibles. Pero si de lo que se trata es de conseguir la tensión muscular correspondiente a una conducta dada, sostengo que ella no puede conseguirse en abstracto, trabajando en general sobre la relajación. La relajación adecuada es siempre variable y depende de muchos factores estructurales: condiciones dadas, tipos de conflicto, y hasta época y clase social. Y ella se obtiene logrando que el propio cuerpo se conecte con el objetivo a transformar. No es un trabajo que se ejerza sobre "mí mismo", sino al revés, al luchar por algo me preparo para ello del modo correspondiente. Es una conducta extrovertida. Nuevamente el accionar es lo que proporciona la relajación correcta y no al revés.

En todos estos casos se está concibiendo al actor como una "mónada leibniziana" sin ventanas, alguien roto de la situación y nunca vinculado a la interacción. Se desconsidera la posibilidad de que mi personaje sea el resultado de la interacción con el partner y con la estructura, y no a la inversa. Es un error concebir la concentración y la adecuada tensión como el producto de una actividad introspectiva y aislada.

Ahora bien: ¿de qué estamos hablando? ¿De un método de creación, de una práctica pedagógica, de un método heurístico de búsqueda? Estas imprecisiones, por lo general, son la causa de muchos equívocos. Comencemos por algún lado.

No creo en la posibilidad de esbozar ningún método de creación. Su mera enunciación me parece carente de sentido. Lo que estoy describiendo es el comportamiento de un actor —un buen actor— que vive su personaje en una escena realista. Recordemos que la elección del realismo no implica, para mí, su jerarquización en ningún sentido. Ahora bien esa descripción del comportamiento "natural" del actor puede ser utilizada en una perspectiva pedagógica —como la que intento— o para investigar una posible escena o programar y corregir ensayos.

Hay metodologías, la de Strasberg más concretamente, que funcionan bien en ciertos casos y son totalmente impracticables en otros. Los pasos enunciados por Strasberg han producido resultados bastante aceptables en las clases. Allí los tiempos son ilimitados y el trabajo puede ser introspectivo. Funcionan un poco peor durante los ensayos a causa de la cada vez más presente necesidad de extroversión (o interacción, como quiera llamársela) y nunca funcionan bien durante las funciones teatrales, por los argumentos anticipados. Sin embargo, resulta curioso que dicha técnica haya sido sostenida en los Estados Unidos, sobre todo por actores de cine y de televisión. Y ello es explicable. En los procesos propios de la TV y del cine, se trabaja sobre escenas breves y

con muchas interrupciones. Es más, por lo general los planos que se toman comprenden a un solo intérprete. Y en tales condiciones, es posible y a veces, hasta lo único posible, recurrir a la memoria emocional como único medio para la conducta realista. Pero ello es posible tan sólo porque el actor puede dedicar unos momentos —no tan breves— al trabajo previo con las imágenes.

Por todo esto, es necesario aclarar siempre el destino de las reflexiones teóricas.

La concentración y la adecuada tensión muscular aparecen de un modo natural y casi espontáneo en lo que llamamos la segunda metodología stanislavskiana. No cuestan ni provocan innecesarios “desdoblamientos” ni controles extra. Por el contrario, cuanto más se sumerge el actor en la situación imaginaria propuesta, tanto más relajado y concentrado está.

Venimos hablando hasta ahora de las vacilaciones de Stanislavski para con algunos de los elementos que componen su doctrina en la primera época. Iguales dudas aparecen cuando el maestro trata de explicar los orígenes de la emoción. Prisionero sin duda de los horizontes epistémicos de su época no podía proceder de otro modo.

Casi siempre habla de la emoción como evocada, como recordada o extraída de aquella memoria de Ribot, en otros, aparecidos más tarde, cree que la emoción —siempre recordada— se debe a que los músculos empleados en la acción escénica le recuerdan al cerebro sus contenidos emotivos. Pero lo que no hemos registrado es que conciba a la emoción como “producida” por la actividad escénica. Y sin embargo esta es la variante a la que adscribimos y que parece desprenderse con necesidad de sus últimas posturas técnicas.

Ya dijimos que para el actor es posible tan sólo lo que puede en la vida, y en este sentido, vemos que en la realidad la emoción nos invade de dos modos: uno, cuando recobramos de

nuestra memoria algún acontecimiento conmovedor, por lo tanto la tesis de Ribot es correcta. Agreguemos que en determinadas circunstancias en las que se pueden potenciar los contenidos de conciencia por encima de lo que está aconteciendo. Y el segundo modo, es la respuesta que tenemos ante circunstancias conflictivas a las que no encontramos solución racional inmediata. En ambos casos nuestro cuerpo parece responder en lugar del raciocinio puro. Un caso parece adecuarse a las primeras teorías de Stanislavski, el segundo a su “método de las acciones”.

Ya hemos dicho que “en determinadas circunstancias” —muy poco frecuentes en la escena viva del teatro y si acaso posible en la filmación de TV o cine— es posible la introspección que lleva a la emoción. Las prácticas masturbatorias son un ejemplo de la aplicación de las imágenes en su sentido motivador y generador de emociones. Lo cual equivale a decir que tal práctica es posible en la escena en el único caso en que el actor tenga el tiempo y la situación suficiente para introvertirse.

Uno de los que incurre en dichas imprecisiones es justamente Boris Zahava —el autor de la definición de acción física— quien en su libro *La maestría del actor y del director* afirma correctamente que desde el mismo principio “la acción constituye el principal estímulo de las experiencias escénicas del actor”.

“Una acción —añade— une el pensamiento, la emoción, la imaginación y el comportamiento físico del actor-rol en una inseparable totalidad”.

Nada más cierto. Pero luego continúa:

“Así no se puede igualar la emoción de la vida real con una emoción análoga sobre la escena. Es obvio que la emoción escénica posee algo diferente. ¿En qué reside esa diferencia? Sobre todo en sus orígenes. La experiencia en el escenario no surge, como en la vida, de dolores reales (desde que sabemos

que el dolor que es capaz de producir la experiencia requerida en la escena está ausente)... El actor puede despertar esa experiencia necesaria tan sólo porque conoce íntimamente una experiencia análoga en su propia vida, olvidada varias veces y luego recordada. En este caso el actor ya posee la emoción dada y necesita solamente sacarla a luz desde las profundidades de su memoria emocional y unirla sobre el escenario en el momento necesario. La memoria emocional es la sala de almacenamiento de donde el actor produce las experiencias necesarias, le sirve como fuente de las emociones sobre la escena que surgirán así y no de otro modo".

Y acto seguido transcribe al mismísimo Stanislavski:

"Del mismo modo como usted ve en su memoria emocional un objeto largamente olvidado, un paisaje o la imagen de una persona, las emociones experimentadas previamente vuelven a la vida desde la memoria emocional. Parece que estuvieran completamente olvidadas, pero de golpe —con una sola sugerencia, un pensamiento o una imagen íntima— uno se ve sumergido en experiencias que son a veces tan vívidas como la primera vez, a veces un poco más débiles, a veces más fuertes, a veces iguales o algo transformadas".

Y nuestro desacuerdo es total. Ninguno de los dos concibe siquiera la posibilidad de que el actor, metido en un juego profundo que compromete su yo psico-físico podría crear, generar, las emociones que experimenta. Tan sólo la memoria parece ser la fuente. Y me consta que no es así, no sólo porque la mayor parte de las emociones escénicas no han sido jamás experimentadas por el actor sino porque en las clases uno ve cómo surge la emoción ante los conflictos que enfrenta el personaje-actor, en las improvisaciones, por ejemplo.

Estamos de acuerdo con las citas en el sentido de diferenciar la actuación vivenciada, comprometida con respecto a otra que bus-

que tan sólo la perfección formal, pero disentimos con respecto a la causa de las emociones. Creo que no se ha insistido lo suficiente en señalar que la mayor parte de los testimonios de los grandes actores hacen mención a su capacidad para "meterse" —¿comprometerse quizás?— en la situación, situación que por otra parte es siempre conflictiva, y desde allí lograr la emoción respectiva.

Por otra parte hay que mencionar la enorme dificultad que representa adaptar las vivencias personales a la situación y a los diálogos que se están manteniendo en el presente escénico. La única solución posible a esto es recurrir a nuestro viejo conocido "el desdoblamiento". Es difícil de aceptar "que los dos procesos no ocurren aisladamente sino que interaccionan balanceando y penetrándose el uno al otro". En mi ya larga experiencia como docente, como director y aun como espectador de teatro, debo confesar que jamás he logrado ver esta superposición que cuando existe aquella actuación volcada hacia la propia persona, monocorde, hueca de interacción y con esos ojos mirando a nada.

Nuevamente aparece la bipartición del actor como única explicación para la actuación basada en la memoria y en el trabajo "hacia sí mismo". Y esa duplicidad o bien apunta a una banalidad —es cierto que el actor nunca deja de ser él mismo aun en pleno juego dramático— o bien se trata de una técnica muy poco practicada por los grandes actores en sus momentos memorables. Allí se los ve enteramente volcados hacia el enfrentamiento de los problemas, luchando contra ellos, en una línea de acciones coherentes aunque de claro carácter lúdico y comprometido. En mi experiencia la gran actuación nunca fue introvertida ni escindida. Aceptar que la única solución posible a este problema sea la convivencia contradictoria del control y la entrega, de lo interno y lo externo, de lo personal y de lo imaginario, me parece una técnica poco racional ni practicable.

La emoción que surge del trabajo del actor sobre la escena es real en este sentido: efectivamente el organismo del actor registra cambios en su presión sanguínea, en el ritmo cardíaco y en la participación concreta de su energía. Pero, y ésta es la singularidad de su trabajo, esto es posible mediante la aceptación de determinadas condiciones dadas "como si" fueran reales. El proceso comienza, sin duda, desde un acto voluntario y poco comprometido emocionalmente, pero en la medida en que el proceso psico-físico continúa se alimenta con todos sus vericuetos que están ocurriendo efectivamente y se va cargando de realidad, y por ende, de compromiso.

Este modo de juego ampliamente probado en lo que llamamos improvisaciones no requiere de ningún tipo de desdoblamiento artificial, y por el contrario, en la medida en la que el actor se sumerge cada vez más profundamente en la situación le va dando realidad con sus actos, recibe respuestas reales de sus partenaires —para nada debe imaginarlas— y concentra todos sus esfuerzos en una sola dirección: en la lucha contra lo que se le opone.

Zahava desconsidera y deja de lado la capacidad transformadora de la acción, de la praxis real que "al transformar, me transforma". De allí proviene justamente el cambio que experimenta el actor en el sentido de su personaje, es en ese proceso en que deja de actuar por sí mismo sin dejar de ser él mismo. Esta es la dialéctica central en que se basa todo el "método de las acciones físicas" que, como ya hemos apuntado, debe ser visto como la variante específica de la praxis marxista. Zahava no entiende el efecto "boomerang" que posee el trabajo físicamente comprometido. No. Él necesita por eso volver a la idea del trabajo del "actor sobre sí mismo" y no sobre la estructura que contiene esencialmente un elemento contradictorio en su seno. Así la gran frontera que divide los modos de actuación es justamente ésta: la introversión, por un lado, la extroversión, por el otro.

Detengámonos un poco sobre el trabajo del actor que al operar sobre los otros elementos de la estructura, exteriores a él mismo, los va ligando entre sí, los va relacionando y convierte de ese modo lo que era un amontonamiento de factores heterodoxos en una estructura con nexos de necesidad entre sus partes.

En cambio, el otro proceder para la obtención de la emoción, el introvertido, requiere de la soledad y del tiempo y lo que es peor produce una actuación sin grandes variaciones, sumida en un solo color emocional e incapaz de reflejar las variaciones dramáticas sugeridas por la escena. Que no se entienda de todo lo argumentado que no creo posible su realización. No. En el cine y la TV son perfectamente posibles —aunque a mi juicio innecesarias—. Y también puede esta técnica ser utilizada, quizás, en algún ensayo específico. Pero debe ser aplicada tan sólo como una técnica accesoria y de ninguna manera puede constituir el proceso esencial en la formación de actores.

Cuando se argumenta en favor de esta postura técnica que "hay algo en común en todos los casos de furia, amor, celos, miedo, etc." me parece hallarme ante una falacia. ¿Qué otra cosa en común que las palabras tiene cada una de las situaciones en que se experimentan esos sentimientos? ¿Qué tiene en común el miedo nocturno que sufrí cuando niño con los terrores de Antígona? ¿Cómo apelar a esas "esencias" comunes de situaciones tan diversas y sobre todo, en la interacción escénica?

Seguramente que la vida del personaje apela a las vivencias y a la comprensión que de la vida tenga el actor. Pero la frase es un poco ambigua. No es necesario que el actor recurra conscientemente a evocar tal o cual situación. El actor es más bien un constructor, un *hacedor* antes que un evocador. Y su imaginación y su capacidad lúdico-constructiva valen, para el arte, tanto o más que su memoria. Repito que es su capacidad de

compromiso corporal con la estructura dramática lo que mejor explica la aparición de la emoción escénica.

Otro argumento que me atrevo a usar en contra de la técnica introspectiva es que considero imposible —a riesgo de llenar grandes tramos de la actuación con colores uniformes y llanos— determinar *a priori* cuáles serán las cambiantes emociones del personaje en las condiciones dadas y menos aun, controlar el proceso de su evocación de este modo cambiante. Cuando se evoca una emoción —inalterable y única— para un único momento se procede de modo simplificador, abstracto e incorrecto. ¿Se puede acaso aislar así a un componente de la conducta aún no hallada, no construida? ¿Cómo hacer corresponder la emoción con la cambiante dialógica del aquí y ahora?

Mi práctica con el análisis activo me ha proporcionado innumerables sorpresas en lo que respecta al inesperado contenido emocional de algunas escenas. Y no creo poder alcanzar esa exactitud y sorpresa, al mismo tiempo, con ningún otro procedimiento que el de la improvisación adecuada.

¿Caben los contenidos reales —afectivos y físicos, cuantitativos y cualitativos— de una emoción en la palabra que la designa? ¿Y si no puedo nombrar ese “objeto” de antemano, qué sentido tiene llenar una palabra con mis propias vivencias de otra situación? No es suficiente ni posible proceder como dice Zahava: “hay que adecuar lo sentido con lo actuado”.

