

Óscar
Codesido
Breijo

Análisis de los factores que intervienen en la elaboración del
método de acciones físicas de Stanislavsky: propuesta psicopedagógica.

UDC
2011



UNIVERSIDADE DA CORUÑA

DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICAS ESPECÍFICAS

Facultad de Ciencias de la Educación

DOCTORADO

Teatro, Expresión Corporal y Sociedad:

la investigación didáctica

TESIS DOCTORAL

ANÁLISIS DE LOS FACTORES QUE INTERVIENEN EN

LA ELABORACIÓN DEL MÉTODO DE ACCIONES

FÍSICAS DE STANISLAVSKY:

PROPUESTA PSICOPEDAGÓGICA.

DOCTORANDO

ÓSCAR CODESIDO BREIJO

DIRECTOR

ALFREDO RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ

A CORUÑA, JULIO DE 2011

**ANÁLISIS DE LOS FACTORES QUE INTERVIENEN EN
LA ELABORACIÓN DEL MÉTODO DE ACCIONES
FÍSICAS DE STANISLAVSKY:
PROPUESTA PSICOPEDAGÓGICA.**

DOCTORANDO:
ÓSCAR CODESIDO BREIJO

DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICAS ESPECÍFICAS.
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN.

A CORUÑA, JULIO DE 2011

DIRECTOR:
ALFREDO RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo ha sido posible gracias a mis padres, María Angelina Breijo Saavedra y Miguel A. Codesido Pardo, y a mi tutor, Alfredo Rodríguez López-Vázquez.

Agradezco su apoyo con mucho cariño y respeto.

Quiero también hacer especial mención a Ángel Gutiérrez con quien he aprendido las bases del Sistema de Stanislavsky, así como también a Tashiki Suzuki, Anne Bogart, Ellen Lauren, Rena Mirecka, James Slowiak y Jairo Cuesta, artistas que fueron muy importantes en mi formación.

ÍNDICE

RESUMEN	7
RESUMO	8
SUMMARY	9
INTRODUCCIÓN	11
HIPÓTESIS DE TRABAJO.....	23
OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN.....	25
ESTADO DE LA CUESTIÓN	27
MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL.....	29
MARCO ESPACIAL Y TEMPORAL EN EL QUE SE DESARROLLA LA INVESTIGACIÓN	31
TEMA Y DELIMITACIÓN DE SUBTEMAS	33
METODOLOGÍA.....	35
RELEVANCIA CIENTÍFICA, SOCIAL, ARTÍSTICA Y DIDÁCTICA.....	37
INVESTIGADOR. IMPORTANCIA E INTERÉS PARA EL INVESTIGADOR.....	41
CAPÍTULO I. LAS FUNCIONES BÁSICAS DEL CEREBRO Y LA TÉCNICA DEL ACTOR	43
LA PERCEPCIÓN	45
LA ATENCIÓN	52
EL MOVIMIENTO	56
LA EMOCIÓN	68
LA MEMORIA.....	73
EL LENGUAJE	86
CAPÍTULO II. ELEMENTOS DEL HECHO ESCÉNICO	95
LA ATENCIÓN	97
LA MOTIVACIÓN Y LOS IMPULSOS	108
ORGANICIDAD.....	114
LA ENERGÍA Y LA INTENCIÓN.....	117
LAS EMOCIONES Y LAS SENSACIONES	122
LA ACCIÓN.....	129

CAPÍTULO III. LA TÉCNICA DE COMPOSICIÓN.....	143
LA COMPOSICIÓN COMO PROCESO NATURAL DEL ARTE TEATRAL	144
PRINCIPIOS, PROPIEDADES Y MODOS DE INTERVENCIÓN SOBRE EL ASUNTO COMPOSITIVO	151
CAPÍTULO IV. HERMENÉUTICA DE LA ACCIÓN	163
GÉNESIS DE LA COMPOSICIÓN	164
ESTRUCTURAS DE LA COMPOSICIÓN I: LAS ESTRUCTURAS PSICOLÓGICAS	175
ESTRUCTURAS DE LA COMPOSICIÓN II: LAS ESTRUCTURAS DIALÉCTICAS	202
ANÁLISIS HERMENÉUTICO-ACTIVO: LA COMUNICACIÓN.....	222
CAPÍTULO V. PROPOSICIONES DE ANÁLISIS.....	241
EL RETABLO DE LAS MARAVILLAS, MIGUEL DE CERVANTES	242
EL VALIENTE NEGRO EN FLANDES, ANDRÉS DE CLARAMONTE.....	248
MACBETH, WILLIAM SHAKESPEARE	258
LAS TRES HERMANAS, ANTÓN CHEJOV	269
EN LA ARDIENTE OSCURIDAD, ANTONIO BUERO VALLEJO	274
PAÑUELO DE NUBES, TRISTAN TZARA	280
CONCLUSIÓN.....	291
ANEXO. ESTRUCTURAS DE LA COMPOSICIÓN: LOS ETNODRAMAS	307
BIBLIOGRAFÍA	313

RESUMEN

La presente investigación pretende aportar un corpus conceptual de carácter científico sobre el que se sustenten el trabajo del actor y del director de escena. Para ello, partiendo de un análisis previo de las funciones básicas del cerebro: percepción, atención, movimiento, emoción, memoria y lenguaje, tratamos de establecer una vinculación con los que hemos decidido considerar elementos esenciales del hecho escénico: atención, motivación e impulsos, organicidad, energía e intención, emociones y sensaciones y acción.

Abordamos en una segunda parte la presencia de estos particulares en la técnica de composición y las propiedades esenciales del acto creativo. Relacionando estas propiedades con principios básicos de la física cuántica. Proponemos apoyándonos en los planteamientos de Anatoli Vassiliev, dos tipos básicos de estructuras compositivas: las estructuras psicológicas y las estructuras dialécticas, con ejemplos prácticos analizamos el protocolo de intervención sobre cada una de ellas.

Concluimos la investigación con una propuesta de análisis basada en los planteamientos de la hermenéutica de Martin Heidegger y Hans-Georg Gadamer. Estudiamos el proceso comunicativo desde la perspectiva de la hermenéutica poniéndolo en relación con los aspectos esenciales de la creación teatral.

La investigación contiene un anexo en el que también se considera y trata el etnodrama como estructura compositiva.

RESUMO

A presente investigación pretende fornecer un corpus conceptual de carácter científico sobre o que se sustenten o traballo do actor e do director de escena. Para iso, partindo dunha análise previa das funcións básicas do cerebro: percepción, atención, movemento, emoción, memoria e linguaxe, tratamos de establecer unha vinculación cos que decidimos considerar elementos esenciais do feito escénico: atención, motivación, impulsos, organicidade, enerxía, intención, emocións, sensacións e acción.

Abordamos nunha segunda parte a presenza destes particulares na técnica de composición e as propiedades esenciais do acto creativo. Relacionando estas propiedades con principios básicos da física cuántica. Propomos, apoiándonos nas propostas de Anatoli Vassiliev, dous tipos básicos de estruturas compositivas: as estruturas psicolóxicas e as estruturas dialécticas, con exemplos prácticos analizamos o protocolo de intervención sobre cada unha delas.

Concluimos a investigación cunha proposta de análise baseada nos principios da hermenéutica de Martin Heidegger e Hans-Georg Gadamer. Estudamos o proceso comunicativo desde a perspectiva da hermenéutica poñéndoo en relación cos aspectos esenciais da creación teatral.

A investigación contén un anexo no que tamén se considera e trata o etnodrama como estrutura compositiva.

SUMMARY

This research aims to provide a scientific conceptual corpus on which underpin the work of actor and stage director. To do this, from a previous analysis of the basic brain functions: perception, attention, movement, emotion, memory and language, we try to establish a link with which we have decided to consider the essential facts on stage: attention, motivation and impulses, organizing, energy and intention, emotions, feelings and action.

Addressed in a second part is the presence of these characteristics in the art of composition and the essential properties of the creative act. Also we are relating these properties with basic principles of quantum physics. Our proposal is based on the approaches of Anatoli Vassiliev, two basic types of compositional structures: psychological structures and dialectical structures, and we analyze with practical examples the protocol of intervention on each of them.

We conclude our research with a proposal based on the analysis of the layouts of hermeneutics of Martin Heidegger and Hans-Georg Gadamer. We study the communication process from the perspective of hermeneutics in relation to putting the essential aspects of theatrical creation.

The research contains an annex which also considers and treats the ethno- drama as a compositional structure.

INTRODUCCIÓN

Hemos tomado como punto de partida de esta investigación los planteamientos teórico-prácticos que Stanislavsky propuso sobre las acciones físicas en relación con otros elementos y conceptos utilizados habitualmente en el arte dramático, especialmente en lo que respecta a la técnica del actor. En nuestra investigación consideramos nuclear el siguiente postulado enunciado por Stanislavsky:

Mi método se basa en la estrecha unión de lo interno y lo externo, y provoca el sentimiento del personaje por medio de la creación de la vida física de nuestro cuerpo humano.¹

A partir de este planteamiento inicial he intentado correlacionar diferentes cuestiones que han abordado diversos estudiosos y expertos, tanto teóricos como prácticos, del hecho teatral, especialmente Anne Bogart, Jerzy Grotowsky, Anatoli Vassiliev, Michael Chejov o el propio Stanislavsky.

En lo que atañe a la metodología de análisis me he basado especialmente en los planteamientos de Anne Bogart, profesora de Dirección de Escena en la Universidad de Columbia y directora de la prestigiosa compañía SITI Company. Al igual que en el caso de Stanislavsky, las propuestas de Anne Bogart se sustentan también en la relación entre el organismo físico y psíquico del actor.

¹ Stanislavsky K. S. *Obras escogidas*, vol. IV, (1929-1930). Citado por Ángel Gutiérrez, *El sistema Stanislavskyano. Diccionario de términos Stanislavskyanos*. Escuela Superior de Arte Dramático, Murcia, 2001, p. 112.

La herramienta primaria en el proceso creativo es el interés. Para ser sincero respecto a él, para ir tras él con éxito, nuestro propio cuerpo es el mejor barómetro. El corazón se acelera. El pulso se dispara. El interés puede ser tu guía. Siempre te indica la dirección adecuada. Define la calidad, la energía y el contenido de tu trabajo. No puedes fingir ni simular el interés o decidir interesarte en algo porque es lo que está prescrito. No está prescrito. Se descubre. Cuando sientes esta aceleración debes actuar de inmediato. Debes seguir este interés y agarrarte con fuerza.²

Mi participación en 2007 en el programa de entrenamiento de actores que la facultad de Skidmore lleva a cabo cada verano en Nueva York me ha permitido comprobar la relevancia de estos planteamientos para abordar una investigación metodológica que vincule los aspectos centrales del hecho teatral y las cuestiones de tipo cognitivo y evolutivo relacionadas con acciones físicas, experiencias vitales y reflexión intelectual y crítica sobre un contenido de análisis dado; en este caso, el teatro como representación y hecho cultural en donde intervienen elementos cognitivos que afectan tanto al cuerpo como al texto que se representa en escena y también al espacio de la representación, y que incluye en ello la percepción de los espectadores que asisten a la obra, o la experiencia de los actores que la desarrollan y llevan a escena después de un período prolongado de estudios y ensayos.

El tema central del estudio del programa dirigido por Anne Bogart era el funcionamiento del cerebro en sus aspectos más esenciales relacionados con la atención, la percepción y la comunicación, basándose en las aportaciones e investigaciones de la neurología y la psicología cognitiva y evolutiva. En este sentido mi planteamiento inicial comprende un estudio parale-

² Bogart, Anne. *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte*. Ed. Alba, Barcelona, 2008, p. 87.

lo que contempla dichos aspectos con el objetivo de intentar encontrar una relación entre el funcionamiento del cerebro, en lo que concierne a los sentidos, las emociones, el movimiento y el habla, y los impulsos que llevan al actor a la toma de decisiones sobre esos mismos elementos, los cuales producen un tipo de interpretación concreto y no otro. Todo ello puede resumirse en el estudio y análisis de la capacidad de atención a través de los cinco sentidos, la capacidad de reacción a través de los impulsos que pueden aparecer en relación con otros actores dentro de una estructura global o partitura de acciones y la capacidad de percepción espacio-temporal con respecto al grupo, los objetos o utilería, la escenografía y la acción dramática en sí. Dicho de otro modo: ver y analizar de qué manera la comprensión del funcionamiento del cerebro puede ayudarnos a entender mejor los elementos que configuran la técnica del actor.

Es necesario abordar todos los elementos anteriormente expuestos para poder entender y definir de forma precisa y científicamente clara lo que el actor lleva a cabo en el plano biológico y fisiológico en relación con la anatomía del cerebro, y para poder comprender de qué modo esta definición o definiciones encuentran su analogía más precisa en los modelos metodológicos desarrollados por Stanislavsky, Grotowsky o, más recientemente, Anne Bogart.

Existen, pues, dos cuestiones iniciales que debemos tratar:

- a) Cómo funciona el cerebro en sus aspectos más básicos en lo que atañe a los procesos psico-biológicos del actor en su cometido profesional.
- b) Cómo podemos definir de forma precisa y susceptible de análisis lo que el actor hace en todo el proceso de preparación de su papel.

Esto exige utilizar un paradigma crítico que incluya y explique algunas de las cuestiones esenciales que han planteado distintos especialistas a lo largo de la historia del teatro y las artes escénicas. En no pocos casos sus aportaciones se han visto teñidas de la subjetividad propia de las expresiones artísticas o se han alejado de la realidad objetiva de los contenidos que pretendían describir o definir. Conceptos como *energía*, *organicidad*, *acción*, *impulso*, *emoción* o *intención*, frecuentes en estas propuestas críticas, suelen aludir a entidades imprecisas o no suficientemente bien definidas. Es importante tratar de precisar su contenido teórico y acotar de forma exacta cuál es su proyección práctica en el campo del arte dramático y de la técnica actoral.

Con respecto al punto de partida inicial, trataremos de formular del modo más preciso posible qué relación existe entre el funcionamiento del cerebro, las acciones que el actor lleva a cabo en los ensayos previos o en el escenario, y el análisis hermenéutico que exige la comprensión de estos fenómenos. No es lo mismo lo que el actor nos dice o transmite sobre lo que él cree que es su experiencia, que lo que el análisis objetivo de los hechos observables arroja sobre el discurso del actor o del crítico acerca de su experiencia. Según ello, el planteamiento central consiste en poder distinguir lo que es un hecho objetivo de actuación de lo que es un hecho o una creencia subjetiva que el actor/crítico ha elaborado para explicar su actuación y los resultados de esa actuación ante el público. En este sentido es importante analizar cuidadosamente lo que el director y teórico teatral Jerzy Grotowsky nos dice a propósito de uno de los conceptos clave que hemos visto antes:

Los sentimientos son independientes de la voluntad y precisamente por este motivo Stanislavsky, en el último período de su actividad, prefería, en el trabajo, poner el acento en lo que está sujeto a nuestra voluntad. Por ejemplo, en la primera fase pedía las emociones a las que el actor tendía en diversas escenas. Sobre el así llamado *yo quiero*. Por cuanto podemos querer *querer*, a pesar de ello no es lo mismo que el hecho de *querer*. En la segunda fase puso el acento en aquello que es posible hacer. Porque lo que se hace depende de la voluntad.³

Como se puede observar, se habla aquí de *voluntad*, *emociones* y *sentimientos*, conceptos teóricos que la psicología cognitiva ha estudiado detalladamente sobre todo en la segunda mitad del siglo XX. Si tomamos estos elementos como parámetros que sirven para definir las acciones físicas dentro de una estructura dinámica, podremos investigar los ejemplos prácticos desde un punto de vista científico y la técnica del actor desde la perspectiva de los parámetros que rigen ese conjunto de acciones; esto conduce a describir los hechos de escena a partir del dinamismo creado entre la *acción* y el *texto dramático*, unidad compleja que se entiende como una acción dinámica o física dentro de una *estructura dinámica*. Esta estructura dinámica ejecutada por el actor ha de estar de alguna forma conectada con la estructura dinámica de la acción implícita en el texto dramático, dentro de los distintos parámetros que la configuran: tempo, ritmo y espacio, junto a otros menos centrales o relevantes. Deducimos de ello que una pedagogía del teatro que pretenda su integración en el ámbito científico debe plantear ejercicios que revelen la presencia de esas estructuras dinámicas tanto en el movimiento como en el habla. Dichas estructuras dinámicas son sostenidas por la implicación activa del ser humano que las mani-

³ Grotowsky, J. *Revista Máscara*, n° 11-12. *Respuesta a Stanislavsky*. Ed. Escenología, A.C. México. 1993, pp. 20-21.

fiesta; es decir, en ellas interviene la capacidad de atención, elemento central de lo que los actores y los críticos teóricos conocen como *concentración*. Se plantean en este punto otras dos cuestiones importantes:

1. Qué es la atención y cómo se describe o define.
2. Qué es la atención para un actor y qué cree el actor que es.

Volviendo a la cita de Grotowsky, entendemos que la acción es el aspecto fundamental sobre el que el actor debe centrarse, de modo que se trata del primer punto que permite la clave para la interpretación de la obra dramática, tal y como Stanislavsky había advertido:

En el teatro la acción es esencial. Pero ¿qué acción? Antaño consideraban que la acción era la fábula, los movimientos corporales del actor, etc. Hoy consideramos que la acción del drama es el desarrollo de la vida interna del drama y de sus personajes.⁴

Nos encontramos aquí con un concepto que es necesario estudiar con detenimiento: el *personaje*. La bibliografía en torno a esta cuestión teórica es muy amplia⁵ y los planteamientos difieren en la medida en que hablemos de personaje de novela o de personaje teatral.

En cuanto a la percepción Stanislavskyana del personaje, que está en el centro de nuestra investigación, el concepto de *personaje* es indisociable

⁴ Stanislavsky K. S. *Cuadernos de apuntes, vol. II*, (1912). Citado por Ángel Gutiérrez, *El sistema Stanislavskyano. Diccionario de términos Stanislavskyanos*. Escuela Superior de Arte Dramático, Murcia, 2001, p. 58.

⁵ Un resumen ordenado e interesante lo ofrece Christine Montalbetti: *Le personnage*. Flammarion, París, 2003. En el caso del personaje teatral, además de la aportación de Stanislavsky, vale la pena señalar los trabajos de Robert Abirached: *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Gallimard, París, 1994. Y de Peter Brook en lo que atañe a la «máscara». *Points de suspension*. Seuil, París, 1992.

del actor que lo encarna y de la técnica de composición del actor para desarrollarlo. Dado que la interpretación de este concepto de Stanislavsky ha generado bastante confusión, sobre todo en textos divulgadores del método, vamos a plantear otras dos cuestiones básicas:

1. Qué es el personaje en un texto dramático.
2. Qué es el personaje en el proceso de producción psíquica y física del trabajo del actor.

Esta última cuestión está relacionada con otro aspecto de la investigación, al que hemos aludido anteriormente: ¿cómo se puede definir, con arreglo a criterios objetivos y científicos, lo que el actor hace? Y si lo que hace es precisamente *crear un personaje*, ¿cómo podemos explicar este proceso de creación en relación con el funcionamiento del cerebro y con los parámetros fundamentales de la dinámica y de la física?

Como se puede ver, cada cuestión relacionada con la técnica del actor va precedida por otra que alude al mismo tema desde una perspectiva científica; por ello consideramos imprescindible que la investigación comience con un capítulo dedicado al estudio de las funciones básicas del cerebro, de tal modo que represente un asidero para todo el trabajo posterior. Seguirán un segundo capítulo, dedicado a los conceptos que el investigador considera básicos en el arte del actor y en el proceso de la actuación, y un tercer capítulo dedicado a las técnicas de composición, en donde las cuestiones anteriormente citadas se interrelacionan de modo que se puedan formular y verificar las hipótesis que vayan surgiendo a lo largo del trabajo, además de las hipótesis inicialmente propuestas. Veamos, por ejemplo, la siguiente, expresada en forma de postulado:

Toda acción que el actor realiza en el escenario tiene una base científica relacionada con los parámetros fundamentales del funcionamiento del cerebro, cuyo entendimiento por parte del actor potencia la calidad de la utilización de los parámetros principales por los que el arte de la actuación se rige.

Es decir, al hablar de los *sentimientos* en la actuación debemos hacerlo tratando de situar los sentimientos en función de elementos analizables científicamente respecto a pautas cerebrales que generan esquemas mentales válidos para abordar el estudio de las acciones que el actor lleva a cabo en su proceso de creación. Como observa Susan Greenfield «todo lo que pensamos y sentimos, por improbable y difícil de localizar que parezca, debe tener algún tipo de base física en el cerebro».⁶

Sucede lo mismo con la personalidad y la conducta: cuando tratamos de «comprender» el personaje a través de lo que hace, cuando tratamos de comprenderlo a través de su comportamiento observable, de sus acciones concretas, lo estamos tratando de estudiar, definir y explicar por medio del fenómeno de la creación actoral, y esto corresponde a una fundamentación biológica, física y dinámica. A lo largo de la investigación trataremos de establecer una clara distinción entre lo que es o no es acción:

Lo que debemos entender de inmediato es lo que no son las acciones físicas. Por ejemplo: las actividades. Las actividades no son acciones físicas. Actividades en el sentido de fregar el suelo, lavar los platos, fumar en pipa. Estas no son acciones físicas, son actividades.⁷

⁶ Greenfield, S. *El poder del cerebro*. Crítica, Barcelona, 2007, p. 9.

⁷ Grotowsky, J. *Conferencia no publicada*. Santarcangelo, Italia, 18 de Julio de 1998. Citado por Thomas Richards. *Trabajar con Grotowsky sobre las acciones físicas*. Ed. Alba, Barcelona, 2005, p. 126.

Asumiendo que el actor distribuye la energía que emplea en su actuación entre el total de los materiales con que trabaja (texto, escenografía, luces, sonido, objetos, resto de los actores, público...) en función de los parámetros *tiempo, duración, repetición, respuesta cinética, relación espacial, arquitectura, topografía, forma y gesto*, decimos que la distribución de estas intensidades de energía es lo que conecta y potencia su capacidad comunicativa y de transmisión de unos contenidos e ideas a la audiencia. Al mencionar todos estos aspectos estamos sintetizando lo que, por una parte, es la fundamentación física y dinámica y, por otra parte, lo que corresponde a la técnica del montaje y composición, en las cuales intervienen tanto el actor como el director. Parece evidente entonces que los procedimientos usados en la composición tienen una raíz en las leyes de la física y la dinámica tanto espacial como corporal. Ésta es la base del procedimiento que garantiza el análisis científico de las técnicas artísticas.

Si pretendemos (como es el objetivo de este trabajo de investigación) encontrar parámetros tangibles que puedan ayudar a esclarecer los aspectos más sobresalientes de la técnica de composición del actor, es imprescindible apoyarse en estos conceptos. La técnica de composición y su relación con el funcionamiento del cerebro es también esencial ya que sustenta la génesis del proceso de articulación en la creación teatral:

La función natural del espíritu humano creativo es unir y sintetizar, al contrario del intelecto, que divide y analiza. Tener un sentido de composición contribuye a esa unificación.⁸

La fase de ensayos debe fijar qué parámetros se van a priorizar para establecer la distribución de la energía creativa y relacionarlos con valores orientativos homólogos en otros campos de la creación artística. Es el caso

⁸ Chejov, Michael. *Sobre la técnica de la actuación*. Barcelona, Ed. Alba, 2008, p. 242.

de parámetros como *tempo* o *duración*, que tienen modelos descriptivos claros en el campo de la teoría musical y de la musicología. De hecho, el factor inicial que impulsó la investigación de Stanislavsky a lo largo de su vida fue su interés en lo que él consideraba la cuestión esencial de la creación del actor y de la creación artística: cómo analizar indirectamente lo que es inconsciente a partir de la acción consciente. Esto apunta al centro de nuestro trabajo crítico: estudiar, preparar y desarrollar el proceso de ensayos con el objetivo de despertar la emoción en la audiencia. Como ya se ha dicho, lo que sentimos no depende de la voluntad, pero sí lo que hacemos, de modo que volveremos sobre esta afirmación para reencontrar aquello que constituye la base de toda nuestra propuesta:

- a) ¿Qué es la voluntad?
- b) ¿Qué funciones cerebrales son las responsables de la voluntad?
- c) ¿Cómo y por aplicación de qué metodología se pueden desarrollar los procesos particulares que aparecen en el proceso más general de la voluntariedad?

Esta conexión e interrelación entre voluntad, acción y emoción, es una base importante en los presupuestos teóricos que planteamos y en su aplicación práctica.

A un nivel más general el objetivo fundamental de la investigación consiste en tratar de definir en lo posible la esencia del arte del actor, determinando y desarrollando con la máxima precisión factible sus aspectos principales, por ejemplo, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de *técnica del actor*? La respuesta del prestigioso director polaco Jerzy Grotowsky lo resume en un postulado básico: «la esencia del teatro es el actor, sus acciones y lo que puede lograr»⁹.

⁹ Grotowsky, J. *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI, México, 1981.

La acción se puede modificar a través de la duración, el tiempo, la forma, etc., y esas modificaciones podemos llevarlas a cabo con nuestra voluntad. Son actos físicos voluntarios y por ese motivo, en la medida en que podamos desarrollar y tener capacidad para modificar esas acciones, estaremos desarrollando las técnicas artísticas implicadas en ello. Eso abarca tan solo uno de los aspectos de la creación teatral del actor, pero la cita de Grotowsky tiene una vinculación muy directa con el trabajo que vamos a elaborar y desarrollar en los capítulos siguientes, y especialmente en su vertiente práctica. Al tiempo que distribuimos las distintas intensidades de la energía total en función de esos parámetros, ponemos todo ello en relación con el tipo de idea que Grotowsky tiene en consideración al hablar de *técnicas del montaje o itinerario de la atención del espectador*, de modo que el objetivo reside en la distribución de una mayor o menor emoción en la percepción que el espectador tiene del hecho teatral en el que participa, tal y como observa el director y teórico polaco aludiendo a la realidad física y mental de los espectadores:

Cuando hacen un documental de un espectáculo construyen, por la fuerza de las cosas, un itinerario de la atención del espectador [...] Aparte de los casos precisos, como aquella escena entre María Magdalena y el Inocente, donde había ciertamente un elemento de itinerario, pero destinado a dispersar la atención, deben ser muy conscientes de adónde quieren dirigir la atención del espectador durante la acción [...] Les digo solamente que el itinerario de la atención pertenece a nuestro oficio. Si uno es director y trabaja con los actores, debe tener una *cámara invisible* que filma siempre, dirige siempre la atención del espectador hacia algo. En ciertos casos, como el prestidigitador, para des-

viar la atención del espectador, y en otros casos, al contrario, para concentrarla.¹⁰

La investigación pretende describir los aspectos más susceptibles de definición del arte dramático, que tienen sentido no solo en la técnica del actor, sino también en otros aspectos del arte escénico, como la dirección teatral, la dramaturgia y la escenografía, esperando establecer un nexo claro y objetivo entre la creación teatral y la ciencia que se ocupa del análisis de los hechos culturales, pero, sobre todo, tratando de que el diálogo que surge en el proceso de creación del espectáculo esté fundamentado en conceptos claros que faciliten la comunicación entre los miembros del equipo, de modo que el lenguaje crítico utilizado permita establecer las bases del proceso creativo.

¹⁰ Grotowsky, J. *Revista Máscara*, n° 11-12. *Respuesta a Stanislavsky*. Ed. Escenología, A.C. México, 1993, p. 51.

HIPÓTESIS DE TRABAJO

Pretendemos demostrar que la capacidad del artista para controlar la significación de sus acciones es directamente proporcional a su conocimiento y dominio, tanto desde un punto de vista teórico como práctico, de los elementos objetivos sobre los que se sustentan la manifestación expresiva y el ejercicio comunicativo.

El conocimiento teórico-práctico de las funciones básicas del cerebro y de los principios fundamentales de la mayéutica y de la hermenéutica son los presupuestos esenciales sobre los que se debe sostener la formación del actor moderno, ya que desde el punto de vista de la técnica, la percepción, la atención, el movimiento, la memoria, la emoción y el lenguaje son los pilares sobre los que se fundamentan conceptos como motivación e impulsos, organicidad, energía e intención, sensación y emoción y acción. Y desde el punto de vista del análisis de las estructuras de la composición, la mayéutica y la hermenéutica son los procedimientos más objetivos que encontramos para afrontar tanto el proceso pedagógico como el proceso creativo.

Así la hipótesis sustenta la idea de la necesidad de un corpus conceptual sobre el que se sostiene en particular lo esencial del ejercicio artístico: la creación. Necesitamos entonces esclarecer con el mayor grado de objetividad y nitidez posible todos aquellos procesos que conducen a la manifestación de nuestros impulsos en realidades expresivas susceptibles de ser consideradas obras de arte.

