

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 ninguno de ellos considerado aisladamente.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

"La teoría materialista de que los hombres son produc-

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

Y en otro lugar de esa misma tesis:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Oigamos la definición de Jean Piaget:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Por eso el método de las acciones físicas pretende endere-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dice el filósofo Kuzmin:

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

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

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

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

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