En cambio si consideramos que la emoción es una respuesta inesperada, que no pasa necesariamente por nuestra conciencia y voluntad, ante una situación de riesgo, entonces comprenderemos que la única posibilidad de hallarla es construirla con nuestra conducta escénica utilizando técnicas cercanas a la improvisación, nada más que en este caso, dentro de los límites de un texto y una situación imaginaria. Esta técnica que proponemos no es sencilla al principio. Parece

imposible poder “improvisar” si el texto ya está fijado de antemano. Pero la práctica escénica y la clase me han demostrado largamente que es posible sobre todo si la concentración del actor se vierte sobre el “hacer” y no el “decir”

Rescato en este sentido al soviético Grigori V. Kristi, autor de un libro sobre *El entrenamiento del actor en la escuela stanislavskiana* quien reconoce al igual que nosotros la evolución del maestro en la aplicación de sus métodos de trabajo. “Stanislavski rechazaba la aproximación directa a la memoria emocional”, explica. Y si bien el juicio es correcto no me parece lo suficientemente explícito.

Y esta crítica, que se está volviendo seguramente larga, debe apuntar sobre todo al método propugnado por Lee Strasberg quien absolutiza uno de los procedimientos del primer Stanislavski y lo convierte en la única fuente del compromiso emocional.

A partir de este momento, me centraré sobre el análisis de los aportes del último período de los trabajos del gran pedagogo quien parece invertir todo lo sostenido hasta esos días, y basar el hallazgo de la conducta del personaje en improvisaciones que, partiendo del yo, vayan alcanzando en sesiones cada vez más complejas las características del personaje y las sutilezas de la situación. La emoción, en los trabajos de esta época, surge justamente de ese trabajo.

En el año 1938, año de su muerte, escribía:

“Muchas de las más importantes facetas de nuestra compleja naturaleza no están sujetas a control consciente”.

Sin la ayuda de la naturaleza “nosotros podemos controlar sólo parcialmente nuestro complejo aparato creativo para la vivencia y la encarnación sobre el escenario.” Y les recomienda a los actores no esperar demasiado de la inspiración, instándolos en cambio a continuar con los análisis de las acciones físicas, es decir extrovertidas y no basadas en autoanálisis.

No es mi intención, en absoluto negar la validez de sus primeros trabajos, sin embargo lo que estoy tratando es de evaluarlos críticamente sobre todo ubicándome a la luz de sus escritos posteriores y de mis propias investigaciones en la materia.

Hoy en día ante el avance de las ciencias humanas y la posibilidad de manejar la dialéctica materialista de un modo no dogmático ni político, es posible abordar su herencia desde una óptica eminentemente epistemológica para señalar algunas de las inconsecuencias del maestro y valorar, sobre todo, el aporte que significó su formulación del método de análisis activo. No soy el único que valora de esta manera el aporte del genio ruso. Coinciden con este enfoque artistas tan dispares como Grotowski, Brecht, Brook y Barba, entre otros. Todos ellos valoran especialmente sus últimos trabajos.

En primer lugar, los complejos análisis de mesa con su enorme carga de datos de tipo literario, psicológico, político o estético, que anteriormente parecían garantizar la profundidad de la empresa, aparecen ahora juzgados por el maestro como "oportunos e intelectuales".

Y efectivamente, el análisis de mesa yerra en cuanto al objeto que debe analizar el actor en su camino hacia el personaje. Ese análisis no utiliza el texto más que de modo mediato. El objeto que se busca posee una característica translingüística y dialógica, apunta a la interacción de los personajes sobre la escena y no a su diálogo. Interactuar debe concebirse como algo muy distinto a conversar. La menos avisada mirada al lenguaje nos dice que éste muchas veces encubre las intenciones reales de quien lo utiliza, y otras, por el contrario, las expresa. ¿Cómo hallar esa conducta cambiante que a veces coincide con lo que se dice y a veces no? En todo caso debe quedar en claro que no es el lenguaje el objeto que primariamente debe ser analizado sino un intercambio más real de las conductas entre los personajes.

Ahora bien, lo que el actor posee, al comenzar su trabajo —por regla general— es tan sólo el texto de lo que sus personajes dicen. En última instancia, las obras dramáticas son la transcripción de largos diálogos, interrumpidos a veces por otras palabras que pretenden describir acciones, ambientes o cargas psicológicas. De esa homogeneidad lingüística el actor debe partir en la búsqueda de algo que todavía no existe: la conducta interactiva sobre la escena. ¿Cómo entreverlos? La única solución disponible es construir un modelo hipotético que sirva para pensar esa complejidad. Y eso es lo que propone Stanislavski. Partir no del diálogo sino de la situación y sus otros componentes y propone que el actor improvise sobre ella con la conflictividad propia de sus personajes.

Desde un punto de vista epistemológico, también podríamos criticar los análisis de mesa: son trabajos absolutamente teóricos, densos y complejos, rotos por un abismo de la práctica que, supuestamente, "debería venir ulteriormente a poner en práctica todo lo decidido en la mesa". Así la práctica es concebida como inerte, como un quehacer ilustrativo de lo ya decidido en otra parte y en otro momento.

El análisis activo, por el contrario, concibe la conducta física del actor como una herramienta heurística del actor que indaga en la estructura, que está en la base o el origen de lo que se dice, y que termina en aquellos textos inicialmente escritos por el dramaturgo.

El texto escrito es así utilizado de dos maneras por el actor investigador y constructor: al principio lo usa solamente como punto de partida para la construcción real de la estructura translingüística, y justamente en ese proceso de construcción se ve obligado a utilizarlos nuevamente, esta vez como término de la conducta que imagina y crea. Es decir, los textos aparecen la primera vez como punto de partida para una actividad que apunta a un objeto diferente, y ya embarcado en plena cons-

trucción del objeto los textos dramáticos vuelven a aparecer como resultados de la conducta de los personajes.

Por eso cabe afirmar que en el primer método de Stanislavski se produce una equivocada relación entre la teoría y la práctica que dificulta enormemente el proceso de los ensayos y el de la construcción del personaje.

Dice Sánchez Vázquez:

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

La jugosa explicación filosófica de Sánchez Vázquez resulta, en mi opinión, la argumentación principal de todo lo que venimos sosteniendo y que en el terreno específico ha dado en llamarse "método de las acciones físicas". Introduce además el tema de la temporalidad y, en lugar de proceder como todas las otras metodologías y buscar la causa de la conducta del actor en el pasado, la ubica en el futuro, como una meta a lograr, y entra en la lógica de la teoría del trabajo o praxis.

Además, el verdadero conocimiento teórico de un objeto sólo puede darse ante su existencia fáctica, real. En segundo lugar, el proyecto teleológico (en este caso para nada arbitrario

y extraído de la estructura propuesta por el autor) obliga a la acción, compromete al sujeto agente en la lucha por la consecución de algo todavía no ocurrido y, en consecuencia, actúa sobre él como una meta o causa eficiente.

Como ya hemos visto, en el teatro en acto el objeto a conocer por el actor no está visible a nivel de existencia literaria de la obra. Se trata apenas de un texto que posee, sin dudas, implicancias efectivas pero cuyo alcance semántico concreto sólo puede alcanzarse en la realización escénica. Y dicha realización depende de numerosas praxis concordantes: la del director y su trabajo de puesta en escena, la específicamente técnica que dependerá de la época, de las modas y de la pericia de los ejecutantes y hasta de la disponibilidad material alcanzable por los fondos y utillajes puestos a disposición. Pero sin duda, la que a nosotros nos interesa particularmente es la del actor: ¿cuáles son los medios de los que dispone para que dichos textos suenen creíbles y plenos? ¿De qué modo alcanzar aquella organicidad de la que venimos hablando?

Demás está recordarlo que aquí tratamos —por ahora— de una dramaturgia realista y de la intención —adecuada a la pedagogía— de ser fieles a los sentidos más plenos de la obra escrita.

Y considerado de este modo, el texto dramático escrito es apenas uno de los componentes del ulterior lenguaje escénico pleno, que, sin embargo, el actor conoce de un modo invertido: antes de ponerlo en práctica. Y como lo veremos luego el lenguaje es el resultante y no el punto de partida de la conducta. Primero el sujeto agente se ve sumergido en una situación conflictiva, posee intenciones dramáticas, se genera una práctica que culmina recién en unos textos. Así que la primera de las leyes técnicas es comprender que la tarea del actor culmina, termina en las réplicas escritas y no al revés. Hay relaciones de necesidad entre ambos niveles. Una actuación que parta de lo

dicho resultará ilustrativa, referida tan sólo a sus contenidos semánticos. Mientras que aquella otra que culmine en el lenguaje tendrá por motivación causas no lingüísticas ni semánticas: el actor estará procurando lograr sus objetivos para lo cual se empleará física, psíquica y verbalmente en ello. Hay un cierto proceder tautológico en el primer procedimiento que contrasta notoriamente con la densidad y la complejidad de lo que se logra mediante el segundo.

Debo confesar que las prácticas que critico son muy frecuentes aún ahora en la actividad de numerosos directores (y lo que es peor aun en las clases de muchos maestros de actuación) que parecen no haberse percatado aún de esta relación entre lo hecho y lo dicho constatable en la vida cotidiana.

El método de las acciones físicas, aquella herencia stanislavskiana que rescatamos por sobre todas, orienta la actividad del actor en la única manera posible; desde el presente hacia el futuro, desde la actual situación y materiales hacia la estructura dramática lograda sobre la escena. Mientras que las anteriores metodologías parecían orientadas a la imposible tarea de rescatar el pasado, de trabajar sobre las causas, causas que por ser convencionales no tienen existencia real. En todos aquellos intentos se bucea profundamente en los "por qué" y no se trabaja debidamente sobre los "para qué". Pareciera sospecharse que si se consiguen las motivaciones el resto del trabajo actoral surgirá por sí sólo: ¿no se trata acaso de la vida? Y éste es un craso error.

Todos los textos teóricos que he leído de Strasberg, y aun el contenido de sus clases a las que he asistido, se vierten sobre el rescate de las causas de la conducta. Esta etapa se estudia y se justifica en detalle. Pareciera que una vez logrado ese estado, el resto se desenvolverá sin tropiezos. Se trabaja en lo que el actor debe hacer antes de comenzar su rol. Lo que le compete hacer durante su trabajo escénico se deja librado a la inspiración.

Mientras que las acciones físicas apuntan desde el presente hacia delante: ¿cómo proceder para *construir* la escena y el personaje? Se describe el trabajo que es necesario hacer para ellos, los materiales de los que se parte y con los que hay que trabajar. El campo operativo del actor se despliega así ante sus ojos —y no en su memoria— como un todo coherente que lo sumerge cada vez más en la consideración de la estructura y en su participación en ella. Las réplicas brotan así ante los apremios de la situación creada por él mismo y sus parteneres.

Se trata de un saber hacer. Ni saber puro, ni hacer ciego. Es un quehacer que posee un principio consciente y teleológico —como toda técnica— pero que en su camino ascendente hacia el objeto va generando instancias que no pudieron ser pensadas ni razonadas en abstracto. Menos aun previstas a nivel del texto.

La improvisación del actor aparece como un procedimiento esencialmente cognoscitivo, en este caso, más gnoseológico que estético. Y la meta lograda, la escena translingüística, interactuada se halla preñada de sentidos y de sugerencias que aparecen como puntos de partida para un posterior trabajo más decididamente artístico.

Este comportamiento específico —la improvisación— es el modo particular que posee el actor para conocer, y actualmente, y gracias en parte a los progresos a los que hemos sido capaces en nuestro país, puede ser utilizada como herramienta central de la pedagogía. Del actor puede decirse que "actúa conociendo y conoce actuando" y es necesario plantearlo desde la espontaneidad que, en cierto modo, lo aleja del trabajo puramente teleológico. Mientras que la acción pensada y calculada —necesaria a veces— es el trabajo o la praxis particular del actor, la improvisación difiere de él en cuanto que no es, no puede ser calculada. Improvisar es, de algún modo, actuar sin separar pensamiento de acción. Es una búsqueda de la espontaneidad

mucho más que de la racionalidad. Y la espontaneidad es un componente imprescindible de la conducta conflictiva o dramática.

Este proceso que aquí describimos pertenece a lo necesario para lograr una poética realista y una actuación orgánica en ella. Pero debe considerárselo como un caso modelo que luego se verá modificado cuando tratemos otros géneros y actitudes estilísticas.

El uso de la improvisación que venimos describiendo debe ser comprendido como parte de un trabajo de investigación, heurístico. De ninguna manera estamos describiendo un método de creación. Nadie está en condiciones de adelantar un procedimiento de esa índole. Es preciso superar, de una vez por todas, los equívocos que se generan al respecto de esta espinosa cuestión. El punto de vista que adoptamos en estos escritos, procura ser siempre el que resulte adecuado a un proceso pedagógico.

Pero volvamos a las críticas enfiladas contra el primer método stanislavskiano.

La presencia, al comienzo del trabajo práctico, de planes demasiado extensos y detallados, de caracterizaciones minuciosas (recordemos los análisis de mesa o las biografías del personaje a las que nos tenían acostumbrados en nombre del maestro ruso) favorecen la introspección del actor en el momento de la improvisación y, en consecuencia, dificultan el libre juego y contacto con los partners. El exceso de datos lo obliga a esforzarse por recordar demasiados condicionamientos teóricos. Y no es que el método de análisis activo se oponga a los análisis teóricos. No. De lo que se trata es de fijar el momento en que pueden ser asimilados sin jugar en contra de la libertad de acción. El método activo no rechaza los análisis, sino que simplemente los posterga.

Un mapa —es decir un plan— que reprodujera la realidad en todos sus detalles resultaría perfectamente inútil: bastaría en

ese caso orientarse en la realidad misma. La ventaja de los planes —de los planos— reside justamente en su capacidad para simplificar la realidad manteniendo los datos estructurales necesarios para la acción. Nadie niega que en el momento del estreno los personajes —y la obra toda— deberán poseer y exhibir todos los detalles que sean necesarios. Pero el problema es establecer cuándo debe trabajarse sobre la estructura y cuándo es posible el trabajo de los detalles. ¿Cuándo, qué? Recordemos que justamente estas preguntas no podían responderse en los primeros aportes. En cambio cuando se trabaja con un adecuado planteo epistemológico que alterne los momentos de la teoría y de la práctica, y que vaya de lo más basto y elemental a los detalles, esta camino aparece con cierta claridad.

Lo que tiene ante sí el actor es el proceso de construcción de una "escena" que va del aquí y ahora al allá y las condiciones dadas, del yo del actor a los datos detallados del personaje.