Aparecerá entonces el planteamiento casi conclusivo de la necesidad de formar a un actor-pensador para un teatro del saber.

OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

La presente investigación tiene como finalidad general estudiar y analizar todos aquellos objetivos particulares que constituyen el arte de la acción escénica, así como fundamentar estos sobre presupuestos teóricos objetivos con el fin de potenciar el control de la significación de las acciones tanto en el plano físico como en el verbal.

Todos aquellos aspectos particularmente importantes a la hora de consolidar el objetivo general se sustentan en los siguientes objetivos específicos:

1. Articular un corpus conceptual en el que el desarrollo sustantivo de las funciones básicas del cerebro aparezca como una propedéutica tanto del ejercicio filosófico como del arte dramático.
2. Sustentar sobre presupuestos científicos con un marcado carácter objetivo los históricamente considerados elementos esenciales de la técnica actoral.
3. Entender la génesis de la técnica de composición y los procesos y procedimientos que la constituyen.
4. Distinguir las diferentes estructuras compositivas y comprender el protocolo metodológico sobre el que se articula cada una de ellas.
5. Plantear un proceso de análisis que asuma la integración de los presupuestos abordados.
6. Asumir el lenguaje como elemento nuclear del proceso comunicativo.
7. Sistematizar el saber de acuerdo con los planteamientos del Espacio Europeo de Educación Superior.

8. Proponer un lenguaje común basado en presupuestos científicos objetivos que potencie el entendimiento entre los integrantes del proceso creativo.
9. Elaborar una propuesta de ejercicios que articule el desarrollo y potenciación de las capacidades referidas.
10. Presentar a la comunidad social un saber sistematizado tanto conceptual como procedimentalmente, cuyo estudio y práctica tiene como fin el enriquecimiento de las relaciones de comunicación y convivencia entre los ciudadanos.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

La razón esencial que impulsó e inspiró esta investigación fue la necesidad de encontrar criterios objetivos sobre los que se sustente la formación en el arte dramático, criterios enraizados más en parámetros y conceptos científicos que en presupuestos relativos a metodologías. Actualmente la formación en la interpretación y en la dirección de escena se apoya más en planteamientos particulares basados en la experiencia subjetiva que en presupuestos científicos y técnicos que favorezcan la autonomía en el aprendizaje y la comprensión de un proceso pedagógico basado en contenidos en los que lo procedimental tiene un sólido apoyo conceptual. El camino que pretendemos recorrer es el siguiente: de lo particular y subjetivo a lo autónomo y objetivo; es preciso para ello extrapolar este saber de los ámbitos que lo circunscriben y abrirlo a disciplinas en las que exista un corpus conceptual que pueda apoyarlo científica y técnicamente. Entramos de este modo en la principal línea que plantea el Espacio Europeo de Educación Superior. Así ponemos en claro cuál es el objetivo de nuestro proceso. La declaración de intenciones del Espacio Europeo de Educación Superior enfrenta a los artistas con la necesidad de crear un lenguaje común que puedan utilizar para entenderse y que exponga un marco teórico y conceptual que, además de fundamentarse en los presupuestos nucleares de nuestra cultura y tradición, se vincule también directamente con las investigaciones más recientes en el campo de la ciencia. Es entonces la génesis de la actividad artística y del hecho comunicativo el objeto de estudio de esta investigación ya que consideramos que así aportamos planteamientos de interés tanto desde el punto de vista pedagógico como creativo acordes con el Espacio Europeo de Educación Superior.

MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL

Son las últimas investigaciones en neurología y psicología del comportamiento en las que nos apoyamos para abordar las funciones básicas del cerebro, y encontramos en autores como John Ratey y Susan Greenfield los planteamientos más objetivos durante nuestro trabajo de campo. Hemos hallado también en los presupuestos planteados por la física cuántica aportaciones importantes a todas las cuestiones que se abordan relativas a la técnica de composición, donde un autor esencialmente notable es Fred Alan Wolf.

En el ámbito de la técnica actoral hemos utilizado como referentes esenciales los planteamientos de Stanislavsky en su último período, Maria Knébel, Anne Bogart, Tadashi Suzuki, Jerzy Grotowsky y Anatoly Vassiliev, y con un valor relevante de cara a la articulación de la conclusión encontramos en la filosofía platónica y en las proposiciones de la hermenéutica de Heidegger y Gadamer todo un corpus conceptual que establece el puente entre los dos primeros y los dos últimos capítulos y que confiere a la investigación el carácter circular y abierto presente en la intención original.

La puesta en práctica de los contenidos planteados la hemos abordado con textos que consideramos relevantes dentro de la historia de la literatura dramática universal. Así hemos pretendido abarcar tanto la diversidad de género como de estilo, época y nacionalidad.

En otro orden la bibliografía señala la amplia variedad de materiales utilizados tanto en el período de trabajo de campo como en la redacción de la investigación. El siguiente esquema refiere la generalidad del marco teórico:

NEUROLOGÍA, PSICOLOGÍA.

John Ratey, Susan Greenfield, John B. Best,
Andrew Ortony, Gerald L. Clore, Allan Collins.

ELEMENTOS DE LA TÉCNICA ACTORAL.

K. S. Stanislavsky, M. Chejov, María O. Knébel,
J. Grotowsky, Tadashi Suzuki,
Anne Bogart, Anatoli Vassiliev,
César Oliva Bernal.

FÍSICA CUÁNTICA.

Fred Alan Wolf.

FILOSOFÍA, HERMENÉUTICA.

Platón, Heidegger, Gadamer, Grondin,
Derrida.

PROPOSICIONES DE ANÁLISIS.

Cervantes, Andrés de Claramonte, Shakespeare,
A. Chejov, Tristan Tzara, Buero Vallejo.

MARCO ESPACIAL Y TEMPORAL EN EL QUE SE DESARROLLA LA INVESTIGACIÓN

La investigación se comienza a plantear como consecuencia de nuestra participación en el Programa de Doctorado “Teatro, Expresión Corporal y Sociedad: la Investigación Didáctica”, que se impartió en los años 2002-2003-2004, dentro del Departamento de Didácticas Especiales de la Universidad de A Coruña, coordinado y dirigido por Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Tanto los cursos realizados en este período como todo el proceso de articulación del DEA fueron las experiencias previas que impulsaron la necesidad de abordar una tarea en la que los procedimientos y procesos metodológicos de la técnica de investigación incidiesen en el saber teatral con el fin de articular un corpus conceptual lo suficientemente objetivo como para darle al arte dramático la categoría de conocimiento científico.

Sería posteriormente en el ámbito académico de la ESAD de Galicia, en la cual el investigador es docente desde octubre del 2006, donde nos encontramos directamente con las necesidades que se plantean en la hipótesis y los objetivos. La inquietud constante por hallar los aspectos más esenciales del arte dramático tanto en el ejercicio pedagógico como en el creativo es lo que impulsa desde el comienzo la investigación.

Tiene una relevancia sustantiva todo el período de trabajo con Gustavo Fouce Rodríguez y Simón Piñón Soto, exalumnos de la ESAD de Galicia en la Casa de Montes de Santa Cristina de Cobres durante los años 2006-09, espacio que la villa de Santa Cristina de Cobres tuvo a bien ceder a mi persona para las pertinentes investigaciones. Este período de tres años concluye con la presentación en el Workcenter of Jerzy Grotowsky and Tho-

mas Richards, en Pontedera (Italia), y en el Instituto Grotowsky, en Wroclaw (Polonia), ambos en 2009, de distintos trabajos que tuvieron una calurosa acogida.

Es también la tutorización del proyecto de fin de carrera de Gustavo Fouce y Simón Piñón un espacio en el que presupuestos planteados se consolidan a nivel práctico con la presentación de los espectáculos *Lindo y Querido* y *Jaleo Real*, en noviembre del 2010. Actualmente la totalidad del corpus conceptual que se plantea adquiere una dimensión práctica en el proyecto de investigación Aletheia I que dirijo en la ESAD de Galicia.

Es importante entonces para nosotros señalar que, desde el comienzo, la investigación se ha desarrollado dentro del ejercicio de la demostración práctica de los presupuestos conceptuales. Este es el motivo por el que ha despertado el suficiente interés como para que los presupuestos de toda la investigación hayan sido susceptibles de ser a su vez investigados y utilizados como material nuclear del proyecto de fin de carrera titulado «Del Final al Principio» del también alumno de la ESAD de Galicia Brais Fernández Barral, en proceso actualmente.

TEMA Y DELIMITACIÓN DE SUBTEMAS

Plantaremos entonces a lo largo de la investigación cuatro líneas temáticas nucleares: las funciones básicas del cerebro, la técnica del actor, las estructuras de la composición y los procesos de análisis. Consideramos que estas líneas temáticas sostienen el corpus teórico que apoya a la hipótesis, y que la interrelación entre corpus teórico e hipótesis favorece a su vez el desarrollo metodológico en torno a los temas centrales implícitos en el título: «Las estructuras de la composición escénica: del funcionamiento del cerebro al análisis hermenéutico».

El estudio de las seis funciones básicas del cerebro, su relación con la técnica del actor, las estructuras de la composición y el análisis hermenéutico, conforman una organización temática en torno a un concepto general que es el de la educación en el arte dramático desde los puntos de vista humanístico, científico y técnico.

Desde el punto de vista de las funciones básicas del cerebro abordaremos un estudio sistematizado de la atención, la percepción, la emoción, la memoria, el movimiento y el lenguaje con el fin de que el conocimiento científico de estos particulares nos ayude a:

1. La dilucidación y el esclarecimiento de conceptos técnicos relativos al arte actoral que planteamos en el capítulo II.
2. El esclarecimiento de las capacidades necesarias para el ejercicio filosófico y de análisis.
3. La relación de los conceptos abordados con los presupuestos esenciales de las estructuras compositivas.
4. La estructuración de todo el corpus conceptual dentro del ejercicio de la comunicación como fin último del arte dramático.

Así, podemos decir que la presente investigación pretende plantear como línea temática central el desarrollo de un método de trabajo de lo que podríamos llamar el actor-pensador, el actor-filósofo, elemento esencial del teatro del saber.

METODOLOGÍA

En un primer período abordaremos con la mayor profundidad posible el estudio y análisis de las que hemos señalado como funciones básicas del cerebro y los presupuestos nucleares de la dialéctica y la hermenéutica, y dejaremos para una segunda etapa la vinculación de estos contenidos con los aspectos principales de la técnica y los procesos de comunicación y análisis. Dichos presupuestos son los que apoyan la hipótesis inicial.

Por otra parte, cabe señalar que la investigación tiene un carácter circular y abierto ya que las fundamentaciones científicas referidas están en continuo estudio y no tienen resoluciones que puedan declararse como conclusivas.

El proceso metodológico comprenderá el siguiente protocolo:

- Estudio de campo relativo al marco teórico que se plantea, seleccionando presupuestos teóricos, hipótesis paralelas que apoyen a la hipótesis nuclear y esbozado de apuntes para su posterior desarrollo.
- Análisis del material recopilado de cara a su posterior organización dentro de una estructura global.
- Primera distribución de todos los materiales recopilados en la estructura de redacción: primera sistematización de contenidos, organización de un esbozo de cara a la distribución en capítulos.
- Redacción por capítulos, articulación definitiva de todo el corpus conceptual.
- Revisión por capítulos y articulación de una primera conclusión.
- Revisión de conclusión y anexos.
- Revisión de la totalidad de la investigación.
- Presentación.

RELEVANCIA CIENTÍFICA, SOCIAL, ARTÍSTICA Y DIDÁCTICA

La implantación de un nuevo plan de estudios en la ESAD de Galicia precisa de nuevas estrategias pedagógicas adaptadas a la realidad del Espacio Europeo de Educación Superior. Se impone ahora un nuevo concepto de aprendizaje que promueve la participación activa del alumnado y su responsabilidad y autonomía en el diseño de su formación.

Este aprendizaje autónomo no solo requerirá de un buen sistema de tutorías sino también de una preparación específica en técnicas y herramientas de trabajo. Así, el profesorado tendrá que establecer nuevas estrategias de acción para adaptarse a esta nueva realidad.

Se ha de reorganizar la docencia alrededor de los nuevos créditos ECTS y se deberá planificar el aprendizaje en torno a competencias. Estos dos requisitos obligan a los docentes a diseñar nuevas estrategias didácticas.

Además, la inclusión de materias que permitirán el aprendizaje conjunto entre alumnado de diferentes especialidades exige que se establezcan metodologías y técnicas de trabajo comunes que facilitarán el aprendizaje a partir de un conjunto de conocimientos, métodos y actitudes compartidas por la comunidad educativa.

Para crear conjuntamente nuevas rutas pedagógicas en el terreno de la docencia teatral que mejoren y singularicen los estudios impartidos en la ESAD de Galicia y en las escuelas superiores del ámbito nacional e internacional, decidimos llevar a cabo la presente investigación. Ésta, además de los objetivos relativos a los contenidos, ya abordados anteriormente, tiene un objetivo esencial de carácter didáctico y que creemos que se complementa plenamente con las ideas planteadas por el Nuevo Espacio Euro-

peo de Educación Superior: el desarrollo de un sistema pedagógico que potencie la capacidad de control de la significación de la acción, tanto desde el punto de vista del lenguaje hablado como del lenguaje corporal.

Así vemos como se reflejan en la investigación distintas direcciones complementarias y ligadas al objetivo esencial de Bolonia: la autonomía en el aprendizaje, la cual refiere la necesidad de un sistema en el que el alumno es el motor impulsor de todo su proceso de conocimiento. Es entonces primordial un alto grado de precisión de los contenidos desde el punto de vista científico para que las competencias y las actividades vinculadas a estas permitan comprender con claridad los objetivos del proceso pedagógico. Esta fue desde el comienzo una de las claras voluntades de la investigación.

El esclarecimiento de los contenidos y su consecuente vinculación a competencias y actividades determinadas es lo que permite un procedimiento basado en la mayéutica, lo que convierte el aprendizaje en un proceso autónomo al tiempo que tutorizado.

Se plantearon aquí tres líneas de investigación fundamentales:

- Una primera, y que consideramos nuclear, relacionada con el conocimiento científico de ciertas funciones del cerebro vinculadas al fenómeno de la acción.
- Una segunda con la pretensión de esclarecer los históricamente considerados conceptos básicos de la técnica actoral.
- Una tercera que tiene como tema central el análisis de la acción dentro de cada estructura compositiva concreta.

Creemos así que estas tres líneas proporcionan, tanto al alumno como al docente, una visión clara y una base sólida de los presupuestos esenciales sobre los que se debe sostener el arte dramático moderno. Si pretendemos

potenciar la capacidad de control de la significación de la acción es necesario precisión en los contenidos, en las competencias y en las actividades.

La didáctica sobre la capacidad de controlar la significación de la acción dramática debe tener en cuenta los siguientes apartados:

- Entender tanto desde un punto de vista teórico como práctico los elementos que constituyen la acción.
- Elaborar continuamente procedimientos de entrenamiento que potencien la calidad de la ejecución de la acción.
- Organizar el asunto compositivo como una estructura dinámica en la que se revelan los elementos generadores del movimiento de la acción.
- Crear sistemas de entrenamiento relacionados con el proceder dialéctico.
- Integrar a través de un *modus operandi* práctico las dimensiones física y verbal de la acción actoral.
- Abordar el análisis de la acción como un proceso hermenéutico-activo.

Entendemos así que hemos abordado dos líneas de investigación complementarias, una centrada en los elementos que constituyen la acción desde un punto de vista físico y otra centrada en los elementos que constituyen la acción desde un punto de vista verbal. Pero ambas están dirigidas a uno de los objetivos iniciales de la investigación, el control de la significación de la acción actoral, objetivo que entendemos tiene un carácter casi descriptor ya que lo que refiere y revela de un modo general es el conjunto de competencias que debe dominar un titulado en arte dramático.

En la siguiente tabla tratamos de formular los aspectos que consideramos más reveladores y relevantes de todo el proceso, con el fin de integrar los dentro del ámbito científico, didáctico, artístico y social:

CIENTÍFICA	El esclarecimiento de conceptos de la técnica desde el punto de vista de la neurología, fisiología y psicología del comportamiento, así como la aportación de propuestas innovadoras.
DIDÁCTICA	La posibilidad de sistematizar el saber, de acuerdo con presupuestos teóricos que clarifican el proceso práctico que propone el Espacio Europeo de Educación Superior.
ARTÍSTICA	La elaboración de un lenguaje común basado en presupuestos científicos y que potencia el entendimiento entre los integrantes del proceso creativo.
SOCIAL	La presentación a la comunidad social de un saber sistematizado, tanto conceptual como procedimentalmente, basado en contenidos objetivos y que tiene como fin el enriquecimiento de las relaciones de comunicación y convivencia entre los ciudadanos.

INVESTIGADOR. IMPORTANCIA E INTERÉS PARA EL INVESTIGADOR

Tiene para nosotros un interés sustantivo emprender esta investigación desde diferentes puntos de vista:

- En calidad de titulado superior en Arte Dramático, encuentro en esta investigación la posibilidad de profundizar y articular desde mi experiencia como alumno todos aquellos presupuestos que conforman el saber estudiado y formular nuevas propuestas basadas en la formación posterior así como en las investigaciones personales.
- En calidad de profesor de Interpretación de la ESAD de Galicia se me presenta la oportunidad de articular los presupuestos nucleares de mi saber sobre fundamentaciones científicas que permiten su estudio desde un punto de vista más objetivo, lo que favorece por tanto su transmisión, y de adaptar también toda el área de conocimiento a los planteamientos del Espacio Europeo de Educación Superior.
- En calidad de actor y director de escena encuentro en este proceso la posibilidad de articular procedimientos que, fundamentados sobre presupuestos teóricos determinados, aporten al proceso creativo el máximo grado de objetividad a la vez que la posibilidad de existir dentro de un lenguaje común.
- En calidad de investigador encuentro la posibilidad de abordar y proponer planteamientos y cuestiones que revelen importantes necesidades desde diversos ámbitos, relativos tanto a la pedagogía como a la creación en el arte dramático, así como de avanzar asuntos que, si no los resolvemos nosotros, los pueden resolver posteriores generaciones de investigadores.

- En calidad de alumno en constante proceso de aprendizaje encuentro en esta investigación la posibilidad de ser, a la vez que promotor, estudioso y verificador de los contenidos planteados.
- En calidad personal como individuo perteneciente a la sociedad, la investigación me ofrece la posibilidad de contribuir al enriquecimiento del sistema educativo y cultural de la sociedad a la que pertenezco.

CAPÍTULO I. LAS FUNCIONES BÁSICAS DEL CEREBRO Y LA TÉCNICA DEL ACTOR

En este capítulo inicial abordaremos una exposición de los mecanismos básicos de funcionamiento del cerebro, partiendo de las aportaciones de la actual investigación en psicología del comportamiento, y trataremos de hacer ver su concordancia con las observaciones de campo que nosotros mismos hemos recogido en el apartado de acopio de datos. Estas atañen a los aspectos relacionados con los procesos psicofísicos del actor en escena, tanto en el momento de la ejecución creativa, como en el proceso previo que conduce a ella, es decir, el período de ensayos.

Se trata de relacionar los procesos de aprendizaje con su manifestación en el espacio y tiempo de la actuación real. Por ello es necesario explicitar cuáles son los conceptos que definen dichos procesos y, a partir de su estudio, analizar las diferentes relaciones que puede haber y cómo el conocimiento de las mismas potencia el proceso de creación y el entendimiento y comprensión de la técnica actoral. Si bien ofrecemos una visión de lo que es la percepción desde el punto de vista del cerebro humano, nos interesa también hablar del desarrollo de los siguientes aspectos:

- percepción,
- atención,
- movimiento,
- memoria,
- emoción,
- lenguaje.

Debemos tener en cuenta todas las funciones anteriormente citadas cuando integremos y traslademos las aportaciones de la investigación en psicología del comportamiento a su aplicación al campo escénico. Esto nos remite a las dos primeras cuestiones planteadas en la introducción:

1. ¿Cómo funciona el cerebro en sus aspectos más básicos?
2. ¿Cómo se define científicamente lo que el actor hace?

LA PERCEPCIÓN

Cuando hablamos de los aspectos más básicos nos referimos por supuesto a aquellos que son más susceptibles de ser relacionados con la técnica actoral. El primero que queremos tratar es la percepción, aspecto fundamental que filtra toda la información que recibimos del exterior y que determina las relaciones con nuestro mundo externo y con nuestro mundo interno. La percepción es lo que provoca el deseo de transformar la realidad o sugerir otras visiones de ella, que es, entre otras cosas, lo que hacemos en el arte.

Sabemos que el cerebro humano desarrolla una interpretación del mundo gracias a las funciones realizadas por los órganos de los sentidos. Esta interpretación es la que determina toda la psicología de nuestro comportamiento. Susan Greenfield plantea que las señales que recibimos a través de nuestros órganos sensoriales solo tienen que codificar cuatro propiedades fundamentales de un estímulo:

1. Qué es (su modalidad).
2. Dónde está en el mundo exterior (su localización).
3. Cuándo empieza, acaba o cambia (su coordinación temporal).
4. En qué grado se encuentra (su intensidad).

Todas las complejas impresiones del mundo que nos rodea se construyen por medio de receptores que codifican estas cuatro variables básicas: qué, dónde, cuándo y cuánto.¹¹

La primera de las propiedades se refiere al significado del objeto para nosotros como individuos dentro de unas circunstancias determinadas relacionadas con la propia herencia cultural. Corresponde a un concepto al que llamaremos percepción heredada o percepción impuesta, aludiendo al hecho de que nos dicen qué es lo que debemos percibir dentro de todas las posibilidades observables. Los condicionantes históricos de cada cultura y de cada individuo imponen una forma básica de percepción concreta que es la que le permite al individuo la supervivencia dentro de ese grupo determinado.

La segunda, dónde está en el mundo exterior, su localización, depende de las relaciones de nuestros sentidos con el espacio y de los mapas topográficos que vamos creando durante nuestro desarrollo. Al hablar de localización, lo que queremos decir es que definimos la posición de un objeto con respecto a otros, por lo tanto hablamos de relaciones espaciales.

La tercera propiedad se refiere a la coordinación temporal, cuándo empieza, cuándo acaba o cuándo cambia un estímulo. Podemos orientarla además hacia algo que nosotros hacemos; el estímulo puede ser provocado por nosotros.

La localización puede referirse también al mundo interno. Cuando hablamos, por ejemplo, de la posición de un sonido en el tiempo, en el caso de la música, una sucesión de sonidos que puede estar en nuestra imaginación. En el tiempo también pueden localizarse sucesos. Para Fred Alan Wolf:

¹¹ Greenfield, S. *El poder del cerebro*. Crítica, Barcelona, 2007, p. 56.

El espacio está, fundamental y objetivamente, *allí fuera*, mientras que el tiempo está, fundamental y subjetivamente, *aquí dentro*. Sin embargo, se solapan. Nos imaginamos que el tiempo está *allí fuera* cuando miramos una estrella lejana y pensamos que la luz de la estrella ha tardado muchos años en llegar a nuestros ojos. Nos imaginamos que el tiempo está *aquí dentro* cuando nos representamos una escena de nuestro pasado.¹²

Estamos hablando entonces también de relaciones temporales. Nos orientamos en el mundo con respecto a lo que pensamos que ocurre *allí fuera* y *aquí dentro*. Es decir, lo que nuestros sentidos perciben puede estar tanto en el mundo exterior como en el mundo interior.

La intensidad se refiere a la tensión en la que se encuentra el estímulo en relación con los objetos a los que afecta. Cuando decimos afecta, nos referimos a los objetos sobre los que adquiere relevancia. De nuevo decimos que esos objetos o fenómenos pueden estar *allí fuera* o *aquí dentro*. En el proceso de localización de los fenómenos, objetos, estímulos que recibimos de estos dos mundos básicos hay un procedimiento de funcionamiento cerebral análogo al que se da cuando vemos un espectáculo teatral:

La *localización* de características de un objeto con relación a otros depende de estos mapas topográficos. Las células vecinas tienden a inhibirse entre sí, de modo que cuando una célula visual en el lado brillante de un margen se excita, inhibe a sus vecinas del lado más oscuro, acentuando así el contorno. Esta disposición implica que las células sensoriales tienden a *dispararse* más en respuesta a cambios locales ocasionados por nuevos sucesos y que no se desperdician fibras nerviosas para señalar cosas que no cambian.¹³

¹² Alan Wolf, Fred. *La mente en la materia*. Ed. Gaia, Madrid, 2007, p. 130.

¹³ Greenfield, S. *El poder del cerebro*. Crítica, Barcelona, 2007, p. 57.

A la hora de crear toda la partitura de acciones y el itinerario de la atención del espectador de una obra teatral, debemos ser muy conscientes de los estímulos que enviamos al público. En el hecho fundamental de saber en qué medida están afectando esas señales que enviamos a la audiencia radica la cuestión que, como creadores, tenemos que resolver: ¿por qué no conseguimos movilizar a los que nos observan?, ¿en qué medida provocamos nuevos sucesos en las células sensoriales de los espectadores a pesar de que ellos ya saben lo que va a pasar en muchos casos? Ya saben que Otelo va a estrangular a Desdémona, ¿por qué podemos nosotros entonces lograr despertar su interés?, ¿qué podemos hacer para lograr el mayor estímulo en el espectador? En la utilización de las propiedades de las señales que enviamos al espectador está una parte importante de la respuesta. El trabajo que propone Anne Bogart sobre los *viewpoints* está basado en esta idea; el hecho de intentar responder a estas preguntas está patente en cada momento de sus propuestas, tanto creativas como pedagógicas. Los *viewpoints* están estructurados dentro de dinámicas que tratan de despertar en el actor estas capacidades, trabajando constantemente con todos los sentidos alerta, porque lo que se propone en el espacio de trabajo está relacionado con la utilización, la emisión y recepción consciente de las propiedades de las señales que enviamos al espectador y a los otros actores. Aunque hablemos en capítulos posteriores sobre los *viewpoints*, lo que acabamos de adelantar es lo que determina su valor a la hora de utilizarlos como una técnica para el trabajo creativo.

Nuestros órganos sensoriales son los encargados de recoger la información por medio de las señales que reciben del mundo externo o del interno.

Las áreas específicas de la corteza visual pueden detectar diferentes aspectos de lo que vemos, como la luz, la distancia entre los objetos, su velocidad y su forma.

Por medio del sistema auditivo desarrollamos la capacidad de producir y comprender el lenguaje. Cuando hablamos de la técnica del habla en el arte del actor, lo que tratamos de hacer es organizar de la forma más armónica posible la dinámica interna del discurso, para que los espectadores lo escuchen con la mayor nitidez y facilidad.

En cuanto a los órganos del tacto, están directamente relacionados con la calidad de nuestros movimientos, la forma en la que tocamos tanto el espacio vacío como la materia viene en gran parte determinada por las señales que registramos en dichos órganos.

La organización de toda esta información es lo que conforma el espectáculo teatral; todo lo que queremos transmitir al espectador es posible debido al intercambio que hacemos a través de los órganos de los sentidos. El modo en que la información llega al espectador debe ser uno de nuestros objetivos principales: qué queremos hacer por una parte y cómo hacemos llegar lo que queremos hacer al espectador, por la otra. Tenemos entonces dos planos fundamentales, el plano relacionado con la percepción del público y el plano relacionado con la percepción del equipo creativo; de la resolución de este diálogo surge el espectáculo teatral. Aumentar las capacidades de nuestra percepción es una cuestión de entrenamiento, nuestros órganos sensoriales funcionan y se desarrollan en la medida en que nosotros los necesitamos, conformándose así también la estructura de nuestro cerebro. Se puede decir que el trabajo y nuestras propias necesidades determinan las capacidades de nuestro cerebro. El cerebro está preparado para adaptarse a las necesidades que las circunstancias le imponen:

Guarda relación con esto el hecho de que cada vez haya más indicios neurológicos que ratifican la creencia, muy extendida, de que los ciegos oyen mejor que quienes ven. La idea tiene sentido: puede que el área destinada a la audición en los ciegos se desarrolle más, pues dependen de ese sentido mucho más que los videntes. Lo mismo se ha probado en otros casos. Por ejemplo, las investigaciones han mostrado que la zona del cerebro dedicada a controlar el movimiento de los dedos de la mano izquierda es mucho mayor en los violinistas, de tanto que los usan. La natural adaptabilidad del cerebro ayuda a los ciegos porque les capacita para distinguir las indicaciones auditivas con un grado de discriminación mucho mayor. Pueden aprender a hacerse un mapa de la disposición de una habitación a partir de los ecos de los golpes de su bastón, cosa que quienes ven no pueden hacer, ni falta que les hace. Un corolario pues de nuestra regla *o lo usas, o lo pierdes*: el uso adicional supone corteza adicional. La lección, otra vez, es que la percepción en marcha reconfigura el cerebro en marcha. La práctica hace un cerebro nuevo.¹⁴

Antes de pasar a otra de las funciones del cerebro, la atención, la cita de John Ratey hace que nos planteemos estas dos preguntas, ¿hacia dónde debe dirigir los órganos de la percepción el actor?, y ¿cómo puede hacer para desarrollarlos de acuerdo con sus necesidades? En gran medida nos relacionamos con el mundo por lo que percibimos a través de los sentidos. Para poder registrar las propiedades de un estímulo debemos poder localizarlo en algún punto concreto y entonces podremos definir la sensación que nos provoca, por tanto a través de las sensaciones nos relacionamos con el espacio; la conexión entre los sentidos y el espacio es evidente:

¹⁴ Ratey, John J. *El cerebro: manual de instrucciones*. Grupo Editorial Random House Mondadori, S.L., Barcelona, 2002, p. 81.