En otros aprendizajes que tienen también que ver con la adquisición de habilidades kinestésicas, podemos comprobar procesos similares. Cuando se comienza a aprender a manejar un coche los cambios de velocidad con la coordinación necesaria de los pedales, se nos aparecen como intrincadas maniobras que requieren de toda nuestra concentración y control. Nos resulta casi imposible despegar los ojos de la palanca de cambios y casi ni miramos a través del parabrisas. Al cabo de poco tiempo, cuando aquel aprendizaje inicial tan dificultoso se ha asimilado ya lo suficiente, la cabeza y los ojos se nos despejan de modo que empezamos a considerar otros problemas, sin por ello descuidar, claro está aquellos movimientos de los que depende la marcha y que ahora aparecen relegados a un segundo plano en nuestras conciencias. Al poco tiempo más, los tales movimientos han pasado a ser automáticos —lo cual en la actuación no es tan recomendable—. He aquí la solución

procesal que una correcta secuencia de aprendizaje-construcción nos ofrece para solucionar el problema de la "paradoja" y del "desdoblamiento". Es preciso subrayar este carácter de proceso, de secuencia que posee el trabajo constructivo del actor.

En Argentina, el método stanislavskiano se difundió principalmente en su primera acepción que deja en penumbra todo el procedimiento constructivo. Luego en la década del 60, este enfoque recibió el refuerzo de la visión de Strasberg que no es más que una visión exasperada de lo mismo ya que generalizaba la introspección sensorial señalándola como único motor de la organicidad. Jamás explicó Strasberg todas las operaciones que cabían para pasar de su ya famoso "minuto" al aquí y ahora de la convención escénica. Ese abismo quedó sin explicación y se convirtió en la principal dificultad para la aplicación de sus consejos.

El método de Strasberg, como ya hemos dicho, puede funcionar como técnica accesoria sobre todo en la actuación televisiva o en la filmación. Pero la interacción escénica se conecta con dificultad con estos procedimientos. En mi práctica profesional me ha ocurrido toparme con dificultades para el empleo de la sensorialidad y los mismos problemas he observado en otros teatrístas. Al violar objetivamente las conductas más normales del hombre surgen estos procedimientos antinaturales que vuelven sumamente frágil la actuación. Cualquier detalle inesperado o accidente puede romper la concentración de los actores sumergidos en el rescate de la memoria emocional.

Para volver aún más dogmático el método, Strasberg sostiene que los recuerdos emocionales útiles al actor oscilan entre 7 y 13, todos vinculados con acontecimientos reales ocurridos al sujeto. ¿Por qué 7 ó 13? No hay una explicación racional. Ellos serían la única fuente y actuarían como las "notas musicales". La metáfora puede ser bella pero es totalmente arbitraria e inaplicable.

Hay una posibilidad, probada por mí en las clases, que es la de

utilizar imágenes sincréticas, es decir no vividas por el actor sino creadas por su imaginación que utiliza partes de la experiencia vital hasta ligarlas en una imagen única. Y un buen trabajo sensorial con esos sincretismos funciona igualmente bien, acaso mejor, que cuando se lo aplica a las imágenes personales ya que no tropieza con la censura de la propia conciencia. Pero, lo que cuento es simplemente para volver a marcar los límites de esta técnica, a la que considero accesoria.

Strasberg ahonda la paradoja diderotiana en lugar de resolverla, ya que obliga al actor a escindir-se por un parte atendiendo al trabajo subjetivo de evocación, y en el mejor de los casos, enfrentando por el otro la necesidad de adaptación a la que obliga la movilidad de la escena.

Una última salvedad. No creo que haya que confundir la postura de Strasberg con las del primer Stanislavski. Es cierto que no supo hallar los nexos adecuados entre los diversos elementos y que se equivoca en cuanto al origen de la emoción, pero Stanislavski jamás exasperó un solo camino. Su error fue tal vez inverso: parece sostener que hay que hacer bien siempre todo y al mismo tiempo. Además parece evidente que en aquellos tiempos Stanislavski pensaba que la vida interior generaba los comportamientos exteriores y, si bien esto ocurre en la vida, la vivencia escénica es una construcción y en ella ocurre más bien lo inverso.

Resulta interesante releer un fragmento de libro de Grigori V. Kristi (*El entrenamiento del actor en la escuela stanislavskiana de actuación*) parcialmente publicado en inglés por Sonia Moore. Como ya hemos visto se reivindican allí las tesis del método activo, en la visión de Kristi. Se aceptan los errores corregidos por el mismo maestro y se afirman evidencias tales como:

"La práctica ha demostrado que resulta difícil construir un es-

tado creativo apropiado fuera del proceso de la acción, porque se trata de algo muy poco influido o controlado por nuestra conciencia. En realidad puede aparecer tan sólo como un accidente afortunado y esto no puede constituirse en la base de un sistema. Debemos alcanzar el estado creativo y no comenzar con él".

Y termina:

"En consecuencia la enseñanza del sistema debe ser modificada".

Todo un acto de valentía en la URSS de esos tiempos, que yo comparto, sobre todo cuando nos recuerda que Stanislavski rechazaba "toda aproximación directa a la memoria emocional".

Pero debo confesar que disiento con Kristi acerca de las causas de la emoción:

"Caminos innatos y adquiridos por los nervios a través de miles de fibras conectan a las acciones físicas con las emociones y con las infinitas variantes y matices de la experiencia humana. Las acciones físicas no solo reviven las trazas de las emociones experimentadas con anterioridad, sino que ellas mismas también se hallan influenciadas por emociones "revividas" y así devienen más verdaderas y expresivas en las circunstancias dadas."

Y finalmente:

"El secreto de mi método es obvio, escribió Stanislavski. El problema no se halla en las acciones físicas por sí mismas, sino en la verdad y el convencimiento que estas acciones ayudan a despertar y sentir en nosotros mismos".

Aunque Kristi y Stanislavski apoyan la acción física, en realidad yerran con respecto a la emoción. La emoción escénica no es evocada de algo vivido anteriormente, la emoción escénica se produce ante los conflictos y el conjunto de la estructura

dramática. Las relaciones verdaderas que se establecen entre los antagonistas son suficientemente verdaderas —aunque no posean causas reales— como para convencer, distraer al agente y sumergirlo en la gestación de conductas cada vez más profundas. Se convierten ellas en las "causas reales" de lo que sigue.

El trabajo de Kristi como director, profesor y discípulo cercano a Stanislavski, aporta muchas afirmaciones y argumentos correctos a favor de la investigación activa del rol. Pero la línea divisoria entre ambos métodos debe pasar, a mi juicio, por el siguiente criterio epistemológico: o bien la conducta del actor evoca la emoción de alguna manera, o bien no se produce esta introversión hacia el pasado, y por el contrario, la emoción es un producto de lo que hace sobre la escena, sobre los datos dramáticos imaginarios que justamente, por eso mismo, devienen reales.

Alguien podría preguntarse, por qué yo, que sostengo la posibilidad de trabajar con ambas actitudes, no consigo alguna manera que los conjugue.

Por ejemplo: el actor, antes de comenzar su escena y mientras se encuentra entre bambalinas, podría dedicarse a sensorializar lo previo a la escena, podría sumergirse en su memoria en busca de la emoción adecuada, para luego, en el momento de entrar a escena, trastocar su conducta, extrovertirse y comenzar a improvisar entrando de lleno en la investigación activa.

Debo confesar que lo he intentado en numerosas ocasiones pero que siempre fallé. Me parece que la actividad corporal requerida en ambos casos difiere tanto y se opone casi polarmente, de modo que la transición entre la primera actitud introvertida, relajada y pasiva, hacia una actitud extrovertida, activa y sobre todo no excesivamente racionalizada, resulta sumamente dificultosa. Para pasar del relajamiento casi pasivo propio de la introspección a la activación del "animal", es decir

a los "quieren" meramente físicos que son propios de la improvisación, esto requiere tiempo, una etapa de transición que no pude nunca vincular a la conducta concreta del actor antes de entrar a escena. Por el contrario, otro tipo de preparación que luego describiremos fue siendo necesaria.

En esta segunda orientación metodológica aparecen con mayor nitidez los ordenamientos, el desde dónde hacia dónde.

Ya se había mostrado preocupado por ello como queda ilustrado por la anécdota que narra acerca de la colocación de aquellos banderines con esquemas en las paredes del aula, que Tortsov pone en la segunda parte de su libro *El trabajo del actor sobre sí mismo* y que subtitula *En el proceso creador de la encarnación*. Aparece pues la palabra proceso. Sin embargo esos banderines hacen persistir simultaneidades que debieran esclarecerse con sus nexos tiempo-espaciales insertos en la actividad real para poder efectivamente ser ejecutados. Pero no es así. Falta el concepto que englobe en un solo proceso y dirección a esos elementos, y falta también aclarar si estamos hablando de herramientas heurísticas o artísticas. Todo eso se irá aclarando con la aparición del concepto de acción. Lo demás conduce necesariamente a apelar a las Musas en algún momento.

Y es justamente este carácter procesal del que vengo hablando, contenido en el hallazgo de la praxis real como englobante, lo que aunque se halle esbozado en unas pocas páginas constituye el sentido general de la técnica y el mayor aporte de Stanislavski a la pedagogía.

Las pocas páginas obligan a desarrollar los criterios allí contenidos en germen. Y ésa fue la tarea emprendida por la Escuela de Teatro de Buenos Aires.

Justamente por este enfoque, es que otorgo gran importancia epistemológica al artículo llamado "Complemento para el trabajo del actor sobre el papel de *El Inspector de Gogol*". Allí

Stanislavski avanza en su nueva técnica y subraya la importancia que posee el proceso correcto.

Se pregunta:

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

He aquí la declaración de la necesidad de un proceso debidamente fundamentado.

Y es justamente el método de las acciones físicas con su jerarquización y valorización de los comportamientos reales y objetivos propios del actor sobre la escena, dialécticamente vinculados a su propio psiquismo que esa misma conducta genera, el único que permite vislumbrar la solución al problema de la técnica actoral.

El mismo maestro critica sus anteriores enfoques. Se abre la esperanza de superar la paradoja diderotiana.

Aún hoy en día, muchos años después de los últimos escritos de Stanislavski y de su publicación, existen muchas escuelas que repiten en sus programas los errores ya criticados por el propio maestro. ¿Las causas de este atraso?

Yo la atribuyo, fundamentalmente, a la carencia de una postura filosófica capaz de brindarnos el marco teórico adecuado para la comprensión de tan intrincado problema como lo es el de la actuación. Y además, a la presencia de un irracionalismo atractivo —¡qué bien suena invocar la magia!— que no sirve demasiado en el terreno pedagógico. El trabajo que aquí entregamos intenta, nuevamente, ser un aporte en el sendero de la claridad y aspirar a contribuir a una cierta sistematización pedagógica.

El nuevo Stanislavski

Una de las ideas centrales de este libro es reclamar la existencia de dos Stanislavski notoriamente opuestos desde el punto de vista metodológico y manifestar con claridad mi extrañeza por la poca importancia con que ha sido tratada la cuestión. La opinión de la mayor parte de los especialistas no coincide conmigo. Oigamos a algunos de ellos.

La teórica soviética M.Knebel, en un artículo destinado a considerar las diferencias entre el arte de la vivencia y el de la representación, sostiene:

“Creo que es un grave error contraponer al Stanislavski de la juventud con el Stanislavski de más tarde, crear la impresión de que al final de su vida haya revisado las verdades fundamentales de su sistema (...) Seguramente, como todo gran artista, como todo hombre con un pensamiento científico, Stanislavski evolucionó...”.

La confusión que provoca la lectura del párrafo es grande: ¿Cómo enfocamos a Stanislavski y su herencia? ¿Como artista, como hombre de ciencia? ¿Qué es lo que no cambió y qué es lo que obviamente sí ya que se desprende de las propias palabras del maestro?

Justamente ésa es la tarea a la que aspiramos. La “evolución” que se registra en Stanislavski. ¿En qué consistió? ¿Fue intrascendente? ¿Se trató de una evolución rectilínea, de acumulación en el mismo sentido?

Veamos. La obra de Stanislavski es absolutamente coherente, desde el principio al fin, en su búsqueda de la verdad escénica en el comportamiento del actor y de los procedimientos más eficientes para lograrlo y erradicar, de paso, el “cabotinismo” escénico. Pero, justamente, fue esa misma co-

herencia la que lo llevó a cuestionar algunos de sus procedimientos iniciales y a plantear una nueva “sintaxis” quizás con los mismos elementos con los que había trabajado antes.

Recordemos, de paso, aquellas categorías de las que hablamos al principio y que tienen que ver con dos maneras de aproximarse a la tarea del actor: desde una perspectiva técnica o desde una perspectiva artística. El no poder distinguir entre estas dos maneras de considerar el trabajo del actor, provoca en mi opinión las confusiones como la de la teórica soviética arriba mencionada. Pero si en cambio las tenemos en cuenta y, además, intentamos una lectura epistemológica de los procedimientos sostenidos en una y otra etapa veremos que difieren radicalmente.

Ya hemos mencionado que al inicio de sus investigaciones, Stanislavski comenzaba con los análisis de mesa. Se partía del nivel exclusivamente lingüístico y se pretendía, desde allí, visualizar sus “consecuencias” concretas. Y esta postura resulta equivocada por varias razones. En primer lugar porque no se puede imaginar un objeto todavía no ocurrido, absolutamente cambiante y complejo como es la interacción entre los personajes, inexistente al nivel de la lectura. Lo que puede considerarse allí es lo que los personajes se dicen, pero no lo que ocurre entre ellos. La acción se reduce a diálogo. El cuerpo es cada vez menos necesario mientras que la cabeza funciona dando sentido a lo que se dice. De allí el trabajo con los “subtextos” por ejemplo, es decir, con intenciones escondidas en los textos. Pero la relación que existe entre lo que ocurre y lo que decimos es de otra índole. En el tiempo, primero nos ocurren cosas y esta situación genera lenguaje. Y además, no siempre —casi nunca en el teatro realista— lo que digo coincide con lo que quiero y deseo. Por lo tanto si queremos establecer el verdadero sentido del texto dramático es preciso *antes* trabajar por establecer cuál es la situación. Es justamente ella la que da

sentido a lo que se dice. Son los "contextos" mucho más que los "subtextos" los que dan sentido al habla. ¿Y cómo es posible establecer la situación interactiva? Re-produciéndola a partir de los datos estructurales —no solamente lingüísticos— que nos brinda el dramaturgo y que el actor reconstruye mediante improvisaciones cada vez más estrictas y precisas.

Esta es la prelación existente entre conducta y habla. Desde un punto de vista histórico el actor recibe primero los textos de sus personajes, pero es preciso que invierta esa secuencia y busque otro objeto. Justamente ése es el primer acierto metodológico del análisis activo: el punto de partida real del trabajo actoral no es el texto. Más bien esas palabras deben convertirse en el punto de llegada de la conducta del personaje.

Así se equivocan dos instancias: una es la que daremos en llamar "lógica del texto" absolutamente rescatable en el ámbito de la lectura, y otra, la que verdaderamente pretende lograr el actor, es la "lógica de la situación" solamente visible mediante el accionar dialógico de los actores en las circunstancias estructurales propuestas por el dramaturgo.

Intentemos algunos ejemplos imaginarios. Supongamos dos personas que se encuentran en algún supermercado y descubren que se gustan. Difícilmente esa atracción pueda ser traducida directamente al diálogo entre ellos. Es poco probable que alguno diga: "Me gustas y quiero ir a la cama con vos". La represión de nuestras pulsiones corporales, cultura y educación mediante, hacen que la conversación, por ejemplo, derive hacia frases banales, tales como: "¿No sabés dónde están los lácteos?". Si un actor jugara a partir del texto el interés por los yogures sería la motivación determinante en ese momento. En cambio si se analiza la situación veremos que lo "no dicho" es aquí más importante que lo dicho. Si el actor parte de la situación tendrá un cuerpo —digámoslo por ahora así tendiente a

algo sexual reprimido— y un texto civilizado y tímido. El juego aparecerá como polifónico. Ambas tendencias se influirán. Mientras que si se parte del texto y de su lógica, el cuerpo tenderá a ilustrar lo que se dice, logrando así un efecto tautológico.

Por lo menos hay que reconocer que el análisis del texto en primer lugar tiende a obscurecer la complejidad de la situación, y que es necesario apuntar a aquel objeto translingüístico del que tanto hablamos, objeto por otra parte, difícilmente visualizable si el actor no lo va construyendo efectivamente.

Tomemos otro ejemplo menos banal. La escena entre Vershinin y Masha de las *Tres hermanas* de Chejov, cuando ambos se hallan junto a la chimenea. Las palabras que intercambian de poco sirven. Son incoherentes casi. Para poder descubrir el dramatismo de la situación será preciso apuntar a lo que los personajes no se dicen en la escena, aunque desearían hacerlo. Para descubrir estas intenciones hay que leer toda la obra, ver en qué desembocan los deseos de ambos personajes cuando explotan más tarde, y en función de ese deseo (que en cierto sentido actúa como el lenguaje del cuerpo) articular el otro nivel, el de los textos que aparece entonces como lo reprimido, lo no dramático, lo civilizado. Se debe actuar como un detective que sabe que lo que hay en la escena del crimen son los rastros finales y no las causas de lo que ocurrió. O como los arqueólogos que saben leer el pasado de lo que hallan y no sólo su situación efectiva en el momento. Se trata de un análisis dramático específico que el actor efectúa con la totalidad de su persona a partir de ciertos datos estructurales y no solamente verbales.

"Una conversación jamás es una conversación desde el punto de vista técnico", suelo decir a mis alumnos. Por la índole dramática de las circunstancias —no habría teatro si no existiera conflicto— se trata siempre de una agresión, una violación, una huida... ¡reprimidas!

El animal que hay en nosotros —utilizo esta forma didáctica para referirme al cuerpo— quiere, desea, pero nuestra conciencia lo reprime, nuestra educación lo suspende. Los cuerpos no explican nada. Tan sólo desean, rechazan, huyen, etc. Lo que un perro quiere, éso es lo que mi cuerpo quiere. Ahora bien, la conducta humana es mucho más compleja, justamente porque se trata de la interacción entre esos dos niveles: el del animal y el de la cultura. He ahí un "pre conflicto" sobre el que volveremos más tarde.

Aunque la escena no contenga texto, si los cuerpos de los actores trabajan sobre los conflictos "reprimidos", aunque la escena sea de quietud exterior, nos hallaremos ante un dramatismo interno porque asistiremos a la "represión como modo de la acción".

Una de las causas que me llevó a indagar sobre este tipo de situaciones fue la siguiente: aquellas escenas que en sí mismas y por indicación del dramaturgo contenían acciones físicas evidentes y sobre todo conflictivas, no representaban ninguna dificultad al ser investigadas mediante el análisis activo. Pero aquellas otras cuyo contenido era tan sólo un diálogo nos planteaban una enorme dificultad. Entonces decíamos que se trataba de escenas "escritas para ser resueltas mediante la prosodia". Pero era una manera de esquivar el problema que luego pudimos plantear así: ¿De qué modo participa el cuerpo del actor en una escena conversada, cuando debe, digamos tomarse un café?

Antes quiero narrar un episodio que me ocurrió allá por la década del 50 durante un festival en Moscú. Alguien me propuso ver al gran Cherkasov quien aparecería en una comedia soviética acerca de una casa de descanso. Yo acepté encantado por cuanto, en aquella época, Cherkasov gozaba de una fama comparable hoy a la de cualquier estrella norteamericana. Una vez instalados en el teatro, la aparición de Cherkasov en escena se demoraba. Hasta que por fin, helo ahí; el gran

actor apareció: se sentó en una silla con sus grandes manos expresivas al descubierto, y *sin hacer aparentemente nada*, comenzó un monólogo en ruso. Yo no entiendo este idioma y poco percibía de la trama de la obra, pero en la medida en que el monólogo avanzaba yo sentía que mi conmoción crecía y que aquel actor, cuyas palabras no entendía y eran más bien un murmullo monótono, y cuya actividad física y expresiva era aparentemente nula, me iba metiendo en un mundo conflictivo. Cuando terminó me pregunté: ¿cómo puede ser que sin actitudes expresivas ni en lo oral ni en lo corporal Cherkasov haya logrado conmoverme? No pude contestarme por aquellos días pero ya entonces me pareció la clave de la actuación viva y orgánica.

Cuarenta años o más estuve buscando las causas de aquella teatralidad, distinta al "teatro-danza" tan en boga y tan fácilmente comprensible al estudiar de qué modo participa el cuerpo. Cuarenta años me llevó descubrir la actividad física efectuada por el ruso. Se trataba de una actividad física "reprimida". Era una especie de amenaza latente parecida a la actitud de los arqueros a punto de atajar un penal. Hay en ellas una enorme energía potencial —real, no es para nada una mera actitud psíquica— que sin llegar a desencadenarse juega como una amenaza que torna dramática la escena.

Cuento la anécdota porque creo que en ella está la culminación de la técnica, de la técnica no tan visible por lo menos. En la poética de Barba, o en la del Living Theatre era evidente el modo en que los actores empleaban su herramienta. No quiero decir que hubiera sido fácil la ejecución de esas poéticas. Para nada. Pero eran visibles. En cambio el uso *activo del cuerpo* en una escena de texto, aparentemente sólo hablada, se halla disimulado y oculto. Y de todos modos es la clave de la actuación orgánica.

Me atrevo a decir que profundizando este uso del cuerpo

encontramos la clave de la actuación orgánica. El teatro así concebido se transforma siempre en una interacción corporal aunque ésta se halle disimulada bajo el manto de una inocente charla. Si, como suelo decir en mis clases, "se baja el audio", es decir se pone en un segundo plano la significación que es lo esencial del intercambio lingüístico y se centra la atención en el nivel corporal de la actuación, puede verse allí si se trata de una actuación orgánica —es decir si hay interacción aunque se halle suspendida— o bien es la lógica del texto la que impera.

Alguien podría argumentar que este nivel corporal se halla apuntado en la dramaturgia realista por el contenido de las acotaciones. Detengámonos por un momento en su sentido.

Cuando la didascalía —o acotaciones— se refiere directamente a una acción que debe ejecutar el personaje, es imperativa, por supuesto. Pero cuando en ella se pretende describir los estados de ánimo, los contenidos emocionales de los personajes, entonces me permito decir que antes de tenerlas en cuenta el actor debe ejecutar la lógica de la situación, accionar en ese sentido, y luego en todo caso comparar lo logrado con la acotación respectiva. Este proceder es por aquello de Stanislavski —el más elemental de sus hallazgos— que sostiene la imposibilidad de actuar directamente la emoción, la inutilidad de intentar su logro voluntario. La emoción del actor es siempre un producto del accionar voluntario en las situaciones dadas y en el contexto de la estructura.

Así podemos clasificar las acotaciones mismas en diversas categorías: dependerá su ubicación de la posibilidad de su realización voluntaria; en el caso en que describan contenidos emocionales o modos de la conducta, más bien pueden ser tenidas en cuenta *a posteriori* de los primeros trabajos heurísticos del actor.

Una regla de oro para la técnica es considerar tan sólo aquello que pueda voluntaria y conscientemente traducirse en conducta.

Esos componentes pueden ser puestos en práctica mediante la acción. El resto de los componentes de la conducta —los componentes no voluntarios— son o bien productos de aquel accionar o bien pueden ser introducidos como condiciones dadas. Pero en mi experiencia ninguno de esos componentes debe ser abordado mediante la memoria o algún otro tipo de actividad directa sobre ellos.

Retomando nuestras reflexiones. En sus primeras aproximaciones Stanislavski parece considerar la conducta de los personajes como adjetiva con respecto al texto. Pero ya hemos visto que en la vida ocurre exactamente al revés. Y lo mismo sucede con el método del análisis activo. De este modo, al operar sobre la parte estructural no verbal y convertirla en interactiva, de la cual surgen los textos o diálogos, se obtiene una actuación más densa y compleja.

Toda conducta actoral que parta de la lógica de las palabras será teatral, ilustrativa y hoy podríamos decir "televisiva" apuntando a un modo degradado de la actuación.

A la pregunta "¿Por dónde empezar?" hay que responder sin dudarlo por la "situación", por la estructura, para el hallazgo de las cuales, claro está, se hace necesaria la existencia previa y el conocimiento de un texto dramático. Por supuesto que no es la única posibilidad, y hoy se habla y con razón de las dramaturgias del actor y del director. Pero en última instancia, en lo que respecta a la prelación realidad-texto, hay una sola dirección si lo que se pretende es lograr la densidad y organicidad de la vida. Ya veremos, en capítulos posteriores que, en otros estilos, esta relación puede variar.

Luego hablaremos de los elementos que componen la estructura dramática, pero ellos, aisladamente, habían sido ya identificados y considerados en diversos momentos de la primera época. La insuficiencia a la que nos referimos reside en

que el maestro no había hallado aún su vinculación, sus relaciones, sus nexos. El primer método, qué duda cabe, aporta ya muchísimos conocimientos valiosos pero carece de una sólida mirada metodológica o sistemática.

En algunas de las afirmaciones de aquella época, sin embargo, se hallan algunos esbozos de proceso y de vínculo. Cuando el maestro señala que el trabajo va desde "lo consciente hacia lo subconsciente" es uno de ellos. Y el otro cuando enfáticamente advierte que el sentimiento no puede ser comandado por la voluntad ni por la conciencia. Ambas indicaciones marchan en el sentido estructural y de allí su valor, ya que la ausencia de un proceso estructurado favorece la antigua concepción del "desdoblamiento".

Todos los que alguna vez hemos practicado la antigua formulación del método, hemos podido comprobar en carne propia el abismo que separaba los ensayos de mesa con la práctica real del escenario. Entrábamos a los ensayos atiborrados de datos, correctos en su mayoría pero técnicamente innecesarios, y el peso de aquella maraña intelectual nos impedía abordar las improvisaciones desprejuiciadamente. Lo que ocurría, en la mayor parte de los casos, es que se terminaba echando por la borda todos aquellos "conocimientos" librescos y se caía en la más chata de las empirias.

Algunos detalles que resultaban irrelevantes en las "lecturas a la italiana" tales como las distancias, el tiempo requerido por los desplazamientos y las relaciones espaciales en general, nos golpeaban de modo imprevisto como problemas insalvables cuando llegábamos a los ensayos e intentábamos poner en práctica "lo sabido". ¿Pero era eso lo que había que saber? ¿Qué tipo de conocimiento es el que inicialmente requiere la práctica escénica?

Este es un tema en el que vale la pena detenerse. El conocimiento que debe adquirir el actor versa sobre un objeto

"témpro-espacial" que lo comprende como persona, y muy poco tiene que ver con los datos adquiridos de manera discursiva e intelectual. El conocimiento requerido por el actor, por lo menos en una instancia fundamental de los comienzos de su trabajo, es un conocimiento "del cuerpo", kinestésico y comprometido afectivamente que de ninguna manera puede adquirirse intelectualmente. Es necesario comprometerse en la improvisación para adquirirlo. Conciencia y realidad se intersectan y se influyen recíprocamente.

Es ese tipo de conocimiento que, a veces, el actor parece no recordar al término de los ensayos ya que lo lleva puesto en su cuerpo, en su memoria corporal más que en su cabeza, el que no cabe en el lenguaje. Como muchos de los datos referidos al cuerpo. ¿Quién puede explicar con claridad qué es la sed, o el cansancio físico o lo que se experimenta en un orgasmo? ¿Hay otra manera de saberlo que experimentarlos?

Y los directores, muchos de ellos amantes de dar largas y poéticas explicaciones literarias a sus actores debieran saberlo también. ¿Es posible en todos los casos traducir aquellas explicaciones a hechos? Y sin embargo, ése debiera ser el proceder de un director que conociera la técnica del actor.

Supongamos por un momento un director de orquesta que se parara frente al conjunto y le dijera: "Ahora vamos a ejecutar una sinfonía. En la primera parte atacan los vientos, que luego se ven interrumpidos por las maderas en un movimiento parecido a oleadas y finalmente irrumpen los violines a contracanto. Por favor señores, comiencen ustedes". ¿Podrían los músicos comenzar a tocar? Seguramente no. Alguno solicitaría la partitura como condición previa a la ejecución, es decir, la puesta en lenguaje específico de todo lo que cada uno de ellos debiera hacer con su instrumento para lograr el resultado tan bien descrito por el director pero... ¡en otro lenguaje!