Una sensación supone la existencia de un evento o factor perturbador, como puede ser el pinchazo de un alfiler en la piel o la caída de una molécula de azúcar en una papila gustativa. Entre las sensaciones se cuenta la vibración, el calor, el frío, el sabor, el olfato, la vista y el sonido. Para que se produzca una sensación ésta debe ser registrada en algún lugar del cuerpo [...] Las sensaciones se corresponden con la operación física cuántica de localizar alguna partícula con algún instrumento registrador en el cuerpo, que suele tratarse de una terminación nerviosa. Así pues, para sentir cualquier sensación debemos ser conscientes de su extensión espacial. Nuestros sentidos nos dicen que tenemos un cuerpo. Nuestro cuerpo es un mecanismo de percepción del espacio.¹⁵

¹⁵ Alan Wolf, Fred. *La mente en la materia*. Ed. Gaia, Madrid, 2007, pp. 55-56.

LA ATENCIÓN

El uso que el actor haga del espacio es fundamental en el momento de la creación; podemos afirmar que el teatro sólo es posible con la presencia del actor y del espacio. La posibilidad de ejecución de diferentes variables a nivel espacial es lo que el actor debe aprender a desarrollar. Nos referimos al espacio como lugar donde se suceden los estímulos que el actor debe registrar con su cuerpo actuando sobre ellos y enviándolos al espectador. Todo esto no es posible sin el desarrollo y la utilización adecuada de otra de las funciones básicas del cerebro, la atención.

Nos encontramos aquí con la particularidad de que hoy en día no podemos hablar de la atención y pensar en ella sin relacionarla directamente con la conciencia. De entre todos los estímulos que llegan a nuestro cerebro gracias a la atención y la conciencia seleccionamos los que creemos más aprovechables para nuestra supervivencia en toda su dimensión. Seleccionamos esos y no otros porque la interpretación más inmediata que hacemos de ellos nos da señales de qué es lo que debemos hacer si queremos existir en el medio en el que nos estamos desarrollando o que ya estamos habitando. La atención nos dice esto y no aquello ante un bombardeo de estímulos porque a través de la conciencia hemos formado una idea de lo que más nos conviene. Sin la conciencia no podríamos componer nuestro esquema del mundo, ese esquema que conforma toda nuestra entidad vital; nos referimos aquí a nuestras formas del lenguaje, del movimiento, a las relaciones con el entorno y con los otros y nuestro mundo interno. Todo lo que hacemos se debe a la conciencia que nos formamos de los estímulos a los que decidimos prestar más atención y por tanto a la conciencia de todos los que podemos ver de los que discriminamos. La conciencia nos permite ser y estar de determinadas formas con respecto al mundo, nos permite decidir lo

que queremos, cómo queremos ser y estar. Pero hay otra cuestión fundamental que tiene que ver con el modo y las capacidades de cada cerebro individual para filtrar e interpretar cada estímulo, para transformar la información que recibe. No podemos obviar el hecho de que todo viene determinado por los condicionamientos sociales, raciales y religiosos, entre otros. En este punto, hay que distinguir tres tipos de conciencia básicos, la conciencia histórica o heredada, la conciencia social y la conciencia esencial. La conciencia histórica o heredada, se referiría a todos aquellos estímulos que recibimos desde el comienzo de nuestra vida y que nos han sido impuestos culturalmente y a su significado. La conciencia social es aquella que se va conformando en todos los ámbitos de nuestro pensamiento y comportamiento y que evoluciona de acuerdo con la sociedad y con nuestras circunstancias en ella, y que permite nuestra supervivencia. Y por último la conciencia esencial es aquella susceptible de ser considerada como cualidad intrínseca del ser humano, en su condición natural de ser vivo, sin tener en cuenta las influencias heredadas o impuestas y las sociales.

Como podemos ver, la atención y la conciencia son la brújula de nuestro comportamiento en el mundo. El significado de la palabra atención se refiere a la dirección de nuestros órganos sensoriales hacia todos aquellos estímulos que nos permiten estar en la vida y conformar nuestra propia imagen de esta a través de la conciencia. La vinculación entre ambos conceptos es clara:

La atención y la conciencia son los fundamentos sobre los que creamos un entendimiento del mundo. Juntos forman el terreno sobre el que construimos un sentido de quiénes somos, de cómo nos definimos en relación con la mirada de mundos físicos y sociales que habitamos. Son además las funciones básicas que dan lugar *a la mente*, esa auténtica jaula de grillos [...] Comprender

la conciencia es fundamental para entendernos a nosotros mismos y fundamental para diagnosticar a pacientes que padezcan cualquier tipo de trastorno psicológico, psiquiátrico o neurológico. Para juzgar como está una persona no puede uno basarse solamente en la pregunta *¿Cómo se siente?* Las preguntas fundamentales son: *¿Cómo percibe y abarca usted el mundo? ¿Cómo atiende usted al mundo y llega a ser consciente de él? ¿Cómo llega usted a saber?*¹⁶

Tal y como afirma John Ratey, la inseparabilidad de ambas funciones es evidente, pero podemos ya desde ahora evidenciar el hecho necesario de tratar de interconectar todas las funciones básicas del cerebro para favorecer y ampliar su perspectiva de comprensión.

Los estímulos a los que dirigimos nuestra atención tienen tantas procedencias como órganos sensoriales y sentidos tenemos y se refieren tanto al mundo externo, como al mundo interno, donde registramos todo lo que forma parte de nuestros pensamientos, recuerdos, ideas. Nosotros orientamos nuestros órganos sensoriales en función del interés que suscita cada estímulo en nuestra conciencia. La naturaleza de este planteamiento nos impulsa a proponer que la conciencia vendría antes que la atención, y prueba de esto es que cuando nacemos tenemos la inmediata conciencia de reaccionar ante estímulos que nos permiten sobrevivir. A medida que vamos creciendo vamos instalándonos más en un determinado uso de la conciencia o en otro, o también podríamos decir en un nivel o en otro en función de lo que vamos aceptando como nuestro mundo. Aquí aparece una importante variable relacionada con lo que John Ratey llama experiencia subjetiva central:

¹⁶ Ratey, John J. *El cerebro: manual de instrucciones*. Grupo Editorial Random House Mondadori, S.L., Barcelona, 2002, p. 144.

La siguiente frontera en el intento de explicar la conciencia es la difícil pregunta de la experiencia subjetiva. Todos sabemos qué es una experiencia subjetiva, pero cuesta hasta explicar qué es una experiencia.

La experiencia subjetiva más central que tenemos es la de *en qué consiste ser yo, vista desde dentro*. Examinar la conciencia desde dentro revela todo un conjunto de *datos* que hay que explicar: los aspectos cualitativos de nuestras experiencias o, dicho brevemente, los *qualia*.

Ésta es, en efecto, la esencia de la conciencia: la sensación que tenemos de ser propietarios de nuestras acciones y de ser capaces de desarrollar nuestras concepciones de nosotros mismos por medio de la experiencia a lo largo del tiempo [...]¹⁷

La conciencia así se va conformando como un laminado de diferentes capas en relación con nuestras necesidades a lo largo del tiempo que dura la vida. La atención está siempre alerta pero se dirige a diferentes puntos en función de la relación de los estímulos con el mundo subjetivo de nuestra conciencia.

¹⁷ Ratey, John J. *El cerebro: manual de instrucciones*. Grupo Editorial Random House Mondadori, S.L., Barcelona, 2002, pp. 184-185.

EL MOVIMIENTO

La dirección de nuestra atención a un estímulo, la involucración de nuestros órganos de la percepción en una acción o reacción es posible gracias al movimiento. El movimiento es la función más esencial en la vida del hombre y lo que lo define y le hace sentirse como un ser vivo. El cuerpo humano existe porque hay un movimiento que lo sustenta y las últimas investigaciones en este terreno nos dicen que a muchos más niveles de los que podemos concebir, la circulación de la sangre, la respiración, el latido del corazón y el lenguaje son posibles gracias al movimiento. Contrariamente a lo que se ha creído hasta ahora, el propio pensamiento es movimiento; esto es claro cuando hablamos de pensamiento activo, el cual varía nuestro estado vital y provoca modificaciones en nuestro cuerpo perceptibles para los que miran. Ejemplo de ello es que usted está sentado en una biblioteca y se le ocurre una genial idea para su trabajo de investigación que se apresurará a apuntar antes de que se le olvide, haciéndolo con la misma velocidad e implicación corporal que si viese un hueco para meter un gol en un partido de fútbol; ese movimiento externo ha empezado en el cerebro y en los dos casos sucede exactamente en las mismas zonas. El movimiento no es algo que se produzca con independencia del pensamiento, sino que ambos van unidos. Además, el estímulo puede venir por vía interna o por vía externa, incluso si se hubiese aclarado una duda importante en su pensamiento, aunque físicamente no se expresase para los que miran, como es el caso, por ejemplo, de cuando a usted le están cortando el pelo o sacando una muela. Eso sucedería en los mismos puntos y a través de las mismas conexiones que se resuelve una ocasión de gol.

El pensamiento y el movimiento no son funciones separadas:

Los neurólogos han encontrado pruebas de que el cerebelo, que coordina los movimientos físicos, coordina también el movimiento de los pensamientos. Así como ordena los movimientos físicos necesarios para atrapar una bola, desempeña un papel en la secuencia de pensamientos necesarios para visualizar la cocina, crear un argumento o inventar una melodía. Como estamos viendo una y otra vez en este libro, la vieja concepción según la cual cada función cerebral está aislada en una región concreta del cerebro no es sencillamente verdadera. La orientación espacial, el lenguaje, la emoción y muchas otras funciones comparten porciones de los mismos sistemas cerebrales y ponen en acción a diferentes regiones de distintas maneras.

La función motriz es tan crucial para algunas formas de cognición como para el movimiento físico. No es menos crucial para el comportamiento, porque éste es la ejecución de movimientos preescritos por la cognición. Si pudiésemos comprender mejor el movimiento podríamos entender mejor pensamientos, palabras y obras.¹⁸

Por lo tanto cuando hablamos del trabajo sobre acciones físicas en el sentido que le dio tiempo a proponer a Stanislavsky, cuando hablamos de la creación de la partitura de acciones físicas en relación con los objetivos y deseos, cuando hablamos de la palabra activa, del pensamiento activo y de la línea de acción, nos damos cuenta de que Stanislavsky ya se estaba basando en estos principios al proponer que esto sucede en todo el cuerpo tanto externa e internamente como movimiento activo puro, como acción. De hecho, una parte importante de la terminología Stanislavskyana para definir la técnica del actor está vinculada totalmente a las funciones básicas

¹⁸ Ratey, John J. *El cerebro: manual de instrucciones*. Grupo Editorial Random House Mondadori, S.L., Barcelona, 2002, p. 188.

del cerebro, sobre todo cuando habla del pensamiento como algo vivo, activo, motriz, es decir, la acción física. La conexión pensamiento-acción ya estaba presente en toda la metodología de trabajo sobre las acciones físicas propuesta por Stanislavsky, en la misma dirección que es planteada hoy por los más modernos investigadores en este terreno.

El pensamiento y la acción son interpretados de la misma manera:

Piense en lo que pasa en su mente cuando debe tomar una decisión. Obtiene impulsos de varias funciones del cerebro: hechos, opiniones, pensamientos, recuerdos, predicciones de consecuencias. Usted secuencía las piezas, pone la lógica, comprueba sus resultados y asigna una respuesta. Todos los pasos de este proceso se fundan en las funciones motrices, secuenciar, añadir, comprobar, asignar, y las redes neuronales que se disparan durante ese proceso son las mismas que disparan un acto motor.¹⁹

Realmente, no existe acción física sin un deseo, una aspiración, un objetivo, sin su justificación emocional interna; no existe ninguna invención de nuestra fantasía en la que no participen las acciones imaginarias.²⁰

Como podemos ver, el paralelismo entre la cita de Ratey y la de Stanislavsky es evidente. El movimiento activo o la acción en términos de Stanislavsky es la base de nuestra existencia a todos los niveles y por supuesto éste no está separado de los procesos de pensamiento, realmente son una

¹⁹ Ratey, John J. *El cerebro: manual de instrucciones*. Grupo Editorial Random House Mondadori, S.L., Barcelona, 2002, p. 189.

²⁰ Stanislavsky K. S. *Obras escogidas, vol. VIII*, (1936). Citado por Ángel Gutiérrez, *El sistema Stanislavskyano. Diccionario de términos Stanislavskyanos*. Escuela Superior de Arte Dramático, Murcia, 2001, p. 141.

misma cosa, ambos parten de un mismo proceso que puede o no acabar con movimiento perceptible o que, aún quedándose solo en la región de lo que llamamos pensamiento, suceden por un proceso idéntico:

Cuando activamos el proceso del pensamiento tomamos elementos mínimos y grupos de datos y acciones y comportamientos, y los enhebramos para que casen con un nuevo conjunto de exigencias o circunstancias, con lo que se crea un plan de acción nuevo. Reconfiguramos el material en bruto en una secuencia con los tiempos adecuados. Lo hacen las cortezas frontal y prefrontal, precisamente las mismas regiones del cerebro que guían la llamada, por lo común, corteza motriz. Los circuitos cerebrales que se usan para ordenar, secuenciar y temporizar un acto mental son los mismos con que se ordena, secuencia y temporiza un acto físico.²¹

El movimiento no sería una función inferior con respecto al pensamiento como hasta ahora se ha considerado; no son funciones independientes, el pensamiento existe porque el cerebro se mueve, el movimiento es la función del hombre, de hecho el pensamiento tiene entre otras de sus propiedades la capacidad de modificar, de mover el posicionamiento vital del ser humano, es algo que existe en movimiento constante. Gracias al movimiento percibimos la experiencia de estar vivos, de pertenecer al mundo, encontramos el mundo a través de nuestro movimiento por él y de nuestros sentidos. Así que podemos decir que descubrimos el mundo por lo que sucede entre los sistemas sensoriales y los motores, parte de nuestra percepción surge de esta relación:

²¹ Ratey, John J. *El cerebro: manual de instrucciones*. Grupo Editorial Random House Mondadori, S.L., Barcelona, 2002, pp. 189-190.

Mucho de lo que se ha dicho del cerebro hace referencia a la interacción entre los hemisferios izquierdo y derecho, pero deberíamos pensar más en la interacción entre la parte frontal y posterior del cerebro, las divisiones sensorial y motriz.

La corteza motriz primaria y la corteza premotriz están situadas en el lóbulo frontal, una de las partes más avanzadas del cerebro, encargada también de las funciones ejecutivas superiores como el pensamiento y la planificación. La corteza motriz primaria controla entonces movimientos concretos.

Mientras que la corteza sensorial, situada justo detrás del área motriz primaria, ofrece una fuente significativa de señales que entran en la corteza motriz, una gran cantidad de información acerca de nuestros pensamientos, experiencias pasadas, emociones y recuerdos guardados inunda también las áreas motrices y aporta significado, profundidad y complejidad a nuestros movimientos y acciones.²²

Así que podemos decir que el funcionamiento del cerebro está condicionado por la información que éste recibe del exterior, del espacio y, por tanto, del cuerpo y del movimiento. Cada vez que el cerebro hace algo, lo hace en relación con procesos en los que el movimiento está implicado, desarrollar una idea, tocar un tema, ordenar los pensamientos, todo ello implica movimiento, aunque no se actúe sobre cuestiones tangibles para los sentidos, pero el cerebro usa los mismos mecanismos, el movimiento es la esencia de la vida y por supuesto la esencia del arte. El pensamiento y las ideas surgen como consecuencia de un mundo físico al que pertenecemos y a partir del cual creamos nuestra conciencia. Nuestro mundo está creado con base en el movimiento, y el descubrimiento de otros mundos también

²² Ibid. pp.197-198-199.

depende del movimiento. El pensamiento no es un mundo independiente del cuerpo, es lo que surge a partir de la relación de nuestro cuerpo con el mundo y no al contrario, es a partir de las sensaciones de nuestro cuerpo como confirmamos que estamos en este espacio y como creamos nuestros universos individuales, sociales y colectivos, así como nuestras diferentes variantes de conciencia. La pregunta que Susan Greenfield hace sobre «¿Cómo se relaciona el cerebro físico con ese estado interior subjetivo al que llamamos mente?»²³ en su obra *El Poder del Cerebro* es respondida claramente por las aportaciones de Ratey:

Lo que el cerebro le comunica al cuerpo depende en gran medida de qué mensajes le esté comunicando el cuerpo al cerebro. Colaboran por el bien del organismo. Casi todas las funciones cerebrales dependen de la retroalimentación de otras áreas del cerebro y del cuerpo. Nos olvidamos de que somos seres físicos. Aprendemos comportándonos sea mentalmente o en la realidad. El lema del cerebro es: *La supervivencia es lo primero*, lo cual significa que cuando nos enfrentamos a algo, hasta a lo filosófico, tomamos la información, le damos vueltas al asunto, lo tocamos, lo rumiamos y luego actuamos.²⁴

A partir de aquí, nos damos cuenta entonces de la relación entre lo físico y lo psíquico. El mundo físico y nuestro movimiento afectan directamente a nuestro carácter, pensamiento y comportamiento. Desde este presupuesto surgen todos los últimos planteamientos de Stanislavsky sobre lo que él denominó el *método de las acciones físicas*, donde se revela la relación entre el movimiento físico externo y el movimiento psíquico interno. El des-

²³ Greenfield, S. *El poder del cerebro*. Crítica, Barcelona, 2007, p. 12.

²⁴ Ratey, John J. *El cerebro: manual de instrucciones*. Grupo Editorial Random House Mondadori, S.L., Barcelona, 2002, p. 201.

cubrimiento en la práctica actoral de este fenómeno llevó a Stanislavsky a la elaboración de su método:

Tras la acción, de un modo espontáneo y natural, por una conexión indisoluble con el cuerpo, nace dentro aquello que en cada momento es accesible al sentimiento.²⁵

Mi método se basa en la estrecha unión de lo interno y lo externo, y provoca el sentimiento del personaje por medio de la creación de la vida física de nuestro cuerpo humano.²⁶

Habéis observado que es más difícil definir lo que sentimos, que lo que hacemos en las mismas circunstancias. ¿Por qué es así? Porque es más fácil abarcar la acción física que la psíquica: es más accesible a las imperceptibles sensaciones y sentimientos; porque las acciones físicas son más fáciles de fijar, pues son materiales y visibles; porque la acción física está relacionada con todos los demás elementos. Realmente no existe acción física sin un deseo, una aspiración, un objetivo, sin su justificación emocional interna; no existe ninguna invención de nuestra fantasía en la que no participen las acciones imaginarias. En el acto creativo no debe haber acciones físicas en las que no creamos

²⁵ Stanislavsky K. S. *Obras escogidas*, vol. V, (1936). Citado por Ángel Gutiérrez, *El sistema Stanislavskyano. Diccionario de términos Stanislavskyanos*. Escuela Superior de Arte Dramático, Murcia, 2001, p. 141.

²⁶ Stanislavsky K. S. *Obras escogidas*, vol. IV, (1929-1930). Citado por Ángel Gutiérrez, *El sistema Stanislavskyano. Diccionario de términos Stanislavskyanos*. Escuela Superior de Arte Dramático, Murcia, 2001, p. 112.

como algo real, es decir, sin la sensación de la verdad de esas acciones.²⁷

En sus investigaciones iniciales sobre la técnica del actor, Stanislavsky entendía el mundo emocional al margen del mundo físico, como dos mundos distintos; buscaba el mundo emocional del personaje como algo independiente de su cuerpo, hasta que descubrió que ambos están inseparablemente conectados, que lo psíquico depende de lo físico y viceversa y que además debemos poner la atención en reflejar lo más precisamente posible la vida física porque ésta nos conectará con los sentimientos.

Hoy estos planteamientos de Stanislavsky son un hecho que está siendo confirmado científicamente; lo que sucede con nosotros a nivel psíquico depende en gran medida de lo que sucede con nuestro cuerpo. Las funciones motrices del cerebro son las que nos hacen existir como individuos y gracias a ellas que nuestra vida se realiza a partir de la relación con los otros, con el entorno y con nosotros mismos. Lo psíquico sería entonces una consecuencia del movimiento en algunos casos y el movimiento una consecuencia de lo psíquico en otros, pero ambos están interconectados.

Hasta las emociones se entrelazan con las capacidades motrices del cerebro; la misma palabra emoción denota movimiento (moción significa acción o efecto de mover).²⁸

El movimiento y la emoción son la base de toda actividad artística, pero la cuestión es entenderlos y aprender a manejarlos; no se pueden concebir

²⁷ Stanislavsky K. S. *Obras escogidas, vol. VIII*, (1936). Citado por Ángel Gutiérrez, *El sistema Stanislavskyano. Diccionario de términos Stanislavskyanos*. Escuela Superior de Arte Dramático, Murcia, 2001, pp. 141-142.

²⁸ Ratey, John J. *El cerebro: manual de instrucciones*. Grupo Editorial Random House Mondadori, S.L., Barcelona, 2002, p. 189.

como dos funciones independientes. Lo que hacemos, directa o indirectamente, está relacionado con lo que sentimos. Es un proceso científico claro que se registra en el cerebro, tanto en lo referente a lo emocional como en lo referente a la acción:

Los ganglios basales y el cerebelo de la primera planta proporcionan un control básico del movimiento y almacenan muchas de nuestras reacciones primitivas, así como muchos de los programas aprendidos que se han vuelto automáticos. Justo al lado de ellos está el sistema límbico, de ahí la estrecha relación entre emociones y movimientos, y los sentimientos ligados a las consecuencias emocionales de nuestras acciones. Esto explica por qué pueden acompañar cambios emocionales a ciertas dolencias que guardan relación con el movimiento; por ejemplo, no es raro que la depresión acompañe al mal de Parkinson.²⁹

Lo que Stanislavsky vio reflejado en el trabajo actoral como un proceso claro y verificable sería corroborado setenta años después por investigadores como John Ratey. Las coincidencias en las hipótesis son evidentes y por ello susceptibles de ser consideradas como los fundamentos básicos de la técnica actoral. La emoción despierta movimiento y el movimiento despierta emoción, así sucede en la vida, en el arte también, pero debemos saber elegir los movimientos adecuados relacionados directamente con lo que el autor propone y con lo que queremos conseguir del espectador. Al movimiento que tiene un fin concreto Stanislavsky lo llamaría acción y la forma que el actor tenga de utilizar la acción despertará sentimientos y sensaciones determinados tanto en su cuerpo como en el de los espectadores; esa interconexión es verificable científicamente. Veamos pues la analogía entre Ratey y Stanislavsky:

²⁹ Ibid. p. 206.

Con la ayuda de la naturaleza, del subconsciente, del instinto, de la intuición y de las costumbres provocamos una serie de acciones físicas, encadenadas todas entre sí. A través de esas acciones procuramos conocer los resortes internos que las han engendrado, los distintos momentos vivenciales, la lógica y sucesión de las emociones y sensaciones en las circunstancias dadas de la vida del personaje. Al descubrir esta línea comprendemos también el sentido interno de las acciones físicas. Este conocimiento no es racional, sino de naturaleza emocional, lo cual es importantísimo, ya que comprendemos a través de nuestras propias sensaciones ciertos momentos de la psicología del personaje.³⁰

Se pueden ver buenas pruebas de la extensa interconexión y la retroalimentación entre las distintas plantas estudiando los efectos de la corteza motriz. Por ejemplo, cuando somos felices sonreímos y cuando sonreímos nos sentimos más felices. Uno de los principios más importantes de la neurología que han ido configurándose en los años noventa es el de que la retroalimentación entre las capas o niveles del cerebro es bidireccional; si se activa un nivel inferior, se activa uno superior, y si se activa uno superior se activa uno inferior. Por eso puede que sonreír mejore nuestro estado de ánimo.³¹

Deducimos entonces que en la capacidad que tiene el actor para entender la acción en su cuerpo, es decir, a través de movimientos que tienen un objetivo concreto, está implícita la comprensión de las emociones del per-

³⁰ Stanislavsky K. S. *Obras escogidas*, vol. IV, (1936). Citado por Ángel Gutiérrez, *El sistema Stanislavskyano. Diccionario de términos Stanislavskyanos*. Escuela Superior de Arte Dramático, Murcia, 2001, p. 112.

³¹ Ratey, John J. *El cerebro: manual de instrucciones*. Grupo Editorial Random House Mondadori, S.L., Barcelona, 2002, p. 207.

sonaje. La partitura de acciones sería un reflejo de la partitura emocional y viceversa.

El cuerpo humano comienza a moverse en función de su relación con el mundo y los actos motores son un reflejo de las necesidades de nuestro cuerpo en la vida. Aprendemos a movernos para sobrevivir y para existir en el mundo. Nuestro cuerpo y nuestro movimiento son un reflejo del ambiente en que vivimos y de nuestros impulsos hacia todas las facetas de la existencia. Nos movemos para vivir:

El cerebro es antes que nada el órgano supremo de la supervivencia. La toma de información, su procesamiento, el reaccionar a ella están impulsados por lo que se necesite para conseguir que el dueño del cerebro sobreviva. Por lo tanto, la función motriz tiene lugar bajo el influjo de la atención y la emoción, que han evolucionado para calibrar el peligro inminente y reaccionar rápidamente. La atención y la emoción son los procesos primarios de que se sirven nuestros cuerpos y cerebros en el esfuerzo combinado por tirar adelante y sobrevivir frente a retos continuos. Nuestros cerebros se valen de la atención para inspeccionar constantemente nuestros entornos internos y externos, y determinar qué es importante y qué no. La emoción proporciona una evaluación rápida, general de la situación que bebe de poderosos valores y necesidades internos. Está claro que estos sistemas influyen fuertemente en el sistema motor y que este les influye fuertemente a su vez.³²

³² Ibid. p. 216.

Los primeros movimientos que el cuerpo aprende son los que están relacionados directamente con su supervivencia. En la primera etapa de nuestra vida esto es mucho más esencial, en el sentido de que está condicionado por el aprendizaje de los mecanismos motrices que nos permiten existir en la sociedad y en una segunda etapa cuando ya hemos aprendido esto y nuestra identidad ya está formada, una parte muy importante de nuestro movimiento está orientado a la defensa de la misma. El movimiento sería entonces lo que nos define como seres vivos.

LA EMOCIÓN

Al igual que la atención y el movimiento, la emoción merece un apartado especial dentro de las funciones básicas del cerebro. Si pensamos en la hipótesis de Stanislavsky sobre las acciones físicas:

Si realiza tres o cuatro acciones con la lógica y consecución verdadera, llegará al sentimiento necesario [...] Pero existe también la lógica y consecución de los sentimientos. ¿Qué hacer con ellos? ¿Cómo debemos hablar de la lógica y consecución de los sentimientos? [...] ¿Cómo entenderlos y fijarlos? Y yo os digo que no hace ninguna falta, la tarea del actor consiste en actuar. Por ejemplo, el papel de Romeo, ¿qué haríais si estuvierais enamorados? Escribir en vuestro cuaderno: *La he visto allí [...] Ella no me miró yo me ofendí, me di la vuelta y me fui.* De ese modo podéis escribir todo un libro [...] Y toda esa pasión se transforma en una cadena de momentos de acciones lógicas, y todas ellas forman el amor.³³

Nos damos cuenta de que la relación entre el cuerpo, el movimiento y la emoción está clara para él, en un recorrido bidireccional, es decir, la emoción puede provocar movimiento y el movimiento puede provocar emoción. Esta hipótesis fue planteada por Stanislavsky en 1936, pero hasta hace muy poco se creía que el proceso era totalmente diferente. Durante mucho tiempo se pensó que las emociones se debían a procesos plenamente mentales ubicados únicamente en una zona del cerebro llamada sistema límbico, pero hoy la hipótesis de Stanislavsky empieza a cobrar rigor y a

³³ Stanislavsky K. S. *Obras escogidas, vol. VIII*, (1936). Citado por Ángel Gutiérrez, *El sistema Stanislavskyano. Diccionario de términos Stanislavskyanos*. Escuela Superior de Arte Dramático, Murcia, 2001, p. 142.

tener todo su sentido científico; los investigadores están demostrando que las emociones están ubicadas en diferentes zonas del cuerpo y el cerebro, conectadas por varios circuitos distintos a través de los que se mueven. En cuanto a su raíz hay dos tipos de emociones básicas: las más primitivas, que son con las que nacemos, y las cognoscitivas, que son las que aprendemos a medida que vamos adaptándonos a la vida en sociedad. Por casi todos los investigadores actuales es aceptada la idea de que dentro de las primitivas hay cuatro emociones básicas: el miedo, la ira, la tristeza y la alegría, y que prácticamente todas las demás son derivaciones de estas. Dentro de las cognoscitivas también estarían estas cuatro, pero con el hecho implícito de que, por ejemplo, tenemos miedo porque la experiencia nos ha enseñado que algo es peligroso. Por otra parte, planteamos la hipótesis de que históricamente vivimos en un estado y mundo emocional en un constante proceso de evolución y transformación, y esto también ha transformado nuestro cuerpo, sobre todo en lo que se refiere a las emociones cognoscitivas. Si pensamos por ejemplo en la ira y en el miedo, en siglos pasados un ataque de ira manifestado a través de insultos y desacreditaciones a otra persona podría ocasionar un duelo a muerte, con el consecuente miedo a morir muy presente, circunstancia que variaba notablemente la calidad de las relaciones humanas y sociales. Podemos buscar otro tipo de realidades del pasado y darnos cuenta de que el cerebro y el cuerpo han experimentado procesos emocionales diferentes que han modificado totalmente su estado vital y su forma de actuar, es decir, la forma de ser de los seres humanos.

Sucede un proceso similar con nuestras emociones a lo largo de la vida: algo que a una edad determinada tiene un significado concreto, el paso del tiempo va modificando ese significado y nuestro cuerpo también va siendo modificado en función de esos cambios. Nuestras emociones evolucionan y

se transforman de acuerdo con el transcurrir de nuestra existencia, de lo cual también deducimos que están en movimiento y que además, y esto sería lo más importante desde el punto de vista actoral, una gran mayoría de ellas llegan a nosotros a través del mundo exterior. Desde el exterior entran en nuestro cuerpo y por medio de nuestro cuerpo reaccionamos a ellas, dependiendo de si el estímulo va a la corteza, donde se hará una evaluación cognoscitiva; o a la amígdala y al hipotálamo, donde será una reacción emocional impulsiva. Las emociones son la génesis de nuestras relaciones y conforman los rasgos fundamentales de nuestro carácter e identidad, representan el valor que más nos define a todos los niveles y todo nuestro comportamiento está marcado por lo que estas provocan en nosotros.

A pesar de que las emociones han sido consideradas siempre como un aspecto interno de la persona, la propia etimología de la palabra nos refleja la poca precisión de esta acepción:

La palabra emoción procede en última instancia de la palabra latina *movere*, mover. Debe recordarse que la emoción es un movimiento hacia fuera, una forma de comunicar nuestros estados internos y nuestras necesidades más importantes.³⁴

Deducimos entonces que la emoción es algo que tiene lugar en el cuerpo. Tenemos conciencia de ella a través de su manifestación corporal, por lo tanto no puede ser algo que suceda única y exclusivamente en el cerebro.

La emoción es uno de los motores fundamentales del movimiento de la sociedad, sostienen y dan forma a nuestras relaciones. La emoción es uno de los aspectos esenciales en la vida del ser humano y gran parte de nues-

³⁴ Rately, John J. *El cerebro: manual de instrucciones*. Grupo Editorial Random House Mondadori, S.L., Barcelona, 2002, p. 285.

tras decisiones están tomadas en base a ellas. Las emociones pueden ser la causa de la evolución o involución de nuestra sociedad dependiendo de las decisiones que estas nos hacen tomar. La historia del arte y de la literatura refleja muy claramente aspectos centrales de nuestra historia así como momentos reveladores de nuestro comportamiento.

El escritor describe una situación que los lectores reconocen que es *importante* para un personaje en el sentido que tiene consecuencias importantes en relación con los objetivos, normas o actitudes que sabemos o suponemos que tiene el personaje. Entonces se describe cómo elabora el personaje, correcta o incorrectamente, la situación como buena o mala en relación con esos objetivos, normas o actitudes y habitualmente se describe teniendo o suponiendo que tiene, una *reacción* con valencia (es decir, positiva o negativa) ante la situación. Finalmente, la interpretación junto con la reacción desemboca de ordinario en alguna especie de cambio en el juicio o la *conducta* del personaje. Consideremos, por ejemplo, la trama principal de *Otelo*. Partimos del supuesto de que la conservación del amor y de la fidelidad de Desdémona es importante para Otelo. Entonces él interpreta (incorrectamente) las (presuntas) acciones de Casio como una amenaza para su objetivo y la ira y los celos lo devoran. El resultado es un espectacular deterioro del juicio y, consecuentemente, una acción drástica en la cual mata a Desdémona y se mata a sí mismo. Se pide a los lectores una cierta suspensión de la incredulidad pero solamente hasta cierto punto. Los ingredientes esenciales tienen que ser creíbles. Si la literatura es un microcosmos del mundo real, tiene que ser reconocible como tal.³⁵

³⁵ Ortony, Andrew; Clore, Gerald L.; Collins, Allan. *La estructura cognitiva de las emociones*. Siglo XXI, Madrid, 1996, pp. 3-4.

Emoción y decisión son dos conceptos que van unidos, en función del impacto emocional que nos produce un estímulo tomamos una decisión determinada.

Las emociones son reacciones con valencia ante acontecimientos, agentes u objetos, cuya naturaleza particular viene determinada por la manera como se elabora la situación desencadenante.³⁶

³⁶ Ibid. p. 236.

LA MEMORIA

Tanto las emociones primitivas como las cognoscitivas, existen en nuestros cuerpos gracias a otra de las funciones básicas del cerebro, la memoria. Nuestras capacidades para mantener una continuidad en la vida dentro de las estructuras culturales, sociales y personales a las que pertenecemos, vienen determinadas por la misma. Del simple hecho del crecimiento y desarrollo físico, empezamos a ser conscientes gracias a la memoria, se podría decir también, que en esencia tenemos conciencia de nuestra llegada a la vida gracias a ella, sabemos que estamos aquí porque antes no estábamos, con independencia de nuestras creencias religiosas, ideológicas, etc. La memoria es una de las fuentes de la que bebemos para conformar nuestro comportamiento, desde los comienzos hasta los últimos días de nuestra vida. Nuestras relaciones con los demás con el entorno y con nosotros mismos vienen determinadas por ella. Todo esto nos hace tratar de responder a las siguientes preguntas:

1. - ¿Qué tipo de información almacena la memoria, para qué y por qué?
2. - ¿Qué es la memoria?

En la memoria se almacena toda la información que nos llega a través de los órganos sensoriales y los canales de percepción, así como la información relativa a nuestras necesidades y posibilidades de movimiento y a nuestras formas de comunicación, y también la información emocional que determinaría el valor cualitativo de nuestras impresiones en función de nuestras necesidades. Estos serían los tipos fundamentales de información que almacena la memoria. En cuanto a cómo la almacena, se distinguen también distintos procedimientos. Tendríamos la memoria explícita, que desde el punto de vista actoral sería la que almacena los nombres, hechos y

sucesos de la obra dramática que se va a tratar, y la memoria implícita, que sería la que se encarga de que asimilemos nuestra partitura de acciones físicas como una segunda naturaleza, de tal forma que no tengamos que pensar en ella durante la ejecución. Disponemos también de una memoria a corto plazo y de otra a largo plazo, la primera nos permitiría existir en el ensayo guardando la memoria de una acción a la siguiente, nos permite existir dentro de una lógica y consecución determinadas, dentro de una continuidad que debemos encontrar y que nos permite estar activos en el ensayo, se la llama también memoria de trabajo. La memoria a largo plazo sería en la que se guarda la partitura de acciones que queremos fijar para el futuro tras un ensayo.

Si tratamos de definir qué es la memoria, nos encontramos con diferentes perspectivas desde las que abordar la cuestión: en cuanto al uso que de ella hacemos, en cuanto a los espacios que esta abarca, en cuanto a cómo esta actúa con independencia de nuestra intervención consciente, dado que no todo el tiempo estamos recordándolo todo. La memoria podría ser el conjunto de todas estas funciones, las cuales permiten esencialmente que estemos situados en el mundo de acuerdo con los parámetros básicos por los que entendemos que se rige nuestra existencia en el curso de la vida. La memoria nos sitúa en el tiempo: en el presente, porque reconocemos hechos y fenómenos; en el pasado, porque los recordamos, y en el futuro, porque en ocasiones los planeamos y actuamos conforme a lo que recordamos que planeamos. También nos sitúa en el espacio, a través del cual sabemos movernos y nos movemos gracias a ella. Sin la memoria no podríamos hacer prácticamente nada en la vida:

Nos conocemos a nosotros mismos solo por que recordamos. La memoria es la fuerza centrípeta que junta el aprendizaje, el entendimiento y la conciencia.³⁷

Fred Alan Wolf habla de la memoria como un sexto sentido que utilizamos para vivir:

Recordemos que existen seis sentidos comunes: vista, oído, olfato, gusto, tacto y mente. El sentido de la mente detecta sucesos (llamados memorias o recuerdos) en el tiempo, mientras que los otros sentidos los detectan en el espacio.³⁸

En definitiva, entendemos que la memoria nos sirve para orientarnos. Esa orientación será de un modo u otro dependiendo de muchos factores, pero uno de los más importantes es el emocional, dado que el recuerdo de algo variará mucho en función del estado emocional en el que estemos en ese momento concreto, al igual que sucedería con la percepción el mundo exterior que se torna una experiencia con una importante carga de subjetividad. Nosotros mismos creamos y recreamos la memoria de acuerdo con nuestras relaciones con la vida y con la propia memoria:

Piense en el efecto del estado de ánimo, por ejemplo. La corteza frontal es la parte del cerebro que organiza cuidadosamente los pedazos para que hagan una historia ordenada temporalmente, lógica y *con sentido*. Pero a la corteza tiene que ponerla en movimiento la amígdala, que proporciona una etiqueta emocional al recuerdo, un *significado que ayuda a pegar las piezas*. Por eso, el estado emocional que uno tenga en un instante dado

³⁷ Ratey, John J. *El cerebro: manual de instrucciones*. Grupo Editorial Random House Mondadori, S.L., Barcelona, 2002.

³⁸ Alan Wolf, Fred. *La mente en la materia*. Ed. Gaia, Madrid, 2007, p. 183.

afecta a cómo procesa la amígdala la etiqueta emocional de un recuerdo, cambiando quizá cada vez ligerísimamente cómo se reconstruye el recuerdo. Un individuo que esté deprimido estará predispuesto a ver cierto recuerdo desde una perspectiva negativa; será, pues, un tipo de recuerdo diferente de lo que habría sido de haberse sentido esa persona feliz en general.³⁹

Aparecen aquí cuestiones importantes desde el punto de vista actoral referidas al hecho de cómo debemos dirigirnos a la memoria del espectador. Nuestras acciones, ¿qué provocan en sus diferentes tipos de memoria?, ¿de qué modo despertamos recuerdos, sensaciones, imágenes que están guardadas en la memoria del ser humano?, ¿y cómo modificamos estas? Por otra parte, el espectador se lleva la memoria del espectáculo, ¿de qué modo sucede esto? Estas serían algunas de las cuestiones que nos podemos plantear como actores con respecto a nuestra capacidad para trabajar conscientemente sobre la percepción del espectador. ¿Qué nuevo futuro se inicia con ese pasado después de ese presente del espectáculo?

Debemos ser conscientes de que a este nivel está el efecto que podemos causar con lo que hacemos en el teatro. Lo que no sabemos muy bien es cómo las cosas que recordamos se quedan en el cerebro, de qué modo están estructuradas y organizadas, pero creemos que esta debe ser una cuestión bastante variable dados los continuos cambios que nuestro cerebro sufre a todos los niveles, desde su primera etapa hasta su desarrollo posterior y evolución final. Tenemos constancia de que el hipocampo participa en esta tarea, pero de cómo esto sucede todavía no hay ninguna hipótesis verificable. Por tanto, este proceso, sin el cual el sentido de nuestra existencia es inimaginable, sigue siendo un misterio.

³⁹ Ratey, John J. *El cerebro: manual de instrucciones*. Grupo Editorial Random House Mondadori, S.L., Barcelona, 2002, p. 234.

Dado que la memoria es la responsable de nuestra situación en el tiempo y en el espacio, entendemos por tanto que influye también en nuestro aprendizaje, en las ideas que creamos en nuestro pensamiento de lo que es el mundo. Aprendemos una cosa en base a la noción inicial que tenemos de esa cosa o a otros aprendizajes que hemos recibido ya sobre la misma. Dado que aprendemos el tiempo y el espacio, aprendemos para poder existir. Es preciso entonces valorar la importancia de los factores emocionales en el uso que hacemos de la memoria: ¿por qué debemos recordar cosas?, ¿por qué se graban algunas más que otras con independencia del esfuerzo invertido? Aquí, como sabemos, el papel más importante lo juega la amígdala, todo lo que recordamos tiene implícito un valor emocional que puede variar y varía a lo largo del tiempo. De la memoria dependen todas y cada una de las funciones básicas del cerebro; la percepción, el movimiento, la emoción, el lenguaje y la memoria misma son incluso modificadas por esta. La subjetividad es un aspecto muy importante de la memoria y esto es algo que podemos ver claramente reflejado en las manifestaciones artísticas; cuando, por ejemplo, un pintor recibe una impresión de una cara, la expresión plástica de la misma no viene determinada por el recuerdo fotográfico que se tiene de la imagen sino por todo lo que desde el punto de vista emocional provoca lo que está viendo:

En un experimento pidió a los individuos participantes que recordasen una imagen de un rostro determinado durante 21 segundos mientras unos escáneres TEP tomaban imágenes de sus cerebros. Los escáneres revelaron que al principio se activaba un área de la corteza visual derecha, pero eso se esfumaba pronto y se intensificaba la actividad de la corteza prefrontal izquierda. Haxby concluyó que la corteza visual derecha guarda el recuerdo de trabajo y la corteza prefrontal izquierda codifica los pensamientos, impresiones y conexiones relacionadas con la

memoria relativos al rostro que se está viendo. Esto muestra que ya no se necesitaba la corteza visual; la imagen misma ya no hacía falta para la identificación, solo la parte analizadora del cerebro [...] La memoria se reorganiza enseguida para minimizar la dependencia de la fugaz memoria de trabajo; más tarde recobrará cuando se quiera hacer uso de un recuerdo, la información subjetiva, interpretada.⁴⁰

La información que recibimos del exterior nos transforma y nos hace diferentes de acuerdo con nuestras circunstancias y deseos. Esta información se procesa de diferentes modos y se manifiesta en nuestro cuerpo a través de diferentes estados. La subjetividad es un elemento muy importante del aprendizaje y dependiendo de la relación que tengamos con lo que nuestros órganos sensoriales están percibiendo, el objeto percibido tendrá una u otra connotación en nuestra memoria y por lo tanto en el funcionamiento de nuestro cerebro. Todo lo que rodea el hecho de aprender o recordar algo está directamente marcado por las circunstancias particulares en las que ese momento está sucediendo:

En el recuerdo auténtico de, digamos, aprender el significado de una frase desconocida en una lengua extranjera pronunciándola y escribiéndola a continuación, no solo participa el significado conceptual de las palabras, sino también los sonidos de las palabras, cómo aparecían en la página, el movimiento del brazo y de la mano, quizá incluso la impresión que causa la página bajo el bolígrafo.⁴¹

La subjetividad influye en todos los modos de funcionamiento de la memoria; esto ya es así desde el comienzo de nuestra vida. Todo el sistema

⁴⁰ Ibid. pp. 248-249.

⁴¹ Ibid. p. 250.

de nuestra memoria se va desarrollando en función de nuestras necesidades más inmediatas y de nuestro crecimiento biológico. La conciencia de que tenemos un cuerpo que vamos aprendiendo a utilizar de una determinada forma y para unas determinadas cosas, seguida de la conciencia de que tenemos unos órganos sensoriales por los que el espacio del mundo entra en nosotros y nosotros en el espacio del mundo, es la primera etapa de todo el sistema de funciones memorísticas. El mundo empieza a entrar en nuestro cuerpo y a tener presencia en él; y a la inversa, empezamos a reconocer nuestro entorno y el modo en que influimos en este y este en nosotros. Posteriormente identificamos los objetos del mundo y nuestras relaciones con ellos. Esta progresión en el funcionamiento de la memoria hace posible la realización de muchas de sus complejas funciones y está directamente relacionada con el desarrollo del cerebro; su organización y reorganización interna depende de su actividad y relación con el mundo. La interconexión entre todas las funciones del cerebro es evidente; no podemos hablar de una sin pensar en las otras y en cómo estas están actuando al mismo tiempo.

En la última parte del desarrollo es cuando llegamos a la especialización de los hemisferios:

IZQUIERDO	DERECHO
Analítico	Sintético
Preciso	Ambiguo
Dicotómico	Holístico/de relaciones
Sistemático	Lúdico
Secuencial	Simultáneo
Verbal	No verbal
Simbólico/abstracto	Concreto
Racional/lógico	Artístico/intuitivo/emocional
Planificado	Espontáneo
Orientado a los objetivos	Orientado al proceso
Sintáctico	Perceptivo

Al aparecer la especialización aparece también el carácter concreto del ser humano de acuerdo con la tendencia que sus funciones memorísticas tengan en relación a la mayor o menor actividad de un hemisferio u otro. A partir de aquí la memoria se sigue desarrollando dando lugar a diferentes posibilidades según el objetivo específico:

MEMORIA	CÓMO ACTÚA
EXPLÍCITA	Codifica el conocimiento de nombres, caras, cosas, sucesos.
IMPLÍCITA	Guarda hábitos y destrezas que se vuelven inconscientes.
DE EPISODIOS	Es autobiográfica. Nos sitúa en el tiempo, guarda recuerdos y sucesos del pasado y proyectos del futuro.
SEMÁNTICA	Es cognoscitiva. Categorías de sucesos, categorías semánticas, objetos, descripción simbólica y conocimiento espacial.
MEMORIA	TIPOS BÁSICOS
SENSORIAL	Referida a la información relacionada directamente con los objetos de percepción de los sentidos.
MOTRIZ	Se encarga de que aprendamos movimientos y destrezas motrices.
VISOESPACIAL	Gracias a ella podemos recordar la forma de los objetos, la disposición de estos en un espacio y el reconocimiento de estos valores desde diferentes perspectivas.
VERBAL	Nos da la capacidad de nombrar objetos, ideas, sensaciones, etc., y referirnos a estos a través del lenguaje.

En cuanto a la especialización de los hemisferios, vemos una clara distinción entre percepción analítica y percepción holística; por tanto podemos darnos cuenta de que las diferentes memorias tienen su actividad prin-

cial en uno u otro de estos hemisferios. Esto no quiere decir, por ejemplo, que la práctica de actividades aparentemente holísticas, como la danza, desarrolle especialmente el hemisferio derecho del cerebro, sino más bien al contrario. De hecho, los bailarines tienen una gran capacidad de organización y sistematización de ideas debido al continuo trabajo que hacen con el movimiento en este sentido. Estas categorías se refieren principalmente al carácter esencial del funcionamiento de los hemisferios; al igual que ocurre en la danza ocurre en la música:

Sabemos que en la población general la música produce la activación preferente del hemisferio derecho del cerebro; en cambio, los músicos presentan una activación preferente del hemisferio izquierdo. Esta discrepancia no se debe a diferencias innatas entre músicos y no músicos, puesto que a lo largo de la formación de un músico se puede ver cómo cambia la preferencia del hemisferio. Los músicos parecen escuchar la música de un modo distinto a como lo hace la población en general: la escuchan de un modo más analítico, en lugar de apreciarla de manera holística. Por supuesto, esto no significa que los músicos pierdan su apreciación a la música, simplemente la aprecian de un modo distinto. En general, las conductas que requieren inteligencia analítica solicitan los servicios del hemisferio izquierdo, mientras que el hemisferio derecho se ocupa más de las percepciones sensoriales y las emociones.⁴²

Es claro ya cómo el mundo exterior tiene un reflejo evidente en nuestra fisiología, en nuestro cuerpo, en el conjunto de funciones cerebrales que constituyen nuestro carácter y personalidad, y en todos los procesos de funcionamiento internos y externos que nos definen como individuos. Este reflejo tiene una presencia muy importante en nuestra memoria, en cómo

⁴² Greenfield, S. *El poder del cerebro*. Crítica, Barcelona, 2007, p. 52.

actúa y en sus funciones. Como hemos visto en la tabla, la memoria explícita, nos sitúa en el mundo al nivel más inmediato en relación con cosas, personas, sucesos o nombres de los que recibimos estímulos constantemente y sobre los que dependiendo de nuestros intereses tomamos determinaciones concretas. Mientras, la memoria implícita se ocuparía de ir procesando todos aquellos procedimientos susceptibles de satisfacer toda la gama de nuestras necesidades, como andar, correr, comer o conducir un coche. Por tanto, ambas memorias están en un continuo funcionamiento determinado por nuestras decisiones con respecto a nuestros deseos y estímulos recibidos. La memoria de episodios es la que guarda lo que consideramos que es la historia de nuestra vida, tanto pasada como futura, puesto que también es la encargada de trazar planes en el tiempo. Nos permite estar aquí y ahora con conciencia de dónde hemos estado y de dónde queremos estar, sitúa acontecimientos en el tiempo y en el espacio; sociológica y antropológicamente cumple una importantísima función: define nuestra identidad social, religiosa, ideológica o histórica y desde estos planos nos ayuda a vernos a nosotros y a ver a los otros de acuerdo con nuestras propias experiencias. La memoria semántica por el contrario se refiere a experiencias relacionadas con el conocimiento, la clasificación y la categorización de conceptos en relación con cosas, objetos, ideas, impresiones, sucesos que percibimos del mundo, a los que asignamos un valor concreto en relación a parámetros objetivos enmarcados en la sociedad determinada en la que vivamos, así como en nuestras circunstancias vitales. La memoria semántica es un reflejo de nuestra necesidad de clasificar el mundo, de establecer las diferencias entre todas las variables de sucesos. En cuanto a la clase de información que almacena, nos hemos referido a cuatro tipos básicos. El primero sería la memoria *sensorial*, a través de la cual recordamos gran cantidad de cosas, esta almacena una parte muy importante de datos relacionados con todas las experiencias que tenemos a lo largo de nuestra

vida, porque como decíamos en el apartado dedicado a la percepción, en los estímulos que entran por los sentidos está la principal fuente de información que constituye nuestros mundos interno y externo. En cierto modo organizamos el mundo gracias a la memoria sensorial, a los estímulos que recibimos de los diferentes órganos de la percepción, a los valores que les asignamos y al modo en que los clasificamos.

La memoria *motriz* es la encargada de todo lo relacionado con el aspecto que más nos define como seres vivos, el movimiento. Abarca todos los ámbitos de la vida humana, desde el movimiento de los órganos sensoriales, desarrollando su capacidad de relación con el mundo, hasta el movimiento de las cuerdas vocales, lo cual nos daría la capacidad de hablar. También comprende el uso del pensamiento, que como ya hemos dicho es movimiento puro, así como el movimiento de las extremidades y el consiguiente aprendizaje de destrezas motrices.

La memoria *visoespacial* es la encargada de crear y completar las asociaciones adecuadas en relación con los objetos que percibimos en el mundo que nos rodea; cuando vemos un objeto no lo percibimos en toda su dimensión, pero nos hacemos una idea por las relaciones que tenemos con ese objeto desde otros puntos de vista; sucede lo mismo cuando hablamos de la disposición de objetos en el espacio, es decir de disposiciones espaciales. En la disposición de los objetos y las figuras en el espacio, desde un punto de vista artístico, apelamos en gran medida a la memoria visoespacial, tratando de que el espectador vea lo que no está. Esta capacidad de imaginar y de recordar lo que está ahí también nos permitiría orientarnos en la oscuridad.

Y por último la memoria *verbal*, gracias a la cual creamos, construimos y aprendemos el lenguaje. Nos permite asignar significantes a los significados concretos que damos a nuestros mundos externo e interno. Gracias a

ella y a la conexión que la memoria motriz hace con las cuerdas vocales, desarrollamos la capacidad de hablar y de escuchar a través del lenguaje. La memoria verbal es la responsable de almacenar, clasificar y tener preparada toda la combinación de signos vocales a través de los cuales actuamos e interactuamos en el mundo tanto cuando estamos con otros como en soledad, porque gran parte de lo que hacemos, pensamos y sentimos, lo traducimos en palabras o en signos.

EL LENGUAJE

El lenguaje es una estructura de signos perfectamente organizada para reflejar todos los diferentes aspectos del mundo que podemos abarcar y que nos ayuda a organizarnos a nosotros mismos dentro de la amplia variedad de estructuras que existen en la vida social. El lenguaje es el vehículo que hemos creado y desarrollado para poder existir y relacionarnos dentro de esa estructura vital a la que hemos llamado sociedad. Sin el lenguaje actuaríamos probablemente por impulsos, lo cual no aseguraría nuestra supervivencia dentro de la estructura social. Por tanto lenguaje, hombre y sociedad son conceptos que van unidos:

Gracias al ejercicio de redacción Sally pudo emplear las palabras para gobernar su comportamiento; probablemente esa capacidad del lenguaje fuese en gran medida la razón por la que los seres humanos lo crearon. A medida que fuimos evolucionando y nuestros grupos sociales fueron siendo mayores y más complejos, necesitamos retardar nuestras reacciones y responder con mayor discriminación; si no, habría reinado el caos. Puede que la evolución produjese el lenguaje como un mecanismo de dilación.⁴³

Entendemos entonces que la relación entre el lenguaje y nuestras acciones es directa e inmediata y que se desarrolla por un proceso cerebral gracias al cual podemos planificar actos con respecto al futuro, en relación con el juicio que establecemos acerca de otros del pasado, o en función de la impresión que nos provocan en el presente. Con el lenguaje nos movemos

⁴³ Ratey, John J. *El cerebro: manual de instrucciones*. Grupo Editorial Random House Mondadori, S.L., Barcelona, 2002, pp. 317-318.

en el espacio y en el tiempo y podemos calcular variables que hagan nuestros actos más acertados. El lenguaje es la base, el motor y el eje de nuestras relaciones:

Es el fundamento del gobierno de uno mismo y de toda autonomía de la que puedan presumir los seres humanos. La facultad universal de los seres humanos de comunicarse nos vincula a los unos con los otros y crea una poderosa comunidad. A partir de cuarenta y cuatro sonidos básicos (fonemas) que pueden disponerse en un número infinito de combinaciones hemos creado la compleja sociedad de hoy.⁴⁴

La pauta impulso, emoción, acción verbal, sería el patrón de comportamiento que nos define como seres sociales. La memoria está directamente relacionada con el lenguaje; ante cualquier impulso que nos llegue por vía interna o externa, al refrenarlo y analizarlo lo hacemos viajar en el tiempo a través de las referencias que tenemos grabadas en nuestro cerebro y de las posibles consecuencias de nuestras reacciones. Es decir, tanto para explicarnos a nosotros mismos las emociones que nos produce cualquier tipo de estímulo, como para explicárselo a otros, usamos la palabra.

El sonido por sí mismo no tiene un significado directo ni es suficiente para la cantidad de detalles y matices necesarios para la comunicación en sociedad. Por ello, a través de la combinación de diferentes fonemas, formamos códigos comunes a los que hemos llamado lenguas. Estos códigos de símbolos y signos son el resultado de nuestra necesidad de supervivencia, de entender nuestro entorno y la realidad que nos rodea, y son el almacén que guarda todo aquello que entendemos que es, fue y será nuestro mundo.

⁴⁴ Ibid. p. 318.