Lo mismo ocurre en el teatro. Los textos dramáticos no son la *partitura del actor*. La partitura del actor está constituida por las indicaciones que lleven a aquel "saber" kinestésico del que hablábamos. El actor no puede ejecutar una buena descripción psicológica de su personaje. Su instrumento —su propia persona— posee una manera de transformar en realidad lo que se lo solicita. Algunas cosas las puede y otras no. Algunas cosas las obtiene trabajando directamente por ellas, y para conseguir otras debe poseer la técnica adecuada.

Y justamente, Stanislavski parece haber visto con claridad estos problemas allá por 1934, aunque muchos de nosotros en la Argentina de los años 2000 todavía procedamos como si resultara imposible leer al maestro y comprobar la justeza de sus afirmaciones.

Si tuviera que resumir los defectos de aquel primer sistema, diría que los problemas son esencialmente de índole gnoseológica: parecía que primero el actor hubiera debido saber todo lo concerniente a su rol y que luego, simplemente, lo único que hubiera debido hacer es volcarlo a la práctica, lograr una pasiva realización de lo ya decidido intelectualmente. Y seguramente ninguna construcción es posible de esta manera. Los análisis abstractos, hechos en ausencia de las condiciones jamás logran un real acoplamiento con la cambiante y densa realidad. La interacción que se logra es simulada y no compromete efectivamente a sus ejecutantes. Para los actores siguen resultando más importantes los planes que llevan en sus cabezas que lo que va ocurriendo delante de sus ojos.

Quizás de todo lo que voy diciendo alguien podría inferir que sostengo la necesidad de abordar la escena sin ningún plan o reflexión previa. De ninguna manera. De lo que se trata es de poseer un plan "para la acción", que la promueva, que la permita. Un análisis lo suficientemente esquemático de los problemas a afrontar que le permita encarar la acción escénica, que le permita al

ejecutante "atornillarse" a lo que está aconteciendo en el escenario. En consecuencia las consideraciones teóricas apuntarán a los datos estructurales y le darán las armas a la totalidad de su organismo. No se trata sólo de conocimientos para su cabeza, sino para la integralidad de su ser que es el que deberá enfrentar los conflictos.

De esta manera todas sus respuestas surgirán en el marco de la estructura escénica propuesta, serán espontáneas y sobre todo, imprevisibles de cualquier otro modo.

Con un plan de esta naturaleza, centrado sobre las cosas a conseguir y partiendo de una determinada manera de concebir la acción, se irá construyendo el objeto —en el más amplio sentido témporo-espacial pensable— será sobre ese nuevo ente sobre el que podremos pensar y aún proceder estéticamente.

La cualidad fundamental del objeto construido será su homología con la situación propuesta por el dramaturgo. Nótese que hablamos de homología y no de identidad. La homología, es decir la coincidencia estructural y fundamental con la obra dramática, es posible, en tanto que hablar de identidad con algo jamás existente es una pura ilusión idealista.

Este tipo de análisis —activo— supera el abismo entre la teoría y la práctica. La teoría —es decir lo pensado— podrá enriquecerse con nuevos aspectos surgidos del objeto mismo; y éste se nos aparecerá en toda su complejidad y riqueza. El valor para el teatro de un tal tipo de análisis resulta innegable. Y constituye el centro del método de las acciones físicas.

Ya he hablado tantas veces de lo real y de la realidad, que me creo obligado a detenerme para explicar qué es lo que entiendo por tal desde el punto de vista del actor. Lo real es una consideración extrovertida de lo que existe aquí y ahora delante de mí, fuera de mi conciencia y que permite que yo opere sobre eso en un sentido transformador. Jamás puede considerarse real, en este sentido, un tipo de trabajo introspectivo tendiente a transformar

mi propia conciencia o memoria. Lo real es para el actor, en su trayecto de identificación con el personaje, pura y simplemente un hacer —o reprimir una acción— en el campo operativo.

En la lucha por la obtención de algo todavía no existente, pero posible de obtener, la actividad consistirá en un intento por cambiar la situación o al partener lo que acarreará, en consecuencia, mi propia transformación.

Las groseras pulsiones y esfuerzos iniciales chocarán con lo real y con las condiciones dadas —que actúan como leyes imperativas—, aparecerá el propio texto —esta vez como una especie de límite— y todo se irá transformando en un sentido correcto. Todo nuevo nivel práctico permitirá, como consecuencia, un nuevo escalón teórico cada vez más adecuado. Los diversos elementos sueltos (el entorno, el texto, los personajes, etc.) como consecuencia de mi praxis irán estructurándose y presentándose de un modo cada vez más real y convincente. Lo que ocurre es exactamente lo contrario que lo que ocurriría en el caso de un trabajo introspectivo.

En el análisis activo es justamente la adecuación al límite presentado por la escena, el texto y el otro, lo que actúa como control. Cuanto más el actor se sumerge en la acción tanto más control ejerce. Lejos queda el doble y difícilísimo desdoblamiento. Aquí control y entrega van en un mismo sentido, se hallan en el mismo campo.

El método de las acciones físicas no es un precepto que se debe cumplir, no es una receta artística. Es la descripción de lo que ocurre cada vez que un actor de talento se sumerge en la situación dramática y la vivencia. Para decirlo de algún modo, es nada más que la teoría que corresponde a la "improvisación". Para que devenga un método heurístico referido a un texto dramático hay que adecuarlo a él, en el sentido de comprenderlo como una especie de límite, de condición dada mayor.

En la primera actitud stanislavskiana el actor no se halla realmente involucrado en la acción: está presente pero desde otro lugar. No está "produciendo" la acción, en el mejor de los casos la "reproduce", repite con cierto compromiso lo ya decidido en otra circunstancia.

La improvisación sitúa al ejecutante frente a algo cambiante y, en cierta manera, siempre nuevo. Lo obliga a comprometerse y a centrarse en ello. "Es imposible accionar en profundidad —decía el maestro— sin comprometerse profundamente."

Epistemológicamente el primer método se centra sobre "las causas" de la conducta, intenta una imposible recuperación del pasado, va a contramano del decurso del tiempo. La realización de cualquier cosa es así un acto semipasivo y tan sólo la emoción es reactualizada.

Hablemos sobre ella. Su importancia exagerada también pertenece a una estética de la actuación ya superada deudora sobre todo, de una concepción romántica. Hoy en día valoramos la emoción como un componente inescindible de la organicidad. Hoy en día valoramos mucho más la complejidad y la capacidad de sorpresa de la relación que otras cosas. La emoción adquirió su prestigio, en mi opinión justamente por ser la "figurita difícil", es decir, el "do de pecho", la suprema dificultad. Pero no hay que confundir esto con su valor estético.

Stanislavski fue detectando estas dificultades y hacia los años 30 comenzó a cambiar: se volcó a una consideración cada vez más grande de los aspectos físicos de la conducta.

Y para desmentir a quienes no admiten una nueva forma de encarar el trabajo, leamos unas líneas referidas a la técnica que nacía.

Se trata de "una nueva forma de abordar el papel", del "nuevo secreto y la nueva peculiaridad de nuestro método", de "la nueva y feliz característica de este método". La repetición del adjetivo nuevo no es casual.

Seguramente algo iba cambiando. Los objetivos estéticos perseguidos —la organicidad— podrán ser los mismos, pero el camino a recorrer varía.

Aparece una nueva sintaxis —que de eso se trata esencialmente— cuyas consecuencias no resultan menores. Se trata de una vuelta de tuerca materialista y procesal en la construcción del personaje. Se trata de volver sobre los pies lo que estaba de cabeza. Significa acercar la praxis del actor a las otras modalidades del trabajo.

Y los elementos que componen esa praxis, tampoco juegan entonces de igual modo. Se revaloriza el concepto de acción que, como podrá observarse a simple vista, parece englobar en sí los otros componentes. En cambio otros procedimientos otrora esenciales pasan a jugar roles secundarios o aparecen como productos: la relajación muscular, la atención.

Se trata de una crítica a las propias versiones, una especie de autocrítica técnica que descolocó a muchos de sus seguidores. Una crítica en el más profundo sentido de la palabra: se hereda lo valioso y se desecha lo que ya no sirve. Seguramente fue la muerte lo que le impidió a Stanislavski seguir con tan fecundo camino. En nuestro caso, es la dirección que pensamos profundizar en este libro.

Lamentablemente todo esto ocurrió en aquellos años de dogmatismo político y filosófico que mellaron el filo de la dialéctica y oscurecieron la praxis como fenómeno central de la cultura. Resulta paradójico hoy en día, contemplar el endiosamiento al que fue sometido Stanislavski, justamente por los logros menores de su pensamiento, mientras que lo central y brillante se oscurecía bajo la consideración de que era "lo mismo" que venía haciendo. Debe reflexionarse acerca de estas consecuencias del dogmatismo.

Mi visión sostiene que Stanislavski comienza entonces un nuevo planteamiento que, aunque posee todavía residuos ecléc-

ticos al no ver que la acción puede "crear" el sentimiento, es ya el preludio de una revolución teórico-práctica. La nueva pedagogía comienza allí.

En su experiencia pedagógica efectuada sobre el primer acto de *La desgracia de tener ingenio* de Griboiedov, transcrita en 1935, hay ya indicios de las nuevas preocupaciones. También se las observa en sus notas sobre *Othello* entre 1930 y 1933.

Pero la exposición más coherente de la nueva postura aparece en un capítulo destinado al trabajo sobre *El inspector de Gogol* (1936-37) producido apenas un año antes de su muerte y en algunos otros artículos sueltos que he podido consultar y que, entre nosotros, han sido incluidos en un volumen bajo el título de *El trabajo del actor sobre su papel*.

Hagamos aquí un pequeño paréntesis.

Vemos ahora que el actor ya no trabaja sobre sí mismo. Y justamente, el título de uno de sus más difundidos libros, ha sido, en mi opinión, la causa de los mayores equívocos sobre la herencia stanislavskiana. Cuando se refiere al "trabajo sobre sí mismo" Stanislavski alude al trabajo del actor sobre el propio instrumento y sobre la situación dramática desnuda, es decir, al trabajo del actor que todavía no ha encarado ni al personaje ni a los textos dramáticos predeterminados. Digamos al trabajo del actor en los "études", como él los llamaba, y que son para nosotros las improvisaciones. De ninguna manera pretende señalar un "sentido" en el trabajo. Es decir no pretende hablar del accionar en un sentido introspectivo aunque, como ya vimos, muchos de sus pasos favorecían el equívoco. De la razón que llevamos es prueba el nuevo título sobre el que ahora hablamos: ahora el actor tiene como tema el personaje y la situación de la obra. Ya no reflexiona sobre la herramienta.

Los artículos en los que aparece insinuado el nuevo método

son: "Complementos para el trabajo sobre el papel en *El Inspector*"; "Sobre la importancia de las acciones físicas"; "Una nueva forma de abordar el papel"; "El esquema de las acciones físicas", etc. Mi trabajo crítico se ha realizado sobre material ya traducido y más que hacer un repaso exhaustivo de toda la bibliografía stanislavskiana, se trata de un abordaje que pretende estar alerta sobre sus pasos, contradicciones internas y logros a la luz de las ciencias humanas contemporáneas.

No sé si toda la obra del ruso ha sido ya publicada, al menos en castellano (a más de veinte años de la aparición de las primeras versiones de este libro). Ni siquiera sabemos si ha sido clasificada toda la documentación de los archivos. Y si bien estos pasos no son poco importantes, creo que la tarea que emprendo tiene su justificación. Problemas lingüísticos y de traducción —tales como ¿las acciones físicas son "elementales" o "fundamentales"?— muestran la importancia del tema. Con todo, la reflexión crítica es posible.

Me hallo totalmente intimidado por la dimensión y el rol jugado por la obra de Konstatin Sergueevich Stanislavski y por eso mismo, dejaré que sea el mismo maestro quien critique sus procedimientos anteriores.

"¿Para qué estar sentados durante meses y meses frente a una mesa, tratando de exprimir desde el interior de uno mismo el sentimiento adormecido? ¿Para qué obligarlo a vivir al margen de la acción?"

Y sigue:

"Con lo que ustedes concluyeron, es decir, con las simples acciones físicas nosotros comenzamos. Usted mismo admite que con la acción exterior, la vida del cuerpo es más accesible. ¿No es mejor entonces comenzar la creación justamente por lo que es más accesible, o sea, por las acciones físicas, por toda

su línea ininterrumpida, por la 'vida del cuerpo humano'? (...) ¿Dicen que el sentimiento sigue a la acción en el papel creado y bien concluido? Pero en un principio, cuando aún no está creado, aquel también sigue la línea de las acciones lógicas. Traten pues de atraerlo desde los primeros pasos. ¿Para qué pasar ansiedades, manoseando al personaje?"

Y de modo contundente para que no quepan dudas de lo que se propone:

"Para apreciar mejor lo que estoy recomendando, comparen nuestro método (las acciones físicas) con lo que hace la mayoría de los actores de los teatros del mundo. Los directores estudian las nuevas obras en sus gabinetes, elaboran la línea eminentemente intelectual. Esta podrá ser justa pero no es atractiva y por lo tanto útil al creador".

Supongo que lo que Stanislavski refiere es el escaso enfoque técnico que poseen la mayor parte de los directores quienes describen hechos irrealizables con la herramienta del actor, es decir, con su cuerpo y desde su voluntad y conciencia. De nada valen brillantes descripciones psicológicas, históricas o estéticas cuando el intérprete no sabe aún qué hacer. Los directores debieran saber traducir sus aspiraciones a un, digamos, *lenguaje técnico* que se dirija a la herramienta propia y al momento de la elaboración adecuados.

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

des. Tras esa demostración el actor queda privado de su libertad y su concepción”.

Aun dejando de lado la incidencia que tiene la libertad con respecto a la creación, es importante subrayar la observación desde un sesgo epistemológico. La indicación del director se halla “fuera” del campo operativo: es un plan que describe resultados a obtener y no pasos a dar. Y por eso aleja al actor de su real cometido. El director debe orientar al actor hacia la lucha en contra de lo que se le opone y desde esa actividad surgen los rasgos o características a los que él aspira. Cualquier descripción —peor si es brillante y detallada— de esos resultados “extrae” al actor de su cometido y lo coloca en posición de observador de su propio trabajo: el plan a cumplir se torna más importante que la realidad que enfrenta.