La necesidad que tuvo el hombre de estructurar el mundo para poder localizar y disponer fácilmente de los diferentes elementos de esa estructuración, puede que haya sido una de las razones que dieron lugar al lenguaje hablado. La necesidad de clasificar por ejemplo distintos instrumentos imprescindibles para la supervivencia se ha postulado, por parte de estudiosos del lenguaje y la sociedad, como una de las causas de aparición del habla. El habla se manifestaría entonces como una de las necesidades intrínsecas del *Homo sapiens* y como uno de los pilares más fuertes de la estructura social en la que el desarrollo de su vida se constituye:

Según esta teoría, la facultad generativa surgió en la evolución para que los seres humanos hiciesen herramientas, lo cual coincide con la teoría popular que sostiene que la fabricación de útiles y la ventaja que suponen para la caza y la supervivencia impulsaron al cerebro a expandirse y reorganizarse, gracias a lo cual apareció el lenguaje. Varios estudios han indicado que las regiones del cerebro que controlan los movimientos secuenciados de las manos y el habla se basan en los mismos mecanismos [...] Por lo tanto, a partir de la capacidad de hacer la secuencia apropiada de movimientos para fabricar y usar herramientas, llegamos a combinar fonemas en palabras y palabras en frases.⁴⁵

A partir de aquí deducimos entonces la función inicial de la memoria verbal, que tendrá un desarrollo progresivo en función del aumento de nuestras necesidades hasta llegar a la aparición de la escritura y la lectura con el fin de ampliar estas posibilidades iniciales que da el habla, siendo éstas los primeros archivos memorísticos externos o memorias externas.

Como podemos ver, la necesidad de comunicarse explícita y detalladamente es algo intrínseco al *Homo sapiens*. A la hora de decidir sobre cómo

⁴⁵ Ibid. pp. 326-327.

adquirimos y aprendemos el lenguaje, los investigadores actuales se decantan por apoyar la hipótesis propuesta en 1959 por Noam Chomsky, que planteaba el hecho de que la adquisición del lenguaje es un hecho biológico, no algo que aprendemos por vía externa. Chomsky basa su teoría en la variable verificable de que todos los niños aprenden aproximadamente a la misma edad las reglas de la gramática, de lo que se deduce que hay una propensión innata para manejar las normas básicas del lenguaje:

Pero la mayoría de los investigadores, incluido Chomsky, proponen que esa capacidad es una especie de *dispositivo de adquisición del lenguaje* presente en el nacimiento –una capacidad genética del cerebro distinta de otras funciones cognitivas– y que debe recibir aportaciones del entorno para ponerse en marcha, de manera que podamos aprender luego las palabras y la gramática de un lenguaje concreto. Por eso, un niño que se críe en España dominará el castellano, no el chino.⁴⁶

Es claro que la necesidad de comunicarnos nos define como seres humanos y que la necesidad de relacionarnos con nuestros semejantes a través del habla para sobrevivir, entender y definir el mundo está presente en todas las culturas como impulso vital que se ha observado incluso en niños que no han estado expuestos a ninguna lengua, como casos de niños sordos que no han aprendido el lenguaje de signos pero desarrollan su propio lenguaje. Parece entonces evidente que nacemos con una cualidad genética que es la que nos hace lanzarnos a la acción verbal y que en nuestra edad más temprana empezamos a desarrollar:

⁴⁶ Ibid. p. 330.

El argumento que afirma que la adquisición del lenguaje tiene un andamiaje genético descansa también en el principio de que, como cada frase es una combinación nueva, los niños no podrían aprender todas las reglas necesarias para su comprensión y la producción por medio de la observación. Los seguidores de Chomsky sostienen que, como aprendemos el lenguaje sin una enseñanza explícita, nuestros cerebros han de tener preestablecido el aprender la sintaxis gracias a la cual extraemos reglas para la combinación de las palabras que oímos.⁴⁷

El lenguaje no sería entonces algo externo a nosotros sino más bien una propiedad de carácter interno que manifestamos externamente a través del habla y la escritura, y que nos sirve para sobrevivir. Esta cualidad abarcaría a todos los seres humanos, apareciendo aproximadamente a una misma edad y desarrollándose de una forma muy similar en casi todas las culturas.

Tengan los cerebros conexiones prefijadas relacionadas con el lenguaje o no, las edades a las que se va produciendo el desarrollo del lenguaje de los niños son increíblemente coincidentes en todas las culturas, y ese es el indicio más sólido que tenemos de que en todos los cerebros humanos hay desde el nacimiento algún tipo de dispositivo de adquisición del lenguaje o una capacidad innata para aprenderlo.⁴⁸

Pero además de la capacidad de hablar, no podemos obviar el hecho de que el lenguaje existe porque podemos escucharlo e interpretar su significado. Este dispositivo del que estamos hablando se refiere tanto a la emisión como a la recepción; ambos procesos se desarrollan al mismo tiempo y dentro del mismo sistema, constituyendo el mecanismo del proceso co-

⁴⁷ Ibid. p. 331.

⁴⁸ Ibid. p. 333.

municativo a nivel verbal. Son acciones que suceden por interconexión o interdependencia: una puede suceder porque sucede la otra:

Por ejemplo, recientes estudios de IRM y TEP, y unos ensayos clínicos muy específicos de las facultades y deficiencias lingüísticas, muestran que la capacidad de mover la cara y la lengua en el orden necesario para producir sonidos del habla como *da* y *ta*, y la capacidad de escuchar los mismos sonidos, están en el área de Broca del cerebro. Esto indica que la producción y la comprensión del habla no son sistemas independientes. Una gran cantidad de estudios ofrecen indicios de que hay *neuronas espejo* en el cerebro, que se disparan cuando arrojamos una pelota y cuando la cogemos. Las mismas neuronas valen para hablar y para oír las mismas palabras.⁴⁹

Vemos como la percepción auditiva realiza una acción de interpretación o traducción de los sonidos en un significado y los articula en fonemas, palabras, gramática y sintaxis, dando lugar al lenguaje, nuestro modo esencial de comunicación.

Por otra parte, debemos añadir la gran importancia del movimiento en la comunicación verbal, desde los movimientos de los labios y de los músculos de la cara hasta los movimientos de la columna vertebral, el cuello, los brazos y las piernas; la interactuación de todos ellos al tiempo de la emisión o de la audición del lenguaje es fundamental desde las edades más tempranas. Esta concordancia entre la acción motriz y el habla marcará el desarrollo de nuestras capacidades comunicativas y es fundamental en nuestro aprendizaje del lenguaje:

⁴⁹ Ibid. pp. 336-337.

Las combinaciones de gestos y habla emiten un mensaje coherente al oyente pese a que sean dos modalidades distintas de expresión. Esta coherencia es posible porque antes de que tenga lugar la comunicación, gestos y habla son parte de una sola idea. A medida que se va produciendo la expresión, el mensaje se reparte y la mayor parte de la información se manda al habla, pero alguna va a la gesticulación.⁵⁰

La capacidad de comunicarnos a través del movimiento es una cualidad innata que hemos desarrollado al igual que el lenguaje. El hecho de manifestar nuestras necesidades, deseos o impresiones del mundo a través de la acción física no verbal forma parte de nuestra naturaleza. El lenguaje del movimiento se ha ido fraguando por medio de acciones a las que asignamos un significado dentro de un código concreto que aceptamos en el ámbito de lo que se podría llamar nuestro lenguaje gestual.

Los impulsos externos e internos son los que provocan nuestra necesidad de comunicación, y aquí aparece otro elemento fundamental que le aporta al lenguaje el significado que pueda tener además de su contenido formal, nos referimos a la emoción, la parte emotiva del discurso es al fin y al cabo la que le da su verdadero significado, es realmente lo que estamos diciendo-haciendo o escuchando- viendo. Esta cuestión también sería nuestro objeto de estudio como actores. La emoción es la responsable de todos los aspectos del habla, y saber diferenciarla, distinguirla y descifrarla en las distintas fases del proceso comunicativo es una tarea que nos compete en alto grado desarrollar, dado que ahí está gran parte de lo que queremos descubrir como artistas:

⁵⁰ Ibid. p. 341.

La parte emocional del lenguaje, o prosodia emocional, proporciona la melodía del habla, las variaciones del énfasis, el tono y el ritmo, así como las indicaciones de dónde empiezan y acaban las frases.⁵¹

La emoción no solo es un importantísimo factor en la comunicación a través del lenguaje, sino también en el aprendizaje del mismo. Reaccionamos a un estímulo dependiendo del modo en el que percibimos, identificamos y filtramos los diferentes parámetros de volumen, intensidad, duración y timbre de los sonidos, las palabras y las frases. Aunque empezamos a utilizar el lenguaje en forma de frases alrededor de los dos años, la percepción que tenemos de éste es fundamental y decisiva para nosotros, ya desde el período fetal, en el que aunque no podemos ver, ni tocar, ni saborear, ni oler, sí podemos oír y llegar a distinguir vibraciones sonoras y contenidos emocionales determinados en los fonemas, las palabras y las frases:

Las áreas del lenguaje del cerebro fetal aceptan todos los fonemas, pero hacia el sexto mes en el seno materno el feto empieza ya a agrupar los sonidos en los fonemas que le oye a su madre. Como se ha mencionado ya antes, un niño de cuatro días mamará con más fuerza cuando oiga su lengua materna que cuando oiga otras.⁵²

El lenguaje sería uno de los primeros medios por los que entramos en contacto con el exterior; es uno de nuestros primeros pasos hacia la relación con el mundo y por tanto hacia el conocimiento del mismo. Además es el instrumento fundamental que usamos para comunicarnos y de él depende el desarrollo de una parte importante de nuestra capacidad cognosci-

⁵¹ Ibid. p. 345.

⁵² Ibid. p. 350.

tiva, que en gran medida adquirimos a través de la palabra hablada y escrita.

CAPÍTULO II. ELEMENTOS DEL HECHO ESCÉNICO

Titulamos este capítulo «Elementos del hecho escénico» porque abordaremos en él todos aquellos conceptos susceptibles de ser considerados esenciales en el mismo desde la perspectiva de la técnica actoral y de la dirección de escena. Analizaremos desde el punto de vista escénico las funciones tratadas en el capítulo anterior, basándonos principalmente en los estudios de Stanislavsky, Grotowsky y Anne Bogart, tratando de hacer ver su concordancia o, en otros casos, planteando otras hipótesis posibles y verificables con las observaciones de campo que hemos recogido en el período de acopio de datos y que atañen a los aspectos relacionados con los procesos psicofísicos del actor en escena, tanto en los momentos de la ejecución creativa como en el proceso previo que conduce a ella, es decir, el período de ensayos y también el período de aprendizaje de la técnica.

A partir de este estudio queremos hacer ver también la necesidad de la utilización de un lenguaje común y objetivo, basado en fundamentos científicos, con el fin de potenciar los procesos de creación, de entendimiento y comprensión del hecho escénico.

Nos encontramos entonces con el siguiente procedimiento: si en el capítulo I tratábamos de resolver la cuestión de la atención en el campo de psicología del comportamiento, trataremos ahora de trasladar desde este campo dicho concepto al campo de la acción escénica, tratando de definir qué es la atención para un actor y para un director, llevando a cabo este proceso con todos los conceptos anteriormente planteados y abordando también conceptos propios de la técnica actoral que consideramos esenciales.

Este segundo capítulo consta de las siguientes partes:

- Atención
- Motivación e Impulsos
- Organicidad
- Energía e Intención
- Sensación y Emoción
- Acción

LA ATENCIÓN

La capacidad de dirigir la atención del espectador, así como la capacidad de dirigir nuestra atención hacia diferentes puntos cuando estamos en escena, son dos de las principales funciones del director y el actor respectivamente. En cómo dirige el actor los órganos sensoriales y en qué modo aprende a actuar en relación con la partitura de estímulos que se organiza en colaboración con el director, los otros actores y demás miembros del equipo creativo, se encontraría la medida de su capacidad. Por tanto, si tratamos de definir el uso de la atención como un elemento de la acción escénica, desde un punto de vista objetivo podríamos decir que:

La atención es la capacidad que tiene el equipo creativo de dirigir, localizar, distinguir y focalizar sus órganos sensoriales hacia los puntos donde se encuentran los diferentes valores susceptibles de ser considerados como estímulos motores de la acción escénica, dirigibles al espectador y que reflejan el epicentro de la idea dramática en cuestión.

Esta capacidad es la cualidad esencial durante el proceso previo a la ejecución creativa, es decir, el período de ensayos, que exige del actor un alto grado de disponibilidad y receptividad ante todas las ideas que puedan surgir durante el proceso compositivo y que surgen como consecuencia de la necesidad de darle a la idea dramática una forma tangible para el espectador. Por tanto, deducimos que la atención es el primer elemento que debemos tratar de desarrollar en el período de entrenamiento y aprendizaje sobre el arte del actor. Utilizamos el término entrenamiento, traduciéndolo del inglés *training*, porque nos referimos al hecho de que cuando desarrollamos esta y otras cualidades necesitamos descubrirlas a través de la práctica periódica con ejercicios determinados.

Trataremos ahora de especificar hacia qué diferentes estímulos dirigimos nuestra atención en los ejercicios y también de definir diferentes grados y tipos de atención de acuerdo con los elementos esenciales de la acción escénica.

Desde una perspectiva actoral podemos decir que la atención puede ser entonces la dirección de todos los órganos sensoriales del actor hacia los diferentes puntos de vista escénicos –y nos referimos aquí a la terminología propuesta por Anne Bogart–, por los que la acción dramática se rige y que están implícitos en el texto dramático que se va a representar:

Lo mismo que con ocho notas musicales, las posibilidades de composición son infinitas con estos nueve elementos de trabajo

- el Tiempo Dramático: Tempo, Duración, Repetición y Respuesta Cinética.
- el Espacio Dramático: Forma Corporal, Gesto, Relación Espacial, Arquitectura y Topografía Escénica.

sobre los que Anne Bogart nos llamó la atención –porque siempre estuvieron ahí–. Tenemos un lenguaje y una técnica que ayuda a los intérpretes participantes en la obra dramática a concentrar la percepción de los elementos de la interpretación de Tiempo y Espacio.⁵³

La atención desde una perspectiva general concierne a todos los miembros del equipo creativo. Desde diferentes medios expresivos, todos dirigimos la atención hacia el mismo objetivo. La conciencia de este uso ini-

⁵³ Bogart, Anne. *Los puntos de vista escénicos*. Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 2007, p. 11.

cial de la atención al que podríamos llamar *atención de equipo* nos abre el camino hacia la distinción entre otros usos que de ésta podemos hacer desde el punto de vista del actor, del director y del dramaturgo. Si tratamos de seguir un orden lógico que va de lo general a los aspectos más concretos del trabajo, hablaríamos ahora de la creación de lo que Grotowsky llamaba el *itinerario de la atención del espectador*, es decir, todos aquellos puntos a los que consideramos que el espectador debe dirigir su atención porque son el epicentro de la acción escénica en ese momento preciso. Al crear el *itinerario de la atención*, estamos creando también un itinerario de intensidad de la acción, intensidad en el sentido de distribución de la energía; estamos decidiendo dónde está focalizada la parte más importante o más activa de nuestra voluntad. Como habíamos dicho en la introducción (ver nota 1), las emociones no dependen de la voluntad pero lo que se hace, es decir, las acciones, sí. Estamos por tanto orientando nuestra voluntad hacia donde queremos que oriente el público la suya. Deducimos entonces que en el sentido escénico atención y voluntad son conceptos que van necesariamente unidos, dado que estamos diciendo al público: *lo más importante de lo que estamos haciendo ahora es esto, ahora mira aquí, ¡mira, ahora aquí aparece esto!, ¡atiende!* El *itinerario de la atención* dirige la atención del espectador a través del uso de dos voluntades, la del director en su concepción de la organización de la acción dramática y la de los actores con sus acciones. La creación de un espectáculo se basa entre otras cosas en la organización de diferentes estímulos dirigidos al espectador en relación con lo que se le quiere transmitir, con el viaje al que se le invita. Uno de los objetivos principales sería hacer un uso de la acción que rompa la expectativa del público; para ello, en el momento de crear el itinerario de la atención es muy importante pensar en la capacidad predictiva del cerebro y en cómo podemos de algún modo sorprenderla. Desde este punto de vista podemos decir que una acción es intensa cuando apreciamos su fuerza voli-

tiva y desconocemos la dimensión de las consecuencias que la generaron y que ésta puede generar. La capacidad predictiva del espectador se rompe porque los mapas predictivos del cerebro no tienen registrado ningún dato identificable o relacionable con el modo en que las cosas están sucediendo, y por tanto nos apoderamos de su atención:

El cerebro es una poderosa máquina de predecir que no para de hacer elaborados mapas mentales del mundo, lo bastante fiables como para permitirnos predecir qué habrá más adelante, tanto en el espacio como en el tiempo. Todos los animales que se mueven han de tener algún poder predictivo, como mínimo una imagen simple de dónde se están metiendo y una impresión de cómo se están metiendo ahí. La construcción de esas ayudas a la navegación forma la base de la actividad en marcha en el cerebro. A medida que pasa el tiempo y el cuerpo se mueve, ese cerebro consciente –o mente– experimenta el mundo, añade nueva información y actualiza y revisa sus mapas.

Los hallazgos de Graziano respaldan la idea de que el cerebro construye mapas de lo que lo rodea, y que un subconjunto de neuronas, como pasaba con los dependientes de la tienda, sigue charlando en el fondo para mantener esos mapas. Cuando llegan datos nuevos, como el desplazamiento del tubo, las neuronas reconfiguran sus mapas. Es probable que el cerebro dibuje mapas basándose en experiencias pasadas y también en recuerdos. Siéntese en el suelo de un cuarto de estar alfombrado y arroje una bola pequeña y blanda detrás de un sofá que esté casi pegado a la pared. Observe la trayectoria de la bola hasta que se pierda de vista. Usted puede predecir con bastante exactitud dónde ha ido a parar incluso aunque no ha visto ni oído cuándo dio en el suelo, porque gracias a los mapas de las experiencias

y recuerdos de cientos de otras trayectorias que ha visto en su vida le es posible predecir lo que va a pasar.⁵⁴

Entre otras cosas al elaborar el itinerario de la atención estamos trabajando sobre la capacidad predictiva del espectador, nosotros la organizamos, la dirigimos y la sorprendemos; de algún modo estamos en contacto con el funcionamiento del cerebro del que observa. Jugamos con el funcionamiento de su atención, necesitamos poder manejarla, para poder hacerle llegar información del modo que nosotros queremos. Por medio de los procedimientos que usamos en la técnica de composición durante el set del montaje, organizamos el itinerario de la atención de los estímulos que van al observador durante la representación y que son los que configuran el espectáculo:



Si tratamos de seguir el esquema, podemos ver que cuando estamos ante el proceso de montaje, estamos ante el proceso de organización de unos contenidos a través de las posibles representaciones formales de los mismos. Estos contenidos serían los estímulos que enviamos al espectador y son información relacionada con el motor de la idea dramática. Esta información aparece a través de diferentes formas; la palabra, el movimiento de los actores, la luz, el sonido, la escenografía, el vestuario y los objetos son consideradas las esenciales. Aquí habría dos posibilidades básicas:

⁵⁴ Ratey, John J. *El cerebro: manual de instrucciones*. Grupo Editorial Random House Mondadori, S.L., Barcelona, 2002, pp. 146-147.

A) Organizar el montaje en la percepción del espectador:

Esto quiere decir que lo que percibe el público es un material concreto, digamos por ejemplo relacionado con un texto dramático, pero lo que los actores están haciendo no tiene nada que ver con ese material, es un asunto completamente diferente.

Quiero dar un ejemplo de sede del montaje en la percepción del espectador. Tomemos *El príncipe constante* de Ryszard Cieslak en el Teatro Laboratorio [...] En su trabajo no había nada ligado a un mártir, que es el tema central del personaje de *El príncipe constante*... El torrente de vida en el actor estaba ligado a un recuerdo muy alejado de cualquier oscuridad, de cualquier sufrimiento. Sus largos monólogos estaban ligados a las más pequeñas acciones de acciones e impulsos físicos y vocales de aquel momento rememorado. Era un momento de su vida relativamente corto, algo así como unas decenas de minutos, cuando era un adolescente y tuvo su primera gran, enorme experiencia amorosa.

Sí, el ciclo de las asociaciones personales del actor puede ser una cosa y la lógica que aparece en la percepción del espectador otra. Pero entre estas dos cosas diferentes ha de existir una relación real, una sólida raíz profunda, aunque esté muy oculta.

Entonces, ¿dónde apareció el espectáculo?

En cierto sentido, esta totalidad (el montaje) apareció no en la escena sino en la percepción del espectador. La sede del montaje era la percepción del espectador. Aquello que el espectador

captaba era el montaje deseado, mientras que lo que hacían los actores... eso es otra historia.⁵⁵

B) Trabajar sobre las acciones físicas relacionándolas directamente con el material.

Esta premisa responde a las preguntas: ¿qué haría el actor?, ¿qué acciones físicas ejecutaría si estuviese en las circunstancias del personaje?

Si seguimos descendiendo en este orden, de lo general a aspectos más específicos, entramos ahora en el uso de la atención que pueden hacer los actores. Y aquí nos referimos en concreto a cómo y dónde puede estar centrada la atención del actor en relación a la situación espacio-temporal del objeto en cuestión; el sustantivo objeto abarcaría aquí todas las dimensiones de su significado, desde el material, al sonoro, el visual, el ideológico, etc. Podemos entonces hablar de los usos de la atención y de los círculos de atención a los que se refiere Stanislavsky y las cuatro acciones de la atención a las que se refiere Michael Chejov. Siempre hablamos de la atención con respecto al concepto de acción escénica y al concepto de objetivo que serán abordados más adelante.

El círculo de atención se refiere al área espacial de acción a la que el actor dirige sus órganos sensoriales durante un período de tiempo concreto en el cual se centra su actividad escénica principal:

El flujo de la energía creadora del actor es detenido debido a que este piensa en el público, cuya presencia atenaza su libertad interna y le impide concentrarse plenamente en sus objetivos

⁵⁵ Brook, Peter. *Grotowsky, Art as a Vehicle*, en Centro di Lavoro de Jerzy Grotowsky. Pontedera, Italia: Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale. 1988. Citado por Thomas Richards, *Trabajar con Grotowsky sobre las acciones físicas*. Ed. Alba, Barcelona, 2005, pp. 194-195-196.

artísticos [...] Sabemos que los momentos de máxima inspiración creativa están relacionados con la concentración de la atención del artista en la acción de la obra, es decir, cuando su atención está desviada del público. Esto se puede conseguir cuando el actor domina su atención y es capaz de dirigirla. El actor puede voluntariamente restringir el círculo de su atención, concentrándose únicamente en lo que está en ese círculo, y solo de manera semiinconsciente percibir lo que se sale de sus límites. Puede reducir este círculo cuando lo necesite hasta conseguir el estado que llamamos soledad pública. Generalmente este círculo de atención es flexible, se extiende o se cierra, según lo que el actor desee incluir en él durante la acción escénica. El objeto de atención está siempre situado en los límites del círculo de atención. Esta comunicación entre los personajes de la obra consigue la expresividad necesaria y se crea la tensión y el conflicto escénico que exige una total atención y concentración de toda la naturaleza física y espiritual del actor, la participación de todas sus capacidades físicas y psíquicas.⁵⁶

Desde el punto de vista de Stanislavsky podemos plantearnos distinguir tres círculos básicos de atención en relación a la localización espacio-temporal del objeto en cuestión: el pequeño, el mediano y el grande. Procediendo a dirigir nuestra actividad principal a cualquiera de ellos simultánea o alternativamente en función de la estructura dramática planteada. El desarrollo de estas capacidades tanto desde el punto de vista físico como del pensamiento abarcaría una fase inicial en la formación actoral, definitiva también para el desarrollo de la actividad artística. La destreza para ju-

⁵⁶ Stanislavsky K. S. *Obras escogidas*, (1936). Citado por Ángel Gutiérrez, *El sistema Stanislavskyano. Diccionario de términos Stanislavskyanos*. Escuela Superior de Arte Dramático, Murcia, 2001, p. 136.

gar con el objeto de nuestra atención determina nuestra capacidad de intensificar la acción dramática.

Cuando ponemos la atención sobre algo, realizamos un proceso activo, nuestro organismo ejecuta acciones en relación con el objeto concreto sobre el que se centra nuestra atención. Hay un proceso físico que hace que esto pueda suceder, tanto si ponemos nuestra atención en un objeto de nuestro mundo interno como en un objeto de nuestro mundo externo:

Los científicos han identificado cuatro componentes distintos en el sistema de la atención; juntos crean la capacidad del cerebro de vigilar el entorno: vela, orientación motriz, detección de novedades y recompensa, y organización ejecutiva.⁵⁷

Aquí el papel más importante lo tienen los órganos sensoriales, que son los que orientamos hacia el objeto en cuestión. La percepción es entonces una función fundamental en el trabajo sobre la atención:

En el nivel más bajo de vigilancia, el tronco cerebral mantiene la suya; es el grado general de nuestra vela. En el siguiente nivel, gracias a los centros motores del cerebro, podemos reorientar físicamente el cuerpo de manera que podamos redirigir nuestros sentidos inmediatamente hacia posibles nuevos villanos o nuevas fuentes de comida. El sistema límbico acomete a continuación la detección de novedades y la recompensa. Por último, la corteza -en especial los lóbulos frontales- toma el mando de acciones y reacciones e integra nuestra atención con los objetivos a corto y largo plazo.⁵⁸

Estos cuatro componentes confirman el hecho de la condición física de la atención, pero un acento fundamental como artistas de la escena lo te-

⁵⁷ Ratey, John J. *El cerebro: manual de instrucciones*. Grupo Editorial Random House Mondadori, S.L., Barcelona, 2002, p. 149.

⁵⁸ *Ibid.* p. 149.

nemos que poner en la orientación motriz, la cual es el aspecto más visible de nuestra relación con el objeto. Aparece aquí entonces el concepto de atención ligado al concepto de acción, dado que la orientación motriz que ejecutamos en relación con el objeto sería nuestra secuencia de acciones en relación con nuestros intereses hacia el objeto:

Michael Posner y Steven Petersen, de la Universidad de Oregón, apuntan que la orientación motriz consta de tres pasos: desinteresarse; pasar a otra cosa; interesarse. Primero, la corteza parietal posterior nos ayuda a desengancharnos de un estímulo. Por ejemplo, si usted está mirando este libro y suena el teléfono, gracias a ella dejará usted de prestar visualmente atención al libro y su atención se desinteresará de él. Su cerebro puede preparar ahora sus rutas motrices para hacer algo nuevo. Luego, los ganglios basales y los circuitos parietales frontales de la atención desplazan el centro de la atención a los estímulos nuevos; en este caso le dirigen a usted a que mueva los ojos y los oídos (la cabeza) de manera que se centren en el teléfono. Finalmente un grupo de neuronas del tálamo hace que la atención vuelva a interesarse; centran el cerebro en el estímulo nuevo e inhiben otros ruidos, y por lo tanto la distracción, gracias a lo cual puede usted coger el teléfono y concentrarse en el auricular.⁵⁹

Desde el punto de vista de la orientación motriz, describe Michael Chejov los componentes de la atención, concluyendo planteamientos directamente relacionados con los propuestos por Ratey y en concreto los concernientes al movimiento:

⁵⁹ Ibid. p. 150.

En el proceso de atención realizamos simultáneamente cuatro acciones. En primer lugar retenemos invisible el objeto de nuestra atención. Segunda, lo atraemos hacia nosotros. Tercera, nos dirigimos nosotros hacia él. Cuarta, lo penetramos [...] Puede ser objeto de atención todo lo accesible a la esfera de nuestra conciencia; tanto una imagen de nuestra fantasía, como cualquier objeto físico, o un acontecimiento o suceso del pasado, o del futuro [...] Al dominar la técnica de la atención, comprobaremos que todo nuestro ser recobraré vida y sabiduría nueva, será activo, armónico y fuerte. Todas estas cualidades se manifestarán en el escenario a la hora de actuar. Desaparecerán la vaguedad, imprecisión y la deformidad, y nuestra interpretación adquirirá fuerza y gran convicción.⁶⁰

Tenemos en el momento inicial el primer encuentro con el objeto de nuestra atención, el primer punto de contacto voluntario o involuntario de este con nuestros órganos sensoriales. A continuación tomamos una decisión con respecto al objeto, en tercer lugar procedemos a ejecutar la decisión con respecto al objeto y en cuarto, la realizamos. Necesitamos crear una relación dinámica con los objetos de nuestra atención durante la permanencia en escena, sean estos externos o internos.

La atención hacia el objeto provoca la necesidad natural de hacer algo con él. La acción, a su vez, concentra aún más la atención en el objeto. De ese modo la atención, al fundirse con la acción y entrelazarse mutuamente, crea una unión inquebrantable con el objeto.⁶¹

⁶⁰ Chejov, M. *Herencia literaria, vol. II*. (1986). Citado por Ángel Gutiérrez, *El sistema Stanislavskyano. Diccionario de términos Stanislavskyanos*. Escuela Superior de Arte Dramático, Murcia, 2001, p. 65.

⁶¹ Stanislavsky K. S. *Obras escogidas, vol. II*, (1936). Citado por Ángel Gutiérrez, *El sistema Stanislavskyano. Diccionario de términos Stanislavskyanos*. Escuela Superior de Arte Dramático, Murcia, 2001, p. 65.