Pero repasemos los argumentos. En primer lugar el rechazo a analizar la pieza durante meses, alrededor de una mesa, y —¡atención a este hallazgo!— “obligado a vivir al margen de la acción”. Metodológicamente es un paso importante: ya no se trata de analizar elementos sino de vincularlos mediante su portador: el análisis posible será así práctico y aquel capaz de vincular los textos dramáticos a los hechos. El instrumento para tal investigación es la propia personalidad psico-física del actor y el lugar operativo es la situación propuesta por el autor. Un atisbo de crítica: cuando Stanislavski habla de “la línea ininterrumpida” no especifica si se parte de ella o hay que llegar a establecerla. Y la diferencia es grande. Desde el punto de vista epistémico se trata de una meta a alcanzar.

Me he encontrado con algunos lectores de este libro, practicantes del método, que elaboran desde el inicio “listas de acciones” que luego ponen en la práctica. Considero esto un error que quita espontaneidad al trabajo actoral, que disminuye el carácter real-

mente heurístico de las improvisaciones, y despoja al trabajo de la sorpresa de los hallazgos. Se repite de alguna manera el error gnoseológico de separar la teoría de la práctica: el plan que se elabora en abstracto es un poco más concreto que otrora, aunque también concebido al margen de la vida real.

¿Cuál es la solución que preferimos? La siguiente: se trata de poseer puntos de partida que permitan la improvisación sobre la estructura extraída del texto dramático y con las réplicas como límite. El actor asume los conflictos del personaje y a partir de allí actúa “en nombre propio”. De ese modo va surgiendo lo que el maestro llama la línea de las acciones, línea que para ser hallada exige a sus protagonistas que se sumerjan dialógicamente en la lucha por los conflictos.

Volvamos a otro argumento stanislavskiano: sostiene la conveniencia de comenzar por la actividad física. ¿Y por qué? Simplemente porque se trata de algo mucho más accesible y controlable que los contenidos psíquicos de la vida. Se trata de un argumento esencialmente técnico. Y esto se haría para no “exprimir” el sentimiento cuya aparición debiera ser, ahora, natural. En esta última parte de su argumentación se notan todavía vestigios de la valoración que por entonces tenía el “sentimiento escénico”. Yo, personalmente, aspiraría a la organicidad que se tiñe, lógicamente a veces, de profundas emociones.

Stanislavski no quiere que el sentimiento se “exprima” desde dentro de uno mismo. ¿Y de dónde provendría entonces si el único real es el actor y no el personaje? Del contacto entre la situación dramática, conflictiva y el trabajo profundo del actor que lucha “contra lo que se le opone”. “Exprimir” me parece un modo correcto e indignado de referirse a los esfuerzos de algunos actores por poner en marcha su emotividad. Y en cuanto al uso de “manoseo” es suficientemente expresivo.

En la cita aparecen críticas: contra la elaboración de planes

en ausencia de la situación y de la interacción actoral, en primer lugar. En segundo lugar, se apunta contra la intelectualización —¿verbalización acaso?— de los trabajos de mesa o lo que es lo mismo, la ulterior necesidad de hacer calzar lo que va surgiendo en la escena en los “lechos de Procusto” de aquellos planes. Y finalmente se alerta acerca de la pérdida del carácter creador del trabajo del actor cuando éste se convierte en mero ejecutante de lo concebido por otro.

El paso más gigantesco que veo en esta segunda metodología, es la relación diversa que se establece entre lo pensado y lo hecho. Se rechaza la antigua ruptura y se sostiene una actitud más cercana a la dialéctica de la praxis. Y en cuanto a la creatividad del actor no sólo se la defiende sino que se convierte en un requisito irrenunciable para la construcción de la interacción dialógica y viviente.

En estos párrafos estamos asistiendo al nacimiento de una nueva manera de pensar y de ensayar: el trabajo específico del actor sobre la escena aparece como investigación, por un lado, y de carácter creativo por el otro. Y la herramienta no separa el pensamiento del actor de su personalidad física. El proceso que se describe, también posee un sentido: se comienza por lo más visible y accesible para acceder luego a estratos más densos y complicados. Casi se está proponiendo “aprender con el cuerpo” —que incluye la cabeza lógicamente— y lograr así un tipo específico de conocimiento que no cabe en el lenguaje puramente discursivo.

El avance hacia el estudio, la construcción y conocimiento simultáneo de aquel objeto material y espiritual a la vez, es importante. Surge una nueva lógica teatral surgida en la observación de los principios de la actuación más real y espontánea. La nueva pedagogía ha comenzado.

Ese conocimiento que se busca ¿de qué tipo es? Segura-

mente no abstracto, ni conceptual y difícilmente discursivo. Es el cuerpo el que busca, el que aprende. Se lo adquiere prácticamente pero posee sentido y significación. Es un saber, que a la vez, se halla teñido, mezclado con emociones. Podríamos calificarlo, sin equivocarnos, de un saber específico, propio del objeto y producido también de modo particular. Por todo esto hay que concluir que los últimos trabajos de Stanislavski proponen algo más que una simple continuación de sus miradas anteriores. Hay un importante avance hacia el reconocimiento de una dialéctica propia de la construcción de aquel objeto específico buscado: el teatro en acto sobre la escena. Se esboza una lógica dialéctica nueva en el teatro aunque empíricamente practicada desde mucho tiempo atrás.

¿Cómo no reconocemos en esos elencos que se reunían para escuchar la lectura de la nueva obra y en los que, una vez terminada, aparecían los desconciertos, las opiniones divergentes, los mil caminos técnicos contradictorios? ¿Cómo empezar? ¡Los artistas se hallan perplejos ante sus roles! Todo parece tener la misma importancia: no hay que olvidarse de nada.

¿O quizás el camino sea encomendarse a los dioses —como Mounet Sully— o un poco más terrenalmente al director ya que él sí sabe y nos puede guiar? También quizás pueda uno relajarse y esperar la inspiración, o intentar como quien caza en un bosque tirando tiros al aire así a lo mejor cae algo. ¡La magia, la inspiración, el talento! ¡Cuántos pecados técnicos se han cometido en tu nombre! ¡Y qué bien luce apelar al inconsciente!

Otra de las posibilidades es trabajar sobre el propio rol, aisladamente y completar todo lo posible ese trozo de la tarea que me toca a mí, actor individual, para luego trasladar lo decidido a los ensayos. Al fin y al cabo es mi propio trabajo: ¡qué nadie se meta!

Todos hemos experimentado situaciones como las descritas. Y peor aun es lo que ocurre en el terreno de la pedagogía.

Allí la confusión entre creación y aprendizaje, la empiria y el eclecticismo reinan.

El actor, al comienzo de su trabajo tiene tendencia a intentar hacer "todo": lo que corresponde a los inicios del trabajo y también a la terminación, la búsqueda y la caracterización del personaje. Su inseguridad y exposición lo llevan a querer no dejar nada suelto.

Dice Stanislavski:

"Con la mente llena y el corazón vacío suben al escenario pero nada pueden interpretar. Faltan aún largos meses de labor para poder desechar todo lo superfluo, para seleccionar y asimilar lo necesario, para hallarse a sí mismo en el nuevo personaje... ¿Sirve acaso el método para imponer las ideas, los criterios y las percepciones que no se haya arraigado en el alma del actor?... No es posible juzgar sobre una obra, sobre las vivencias que ella encierra, si no se ha encontrado aunque sea una parte de uno mismo en la obra del autor".

Este último párrafo parece indicar la supervivencia de aquella concepción del "trabajo sobre uno mismo". Pero también podría indicar la necesidad de encarar las improvisaciones "en nombre propio" —es la única posibilidad de encarar una improvisación con sentido heurístico— ya que de este modo también el "yo" se compromete profundamente.

Y agrega el maestro:

"No me opongo precisamente a las discusiones y al estudio de la obra en grupo, sino tan sólo al hecho de que se haga prematuramente".

He aquí una indicación importante y procesal. Que indica el "desde dónde hasta dónde" tan ignorado anteriormente. El método de las acciones físicas no se opone a los análisis de cualquier tipo sino que solamente propone su postergación hasta

el momento en que el actor haya descubierto ya cuál es su tarea concreta y real sobre la estructura, en vez de hacerse sobre un vacío práctico y lógico.

El problema primero a resolver que posee un actor sobre la escena es, luego de comprendidos sus objetivos como personaje, saber cómo proceder en éste espacio, con estos accesorios, para desembocar en estas réplicas y descubrir —solamente en la práctica— el proceder de mis antagonistas. Si me planteo algo es únicamente lo necesario para resolver estas tareas inmediatas. Toda otra pretensión, aunque sea correcta, llena inútilmente mi cabeza de indicaciones que dificultan la libre operatividad en la improvisación. Así me lanzo a estos pequeños objetivos y tareas y desde ellos va surgiendo un objeto "homólogo" al propuesto por el autor, es decir, una situación estructuralmente idéntica pero que puede adolecer de una y mil fallas con respecto al resultado final anhelado. El actor debe saber aceptar esta provisoriedad. Las ulteriores sutilezas, la caracterización, los problemas de ritmo, etc., todo ello es absolutamente necesario seguramente, pero para poder hallarlos y trabajar sobre ellos es necesario antes que nada construir este primer objeto basto, torpe, imperfecto aún pero punto de partida necesario. La presión por tener el "objeto final" ya fue denunciada por el propio maestro como el principal enemigo del actor.

Los problemas que enfrento allí no son los del personaje, son míos en el camino de su construcción, aunque lógicamente están sintonizados con los requerimientos autorales. En la medida en que el trabajo avance y se vaya perfeccionando aparecerán nuevos niveles y detalles entonces sí posibles de ser atacados y resueltos. Lo único que el actor debe tener ante sus ojos en aquellos comienzos de la investigación es "lo que se le opone" y los límites convencionales de las condiciones dadas y del texto. De la misma manera procede mi partener. Y

así, de estas fuerzas encontradas y en gran medida espontáneas va surgiendo el objeto buscado, el teatro "en acto".

Son justamente esos problemas "menores" —distancias, acercamientos, rechazos, etc.— insignificantes desde el punto de vista literario, artístico o aun psicológico, aquellas cosas que no pueden considerarse en la lectura ni en los análisis de mesa, los más preciosos a esta altura del trabajo.

Ya queda dicho que el método no implica rechazar los análisis: de ninguna manera. Los posterga hasta que sean oportunos y no ocupen el lugar de la base interactiva necesaria. Esos análisis deben efectuarse pero sobre la concreción del objeto que está surgiendo. Y los datos que desde allí provengan se incorporarán al objeto naciente como nuevas condiciones dadas, como nuevos conflictos quizás, como la rectificación de ciertos objetivos o metas. Su aparición sin la existencia de la conducta concreta sobre la que aplicarlos, los deja flotando en el limbo de los puros enunciados.

Detengámonos en algunas de las características del lenguaje para poder apreciar mejor sus relaciones con la actividad del actor sobre la escena. El lenguaje es una actividad estrechamente ligada a la racionalidad, al pensamiento, discurre temporalmente y es calificado de "discursivo" en cuanto su estructura trae a una unidad significativa después de la otra, en sucesión temporal. Mientras que la actividad del actor es espacio temporal, no apunta directamente a la significación sino que se trata de una praxis constructiva. Estas diferencias deben ser muy tenidas en cuenta por el director y el autor en sus relaciones con los actores.

Voy a dar un ejemplo. Si el director quiere indicarle al protagonista un cierto conflicto —quiere pero no se anima, por ejemplo— debe usar sin duda el discurso hablado. Allí aparece primero el "quiere" y luego el "no se anima", por lo tanto el actor ejecuta primero lo que corresponde a uno de los enunciados y luego la otra parte del conflicto. En tanto en la realidad

corporal, los conflictos se manifiestan como tensiones *simultáneas*, y su característica esencial, esa especie de neutralización activa y potencial, se manifiesta en esa concomitancia temporal. El mismo conflicto dirigido por el lenguaje aparecerá como un vaivén en el que el actor oscila de un polo al otro.

Esto no quiere decir, por supuesto, que el lenguaje hablado no interviene en las relaciones entre directores y actores, sino que es necesario poder diferenciar su alcance con respecto a las tareas propias de la praxis: hablar no es accionar, por lo menos en un sentido técnico. El hablar, sobre la escena y con textos ajenos y sin causas reales, no compromete al actor orgánicamente. En tanto que la acción, comprendida como la actividad psico-física, sí. "No se puede accionar en profundidad sin comenzar a sentir" es uno de los apotegmas de Stanislavski en esta época.

El lenguaje difiere de la realidad *témporo-espacial*, por eso es necesario construir un punto de partida interactivo, homólogo al propuesto por el dramaturgo y que permita el compromiso corporal. Esa construcción es un excelente punto de partida para la ulterior reflexión y posee una característica compleja. En ella se entrelaza la actividad física, la psíquica, la verbal, la emocional; aparecen niveles conscientes pero también comienzan a surgir las respuestas y contenidos no conscientes. Es ese objeto el que nos permitirá juzgar acerca de su pertinencia o no con respecto al proceso de construcción de la obra dramática sobre la escena.

Si nos llenamos la cabeza con definiciones en abstracto, antes de resolver este aquí y ahora, distraemos parte de nuestra atención y esfuerzos en su consideración, y esa mengua debilitará el compromiso escénico. Surgirán también algunas tensiones musculares inútiles ya que el comportamiento crítico —la atención al plan más que a la realidad sobre la que se opera— las favorecerá.

Stanislavski pues comienza a señalar los puntos de partida

de la tarea y descubre algunos nexos temporales. No se parte de una muy elaborada definición abstracta del personaje, sino más bien de una (voluntariamente) simplificada situación dramática y se comienza a ascender en el camino de su terminación. El actor debe plantearse tan sólo aquellas tareas que puede resolver concreta e inmediatamente con su accionar escénico. La reflexión será ulterior y sobre lo ya conseguido.

¿En qué consiste pues el paradigma propuesto en lugar de los anteriores?

El propio Stanislavski por boca de Tortsov dice:

"...del método psicotécnico para crear la vida del espíritu humano del papel (objetivo permanente de todas las épocas para el maestro) se pasa a la creación de la vida del cuerpo humano."

Sostiene:

"... que en el período incipiente de la creación, para no extraviarse en los complejos vericuetos de la obra, hay que aferrarse firmemente a la línea de las acciones físicas".

Y acto seguido intenta una metáfora: compara la función de las acciones físicas con la de los rieles del ferrocarril. Son ellas las que permiten, facilitan, orientan el avance. Pero no constituyen en sí mismas el objetivo perseguido porque a nuestro artista

"...no le interesan las acciones físicas en sí, sino las condiciones interiores y las circunstancias que justifican la vida exterior del personaje".

En mi lectura noto la subsistencia de aquella duda entre el revivir las emociones y la producción de las mismas. Es un terreno que no parece estar demasiado definido. Pero lo esencial en el párrafo es el hecho de destacar el carácter instrumental de las acciones. No se trata de buscar los signos adecuados, la expresión estética, sino que se trata tan sólo de herramientas que hacen no-

toria la hasta entonces inexistente situación dramática y permiten una comprensión y una operatoria sobre ella no meramente intelectual. Ahora lo que conocemos no son descripciones o conceptos. No. El actor ahora conoce secuencias de conducta, espacios, tiempos, compromisos físicos o psíquicos, aunque ese conocimiento no se asiente en su conciencia. Cualitativamente el tipo de conocimiento y la posibilidad operatoria que ofrece es distinto. Aquí conocer es hacer, y a la inversa, hacer es ir conociendo.

Se trata de la más contemporánea manera de comprender las relaciones entre el sujeto y el objeto. Ya no se trata de su oposición o distinción absolutas sino por el contrario del establecimiento de una praxis, de una interacción en donde se constituyen reciprocamente.

Ese objeto que me engloba y surge justamente como consecuencia de mi propio accionar cumple en primer lugar una función gnoseológica. Ya no se teoriza sobre contenidos psíquicos escurridizos y poco controlables, sino que es posible operar, modificar o rectificar hechos que los contienen. Las previsiones se realizan o no y los límites entre este objeto y el arte no se hallan demasiado delimitados.

El teatro era hasta ahora un fenómeno homogéneo y ocurriendo en el nivel del lenguaje, y tras la práctica del actor deviene un fenómeno translingüístico, complejo. El actor que ha obrado a partir de una mirada parcial —recuérdese, "desde dentro del submarino" — y se ha enfrentado con su antagonista que a su vez procedió igual, ha contribuido a crear este objeto dialógico. En cambio, el director utiliza estas miradas parciales para apreciar lo surgido en su totalidad: recordemos que él posee "la mirada exterior".

Por supuesto que es imposible hablar del surgimiento de un puro objeto gnoseológico. Posee una cierta homología con el objeto estético al que aspira si bien ha sido construido desde otra perspectiva. El camino ascendente hacia la estética recorrerá

seguramente otras técnicas, apelará a otros valores: en suma implica para el actor y el director ubicarse en una perspectiva distinta que la de ahora. Este camino que describimos pertenece, claro está, al realismo. Pero las razones pedagógicas que nos mueven a ello han sido suficientemente expuestas.

En otros estilos, los procesos constructivos varían. Ya veremos algunos de ellos. Pero los elementos constituyentes de la estructura dramática, si bien en relación diversa, aparecen también. El ejemplo recorrido es el "modelo" que utilizamos para nuestros planteos pedagógicos iniciales.

No importa cuál sea el tipo de teatro, el estilo utilizado por el creador, el teatro siempre utilizará comportamientos actorales, no motivados en la realidad inmediata, y cuya semanticidad y esteticidad variarán en cada caso. Pero la construcción de un aquí y ahora orgánico será la meta. En los últimos capítulos trataremos de abordar algunas de estas variantes posibles con relación a géneros conocidos.

Como consecuencia de este análisis constructivo surge un producto artesanal, es decir, un producto que repite "técnicas" anteriormente utilizadas por otros artistas. Este nivel habrá de ser superado en algún sentido para que aparezca la obra de arte. La irrepetibilidad, la originalidad, la recreación constante de significantes que son significados, será el momento faltante para alcanzar el nivel estético. La subjetividad con que cada uno supere la técnica será también un componente de la esteticidad del producto.

Nosotros estamos describiendo un proceso técnico que, desde el punto de vista estrictamente material, es imposible que no sea observado. Pero a la vez lo hacemos en el marco de una didáctica que sabe que el arte se alcanza tan sólo cuando la técnica es superada. No creo que nadie posea un método para formar creadores ni tampoco métodos creativos directos. La superación de esta contradicción entre lo técnico y lo poéti-

co, entre lo recibido y lo propio, entre la inevitabilidad del material y la irrepetibilidad de la obra maestra, sólo se logra mediante el riesgo y el compromiso personal del artista.

Quiero insistir acerca del carácter instrumental y heurístico que poseen estas indicaciones metodológicas y ése es el modo con que entiendo los consejos de Stanislavski si de lo que se trata es de superarlo.

Mi insistencia en negar la posibilidad de enunciar un "método para la creación" se verá ilustrada por la siguiente historia. "El primer hombre que comparó a la mujer con una flor fue un poeta. El segundo fue un epígono y el tercero ya fue tan sólo un estúpido". Creo que en el problema de la creatividad impera esa ley, y por eso no hay metodología que valga.

La racionalidad y sistematicidad buscadas —y logradas— por Stanislavski apuntaban sobre todo, creo yo, a mejorar la enseñanza del arte del actor. Es justamente el carácter racional y convocable de toda técnica, lo que la torna un instrumento indispensable para la educación. Oigamos a Tortsov:

"Para no ahuyentar el sentimiento no piensan —(los grandes actores)— en las vivencias interiores sino que trasladan su atención hacia la vida del cuerpo humano. A través de ella se va creando por sí solo y en forma natural la vida del espíritu humano, tanto la consciente como la subconsciente".

Es decir que más que una receta realista o naturalista, lo que busca el maestro es la organicidad

"...para poder transmitir en la escena la esencia viva, humana y espiritual del personaje interpretado".

Alguien podría todavía dudar acerca del parentesco de determinadas técnicas con ciertos estilos, y me parece razonable la sospecha. Pero la imposibilidad de ejercitarse en una técnica neutra me han convencido que, dentro de todo, y por la abru-

madora presencia del realismo en el teatro, la opción que tomo es la menos peligrosa de todas para la formación del alumno.

Esta técnica extrovertida del método de las acciones físicas no vacía al actor. "Al transformar me transforma" mediante aquella praxis que parece borrar las fronteras entre el objeto y el sujeto actuante hasta lograr que todos los elementos devengan una estructura homogénea: la del teatro en acto.

Al otorgar preeminencia a los comportamientos físicos Tortsov-Stanislavski aclara que:

"...uno se distrae de la vida de las fuerzas naturales de índole interior y subconsciente y con ello se le ofrece libertad de acción".

Por supuesto que es así en este nuevo argumento en contra del desdoblamiento.

Muchas veces he oído argumentar, en contra del método de las acciones físicas, que este comportamiento permitiría tan sólo una conducta superficial mientras que el ahondar en el propio yo, aseguraría lo contrario. El argumento no funciona en la realidad. El propio fundamento del psicodrama como técnica para explorar la personalidad más profunda aboga en ese sentido desde más allá del teatro. Cuando el actor lucha desde su corporalidad "contra lo que se le opone" su compromiso crece y su sentido autocrítico desaparece. Mientras que en la introspección tan sólo lograr superar el umbral de la autocrítica es ya un mérito. Pero sigamos con Tortsov:

"Él es así porque el método atrae al trabajo por vías normales y naturales las sutilísimas fuerzas creadoras de la naturaleza que no se pueden someter a ningún control. Gracias a ello, el creador a través de las propias sensaciones va conociendo la psicología del personaje. Por algo en nuestro idioma 'conocer' significa 'sentir'".

Hay que destacar esa intención de respetar las "leyes natu-

rales" y compararlas con la artificialidad del desdoblamiento o de la introspección simultánea con la extroversión. El comportamiento "natural" del actor, aquel que compromete todas sus facultades en un aquí y ahora observable ha sido puesto a prueba desde hace mucho tiempo: por ejemplo, fue la cualidad admirada por los cultores del arte elevado que asistían a la *commedia dell'arte*. Por supuesto que cabe admitir ideales como los de Gordon Craig que pretendía un actor robot pero, eso sí, ¡vivo!

El actor, para Stanislavski, busca la verdad para crear la fe, el "yo existo":

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

Todo un manifiesto descalificante de sus antiguas posturas. Aquel "traten de penetrar en este proceso..." actúa como si fuera una orden para nuestras búsquedas: de eso se trata. De encontrar los fundamentos, los pasos y los elementos que componen este proceso librándolo de todos los restos de misticismo que aún tiñen las palabras del maestro.

La postura epistemológica defendida es de la mayor importancia. Se parte de la "postura empírica" como punto de partida del proceso de conocimiento y se la considera como "el origen de los reflejos y ecos ideológicos de este proceso vital, al decir de Marx en *La ideología alemana*. De nada sirven al actor aquellas frías reconstrucciones abstractas que transcurren solamente en la cabeza. La realidad —considerada como un entrecruzamiento infinito de múltiples legalidades— no cabe en el puro pensamiento y su ulterior traslado a la práctica deviene imposible.

Los procesos de conocimiento —en los sentidos apuntados por Marx y Piaget, por ejemplo— no escinden para nada ambos planos y, por el contrario, de lo que se trata es de hallar su prelación y su manera de interactuar.

El actor, para Stanislavski, conocerá "con el alma y también con el cuerpo" y logrará niveles inalcanzables para la especulación. Mediante trabajos interdisciplinarios la tarea actual sería estudiar en detenimiento dicho proceso de conocimiento que combina lo intelectual con lo muscular, lo racional con lo afectivo, la experiencia con el aquí y ahora. Y habría que describir las cualidades de aquello obtenido que no es un producto discursivo ni explicable.

Sigamos con Tortsov:

"Al realizar aquel trabajo, evidentemente él mismo no advertía que las acciones auténticas y racionales, no sólo físicas sino también psíquicas, nacían por sí solas, al margen de su voluntad, desde adentro, surgiendo a través de la mímica, del juego de los ojos, del cuerpo, de la entonación de la voz y de los expresivos gestos realizados por los dedos. En cada ensayo se afirmaba en él la verdad y por lo tanto la fe en lo que estaba haciendo. Sus actitudes y todo el juego mímico se tornaban más persuasivos... Cuanto más repetía la línea de las llamadas acciones físicas, o más exactamente, los impulsos interiores hacia la acción, con más fre-

cuencia surgían los movimientos espontáneos. Comenzaba a andar, se sentaba, arreglaba su corbata, contemplaba sus zapatos, sus manos, arreglaba sus uñas, etc. En cuanto se daba cuenta de ello, suprimía aquellas actitudes por temor a caer en 'clichés'".

Tortsov está hablando del trabajo de un actor sobre el rol de Jlestakov en *El inspector* de Gogol. Se muestra sorprendido por la espontaneidad y por las consecuencias de ella, seguramente, tras un largo período de trabajo severamente calculado y medido. De más está señalar ahora los beneficios de la improvisación que, justamente gracias a Stanislavski, se convirtió en una de las herramientas más apreciadas por la pedagogía. Y todo ese comportamiento lúdico sin que desaparezca la posibilidad de un cierto control capaz de enderezar el trabajo en la dirección adecuada.

¿Cómo explicar mejor esa confianza y facilidad crecientes que resultan del nuevo método?

Adelanto la siguiente hipótesis: cuando el actor acciona naturalmente, luchando contra lo que se le opone y en el marco de las condiciones dadas y del texto dramático, genera una conducta objetiva en un cierto sentido. Esta opera sobre su partener de modo que ya no recibe un impulso intelectual sino una efectiva presión psicofísica. Ahora el partener se halla frente a estímulos reales (a diferencia de la situación teatral inicial) a los que puede enfrentar, esquivar, etc. Lo que se inició como un acto teleológico con predominio intelectual y abstracto se transforma inmediatamente gracias a esta situación interactiva en un intercambio de reacciones —y ya no de acciones, éstas son calculadas— de cuya espontaneidad e irreflexión no cabe dudar cuando los actores se sumergen en la improvisación. De esta manera los actores se hallan en medio de realidades a las que deben responder y no de intercambios de ideas o de puras significaciones. ¿Cómo no hacer frente a esa circunstancia si es totalmente real, a no ser que podamos abstraernos hasta sus lejanos orígenes? La improvisa-

ción tiene el mérito de transformar un hecho pensado en una situación conflictiva real a la que hay que atender. Y ésta es la causa de la "espontaneidad" de los comportamientos.

La sucesión de actos proyectados —generalmente los desencadenantes— de réplicas verbales aprendidas de antemano, y de adecuaciones y comportamientos improvisados, es ya un hecho homogéneo que no los distingue. Así, a los pocos instantes de comenzar la interacción proyectada sobre todo en un nivel físico, los actores se ven envueltos en una conducta densa, orgánica que ha superado con creces los niveles conscientes y puramente proyectados, y que los envuelve en una atmósfera emocional y orgánica. El control, en esta situación, es un resultado más de la adecuación a los fines perseguidos en el instante: allí se decide el tono muscular, las entonaciones verbales, los gestos.

Y este accionar va trasladando al actor desde su circunstancia y personalidad hacia la del personaje. Pero es evidente que hablaremos de él más en detalle en los capítulos ulteriores.

Lo esencial ahora, es responder a las acusaciones de racionalismo que a veces pesan sobre este proceder. Resulta increíble que justamente el proceder espontáneo y corporal sea acusado de ello. No se trata, como vimos de proyectar todas y cada una de las acciones, sino de plantear un punto de partida que obligue al actor a desintelectualizar sus comportamientos y a valorizar sus compromisos físicos, para así desencadenar los procesos arriba descriptos que, justamente, son lo contrario de la racionalización fría.

No pretendo que lo hasta ahora señalado agote las implicancias pedagógicas y artísticas del método de las acciones físicas, pero sí creo haber argumentado ya en suficiente medida como para apuntar a su superioridad sobre otras posturas.

La impiadosa tarea de criticar el primer método del maestro me ha sido facilitada por su propia autocrítica. El resto de los argumentos proviene de mi ya larga experiencia como formador

de actores. Y sin embargo, tengo la impresión de que estos apuntes no poseen toda la riqueza ni son capaces de captar todas las implicancias de algo que en las clases resulta contundente.

La idea central de este libro es pues señalar la radical oposición epistemológica existente entre los dos enfoques de Stanislavski —muy poco aceptada y señalada como tal— y argumentar a favor del segundo de ellos como herramienta pedagógica fundamental.