LA MOTIVACIÓN Y LOS IMPULSOS

Acabamos de analizar ahora la atención desde el punto de vista de la técnica actoral y, al igual que con todas las funciones cerebrales, que como sabemos por las últimas investigaciones, se suceden y se superponen unas con otras por procesos de interconexión sin que una de ellas pueda producirse aisladamente de las demás; observamos el mismo fenómeno de complementariedad con los elementos de la técnica actoral y, por tanto, cuando hablamos de la atención, hablamos también de la motivación, porque por alguna razón la atención está dirigida hacia un objeto que es el que condiciona todo nuestro comportamiento.

Tenemos entonces el objeto y nuestra relación con el objeto y estas dos variables son las que generan la calidad y cualidad de nuestra relación con el mismo, modifican nuestro grado de atención y determinan la calidad y cualidad de nuestras acciones. Se puede decir que la motivación es el elemento esencial sin el cual nada puede suceder en la escena; todas las funciones del cerebro se activan porque hay una motivación de carácter externo o interno que lo provoca. La medida de la motivación es el calibrador fundamental de todo esquema de comportamiento:

Determina cuánta energía y atención asignan el cerebro y el cuerpo a un estímulo dado, sea un pensamiento que llega o una situación que hay que confrontar. La motivación es esencial para la supervivencia.⁶²

Encontrar motivaciones para la acción es la tarea fundamental del actor, pues sin ellas toda su actividad escénica resultará carente de contenido y

⁶² Ratey, John J. *El cerebro: manual de instrucciones*. Grupo Editorial Random House Mondadori, S.L., Barcelona, 2002, p. 310.

fuerza expresiva. La motivación es el motor de cualquier proceso creativo, dirige y organiza todo el contenido emocional a través de la acción:

No podemos explorar las emociones sin entender la motivación. Esta no es una emoción per se, sino un proceso que liga emociones y acciones. La motivación es la directora de las emociones.⁶³

Cuando en el hecho artístico estamos organizando algo, estamos organizando diferentes motivaciones que nos provocan determinadas sensaciones, ideas o conceptos que necesitamos expresar. Esto puede suceder por diferentes vías, puede ser irracional o premeditado, pero el procedimiento responde a la esencia de este planteamiento:

La palabra motivación deriva también de una raíz latina relacionada con el movimiento, *motivus*, relativo al movimiento. La motivación crea y guía el comportamiento orientado a un fin que satisface nuestras necesidades básicas.⁶⁴

Buscamos un impulso que nos haga actuar, un impulso que está conectado con la raíz de nuestra necesidad artística, de lo que nos mueve para la expresión a través del arte. La búsqueda de estas motivaciones se realiza de distintos modos que serán abordados en el capítulo siguiente, pero lo que hacemos esencialmente es organizar nuestro inconsciente porque hay una necesidad que provoca esta organización. A este proceso organizativo lo llamamos técnica, pero es metodológico por sí mismo, objetivamente, no subjetivamente. Es decir, no utilizamos una metodología al margen del

⁶³ Ibid. p. 310.

⁶⁴ Ibid. p. 311.

asunto, el asunto es una metodología en sí misma y el problema es llegar a descubrirla:

La motivación, sea cual sea la teoría que se use para explicarla, es la presión para actuar [...] Las estructuras cerebrales de la memoria participan también en la motivación, para que los estímulos presentes se puedan calibrar y comparar con estímulos previos, similares o diferentes.

Otra función importante es la capacidad de etiquetar emocionalmente ciertos estímulos o situaciones: ese es en realidad el centro de la motivación. Sopesar nuestros sentimientos a favor o en contra de algo determina nuestro movimiento para acercarnos o alejarnos de él. La estructura cerebral que se encarga de esa capacidad es la amígdala extensa, el centro primario del placer. Como la motivación está ligada tan estrechamente al comportamiento físico, las estructuras que lo producen y mantienen están muy relacionadas con las que regulan la función motriz y el movimiento.⁶⁵

La búsqueda de lo que nos impulsa en cada momento de la actuación es la esencia del trabajo creativo del actor: es el motor que sostiene toda la línea de acción durante su permanencia en escena. Nuestras acciones deben estar sostenidas por un impulso sin el cual carecen de dimensión artística. El ensayo es la búsqueda de los impulsos que motivan la acción, de los impulsos que hacen que actuemos desde lo más esencial de nuestro organismo psicofísico. Los impulsos para la acción con independencia de cómo el director plantee el set del montaje, son el contenido de toda la estructura de acciones ejecutada por el actor. En lo referente al proceso creativo actoral, los impulsos son las reacciones que surgen del actor en relación con el ma-

⁶⁵ Ibid. pp. 311-312.

terial sobre el que trabaja. Estamos hablando por tanto de la individualidad, de las reacciones de su estructura personal. Porque un impulso es algo que pertenece al individuo, depende de la relación de éste con el motivo externo o interno que lo causa. Deducimos por tanto que es algo que se genera desde el interior del individuo, es una respuesta enraizada en su propia estructura, viene del inconsciente:

Antes de una pequeña acción física, hay el impulso. Allí reside el secreto de algo muy difícil de aprehender, porque el impulso es una reacción que empieza detrás de la piel y que es visible solo cuando se ha convertido ya en una pequeña acción. El impulso es algo tan complejo que no se puede decir que sea solo del dominio de lo corporal.⁶⁶

La cita de Grotowsky corrobora también el planteamiento de Ratey sobre la estrecha relación entre la motivación y la función motriz: estímulo-motivación-impulso – acción son conceptos que van inseparablemente unidos y que son la parte nuclear de todo proceso creativo. Cuando buscamos el impulso, buscamos el motor de nuestra actuación, buscamos los motores de la vida física y psicofísica:

Y ahora, ¿qué es el impulso? *In-pulso*: empujar desde dentro. Los impulsos preceden a las acciones físicas, siempre. Los impulsos: es como si la acción física, todavía invisible desde el exterior, hubiese nacido ya dentro del cuerpo. Es eso, el impulso [...] Antes de la acción física hay el impulso, que empuja desde dentro del cuerpo, y podemos trabajar sobre eso: podemos incluso estar en un autobús público y, sin que nadie se dé cuenta,

⁶⁶ Grotowsky, Jerzy. *C'était une sorte de volcan*, en Les dossiers H. París: Éditions l'Âge d'Homme et Bruno de Panafieu. 1992. Citado por Thomas Richards, *Trabajar con Grotowsky sobre las acciones físicas*. Ed. Alba, Barcelona, 2005, p. 158.

hacer esta preparación. En realidad, si una acción física no está precedida por un impulso, se convierte en algo convencional, casi como un gesto. Cuando trabajamos sobre los impulsos, todo queda enraizado en el cuerpo.⁶⁷

Los impulsos aparecen como una consecuencia de la interrelación de nuestro organismo psicofísico con los objetos perceptibles tanto por nuestros órganos sensoriales (lo que abarcaría a las experiencias propias que conforman nuestra personalidad) como con las relaciones con el campo de las ideas y los conceptos de carácter universal.

Avanzamos aquí las dos estructuras fundamentales de la composición que serán abordadas en el capítulo III:

1. Las estructuras psicológicas
2. Las estructuras dialécticas

El impulso aparece como una consecuencia de estas dos formas de relaciones y la pedagogía del arte del actor se basa en el desarrollo en el futuro artista de todas sus capacidades de composición y articulación de la acción dentro de estas dos categorías esenciales.

El impulso es una reacción a un estímulo, y esa reacción surge desde dentro del cuerpo:

Para Grotowsky, los impulsos son algo que empuja desde *dentro* del cuerpo y se extiende hacia la periferia; algo muy sutil, nacido *dentro del cuerpo*, y que no procede únicamente del dominio de lo corporal.

⁶⁷ Grotowsky, Jerzy. *Conferencia no publicada*. Lieja: Cirque Divers, 2 de enero de 1986. Citado por Thomas Richards, *Trabajar con Grotowsky sobre las acciones físicas*. Ed. Alba, Barcelona, 2005, pp. 158-159-160.

En referencia a esta cuestión, Grotowsky me decía que los impulsos son los morfemas de la interpretación [...], continuó explicándome que un morfema es una pequeña porción de algo, una porción que es elemental. Es como la medida de base de algo. Y las medidas de base de la interpretación son los impulsos que se prolongan en acciones.⁶⁸

⁶⁸ Richards, Thomas. *Trabajar con Grotowsky sobre las acciones físicas*. Ed. Alba, Barcelona, 2005, p. 160.

ORGANICIDAD

Podemos empezar a hablar entonces del concepto de organicidad, ya que lo que trataremos de encontrar en el actor es que los impulsos sean orgánicos, que surjan de una relación dinámica con el material que los genera. Y aparece ahora un problema esencial sin el que este enunciado carecería de convicción: la necesidad absoluta de poder definir la cualidad y categoría del material desde un punto de vista de su estructura interna. Porque podemos decir que la organicidad es la capacidad del actor para actuar, es decir, accionar y reaccionar dentro de una estructura dinámica que hay que descubrir a través del análisis. Desde el punto de vista físico se pueden proponer numerosos ejercicios que desarrollan la atención y la capacidad de existir y estar activo en una estructura que en términos de espacio, tiempo y ritmo posibilita la aparición de múltiples variables de secuencias de energía dinámica. Cuando hablamos de organicidad entonces nos estamos refiriendo a las relaciones de armonía, consonancia y concordancia entre nosotros y el material con el que trabajamos, el estímulo que nos moviliza hacia la manifestación expresiva.

(Del lat. *organicus*) adj. Aplícase al cuerpo que está con disposición o aptitud para vivir // 2. Que tiene armonía y consonancia.⁶⁹

Cuando hablamos de la organicidad de un actor nos referimos a la calidad de su relación con el material, a la calidad en términos de la acción. Su relación con el material es la que se expresa a través de la acción. La relación con la acción es reflejada por el acto que provoca el material sobre el

⁶⁹ Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. Espasa Calpe, Madrid, 1992.

que trabajamos, la fuente. La calidad de esta acción habla de nuestra capacidad y nuestra disposición y aptitud para estar vivos, para permitirnos conectarnos con nuestros impulsos, para encontrar las motivaciones más eficientes y más relacionadas con nuestra personalidad.

La organicidad: ese también es un término de Stanislavsky. ¿Qué es la organicidad? Significa vivir de acuerdo con las leyes naturales, pero a un nivel primario. No debemos olvidar que nuestro cuerpo es un animal. No estoy diciendo: somos animales; digo: nuestro cuerpo es un animal. La organicidad está relacionada con el aspecto niño. El niño casi siempre es orgánico. La organicidad es algo que se posee en mayor grado cuando se es joven, en menor grado cuando se envejece. Evidentemente es posible prolongar la vida de la organicidad luchando contra los hábitos adquiridos, contra el entreno de la vida corriente, rompiendo, eliminando los clichés de comportamiento y, antes de la reacción compleja, volviendo a la reacción primaria.⁷⁰

Al igual que sucede con los impulsos, la acción orgánica puede aparecer en relación a dos tipos de estímulos:

1. Los que percibimos a través de los órganos sensoriales.
2. Los relacionados con el mundo de las ideas y los conceptos.

Está en función del análisis que hagamos de los mismos y de cómo los pongamos en relación con nuestra personalidad el modo de encontrar la vía de la organicidad. La organicidad surge siempre de una reacción a algo, pero ese algo puede estar ubicado en distintos lugares. Puede estar ubicado en el ámbito del pensamiento, de las ideas, y entonces el modo de reaccio-

⁷⁰ Grotowsky, Jerzy. *C'était une sorte de volcan*, en Les dossiers H. París: Éditions l'Âge d'Homme et Bruno de Panafieu. 1992. Citado por Thomas Richards, *Trabajar con Grotowsky sobre las acciones físicas*. Ed. Alba, Barcelona, 2005, p. 113.

nar a ese tipo de estímulo es distinto a si éste está ubicado en el ámbito de los deseos individuales, de las sensaciones. La calidad de la reacción es absolutamente distinta, nuestra forma de expresarnos es una respuesta que nace desde distintos lugares de nuestra estructura personal. Cuando pertenece al mundo de las ideas y los conceptos, está ubicada en el ámbito del lenguaje; cuando pertenece al mundo de los deseos y las sensaciones está ubicada en el ámbito de los sentidos. Son dos zonas distintas de la conciencia y desde el punto de vista de la acción procedemos de forma diferente.

LA ENERGÍA Y LA INTENCIÓN

La calidad de nuestra manifestación expresiva con respecto al material, los impulsos y las motivaciones que son articulados a través de la acción, contiene una cantidad de fuerza determinada a la que de un modo genérico denominamos energía. Ésta está canalizada por una línea continua de intenciones que tienen un determinado significado, ya que persiguen un fin concreto.

Desde el punto de vista de la física no podemos hablar de energía de un modo abstracto. Para referirnos al concepto energía y poder definir lo que lo contiene, debemos considerar un aspecto esencial, el cómo se mide. Y aquí aparece el concepto de magnitud:

Propiedad física que puede ser medida; p. ej., la temperatura, el peso, etc.⁷¹

Esta definición sugiere que una magnitud, por ejemplo, es todo aquello que puede ser medido con un instrumento y a lo que se puede asignar un valor numérico determinado. Está claro que no podemos utilizar instrumentos para la medición de la energía en el arte teatral, pero sí podemos emplear parámetros para referirnos a ella en relación a dos aspectos fundamentales que la conforman: el tiempo y el espacio. Al igual que sucede con la música, que desde el punto de vista de las posibilidades de medición es la más precisa de las artes de la actuación, en el teatro podemos utilizar los distintos parámetros por los que se rigen el tiempo y el espacio dramáticos propuestos por Anne Bogart como magnitudes para calibrar, delimitar

⁷¹ Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. Espasa Calpe, Madrid, 1992.

y definir la cualidad y cantidad de la acción. En consecuencia, son magnitudes el tiempo, la duración, la repetición o la longitud, pero no el dolor, el amor o el coraje. Lo que queremos decir es que cada vez que hablemos de algún tipo de energía desde el punto de vista escénico, debemos utilizar alguna magnitud objetiva para referirnos a ella, de tal modo que podamos interferir de forma externa sobre su valor:

Suelo repetir con frecuencia que solo cuando es posible medir y expresar en forma numérica la materia de que se habla, se sabe algo acerca de ella; nuestro saber será deficiente e insatisfactorio mientras no seamos capaces de traducirlo en números. En otro caso, y sea cual fuere el tema de que se trate, quizá nos hallemos en el umbral del conocimiento, pero nuestros conceptos apenas habrán alcanzado el nivel de ciencia.⁷²

Podremos decir entonces: el tempo de la topografía, la duración de la relación espacial, la repetición de la forma, etc.; y de este modo intervenir con mayor precisión sobre lo que se quiere llevar a cabo. Por lo tanto, tratar de definir mejor lo que queremos decir. Modificamos el significado a partir de la intervención en el significante, modificamos lo que queremos decir; es aquí cuando aparece el concepto de intención.

Cuando hablamos de intención, hablamos del objetivo final de las acciones que realizamos, de su significado dentro de toda la estructura dramática para con la idea principal que queremos transmitir. Es un concepto que no tiene nada que ver con las emociones, sino con la cualidad y cantidad de energía que imprimimos en la ejecución de la acción, en cómo

⁷² Sears W. Francis. *Mecánica, movimiento ondulatorio y calor*. De. R. La Habana, 1968.

nos movemos por la estructura de la acción dramática desde este punto de vista:

Normalmente, cuando un actor piensa en las intenciones, piensa que se trata de «bombear» un estado emocional dentro de sí. No es eso. El estado emocional es muy importante, pero no depende de la voluntad. No quiero estar triste: estoy triste. Quiero amar a esa persona: odio a esa persona, porque las emociones no dependen de la voluntad. De manera que quien intenta condicionar las acciones a través de los estados emocionales crea confusión.⁷³

Es por la precisión en la expresión de las intenciones a través de la acción, como nosotros hacemos entender al espectador lo que tratamos de articular:

A menudo Grotowsky nos hacía dos preguntas cuando analizaba el trabajo de alguien. La primera: ¿qué habéis comprendido? Entonces, las personas que habían presenciado el trabajo decían lo que habían comprendido. Luego a la persona que había hecho la *mystery play* se le pedía que contase la historia real que había intentado relatar. De esa manera podíamos ver hasta qué punto el actor había tenido éxito al explicar su historia.⁷⁴

Vemos entonces la necesidad de magnitudes y parámetros claros que nos ayuden a entendernos claramente cuando hablamos en términos de la acción. El actor necesita indicaciones claras sobre las que poder partir y el

⁷³ Grotowsky, Jerzy. *Conferencia no publicada*. Lieja: Cirque Divers, 2 de enero de 1986. Citado por Thomas Richards, *Trabajar con Grotowsky sobre las acciones físicas*. Ed. Alba, Barcelona, 2005, p. 66.

⁷⁴ Richards, Thomas. *Trabajar con Grotowsky sobre las acciones físicas*. Ed. Alba, Barcelona, 2005, pp. 66-67.

director un lenguaje preciso con el que poder comunicarse con el actor y todos los miembros del equipo creativo:

Hoy hay una tal ruptura de cada confianza, un tal sentido de inseguridad, que se quieren aprender solo las cosas que se pueden decir concretas y precisas. Ahora si yo digo a alguien: quiero enseñarte cómo caminar con la pierna izquierda de manera perfecta y eficiente, él se esforzará, trabajará conmigo, podrá hasta obtener una cierta trascendencia. Pero solo porque piensa en trabajar sobre el movimiento de la pierna izquierda.

Por tanto, en este mundo nuevo es necesario hablar con un lenguaje técnico. Es el nuevo lenguaje. Por ese motivo he decidido hablarles de los detalles técnicos del oficio de observador. Estoy consciente que entre ustedes hay sobrevivientes de la *belle époque* de los años sesenta o poco después: se mueven en su país como si fuesen dinosaurios, como seres de otros tiempos. De cualquier modo, pienso que aún para ustedes es muy importante saber que su conocimiento de dinosaurio, que en muchos casos es un conocimiento muy precioso, se puede transmitir solo en un lenguaje técnico. No puede hacerlo en un lenguaje filosófico, ideológico, social, y –osaría decir– ni siquiera en el lenguaje de las relaciones interhumanas. Pero en manera técnica pueden hacerlo. Esto significa que deben hacer esfuerzos para volverse dinosaurios extremadamente competentes en el sentido del oficio.⁷⁵

Concluimos entonces que en la medida en que disponemos de unas magnitudes y parámetros claros dentro de un vocabulario determinado sobre la acción, nuestras posibilidades de alcanzar un nivel alto en la preci-

⁷⁵ Grotowsky, J. Revista Máscara, nº 11 – 12. El Director como Espectador de Profesión. Ed. Escenología, A.C. México. 1993, p. 48.

sión de las intenciones son más elevadas. Estamos trabajando con sentido de la medida sobre la energía de los impulsos y las intenciones. Trabajamos sobre la tensión de la acción; la tensión es una característica dinámica del propio cuerpo, que surge en función de la realización de una acción. Surge como consecuencia de una acción intencionada, porque tender a realizar una acción origina tensión:

Según Grotowsky, los impulsos están ligados a la tensión adecuada. Un impulso aparece en tensión. Cuando tenemos la intención de hacer algo, tenemos dentro la tensión adecuada, dirigida hacia el exterior.⁷⁶

La intención y la acción son respectivamente consiguientes una de la otra, donde cesa la intención cesa la acción.

⁷⁶ Richards, Thomas. *Trabajar con Grotowsky sobre las acciones físicas*. Ed. Alba, Barcelona, 2005, p. 161.

LAS EMOCIONES Y LAS SENSACIONES

El término emoción viene del latín *emotio -onis* que significa el impulso que induce a la acción. Desde un punto de vista psicológico se define como un sentimiento o percepción de la realidad o la imaginación, que es expresada físicamente a través de alguna función fisiológica, tales como variaciones en el pulso cardiaco o reacciones faciales, y también reacciones de conducta como agresividad, llanto, risa:

Estado de ánimo producido por impresiones de los sentidos, ideas o recuerdos que con frecuencia se traduce en gestos, actitudes u otras formas de expresión.⁷⁷

Los estímulos sensoriales, pueden estar ubicados en diferentes grados de conciencia y situarse por tanto en el mundo interno también, en lo que podríamos denominar imaginación y fantasía, que también nos moviliza constantemente. La emoción es movimiento, es transformación. Desde el punto de vista de la técnica actoral, no nos interesa como consecuencia, como la forma de lo que es, sino como proceso, como el motor que la genera dentro de la perspectiva de la acción. Es un proceso físico en todos los aspectos:

Planificación, deliberación, ponderación y actuación guardan relación con el comportamiento, con la traducción de los pensamientos en obras. En la mayoría de los casos, pensamos, basándonos en secuencias de acciones (en formular planes y ejecutarlos a continuación). Lo que se haga dependerá, sin duda, de la

⁷⁷ Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. Espasa Calpe, Madrid, 1992.

función motriz, pero también le pasa esto al pensamiento que la precede. Hasta las emociones se entrelazan con las capacidades motrices del cerebro; la misma palabra e-moción denota movimiento (*moción significa acción o efecto de mover*).⁷⁸

La emoción es acción, es una manifestación expresiva en desarrollo, no se frena, no es resultado final de un proceso, es parte del mismo, espacio activo de tránsito. De hecho, la emoción tiene siempre una manifestación física que tiene un fin, un objetivo, pero no es la emoción el propio objetivo:

El movimiento es una expresión física de la e-moción (*moción, recuérdese, es acción o efecto de mover*) [...] La mayor parte de la información sensorial que entra se manda primero al tálamo, que la reexpide a los lóbulos sensorial y frontal para analizarla con detalle y reaccionar a ella. Pero cuando llega una información cargada emocionalmente el tálamo la envía por una ruta más rápida a la amígdala, sin que penetre en el cerebro superior; no hay tiempo para pensar en cómo hay que reaccionar. La amígdala, basándose en la limitada información sensorial que ha recibido, se vale de categorizaciones primitivas, generales –las emociones primarias– para activar una respuesta inmediata agresiva o defensiva.⁷⁹

Una obra teatral es la condensación de una larga historia, a veces la historia de una vida, la de un país, una situación, unos meses, o hechos atemporales, pero que pretenden concentrarse en un período de tiempo medio de dos horas que puede durar una representación. Por lo tanto se trata de orga-

⁷⁸ Raley, John J. *El cerebro: manual de instrucciones*. Grupo Editorial Random House Mondadori, S.L. Barcelona, 2002, p. 189.

⁷⁹ *Ibid.* p. 220.

nizar los momentos más intensos y el modo en que llegamos a ellos desde el punto de vista dramático y actoral. Se condensan entonces situaciones de alta carga emocional, en las que lo importante es actuar. El problema para el actor es que él piensa que tiene que vivir esa situación emocional que le es ajena y cree que eso se hace a través de la expresión de los estados emocionales determinados. Lo que tiene que hacer es actuar, accionar y reaccionar dentro de los hechos planteados. Para entender físicamente lo que sucede, es mucho más preciso proceder por medio de las sensaciones. Las sensaciones están más conectadas con la cualidad de la acción:

En nuestra vida cotidiana las emociones nacen en nuestra alma espontáneamente y en ese mismo instante las sentimos. En el teatro podemos comprender tal o cual sentimiento, y deseamos experimentarlo, pues así lo exige el personaje que estamos interpretando, pero no encontramos el camino directo hacia ese sentimiento. Entonces debemos recurrir a algún procedimiento para despertar en nosotros ese sentimiento que necesitamos para el personaje. Existen dos tipos de procedimientos. Uno es el que llamamos memoria emocional, que requiere muchísimo tiempo y es un medio de provocar los sentimientos tremendamente complicado. El segundo, llamémosle *sensaciones*, es espontáneo y directo. Al utilizar la memoria emocional recordamos las emociones y sentimientos que alguna vez hemos ya experimentado, en otro tiempo, y que son similares a los que creemos que debe tener nuestro personaje.

Esos sentimientos no son los que necesitamos en el teatro, ya que son demasiado íntimos, subjetivos, personales, y producen una sensación desagradable al observarlos en escena. El público los rechaza, pues siente que son demasiado personales y no des-

ea ver como usted sufre, realmente llora, se alegra, etc. La vida escénica se rige por otras leyes. Los sentimientos que experimentamos en un escenario no son totalmente reales, sino que están penetrados por cierto aroma artístico, distinto a aquellas emociones que habíamos experimentado en la vida y que son de tan mal gusto, como un plato de ayer recalentado [...] Ningún esfuerzo del cerebro podrá sustituir la sabiduría de nuestro subconsciente. Nuestro subconsciente modifica, fusiona en una totalidad, generaliza, remueve, purifica y concentra todas nuestras vivencias y emociones individuales y personales, creando de ellas arquetipos y prototipos de nuestros sentimientos. Llamamos *sensaciones* a esos arquetipos, y podemos experimentarlas directa y espontáneamente siempre que nos lo proponamos. Así es la naturaleza de nuestra psique [...] Para poder experimentar las sensaciones no necesitamos realizar ningún esfuerzo ni trabajo previo. Lo único que hace falta es imponernos, desear experimentar tal o cual sensación. Son tan potentes esas sensaciones, tan fuertes, que inmediatamente incitarán los sentimientos que necesitamos. No podemos ordenarnos sentir alegría o tristeza, pero sí podemos ordenarnos experimentar las sensaciones. Las emociones y los sentimientos son caprichosos y no nos obedecen, mientras que las sensaciones están siempre a nuestra disposición. Siempre las podéis provocar con estas palabras: «Yo deseo experimentar la sensación de alegría o de desesperación, o felicidad [...] No es casual que cuando escuchamos las palabras *rojo, azul, verde, amarillo, blanco, negro*, etc., no necesitemos rodeo ni subterfugio alguno para comprender y sentir el sentido de esas palabras: inmediatamente tendremos la sensación de ese blanco, azulado, negruzco [...] Estas sensaciones son tan elementales y sencillas como las sensaciones relacionadas con nuestros sentimientos. Por eso recomiendo recurrir en el trabajo sobre el personaje a las sensaciones y no a los sentimientos [...] Es más: estoy dispuesto a afirmar que en el trabajo so-

bre el personaje debemos olvidarnos de nuestros sentimientos y concentrarnos únicamente en nuestras sensaciones desde los primeros ensayos». ⁸⁰

La sensación nos acerca más a la cualidad de la acción que el sentimiento. Lo que tratamos de hacer durante todo el proceso creativo es precisar la acción, calibrarla, que sea de un modo concreto. La sensación nos acerca a la acción de una forma más inmediata. La acción se refiere a lo que hacemos y la cualidad a cómo lo hacemos:

Ahora, si nos planteamos cuál es la diferencia entre acción y cualidades, qué corresponde a cada una cuando se mezclan, podemos decir: la acción (y la voluntad) expresan *qué* sucede, mientras que la cualidad (y los sentimientos) muestran *cómo* sucede. ⁸¹

La acción se refiere a la voluntad y la cualidad a las sensaciones. La cualidad con la que se ejecuta una acción es lo que le da sentido y significado. Para ello es fundamental el uso que se haga de la imaginación y la fantasía; nuestras sensaciones están accesibles en ese ámbito de nuestro ser, es ahí donde podemos aprehenderlas:

Toda obra de arte es, en cierto modo, el producto de la fantasía del artista. La fantasía en la obra artística se puede revelar con mayor o menor brillantez, valentía y autenticidad, dependiendo del talento y la cultura del artista. Reflejar la vida sin fantasía e

⁸⁰ Chejov, M. *Herencia literaria*, vol. II. (1986). Citado por Ángel Gutiérrez, *El sistema Stanislavskyano. Diccionario de términos Stanislavskyanos*. Escuela Superior de Arte Dramático, Murcia, 2001, pp. 144-145-146.

⁸¹ Chejov, M. *Sobre la técnica de la actuación*. Ed. Alba, Barcelona, 2008, p. 114.

imaginación [...] es lo que podemos llamar la fotografía de la vida y no creación artística.