El análisis activo invierte, como hemos visto la secuencia analítica y en vez de partir de los textos dramáticos se llega a ellos. Ahora bien, un detalle de carácter didáctico ha provocado a veces numerosas discusiones. ¿El texto como tal debe estar incorporado a las improvisaciones desde el comienzo o, por el contrario, es mejor irlo añadiendo poco a poco? Dicho de otro modo: ¿en las improvisaciones se improvisa todo menos el texto?

Ya hemos señalado el carácter del "objeto" a encontrar: translingüístico. El actor busca acciones, conflictos, distancias, cargas psicológicas, etc. Pero los busca *dentro* de una determinada configuración lingüística que actúa como límite "a conseguir". En caso de que a los alumnos les resulte demasiado difícil improvisar "en los límites del texto" se puede esbozar un proceso que vaya desde textos aproximados en el mismo sentido que los de los personajes, luego añada lo que daremos en llamar frases "pivot" y finalmente incorpore el texto tal cual fue escrito. Es éste un procedimiento que tiene en cuenta una cierta dificultad de los alumnos acostumbrados a improvisar "todo".

Pero mi experiencia me indica que lo mejor es poseer entre los datos iniciales de la improvisación el texto dramático, pero hacerlo que juegue en la improvisación el rol de "condiciones dadas", es decir, centrar la atención del alumno sobre todos los elementos no verbales de la estructura dramática para que una vez lograda esa situación surjan de ella, casi con necesidad, las

réplicas de los personajes tal como fueron escritas. No es lo mismo improvisar una situación "pautada" por determinadas secuencias y modalidades verbales, propias de la capacidad del dramaturgo, que jugar la situación aproximadamente tal como ocurre en el otro camino propuesto.

Sin embargo, y siempre considerándolo tan sólo un recurso didáctico, se puede incorporar el texto poco a poco, sobre todo, si tenemos en cuenta la distinta función que, con respecto a la acción, juegan las diversas réplicas. Por eso hemos distinguido de entre todas ellas aquellas a las que llamamos "pivot" es decir réplicas a partir de las cuales la situación dramática gira, sufre un vuelco, ya no es la misma que antes. Son ellas las que juegan un rol estructural más profundo. Las otras, cuya importancia nadie niega, juegan sin embargo, con respecto a la configuración de la conducta física un rol más superficial.

Repito que lo ideal, para mí, es partir de los textos iniciales porque la situación dramática no es la misma con ellos que sin ellos. Lo único que hay que procurar es que el alumno busque "la lógica de la situación" física en lugar de entablar un diálogo, que posea la vivencia de la lucha escénica física en lugar del intercambio de significaciones.

El "punto de partida" del método considerado como herramienta de investigación es el mismo: existe un texto dramático anterior a la investigación sobre el escenario. Ahora bien ¿cuál es el rol que debe jugar?

En su primera consideración lo usamos *tan sólo* para hallar en él los componentes estructurales sobre los que trabajaremos. Nuestra atención no está volcada en hallar los matices, ni los sentidos profundos del texto, ni tan siquiera los tan conocidos "subtextos" de la época anterior. Tan sólo queremos saber las condiciones dadas de la situación, el conflicto inicial y el lugar, a eso apuntamos, no a las réplicas. Una vez que mediante las improvisaciones vamos cons-

truyendo la situación real emerge de ellas la necesidad del diálogo y es ahí donde reaparecen las réplicas. Ahora lo hacen como *productos* de la situación, ya no como causas.

Distingamos entonces entre dos términos propios de la lógica dialéctica: "punto de partida" y "base del desarrollo". El punto de partida es la determinación de aquel elemento que históricamente inicia el proceso. En este caso la obra dramática, los textos concebidos por el autor. Pero "la base del desarrollo" del proceso mismo, está dada por los factores reales que lo componen y desde los cuales efectivamente se eleva la praxis. En este caso es la "situación" de la cual surgirán las réplicas de los personajes. En el primer caso el hallazgo del punto de partida es eminentemente intelectual, mientras que en el segundo se trata de la praxis del actor, en un espacio, habitado y conmovido por contradicciones que el mismo accionar refleja y genera.

Aquellas palabras que formalmente son las mismas al comienzo del trabajo que cuando aparecen como resultados de él, si se analizan en profundidad verán que difieren en mucho. En el segundo caso su significación y sentido se ve "connotado" por acciones que han ampliado, precisado su significación. Ahora ya no quieren decir exactamente lo mismo.

Antes Stanislavski buscaba, manteniéndose en un nivel lingüístico propio de su primera etapa, "subtextos", es decir, significado ocultos que los mismos dichos de los personajes debían revelar. Ahora más bien debiera buscar "contextos", es decir situaciones que añaden o modifiquen el sentido inicial de las palabras. Recuérdese que en última instancia, el método de las acciones físicas es nada más y nada menos que un método de análisis de las obras a poner en escena.

El "verdadero" trabajo de investigación del actor, en su nueva metodología no comienza en la mesa ni con el texto. En el método inicial "los actores imaginan, proyectan, proponen

modos del proceder". Todo ocurre aún en su cabeza. Y luego procuran representar lo establecido al precio de renunciar al "aquí y ahora" y a la interacción real.

En la segunda opción, los actores no se topan con renglones de texto sino espacios y parteneres que se les oponen. Ya no se trata de recordar nada sino de construir una situación que termina por reclamar la presencia de aquellos textos iniciales.

Los actores no se ven inducidos a trabajar sobre sus parlamentos, sobre las entonaciones o los sentidos. No, se les requiere una actividad corporal comprometida que luche por los objetivos del personaje y en ese combate, haga surgir de modo natural todo lo que antes era problemático.

Pero escuchemos a Tortsov:

"¿Recuerda usted Nazvanov *El inspector de Gogol*? —dijo

Tortsov dirigiéndose inesperadamente a mí.

—Lo recuerdo pero mal, a grandes rasgos.

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

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

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

—¡No puedo hacer nada pues nada sé!

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

—¡Sé!

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

Esta es la cita histórica. Esta es la página que cambió los

fundamentos teóricos de mi posición como docente y como director escénico. Este es el momento del viraje en mi carrera y en mi pensamiento.

La primera constatación es que el real comienzo de la tarea es lo que los personajes "hacen". Ya no es necesario comenzar con disquisiciones acerca de la época, la definición de los personajes o el sentido estético, sino que por el contrario Stanislavski se atreve a afirmar —y correctamente desde mi punto de vista— que es mejor no plantearse nada de eso por el momento. Propone, en cambio, comenzar por adoptar uno mismo la postura del personaje: hacerse cargo de sus problemas, de modo más estricto, diríamos de sus conflictos. Y esto aunque no se recuerden las palabras. Ya he hablado acerca de la conveniencia o no —en mi experiencia— de esta última indicación.

El actor, para Stanislavski, no puede dudar acerca de lo que tiene que hacer: delante de él se extiende un campo conflictivo y es preciso atacarlo. Propone en realidad que se convierta en un sujeto activo, acrítico en un cierto grado provisorio. Más bien propone: actúe usted y de ese modo encontrará el sentido. Hay que accionar para creer y no creer para recién entonces accionar. Hay que actuar para lograr la concentración y no al revés. Todos los contenidos de conciencia aparecen aquí como productos, y no como causas.

El actor debe coincidir —hacerse cargo— con el personaje en sus "queros", en sus objetivos conflictivos. El resto no le preocupa, por ahora. Lo que se logra es una homología con la situación propuesta, nunca se aspira a la coincidencia plena.

Detengámonos en esto. Hay una primera y básica coincidencia: todos los actores coinciden con sus personajes en cuanto a sus funcionamientos biológicos, animales. En lo que difieren, seguramente, es en su cultura y sus problemas. Y éstos, en cierta manera, están presentes en el lenguaje que a esta altura apare-

ce como un límite, como una meta a alcanzar. Pero nada más. Nada de buscar a esta altura del proceso la perfección formal o las coincidencias plenas entre el actor y el personaje. El camino del actor hacia el personaje es un proceso que hay que transitar. Inútil querer abortarlo pretendiendo tenerlo todo en el primer escalón. Y ésa es la novedad: el carácter procesal y el sentido de trabajar en una construcción, no en la búsqueda de un logro inspirado y mágico. La identificación plena y el grado máximo de coincidencias aparecerán como resultado del trabajo que oscila entre la práctica como punto de partida y criterio para la evaluación, y niveles teórico-críticos que dependen estrictamente de lo alcanzado.

Esta es la verdadera "base del desarrollo" del ulterior constructo, ya que el actor mediante una praxis real va ligando y haciendo interdependen los distintos elementos que, al principio, aparecen inconexos entre sí. Ahora resulta evidente que aquellos análisis, puramente teóricos y a destiempo, compliquen el camino hacia el personaje en vez de allanarlo.

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

Esto era lo que afirmaba Marx apuntando a las condiciones para la acción y el conocimiento. Tal lo que se propone Stanislavski con su última metodología. ¿Cómo los teóricos soviéticos pudieron ignorar esta aplastante coincidencia? La única explicación posible era el dogmatismo imperante.

En el caso del actor "las condiciones reales con las que se encuentra" serían el entorno —aquel componente de la estructura a medias real y a medias convencional—, además de su propia personalidad formada histórica y socialmente y un cierto desarrollo técnico adquirido como saber social.

Las "convenciones", especie de pactos socialmente aceptados, actúan como presiones reales en la medida en que son introyectadas por los actores e incorporadas como límites a su propio juego.

Este es el panorama real con que el actor cuenta al comenzar su trabajo. Desde allí y con esos elementos debe elevar su praxis. Su aspiración, en el teatro realista que tomamos por caso, es construir la estructura no verbal capaz de sostener los textos previamente concebidos por el autor.

El método de las acciones físicas usa aquellos elementos y engendra otros por su propia acción. Los relaciona en el espacio y en el tiempo, los sumerge en una cadena causal. Las acciones abandonan el limbo de la abstracción y aparecen como intercambios reales en el campo del juego escénico. Se convierten en estímulos que golpean, amenazan o acarician y ante los cuales "crear" es inevitable, por cuanto son efectivamente reales.

El texto escrito, verdadero inicio y causa de toda la actividad, también existe objetivamente. Pero de un modo discursivo y roto de su interacción con la conducta. Existe en las páginas de un libro, y no en el escenario vinculado a conductas. Y es justamente la trampa inicial, aquélla que hace que lo que es producto de la acción, le aparezca al actor en primer término, es —digo— esa trampa la primera que hay que sortear. El texto deberá insertarse en un "hacer" que lo produzca como consecuencia del enfrentamiento del actor-personaje con los conflictos y las situaciones de la obra.

El método de las acciones físicas basa su efectividad, antes que nada, en la eficiencia que logra aquello engendrado por la acción misma. Al fin y al cabo, lo más real que existe sobre el escenario, es siempre el actor.

La elemental dialéctica ejercida por el actor es aquella que sostiene que "al transformar me transformo". La introspección es prácticamente inexistente.

El personaje es lo que el actor hace. También en la vida, los

hombres son el resultado de sus actos. No sé si la postura filosófica de Sartre resulta cierta en la vida, pero estoy seguro de que describe muy bien lo que ocurre con el actor sobre el escenario en su búsqueda del personaje.

Parafraseando a Marx, es el conjunto de las relaciones dramáticas lo que constituye al personaje dramático. No son sus palabras, ni los monólogos en los que él opina de sí mismo: son sus relaciones e interacciones las que lo definen. Son las acciones las que hacen al personaje y no a la inversa. Y si queremos construirlo la búsqueda y ejecución de sus actos es el modo más objetivo de lograrlo. Ya veremos más adelante —algo ya adelantamos— de qué manera la subjetividad se ve también transformada mediante ellos.

Así pues, podríamos sostener que “el método de las acciones físicas de Stanislavski” no es más que un caso particular del trabajo humano acorde con la teoría de la praxis marxista.

Comparando ambas posturas stanislavskianas podríamos concluir: en las dos el “punto de partida” es el mismo, un texto dramático preexistente y al que se pretende interpretar. Pero la “base de desarrollo” real de ambos procesos difiere. En un caso, el primero, hay una neta distinción entre un momento inicial teórico, de análisis abstracto, al que luego se intenta volcar a la práctica. En el segundo, se desencadena un complejo proceso práctico que intenta vincular entre sí los diversos elementos de la estructura y que permite ulteriores reflexiones de índole teórica. Es este segundo camino el que intentaremos profundizar en este libro utilizando los aportes de las ciencias humanas.

El primero de los métodos favorece el trabajo de cada actor sobre sus propios problemas y obscurece la interacción. Casi podríamos exagerar y llamarlo como la coexistencia de dos monólogos. A la práctica se llega abruptamente y con todo ya

definido y por ello resulta muerta. Los personajes aparecen como “congelados” en sus caracterizaciones, de una vez y para siempre, ostentan los rasgos que los definen.

Seguramente Stanislavski, munido como estaba de una gran sensibilidad, jamás incurrió tan rotundamente en estos defectos: su sentido artístico lo hacía eludir tales excesos. Pero sus escritos teóricos indujeron a muchos de sus seguidores a errores en el sentido apuntado.

Con respecto al trabajo con los actores durante los ensayos de *Un mes en el campo* confesaba:

“El contenido psicológico de la pieza es tan sutil que no permite ninguna clase de puesta en escena. Hay que venir, sentarse en el banco y vivir el rol casi sin gestos. Es necesario expresar la trama interior del rol con una finura hasta ahora no vista”.

El peso de la ideología naturalista se nota aquí. Luego, ante la crítica de sus discípulos, lamentó esos excesos psicologizantes. Y enderezó sus intereses hacia las acciones físicas. Durante sus ensayos con la obra de Lermontov mencionada le hubiera resultado interesante un concepto como el de “represión de la acción” que luego estudiaremos. Allí aquellas escenas quietas hubieran podido ser resueltas, actuando siempre desde el cuerpo como herramienta, y sin perder su teatralidad.

Su segunda metodología aparece como respuesta a sus preguntas de inquieto investigador. Stanislavski nunca parece estar satisfecho con lo alcanzado. Y los capítulos que siguen a éste intentan redondear, proseguir la investigación en el sentido en que lo hubiera hecho el maestro.

Queremos aportar elementos para la enunciación de una pedagogía teatral que describa los procesos técnicos de un modo fundamentado, que utilice el realismo como estilo para ahondar en ese proceso, pero que no se detenga en él. Intentaremos

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

LA ESTRUCTURA DRAMÁTICA

El concepto de estructura

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

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