¿Qué es la fantasía? La unión o combinación libre, que no corresponde a la realidad, de distintas imágenes es lo que llamamos fantasía. El material para la imaginación, es decir, las imágenes, siempre las tomamos de la realidad [...] Nadie en el mundo es capaz de inventar sensaciones y emociones nuevas. Toda la capacidad de la imaginación (fantasía) consiste únicamente en la combinación de este material, de estas imágenes humanas, en unir las, desunirlas, combinarlas, etc. Y, cuanto mayor y más valiente sea la imaginación del artista, cuanto más desarrollada y diversa sea, tanta mayor fuerza y expresividad contienen sus obras [...] La fantasía del artista tiene siempre como finalidad la estimulación y expresión de los sentimientos.⁸²

La imaginación y la fantasía hacen que nos pongamos a nosotros mismos en relación con la obra desde el punto de vista de las sensaciones y no de los sentimientos. Fantaseamos e imaginamos un acontecimiento, un hecho que se plantea, o que queremos plantear, y buscamos el modo de organizarlo escénicamente, tanto desde el punto de vista del actor como del director:

No se puede incitar directamente el sentimiento pero podemos despertar nuestra fantasía y dirigirla en todas las direcciones. La fantasía excita nuestra memoria afectiva extrayendo de los almacenes escondidos de los límites de nuestra conciencia los elementos de los sentimientos que algún día hemos experimen-

⁸² Chejov, M. *Herencia literaria, vol. II*. (1986). Citado por Ángel Gutiérrez, *El sistema Stanislavskyano. Diccionario de términos Stanislavskyanos*. Escuela Superior de Arte Dramático, Murcia, 2001, pp. 136-137.

tado. Así pues, las imágenes de nuestra fantasía centellean en nosotros sin esfuerzo alguno, e impulsan los sentimientos que necesitamos para nuestro personaje. Eso es la imaginación creativa, que para el actor es su principal e imprescindible don. Sin una imaginación desarrollada y flexible no es posible ningún tipo de creatividad artística.⁸³

Por tanto, en el proceso creativo el interés principal lo debe poner el actor en el trabajo sobre las cualidades de la acción desde el punto de vista de las sensaciones. Los sentimientos, las emociones, serán una consecuencia de este modo de proceder, pero nunca el fin. Lo que debe buscar el artista, lo que necesita para crear, no está en su mundo emocional, sino en el ámbito de la imaginación y sus posibilidades, en el ámbito de lo que es capaz de provocar en él mismo a través de las sensaciones.

⁸³ Stanislavsky K. S. *Artículo para la Enciclopedia Británica*, (1928). Citado por Ángel Gutiérrez, *El sistema Stanislavskyano. Diccionario de términos Stanislavskyanos*. Escuela Superior de Arte Dramático, Murcia, 2001, pp. 137-138.

LA ACCIÓN

Cuando leemos un texto teatral o cuando queremos plantear alguna proposición dentro de las artes de la actuación, lo que estamos tratando de visualizar, de poner en escena, de hacer visible con nuestro cuerpo y nuestra voz, es el desarrollo de la acción del texto o de la proposición. Toda historia, sea cual sea su género, estilo o carácter, es y existe, en la acción. Cuando tratamos por ejemplo de analizar la línea de acción, estamos intentando descubrir qué es la historia, qué representa el motivo narrativo, cómo está creada, para qué está creada. Desde un punto de vista general podemos decir que éstas son las cuestiones fundamentales que sostienen la línea de acción. Y desde aquí tratamos de proceder como actores. El asunto se convierte en algo diferente al tratar de interpretarlo, lo que descubrimos en el plano literario lo tenemos que trasladar al cuerpo humano y a todos aquellos elementos que se utilizan para el lenguaje escénico.

En los textos teatrales, el personaje es una entidad que pertenece normalmente a la ficción, y sobre él se desarrolla toda la línea de acción. El actor y el director desarrollan escénicamente toda la línea de acción basándose en todo lo que ocurre con los personajes y el mundo que los rodea. Es sobre los personajes sobre quienes se manejan todos los parámetros de tiempo dramático y espacio dramático, por lo tanto el personaje es el portador de la línea de acción y cuando lo interpretamos lo que hacemos es ejecutar del modo más preciso posible su línea de acción. La esencia entonces del hecho escénico es la acción, el modo de su organización y el modo de su ejecución.

Por medio de la acción conseguimos que los objetos, los seres inertes, carentes de sentimientos y emociones, cobren vida e interés en el espectador. El teatro con objetos, por ejemplo, se sostiene en gran medida sobre

esta base. Se imprimen parámetros de tiempo y espacio a objetos inanimados, y entonces aparecen ideas, conceptos, sensaciones y emociones.

Una acción es una movilización de los sistemas cerebrales, causada por un estímulo externo o interno, y que puede ser inmediata o premeditada, dependiendo del acontecimiento que la provoque. Toda acción que el actor realiza en el escenario tiene una base científica relacionada con los mecanismos fundamentales de funcionamiento del cerebro. Todo lo que hacemos los seres humanos está regido por la función ejecutiva del cerebro, ahí es donde se seleccionan nuestras acciones, donde decidimos qué es lo que más nos conviene, qué es lo mejor para nuestra supervivencia, de acuerdo con nuestras experiencias, carácter y necesidades:

Recuerde que la función ejecutiva está enraizada en la corteza frontal. Esta función tiene que ver y solo tiene que ver con la acción, con cómo debe abordarse al cliente o al poema. Toda la mitad frontal del cerebro está dedicada a organizar la acción, tanto la física como la mental. Alberga además los grandes centros cerebrales de la memoria de trabajo, la planificación motriz y la capacidad de inhibir los estímulos, pensamientos y acciones competidores. En su fundamento, los procesos cognoscitivos superiores, como nos gusta llamar a tantas de nuestras actividades cerebrales, versan sobre la organización de acciones.⁸⁴

La acción se sucede en el espacio y en el tiempo, se sucede siempre como una toma de decisiones en los dos ámbitos del ser en los que se desarrolla nuestra vida, el ámbito espacial y el ámbito temporal. La toma de decisiones es el asunto fundamental: qué decidimos hacer y cómo decidi-

⁸⁴ Ratey, John J. *El cerebro: manual de instrucciones*. Grupo Editorial Random House Mondadori, S.L., Barcelona, 2002, p. 190.

mos hacerlo es lo que define nuestras acciones en el marco espacio-temporal:

Además, gracias a la función ejecutiva podemos pararnos a reflexionar en vez de correr a navegar de cualquier forma por la vida. La función ejecutiva –directora del cerebro– sopesa las consecuencias y decide acerca de las estrategias correctas y precisas. Para ejecutar debidamente necesitamos un plan, necesitamos percatarnos de cómo afectamos al entorno, necesitamos ir viendo qué tal lo estamos haciendo y así poner al día el plan con la información que nos llega de nuestras acciones iniciales. La función ejecutiva y la corteza motriz lo hacen todo. Igual que dirigen a Michael Jordan, mientras salta por el aire, para que desplace su cuerpo y pase el balón de la mano derecha a la izquierda para esquivar a un defensa y llegar a la canasta, a nosotros nos dicen, cuando llevamos a cabo nuestra primera decisión, cómo desplazar y pasar partes de nuestro plan a medida que el mundo reacciona a nuestro alrededor.⁸⁵

Lo que hacemos tiene que ver con nuestras reacciones a lo que percibimos. Las decisiones que tomamos se pueden referir para con los demás, para con nosotros mismos, para con nuestras circunstancias y para con nuestros pensamientos e ideas. Aquí son muy importantes tanto las funciones de los sentidos como la capacidad de pensar. Todo lo que sucede relacionado con la acción depende de estos dos factores:

Tal y como hace para la atención, el giro cingulado anterior de la corteza frontal actúa como un secretario de dirección y decide qué informaciones de las que llegan se pasan a la corteza prefrontal con vistas a planificar y deliberar. No hay centro de de-

⁸⁵ Ibid. pp. 190-191.

cisión o centro de la voluntad humana. Esta resulta de una confluencia de la actividad de todo el cerebro que termina en la corteza frontal, que está más ampliamente interconectada con las demás regiones del cerebro que cualquier otra área. Es ahí, en esa confluencia, donde las señales que se reciben compiten y se engatusan, chocan con éticas e impulsos y consecuencias, donde se consultan y se retienen o pierden los recuerdos, donde luchamos, combinamos o recombinaamos las ideas, les damos vueltas a las cosas, consideramos los objetivos y los pasos para conseguirlos, subimos por encima de donde habíamos estado y crecemos para alcanzar un plano superior. Se potencian algunas ideas y señales recibidas, a otras se las inhibe, hasta que todo el barullo se ordena y obtenemos una creación nueva. Toda esta computación, que tiene lugar a lo ancho de la corteza y está coordinada por las neuronas motrices de la función ejecutiva, es la definición misma de muchas formas de cognición.⁸⁶

Lo que está describiendo Ramey se refiere a la zona de los impulsos que preceden a la acción, la consecuencia de esta microactividad del cerebro y del sistema nervioso central es lo que posteriormente se transforma en una acción como respuesta a un estímulo determinado:

El cerebro vuelve entonces a lo que podríamos llamar función motriz *clásica* en respuesta al resultado concreto, y sube o baja la presión sanguínea, aviva o enlentece la respiración, pone o quita hormonas y da a los músculos instrucciones de si deben actuar o no.⁸⁷

Es entonces cuando aparece la acción, como una decisión que tomamos ante una serie de sucesos, circunstancias, conceptos e ideas que nos movi-

⁸⁶ Ibid. p. 191.

⁸⁷ Ibid. p. 191.

lizan. El análisis de la línea de acción es el análisis del desarrollo de este proceso dentro de unos presupuestos determinados. Desde el momento en que planteamos que la acción surge a partir de una toma de decisión, planteamos entonces que dicha acción es una reacción a un estímulo. Aparece entonces el principio físico de acción y reacción:

La materia ordinaria tiene inercia: ofrece resistencia cuando intentamos empujarla o arrastrarla; y cuando la empujamos o la arrastramos, sentimos que ella nos empuja o tira de nosotros a su vez. Newton llamó a este principio acción y reacción.⁸⁸

Sobre este principio está construido todo el arte teatral; el conflicto aparece cuando encontramos algo que modifica nuestra energía inicial. Al tiempo que dura la resolución del problema y los tiempos en los que se desarrolla, y al movimiento de éste en el espacio, es a lo que prestamos atención cuando hacemos el análisis de la línea de acción. Estamos hablando de materia, espacio y tiempo, como factores esenciales para que se dé el hecho escénico.

La acción siempre va dirigida a un objetivo. Como ya sabemos, la reacción al estímulo puede ser inmediata o premeditada, dependiendo de la calidad del mismo; posteriormente se ponen en funcionamiento una serie de mecanismos que forman la sucesión de procedimientos necesaria para la consecución del objetivo.

El objetivo siempre está relacionado con la acción y responde a la pregunta ¿qué quiero decir o qué deseo? El objetivo está relacionado con la táctica y estrategia, es decir, con las adecuaciones, etc. La acción va siempre dirigida al objetivo. La acción debe ser a) lógica, es decir, dirigida hacia el objetivo concreto;

⁸⁸ Alan Wolf, Fred. *La mente en la materia*. Ed. Gaia, Madrid, 2007.

b) aspira a conseguir un fin concreto, y responde a las preguntas ¿qué hago para conseguir mi deseo u objetivo?, ¿con qué fin hago esto, realizo esta acción, y en qué circunstancias?; c) productiva, es decir, que consigue un resultado real ahora y aquí; d) económica, es decir, orgánica, no utiliza más energía que la que necesita para conseguir el fin. La mínima tensión. El mínimo esfuerzo para el máximo de productividad.

Vajtangov lo definía así: «objetivo»: «tres elementos del objetivo: acción, deseo (adecuaciones, tácticas o intenciones)». - Superobjetivo.

Se dice: la finalidad de este proyecto es [...], qué queremos alcanzar con esta investigación [...], o *el objetivo de nuestro trabajo*, etc.

De ahí el término acuñado por K. Stanislavsky: el superobjetivo (objetivo supremo) de la obra o del personaje. Con frecuencia identificamos la idea de la obra con el superobjetivo, ya que viene a tener el mismo significado.⁸⁹

Toda la cadena de acciones que realizamos hasta llegar al objetivo es la línea de acción. El actor y el director leen el texto o plantean una proposición concreta sobre un tema, y con los diferentes elementos que constituyen el hecho escénico crean el itinerario de la atención del espectador, la línea de acción de los actores y la línea de acción del espectáculo.

El actor tiene que encontrar sus motivaciones para actuar. Las acciones que realice tienen que ser importantes para él y estar de alguna manera conectadas con la idea del texto o de la proposición concreta, y es esto lo que

⁸⁹ Gutiérrez, Ángel. *El sistema Stanislavskyano. Diccionario de términos Stanislavskyanos*. Escuela Superior de Arte Dramático, Murcia, 2001, pp. 138-139.

dará la posibilidad de trabajar sobre la calidad de la ejecución. Las acciones son actos motores, nosotros estamos investigando sobre ellos en el ensayo y lo que conseguimos finalmente es aprender aquellos que son importantes para nosotros. Hay un impulso inicial que progresivamente se va convirtiendo en una acción con una intención, cualidad y dirección determinada, hacia un objetivo concreto.

INTENCIÓN

ESTÍMULO → IMPULSO → FOCO → ACCIÓN → OBJETIVO

CUALIDAD

Podemos decir entonces que la raíz de la acción es un estímulo que provoca algo en nosotros; éste produce un impulso que tiene una intención, una dirección y una cualidad determinada que van dirigidas hacia el fin que como consecuencia de ese estímulo queremos alcanzar, el objetivo. Aquí aparece una conexión muy clara con la voluntad individual:

Cada gesto, cada acción que realizamos surge de un determinado impulso de voluntad. Lo contrario también es cierto: el gesto del actor puede avivar su voluntad. Hemos dicho que cuanto más definido sea el impulso de voluntad, más expresivo será el gesto. Ahora podemos añadir que, cuanto mejor sea el proceso de formación del gesto, cuanto más intenso y claro sea, más seguro es que llegará a la voluntad para avivarla, estimularla y despertarla. Un gesto intenso de afirmación o negación, de expansión o contracción, de repulsión o atracción, agitará de forma inevitable la voluntad y suscitará en ella el correspondiente deseo, la correspondiente finalidad. En otras palabras, la voluntad se hace eco del gesto, reacciona ante él.

Debemos afirmar categóricamente, sin embargo, que únicamente los gestos que se realicen correctamente podrán despertar la voluntad del actor.⁹⁰

Éste es el planteamiento fundamental en el que se sustenta todo el trabajo que Stanislavsky propuso sobre las acciones físicas. Sus propuestas se basan en la necesidad de tomar como eje del análisis todo lo relativo a lo físico, a lo que puede ser aprehensible desde el punto de vista de las acciones que ejecutamos con el cuerpo y la voz. Propone que en el análisis del texto, desde los primeros ensayos, se proceda de ese modo, buscando las motivaciones, las raíces de los impulsos y las vías para llegar al máximo grado de organicidad desde el análisis práctico de la acción. A este proceso lo denomina análisis activo:

Para Stanislavsky el objetivo del análisis en acción no consiste en que por medio de ese procedimiento, de pronto, se nos aparezca el personaje en su totalidad; su objetivo consiste en poner en funcionamiento todo el cuerpo desde los primeros pasos, conectando no solo el cerebro, sino todo el organismo del actor, ayudándole a «sentirse en el personaje y sentir el personaje dentro de sí». Únicamente de este modo podrá crear libremente en las circunstancias del papel, que ya conoce por medio de las improvisaciones y estudios previstos.⁹¹

Podemos entender ahora la dimensión del concepto de acción como elemento nuclear del hecho escénico en el que se focaliza la génesis del mismo. Stanislavsky basa sus últimas teorías en un análisis del trabajo

⁹⁰ Chejov, M. *Sobre la técnica de la actuación*. Ed. Alba, Barcelona, 2008, pp. 114-115.

⁹¹ Knebel, M. *Sobre todo lo que me parece especialmente importante*, (1971). Citado por Ángel Gutiérrez, *El sistema Stanislavskyano. Diccionario de términos Stanislavskyanos*. Escuela Superior de Arte Dramático, Murcia, 2001, p. 113.

creativo del actor y del director desde el punto de vista psicofísico, las acciones del cuerpo y de la voz y su conexión con la naturaleza de los impulsos del actor y la organicidad:

Y no es casual que Stanislavsky definiera al actor como el maestro de las acciones físicas, pues no hay nada que exprese el estado de su alma con mayor vivacidad y esplendor que su comportamiento externo, es decir, la cadena ininterrumpida de acciones físicas.⁹²

Durante toda la investigación, de un modo u otro hemos estado hablando de la conexión entre nuestra vida física y nuestra vida psíquica, la conexión entre los movimientos de la psique y sus manifestaciones a través de nuestro cuerpo. Stanislavsky avanzaba ya en su época la realidad de la existencia de esta conexión:

Si realiza tres o cuatro acciones con la lógica y consecución verdadera, llegará al sentimiento necesario [...] Pero existe también la lógica y consecución de los sentimientos. ¿Qué hacer con ellos? ¿Cómo debemos hablar de la lógica y consecución de los sentimientos? [...] ¿Cómo entenderlos y fijarlos? Y yo os digo: no hace ninguna falta, la tarea del actor consiste en actuar. Por ejemplo, el papel de Romeo, ¿qué haríais si estuvierais enamorados? Escribir en vuestro cuaderno: *La he visto allí.* [...] *Ella no me miró, yo me ofendí, me di la vuelta y me fui.* De ese modo podéis escribir todo un libro [...] Y toda esa pasión se

⁹² Gutiérrez, Ángel. *El sistema Stanislavskyano. Diccionario de términos Stanislavskyanos*. Escuela Superior de Arte Dramático, Murcia, 2001, p. 112.

transforma en una cadena de momentos de acciones lógicas, y todas ellas forman el amor.⁹³

Buscamos en el ensayo aquello que podemos fijar, aquello que podemos retener, y buscamos que ese material esté conectado con nuestra naturaleza individual como actores y como seres humanos. Esto solo puede surgir por medio de una búsqueda a través de la acción que nos revele nuestras propias relaciones con el mundo, con el material con el que trabajamos. Despertar este proceso a través de la acción es la propuesta definitiva de Stanislavsky:

Tras la acción, de modo espontáneo y natural, por una conexión indisoluble con el cuerpo, nace dentro aquello que en cada momento es accesible al sentimiento.⁹⁴

La influencia del mundo exterior y de nuestro cuerpo en el cerebro es mayor de lo que se piensa; el cerebro puede recibir señales del cuerpo y hacer lo que éste le sugiera; esto corrobora la realidad de los planteamientos Stanislavskyanos.

⁹³ Stanislavsky K. S. *Obras escogidas, vol. VIII*, (1936). Citado por Ángel Gutiérrez, *El sistema Stanislavskyano. Diccionario de términos Stanislavskyanos*. Escuela Superior de Arte Dramático, Murcia, 2001, p. 142.

⁹⁴ Stanislavsky K. S. *Obras escogidas, vol. V*, (1936). Citado por Ángel Gutiérrez, *El sistema Stanislavskyano. Diccionario de términos Stanislavskyanos*. Escuela Superior de Arte Dramático, Murcia, 2001, p. 141.

El filósofo francés del siglo XVII René Descartes dejó dicho: «Pienso, luego existo». Muchos creen todavía en la separación de la mente y el cuerpo. No obstante, hay cada vez más elementos científicos de juicio que muestran que esa es una distinción artificial. Lo que el cerebro le comunica al cuerpo depende en buena medida de qué mensajes le esté enviando el cuerpo al cerebro. Colaboran por el bien del organismo. Casi todas las funciones cerebrales dependen de la retroalimentación de otras áreas del cerebro y del cuerpo. Nos olvidamos de que somos seres físicos. Aprendemos comportándonos, sea mentalmente o en la realidad. El lema del cerebro es «la supervivencia es lo primero», lo cual significa que cuando nos enfrentamos a algo, hasta a lo filosófico, tomamos la información, le damos vueltas al asunto, lo tocamos, lo rumiamos y luego actuamos.⁹⁵

Podemos fijar la partitura de acciones, porque podemos decir «voy a realizar estas acciones». Es algo que depende de nuestra voluntad, podemos decir «voy a realizar estas acciones y las voy a ejecutar de este modo concreto» porque es el modo en el que despiertan algo en mi mundo psíquico, es el modo en el que me conectan con mis impulsos:

Habéis observado que es más difícil definir lo que sentimos que lo que hacemos, en las mismas circunstancias. ¿Por qué es así? Porque es más fácil abarcar la acción física que la psíquica: es más accesible que las imperceptibles sensaciones y sentimientos; porque las acciones físicas son más fáciles de fijar, pues son materiales y visibles; porque la acción física está relacionada con todos los demás elementos. Realmente, no existe acción física sin un deseo, una aspiración, un objetivo, sin su justificación emocional interna; no existe ninguna invención de nuestra

⁹⁵ Ratey, John J. *El cerebro: manual de instrucciones*. Grupo Editorial Random House Mondadori, S.L., Barcelona, 2002, p. 201.

fantasía en la que no participen las acciones imaginarias. En el acto creativo no debe haber acciones físicas en las que no creamos como algo real, es decir, sin la sensación de la verdad de esas acciones.⁹⁶

Es entonces cuando fijamos las acciones y podemos repetirlas. Tratamos de repetir lo que hacemos y cómo lo hacemos, la acción y sus cualidades, es decir, los diferentes parámetros que la pueden definir. La relación de las cualidades de la acción propuestas por Michael Chejov con los *viewpoints* propuestos por Anne Bogart resulta entonces evidente, y encontramos en los distintos valores que utilizamos para definir el tiempo dramático y el espacio dramático cualidades específicas con las que investigar, intervenir y definir el cómo de la acción.

El siguiente problema que se plantea es sobre la necesidad de fijar aquello que logramos descubrir en el ensayo, fijarlo para poder repetirlo y para poder improvisar y encontrar el flujo de la acción dentro de una estructura. La asimilación de la línea de acción desde el punto de vista psicofísico es algo fundamental y surge por procesos que conectan las tareas realizadas por el cuerpo y el cerebro conjuntamente.

Mientras unos circuitos determinados de la corteza frontal aprenden una tarea nueva, muchas neuronas vecinas abandonan lo que quiera que estuviesen haciendo para echar una mano en ese proceso. El territorio del aprendizaje se extiende para acomodar la lluvia de señales que llegan. Una vez dominada y ejecutada unas cuantas veces la tarea, las pautas de disparo quedan establecidas y el comportamiento se vuelve automático. Ya no

⁹⁶ Stanislavsky K. S. *Obras escogidas, vol. VIII*, (1936). Citado por Ángel Gutiérrez, *El sistema Stanislavskyano. Diccionario de términos Stanislavskyanos*. Escuela Superior de Arte Dramático, Murcia, 2001, pp. 141-142.

requiere una atención consciente. Por eso se puede montar en bicicleta aunque haga veinte años que no se hacía. El saber montar en bicicleta se convierte en una segunda naturaleza y dura toda la vida. La información se condensa y dirige a las estructuras subcorticales que hay en las profundidades del cerebro, donde queda guardada para futuras situaciones. Las neuronas corticales vecinas quedan libres y vuelven a sus tareas anteriores o quedan disponibles para nuevos aprendizajes.

¿A dónde van esos programas? Los hallazgos de Henrietta y Alan Lainer, y los de Michel Merzenich, cuyos monos aprendieron a coger comida de recipientes cada vez menores, dan a entender que podrían ir al cerebelo y a los ganglios basales. Para llegar a ser un superatleta o un concertista de piano hace falta un mecanismo eficiente que transfiera y almacene esos programas. Una persona que pueda mandar abajo más y más secuencias motrices intrincadas podrá realizar movimientos complejos y sin embargo tener tranquila la corteza frontal. Su cerebro superior no estará ocupado *haciendo* y estará más disponible para observar y realizar ajustes, ante los defensas que se le vienen encima en un partido de baloncesto o ante las notas venideras y la dinámica de un concierto.⁹⁷

El proceso de asimilación de la línea de acción es algo que compete a la totalidad del organismo humano, no es una cuestión de carácter teórico. Como vemos, el cerebro está preparado para ello y su conexión con el cuerpo es clara y dinámica, es un camino de ida y vuelta constante en el que la información circula y se va colocando en el lugar que le corresponde. Durante el ensayo trabajamos con la memoria a corto plazo para retener todas las acciones interesantes que van apareciendo y las posibles indica-

⁹⁷ Ratey, John J. *El cerebro: manual de instrucciones*. Grupo Editorial Random House Mondadori, S.L., Barcelona, 2002, p. 199.

ciones del director. Entonces surge la necesidad de repetir una secuencia y la memoria a corto plazo está preparada; luego la tarea individual del actor es fijar toda la partitura y pasarla a la memoria a largo plazo para poder ejecutarla en el futuro durante toda la sucesión de espectáculos que se realicen.

Este proceso es uno de los fines principales que persigue este trabajo, la necesidad de tener algo tangible a lo que poder agarrarnos y no depender de la variabilidad de las emociones.

Grotowsky siempre recalca que las acciones físicas son la clave del oficio del actor. Un actor debe ser capaz de repetir la misma partitura muchas veces, y esta debe ser viva y precisa cada vez. ¿Cómo podemos hacer eso? ¿Qué es lo que un actor puede fijar, asegurar? Su línea de acciones físicas. Esta acaba siendo lo que la partitura para un músico. La línea de acciones físicas debe ser elaborada al detalle y memorizada por completo. El actor debe haber absorbido esta partitura hasta un punto tal que no tenga ninguna necesidad de pensar qué hacer a continuación.⁹⁸

⁹⁸ Richards, Thomas. *Trabajar con Grotowsky sobre las acciones físicas*. Ed. Alba, Barcelona, 2005, p. 58.

CAPÍTULO III. LA TÉCNICA DE COMPOSICIÓN

En este momento de la investigación, y después de haber establecido una base científica sobre los distintos elementos del hecho escénico desde el punto de vista del trabajo del actor y del director, consideramos fundamental profundizar en la praxis real del trabajo creativo. Así, dedicamos un capítulo a la técnica de composición como proceso globalizador de los conceptos anteriormente abordados, por ser el espacio donde los temas anteriores cobran su sentido y adquieren una dimensión veraz con respecto al tratamiento que les hemos dado y por constituir un preludio del capítulo IV, en el que se avanzan algunas nuevas ideas relativas al análisis de la acción.

El capítulo constará de distintas partes en las que, tras realizar un estudio de campo plenamente técnico sobre dicho procedimiento y su desarrollo, pretendemos tratar los aspectos del mismo que le confieren su sentido desde dos de sus parámetros fundamentales ya mencionados anteriormente, el tiempo dramático y el espacio dramático, y así poder hacer constar la realidad del arte de la composición, como el álgebra y la aritmética que constituyen la creación teatral.

Dichas partes son las siguientes:

- La composición como proceso natural del arte teatral.
- Principios, propiedades y modos de intervención sobre el asunto compositivo.

LA COMPOSICIÓN COMO PROCESO NATURAL DEL ARTE TEATRAL

La realidad de que a través del proceso compositivo conformamos toda creación escénica es algo que no podemos obviar. Este procedimiento puede darse de distintos modos, dependiendo de la dimensión del trabajo que se esté realizando y de las preferencias e inquietudes del artista en cuestión, pero lo que parece evidente es que se sustenta sobre diferentes aspectos que conforman el campo de intervención y desarrollo del mismo.

Cuando componemos estamos organizando, tanto desde el punto de vista del actor como del director, los diferentes elementos que sostienen una idea. Es un proceso similar al que realiza cualquier creador, pero aquí hay una particularidad, la materia es el cuerpo humano y sus distintas capacidades para actuar en el espacio y en el tiempo en relación con el material concreto sobre el que estamos trabajando. Así, por medio de la sugerencia de tareas diversas, aparece un amplio conjunto de posibilidades entre las que podemos elegir para crear la línea de acción de los actores y del espectáculo y el itinerario de la atención del espectador. Todo surge porque necesitamos un orden en la historia; el orden de la historia es fundamental, de ahí que tengamos que ver como público el modo en que una acción afecta a la siguiente modificándola y cómo todas las acciones tienen una relación intensa entre ellas, están interconectadas. Hablamos de aprender a seguir la línea de acción a partir de este principio fundamental.

El director es un creador en tanto que asume la planificación del itinerario de la atención; ésa es la herramienta dramática con la que juega todo el tiempo durante el ensayo, y debemos tener en cuenta que en el ensayo aparecen muchas ideas. Entonces, aun cuando no estemos ante una dramaturgia aristotélica o cartesiana, es muy importante hacer conexiones claras. Debemos reconocer la causa para que el efecto esté conectado, lo cual es

fundamental desde el punto de vista narrativo, ya que cuando se rompe esta relación el trabajo se vuelve vacío. En definitiva, el principio de interconexión se basa en hacer visibles y claros la causa y el efecto.

Aunque alguna proposición no sea realista, si las acciones están conectadas, tiene sentido porque hay un patrón que cambia. En el escenario la causa y el efecto nos dan la idea de un mundo. A través de las relaciones entre la línea de acción y el itinerario de la atención del espectador es como creamos el espectáculo. Aquí aparecen diferentes factores que abordaremos en los siguientes apartados y que establecen las diferencias entre lo que se ve y lo que se hace. Propondremos algunos ejemplos básicos que nos permitirán ver en la práctica los enunciados expuestos:

1. En este ejercicio A entra y B sale, es la estructura para una improvisación, A está en el espacio, B entra y A se va. No hay texto; los que miran interpretan todo por medio de las acciones.

Éstos son los elementos de la historia; la dramaturgia, la reacción de causa-efecto, es lo fundamental: el conflicto puede ser cualquier cosa, pero la dramaturgia es la misma para todos aquellos que lo prueban y entonces es cuando descubrimos que un mismo texto puede tener muy diversas interpretaciones.

2. En este caso A realiza una acción con respecto a B y B reacciona con otra acción; esto se repite varias veces hasta que B propone algo nuevo.

Estamos sugiriendo improvisaciones sobre la relación causa-efecto; el leitmotiv es libre, ni siquiera requeriría mucho tiempo prepararlo, unos cinco minutos, porque lo que nos interesa es el canon dramático y éste funciona por una ley natural.

3. En esta ocasión hay dos sillas pero solo una persona puede estar sentada, la otra de pie, el ejercicio consiste en que siempre que

uno se sienta el otro se levanta. ¿Qué diferentes historias aparecen?

Lo que se observa tras la puesta en práctica de estos tres ejemplos es que la tensión se crea cuando se crea la regla, la pauta. En el último ejercicio, sentarse y levantarse, se percibe claramente: se trata de jugar con quien inicia la acción, pero lo primero que hacemos visible es la regla. Si creamos la regla como dramaturgos, y como directores o como actores, podemos imaginar las diferentes posibilidades que se pueden dar dentro de la misma, luego podemos añadir la psicología, las relaciones, las circunstancias, las ideas y los conceptos y entonces aparece el juego del actor.

Pongamos un cuarto ejemplo:

4. Tres personas y un objeto, A realiza una acción con respecto a B, B con respecto a C y C con respecto a A; esto se repite varias veces hasta que al final C realiza una acción con un objeto.

Vemos ahora que la causa es doble, hay un patrón que cambia al final. Aparece también la cuestión de la repetición; cuando surge la repetición, por ejemplo, surge la idea del comportamiento humano.

Necesitamos descubrir cuál es la utilidad de todo lo que sabemos de la obra o de nuestra proposición, necesitamos descubrirlo en términos de la acción, ¿qué es eso psicofísicamente?, ¿cómo es psicofísicamente?, ¿tenemos la pauta, la regla de la historia?

Se compone a través de la organización de ideas sobre las cuales imprimimos distintos parámetros y magnitudes que las definen y organizan. En este sentido consideramos fundamentales los parámetros sobre el tiempo dramático y el espacio dramático que propone Anne Bogart. Desde el momento en que podemos hablar de tempo, duración, repetición, respuesta cinética, con respecto al tiempo dramático; y de forma corporal, gesto, relación espacial, arquitectura y topografía escénica, con respecto al espacio

dramático, podemos decir a un nivel técnico que tenemos magnitudes con las que intervenir para trabajar sobre la dinámica de la acción. Éste es un proceso natural debido a que lo que hacemos es ejercer transformaciones sobre la materia en el espacio y en el tiempo: la materia no puede existir con independencia del espacio y del tiempo.

Einstein señaló una vez que era imposible hablar de la materia sin hablar de espacio y tiempo.

Según la teoría de la relatividad general de Einstein, la materia no puede existir con independencia del espacio y del tiempo. Si faltaran alguno de los tres (la materia, el espacio, o el tiempo), entonces faltan los tres. El espacio es necesario para que exista la materia; la materia es necesaria para que exista el tiempo, y el tiempo es necesario para que exista el espacio. Son codependientes.⁹⁹

Son tres cualidades de la existencia que surgen simultáneamente y esto se aprecia claramente en el trabajo práctico sobre los *viewpoints*. Por ejemplo, si consideramos que la materia es el actor, este siempre está en una posición determinada en el espacio y en un momento concreto del tiempo.

Cuando nosotros nos referimos a los parámetros por los que se rige el tiempo dramático, estamos tratando de definir las cualidades de acción de la materia con respecto al tiempo en el que la materia actúa, a la duración de esa acción, al número de veces que esa acción se repite y a la reacción al movimiento de otros estímulos. Cuando nos referimos a los parámetros por los que se rige el espacio dramático, estamos tratando de definir las cualidades de la materia con respecto a su forma concreta y el sentido que esta puede tener en el espacio, a los gestos que realiza y su significado, su valor

⁹⁹ Alan Wolf, Fred. *La mente en la materia*. Ed. Gaia, Madrid, 2007.

como acciones, a las relaciones espaciales entre las diferentes partes de materia, a las relaciones de la materia con la arquitectura y al sentido de la topografía escénica trazada por la materia. En todos los casos estos son los elementos dinamizadores del asunto compositivo, que como vemos está basado en las leyes básicas de la física dinámica.

Por lo tanto deducimos que espacio, tiempo y materia son los elementos fundamentales sobre los que se interviene en la técnica de composición. Estos elementos son intrínsecos a nuestra existencia y están implícitos en ella como seres humanos en el universo y son los que por la lógica de la naturaleza podemos utilizar para la creación escénica.

ESPACIO	→	PARA LA MATERIA
MATERIA	→	PARA EL TIEMPO
TIEMPO	→	PARA EL ESPACIO

TIEMPO	→	MATERIA EN ESPACIO
ESPACIO	→	MATERIA EN TIEMPO
MATERIA	→	TIEMPO EN ESPACIO

Como creadores podemos introducir un cuarto elemento al que vamos a llamar mente. Sabemos que hoy en día es un concepto ambiguo y sujeto a muy diversas interpretaciones según el punto de vista desde el que se pretenda definirlo, pero dada la correcta utilización que a nuestro entender hace de él Fred Alan Wolf nos parece del todo oportuno su uso. En nuestro caso vamos a utilizarlo para tratar de abarcar con él aquello que pertenece a nuestro mundo consciente y a nuestro mundo inconsciente, además de a nuestro mundo real y a nuestro mundo *imaginario*.

Yo quiero señalar que no solo es imposible tratar la materia sin el espacio y el tiempo, sino que es imposible también que exista sin la mente. Y la mente (mi mente y la tuya) no puede existir únicamente dentro de los límites de un cuerpo.¹⁰⁰

Tanto en lo que denominamos parte consciente del cerebro como en lo que denominamos parte inconsciente, que corresponderían a los dos planos básicos de nuestra mente, hay algo que está en continuo proceso de transformación y movimiento: la información.

La información conforma nuestra realidad mental, nuestras vidas, nuestros cuerpos y el mundo material que habitamos.

La información transforma nuestra realidad cotidiana con independencia de nuestra ignorancia. Mueve y forma nuestros pensamientos y nuestras palabras. Compone nuestro vocabulario. Atraviesa las barreras del lenguaje y las geográficas creando conceptos nuevos. Nos asusta. Nos emociona. A veces sentimos la necesidad de *dejarlo todo*, refiriéndonos a los periódicos, la oficina, la televisión y otros medios de comunicación. En otros momentos sentimos la necesidad de recurrir a esos medios para ver *lo que pasa*. La información nos ofrece significados nuevos para ideas viejas, y afecta a los modos en que llevamos a cabo nuestras relaciones con los demás y con nosotros mismos, a pesar de que nosotros no hayamos llegado a conocer la fuente de esa inteligencia formadora y transformadora.¹⁰¹

Este fenómeno tiene una relación directa con los procesos y movimientos que se dan en la memoria tanto en el plano consciente como en el inconsciente. La relación entre ambos conforma gran parte de la interpreta-

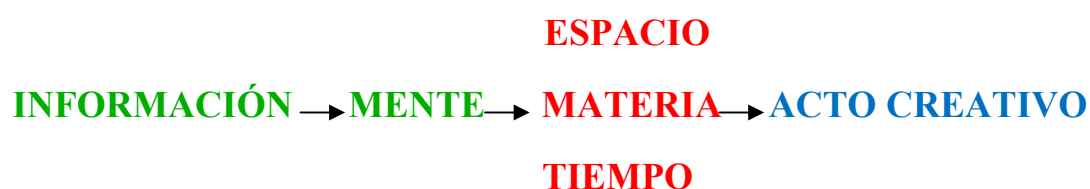
¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Ibid. p. 36.

ción que damos a nuestras percepciones así como nuestro mundo emocional e imaginario. De esta relación es de donde surge el acto creativo adquiriendo así una dimensión material en el espacio y en el tiempo.

La información es tanto un puente (el medio) como un mensaje [...] Conecta dos mundos al parecer distintos: el llamado mundo real, que todos percibimos que está *allí fuera*, y un mundo en que pocos pensamos, aunque lo conocemos todos los días como muy real: el mundo imaginario. Todos conocemos *aquí dentro* el universo de nuestros sueños, de nuestras esperanzas y fantasías, el mundo interior. Lo que quizá sea más sorprendente es que la información (la materia prima de lo imaginario) no sólo transforma el mundo material, sino que se convierte en él. El viejo adagio que dice *eres lo que comes* se ha convertido en *eres lo que sabes*; y teniendo en cuenta que tu conocimiento depende en último extremo de la información que aceptas como *hechos reales*, ¡eres lo que crees!¹⁰²

La realidad de la información como núcleo vital del proceso compositivo y como motor impulsor de nuestros modos de intervención sobre la materia en el espacio y en el tiempo, se hace entonces evidente y establecemos por tanto que el mecanismo fundamental que lo rige es:



¹⁰² Ibid. p. 37.

PRINCIPIOS, PROPIEDADES Y MODOS DE INTERVENCIÓN SOBRE EL ASUNTO COMPOSITIVO

A partir de las últimas explicaciones y del último esquema expuesto en el que pretendemos reflejar las bases naturales que sostienen la técnica de composición, creemos ahora fundamental plantearnos cuáles podrían ser desde un punto de vista objetivo, y tras diversos estudios de campo, los principios y propiedades que deberían constituir puntos centrales de atención en el momento de la praxis creativa. A este respecto, señalaremos en primer lugar que en el momento en que decidimos iniciar un proceso compositivo lo primero que aparece ante nosotros, lo primero que percibimos en nuestro cuerpo y en nuestra psique, es una resistencia, una resistencia ante algo nuevo e incierto pero que deseamos abordar en profundidad. Podemos afirmar entonces que uno de los principios es la resistencia.

Cuando el universo se hace consciente de una resistencia que surge (esa misma resistencia que experimentamos tú y yo cuando descubrimos una idea nueva) el universo cobra ser y se hace consciente de sí mismo. Transforma la información en materia haciendo surgir los objetos físicos, y transforma la materia en información, haciendo surgir un universo mental que es modelo del físico. La resistencia surge en cada transformación. Éste es el proceso transformativo. La resistencia, como una serpiente que se muerde la cola, es una alimentación autorreferente y un proceso de acción y reacción. También se puede ver como un movimiento doble, como una expiración y una inspiración, como una expansión y una contracción. Cuando tomamos aire, no-

tamos una resistencia contra tomar más aire. Cuando espiramos, notamos una resistencia contra soltar más aire.¹⁰³

La resistencia es una reacción de la materia que repercute directamente en nosotros o es también una reacción nuestra cuando somos tratados como materia. A partir de nuestra relación con la resistencia la creatividad, las variables organizativas y los sistemas de planificación del cerebro empiezan a funcionar, la imaginación y la fantasía se despiertan y activan porque hay que solucionar cosas y sobrevivir. Entonces tomamos decisiones y estas decisiones tienen unas consecuencias que nosotros verificamos en el espacio y en el tiempo.

El primer paso adelante en el proceso se produce según un movimiento a lo largo del tiempo, en el sentido del presente hacia el futuro. Esto suele llamarse causalidad o determinismo. Cuando nos imaginamos una escena en el futuro estamos dando ese paso adelante. El segundo paso del proceso se produce según un movimiento en el tiempo, en el sentido desde el futuro hasta el presente. Esto se llama destino, teleología o propósito. Cuando nos enfrentamos a nuestra inercia y nos levantamos y nos movemos con el deseo de cumplir la visión percibida en el paso adelante, ejercitamos el paso hacia atrás.¹⁰⁴

Las respuestas que recibimos de la causalidad o el determinismo y de la teleología o el propósito y la interpretación que hacemos de las mismas de acuerdo con nuestra percepción, nuestra emoción, nuestra memoria y nuestro lenguaje, así como nuestra capacidad para la ejecución de estas conclusiones, son lo que configura la obra creativa.

¹⁰³ Alan Wolf, Fred. *La mente en la materia*. Ed. Gaia, Madrid, 2007, p. 68.

¹⁰⁴ *Ibid.* pp. 68-69.

CAUSALIDAD O DETERMINISMO

SER HUMANO ► RESISTENCIA ► CREACIÓN ► EJECUCIÓN ► OBRA DE ARTE

TELEOLOGÍA O PROPÓSITO

Estos dos últimos principios están relacionados con el movimiento y las consecuencias de nuestras acciones en el espacio y en el tiempo; es un momento en el que ya estamos actuando sobre algo, ya nos hemos enfrentado a la resistencia y entramos entonces en relación con todas las propiedades físicas de la materia. Aunque no vamos a reparar en la cuestión, creemos de vital importancia para el creador escénico conocer tanto a nivel conceptual como en la praxis los principios fundamentales que rigen las leyes físicas en todas sus áreas de manifestación porque, como vemos, estamos hablando de principios directamente relacionados con la física.

Cuando creamos el itinerario de la atención del espectador, lo que estamos haciendo es decirle al espectador en cada momento a dónde tiene que mirar, porque lo que está sucediendo en ese punto concreto es lo más importante de la línea de acción en ese momento dado. De ahí que lo que primero tengamos que descubrir sea la línea de acción para luego trabajar técnicamente sobre la exposición de ésta al espectador. En ambos casos estamos trabajando sobre el movimiento de la acción en el tiempo y en el espacio. Queremos introducir aquí un concepto del que hasta ahora no tenemos constancia de que haya sido abordado desde el punto de vista de la creación escénica: lo denominaremos biodinámica de la acción, en oposición y a la vez en complementariedad con la biomecánica de Vsevolod Meyerhold. Si la biomecánica se basa en la acción del cuerpo en relación con el cuerpo mismo, la biodinámica se basa en la acción del cuerpo con respecto al espacio y al tiempo, en las relaciones entre el cuerpo como materia viva y sus posibilidades expresivas dentro de las dimensiones de es-

pacio y tiempo, entendidos espacio y tiempo como las magnitudes responsables de medir la acción. Para poder existir de una manera activa en estas dos dimensiones es necesario por parte del actor y del director un desarrollo potencial de las funciones básicas del cerebro y un conocimiento profundo de los elementos esenciales del hecho escénico. De lo contrario, la creación teatral se convierte en una actividad inabordable y las posibilidades de una acertada intervención en el asunto compositivo se vuelven limitadas y de carácter especulativo.

La biodinámica se basaría entonces en el estudio de las funciones básicas del cerebro y de los elementos fundamentales del hecho escénico, puestos en relación con los principios de la técnica de composición y la hermenéutica de la acción, que abordaremos en el último capítulo. Podemos definir la biodinámica como el análisis y estudio de las posibilidades de movimiento de la materia en el espacio y en el tiempo. Entendemos entonces el sentido y la importancia de la creación del itinerario de la atención del espectador. El director y el actor trabajan esencialmente para una audiencia que observa el movimiento de la materia en el espacio y en el tiempo, lo cual nos remite directamente a la teoría de la física cuántica de Copenhague:

Sin embargo, según la interpretación habitual, o de *Copenhague*, de la física cuántica, entendemos que la materia no puede existir sin un observador de la materia. Esto nos conduce a la idea de que las cuatro cualidades de la existencia (espacio, tiempo, materia y mente) son codependientes; todas surgen simultáneamente.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Ibid. p. 120.

Sobre este principio y los mencionados con anterioridad se presenta a nivel técnico un amplio abanico de posibilidades en el momento de intervención en el asunto compositivo. Disponemos para la creación del itinerario de la atención de todo un sistema técnico que es la base sobre la que apoyamos nuestro sentido de la medida. A este respecto podemos apreciar que el trabajo propuesto por Anne Bogart se presenta como una herramienta con una clara relación con la física dinámica.

El acto de observar y percibir define y delimita claramente las posibles variables de significado del objeto u objetos observados. La existencia del objeto y sus manifestaciones en el espacio y en el tiempo vienen determinadas por el observador. Todo depende del estado en el que se halla la conciencia en el momento de la creación, y de las magnitudes y parámetros que se emplean. El profesor Eckhart Tolle, investigador y supervisor en la universidad de Cambridge, realiza interesantes aportaciones en este sentido:

Recuerda que tu percepción del mundo es un reflejo de tu estado de conciencia. No estás separado del mundo, no hay un mundo objetivo ahí fuera. Tu conciencia crea el mundo que habitas en cada momento. Una de las grandes comprensiones aportadas por la física moderna es la de la unidad entre el observador y lo observado: la persona que dirige el experimento –la conciencia observante– no puede separarse del fenómeno observado, y si miras de otra forma, el fenómeno observado se comportará de manera diferente.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Tolle, Eckhart. *El poder del ahora*. Ed. Gaia, Madrid, 2008.

Estas contribuciones coinciden claramente con los principios que plantea Fred Alan Wolf sobre los modos de interpretar un fenómeno y los mecanismos que utilizamos para hacerlo:

Necesitamos las cuatro herramientas funcionales (que describíamos en el capítulo anterior denominándolas los cuatro axiomas del deseo) para guiarnos por el espacio y por el tiempo: sentimientos, pensamientos, sentidos e intuiciones. (Jung las llamaba *funciones*). Nos guiamos por la vida gracias a ellas. Las ponemos en juego cuando sorteamos los obstáculos del territorio de nuestras vidas. Así pues nos permiten desplazarnos a voluntad de la mente a la materia y viceversa.

Y los mapas mentales que nos hemos creado para nosotros mismos (nuestras ideas preconcebidas de la realidad) nos dicen cuál o cuáles de estas herramientas se deben emplear y cuando durante cuánto tiempo. No obstante por mucho que usemos nuestros sentimientos, pensamientos, sentidos e intuiciones, nos podemos dejar engañar por haberles dado un uso inadecuado. Dicho de otro modo, las herramientas mismas que usamos para que nos saquen adelante en nuestras vidas son a su vez conscientes, están vivas y son capaces de volverse contra nosotros. Pueden engañarnos. Este engaño se produce cuando nos servimos de estas herramientas para guiarnos por nuestros mapas (por nuestras ideas preconcebidas de la realidad) y no por nuestros territorios (por nuestras experiencias verdaderas de la realidad). No me cansaré de recordarlo: estamos haciendo un mal uso de nuestras herramientas cuando nos resistimos a usarlas para tratar nuestras experiencias reales, usándolas en cambio para nuestras experiencias imaginarias.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Alan Wolf, Fred. *La mente en la materia*. Ed. Gaia, Madrid, 2007, pp. 70-71.

Aquí tendríamos entonces otro de los ejemplos que rige nuestros modos de intervención en el proceso compositivo, la cualidad de la percepción del observador. El objeto percibido tiene un impacto determinado en la conciencia y este impacto varía en función de las herramientas que utilizamos para evaluar el objeto y actuar sobre él. En nuestro caso el objeto u objetos son la obra dramática y todos los elementos y aspectos del proceso creativo. El propio Alan Wolf propone ejemplos sobre este particular:

Permíteme que te ponga un ejemplo. Estás dando vueltas a algo que te pasó durante un encuentro anterior con otra persona. Es posible que se tratara de un encuentro doloroso, o que introdujera en tu vida miedo o dolor. Tú aplicaste tus herramientas, tus sentimientos, pensamientos, sentidos e intuiciones, para evaluar la situación anterior cuando se estaba produciendo. Muy bien. Para eso sirven las herramientas, en efecto.

Pero ahora te sientas a reflexionar, dando vueltas a qué es lo que te ha pasado exactamente, es preciso que estés atento, pues aquí es donde aparece el embaucador. Tus herramientas hablan. Escúchalas, pero no te apegues a lo que digan.

Podríamos decir que el embaucador, provisto de su mapa, está en la puerta entre mente y materia y nos hace señas animándonos a pasar de un lado a otro. Pero no siempre podemos confiar en él. Este embaucador hace algunas veces de guía, nos enseña nuevos mapas, nuevas percepciones de la realidad, que nos deleitan los sentidos y el intelecto, y satisfacen nuestra necesidad de enterarnos de cómo se crea nuestro universo. Pero es fre-

cuenta que los mapas del embaucador engañen a nuestros sentidos y a nuestro intelecto.¹⁰⁸

De este modo establecemos pues que la función perceptiva del cerebro es la que nos guía durante todo el proceso creativo y que las interpretaciones que hacemos basados en las herramientas que utilizamos son las que definen el resultado final de nuestro trabajo. No estudiamos aquí lo que se hace sino con qué herramientas se hace; esto es lo que define gran parte del cómo se hace. Aquí es donde reside la complicación del proceso de composición, encontrar el equilibrio entre lo que es objetivo y lo que es subjetivo, y también entre lo que aún siendo subjetivo tiene un alto grado de objetividad y amplía así la dimensión artística del resultado final. Este presupuesto impulsa la idea, en la investigación que nos ocupa, de emprender un estudio de las categorías de la percepción y un minucioso análisis hermenéutico de la acción dramática desde el punto de vista escénico, y se logra así consolidar pilares esenciales que abran el campo de intervención tanto del actor como del director sobre el asunto compositivo. Las relaciones entre las actividades consciente e inconsciente del cerebro con la materia y sus propiedades y estados son, a un nivel científico y objetivo, la esencia de cualquier proceso creativo.

Entendemos entonces que el trabajo mencionado antes sobre los *view-points* (propuesto por Anne Bogart) se basa en la observación del tiempo y espacio dramáticos y las categorías que los constituyen. Toda la línea de acción y el itinerario de la atención se suceden en las relaciones entre estas dos categorías y sus variables; en ellas podemos investigar las distintas posibilidades susceptibles de interesar al espectador. El ensayo, entre otras cosas, consiste en la investigación de las probabilidades de expresión de una idea y en la toma de decisiones con respecto a las mismas.

¹⁰⁸ Ibid. pp. 71-72.

Nos encontramos con el concepto de probabilidad; la probabilidad nos habla de la existencia de distintas variables, pero necesitamos definir qué es una probabilidad con respecto a la técnica de composición. En este sentido la física cuántica hace aportaciones relevantes:

Una probabilidad es una *tendencia hacia algo* según la descripción de Heisenberg:

Era una versión cuantitativa del antiguo concepto de *potentia* de la filosofía aristotélica. Introducía algo intermedio entre la idea de un suceso y el suceso mismo, una especie de realidad física extraña justo entre la posibilidad y la realidad.¹⁰⁹

Una probabilidad es una tendencia hacia una variable determinada. Lo que nos interesa son las causas por las que aparece esta tendencia; por ejemplo, cuando tomamos una decisión con respecto a nuestro modo de reflejar la línea de acción y al itinerario de la atención, la tomamos con respecto a otras probabilidades. Hay distintas variables, pero con la percepción, la observación, la cognición, el reconocimiento y el uso de nuestras herramientas, todas desaparecen y queda solamente una, un momento concreto y definitivo. Éste es el modo en el que una tendencia, una probabilidad, se convierte en una efectividad. Pasamos a considerar solamente una variable y las demás desaparecen. Cuando se presenta esta variable intervinimos sobre ella. Desde el punto de vista del director esta intervención ocurre en cualquier tiempo y en cualquier lugar, dentro y fuera de su cuerpo. Entonces surgen dos preguntas:

1. ¿Dónde puede estar la mente del observador?

¹⁰⁹ Ibid. p. 84.

2. ¿Qué es lo que constituye la mente de un observador o una experiencia creativa?

Desde el punto de vista de la personalidad humana Jung afirma que la mente del observador puede estar en dos polos esenciales: en sus sentimientos o en sus pensamientos; es decir, en lo que siente en relación con un suceso u objeto, o en lo que piensa con relación a ellos, respectivamente.

¿Cómo te imaginas a ti mismo? ¿Eres una persona principalmente de pensamiento o de sentimiento? Cuando te preguntan algo, respondes: «¿pienso que...?» O respondes: «¿siento que...?» Jung observó que la personalidad humana tiene bien desarrollada la función de pensamiento o la de sentimiento, pero no ambas a la vez.¹¹⁰

La preponderancia de la función de pensamiento o la de la función de sentimiento determina la calidad de nuestras decisiones e intervenciones sobre el objeto o suceso en cuestión, lo que denominamos nuestra personalidad puesto en relación con el material sobre el que trabajamos. Tratamos de investigar cómo actuamos en el momento creativo y qué es lo que esto puede provocar:

De manera similar nuestras elecciones modifican el cuerpo físico. ¿Cómo piensas acerca de tu cuerpo? ¿Qué sientes respecto de él? ¿Eres capaz de separar tus pensamientos acerca de tu cuerpo de tus sentimientos respecto del mismo? ¿De qué manera difieren unos de otros? ¿En qué sentido son iguales?¹¹¹

¹¹⁰ Ibid. p. 87.

¹¹¹ Ibid. p. 88.

El modo en que nos sentimos afectados por un estímulo y nuestro tipo de comportamiento ante el hecho de crear son otras de las claves del proceso compositivo que debemos considerar constantemente cuando trabajamos. ¿Para quién estamos trabajando, para una audiencia de pensamiento, para una de sentimiento o para ambas a la vez? ¿Qué queremos que vean dentro de lo que es posible ver?

Estamos hablando ahora de lo que nos concierne a nosotros; en el siguiente capítulo haremos este análisis respecto a lo que les concierne a los objetos o sucesos sobre los que intervenimos. El concepto *composición* abarca la relación entre distintos factores que, como hemos visto, deben ser considerados para potenciar la calidad de nuestro trabajo creativo. Si sabemos cómo funcionan estos principios alcanzaremos un mayor entendimiento de lo que hacemos a un nivel práctico.

CAPÍTULO IV. HERMENÉUTICA DE LA ACCIÓN

Decidimos titular este capítulo «Hermenéutica de la acción» con el fin de dar un carácter conclusivo a la investigación, abordando lo que sería la génesis del trabajo del actor y del director: el análisis, la estructuración, la comprensión y la interpretación de la acción dramática, que perfilaremos con los ejemplos prácticos del capítulo V. El concepto de hermenéutica tiene aquí la función de tratar de dilucidar los diferentes modos de aparición de la acción y el particular análisis de los mismos; pretendemos también abarcar el concepto de acción en todas sus dimensiones, para poder dar así un sentido más concreto y claro al acto creativo. Desde el punto de vista procedimental, lo que nos interesa es explicar el proceso de comprensión de la acción en cada caso concreto, definir cuál es el sistema que utilizamos para esa comprensión y su posterior interpretación y conectarlo con los presupuestos planteados en los capítulos anteriores.

Nos basaremos en fuentes que provienen de muy distintos saberes para tratar de desarrollar todos los planteamientos, pero que de alguna manera se conectan con la idea central del asunto.

El capítulo se divide en los siguientes apartados:

- Génesis de la composición.
- Estructuras de la composición I: las estructuras psicológicas.
- Estructuras de la composición II: las estructuras dialécticas.
- Análisis hermenéutico-activo: la comunicación.

GÉNESIS DE LA COMPOSICIÓN

Con el fin de dar una connotación etimológica y antropológica más profunda a los conceptos que vamos a abordar hemos decidido partir de la significación de ciertas letras del alfabeto hebreo y de su vinculación con los contenidos. Ya que vamos a hablar de estructuras universales, lo consideramos del todo oportuno dado que el significado de tales letras apela a los principios fundamentales de la manifestación de la vida y la existencia.

La primera letra a la que nos referimos es א (alef), se refiere al punto donde todo lo existente se origina, donde todo lo que es, la vida y la muerte, tiene lugar, por lo tanto es la fuente primaria de la energía que no conocemos pero a la vez es responsable de todo lo que somos; no está dentro de nuestras dimensiones de comprensión.

Alef representa la energía suprema: sutil, viva, pero sin insistir en sí misma en el mundo del espacio-tiempo que conocemos, pues es imaginario. Es la energía primigenia que está en todo; y todo lo que conocemos está en alef.

Alef es indefinible, no se puede atribuir definición ni límites. Se mueve a velocidad infinita y, por tanto, se evade del tiempo. Es la consciencia primigenia desconocida por sí misma. Su acción en lo temporal es explosiva y discontinua.¹¹²

La segunda letra a la que nos referimos es ב (bet), hace referencia al primer significante que permite establecer las nociones de distinción, la diferencia entre un significado y otro. Es un acto de materialización que

¹¹² Alan Wolf, Fred. *La mente en la materia*. Ed. Gaia, Madrid, 2007, p. 19.

permite acercarnos a la visión del objeto con el fin de hacernos conscientes de él, de su presencia.

Bet representa cualquier recipiente, cualquier apoyo físico, cualquier gestalt. Es el divisor o separador primero o primario, pues contener es separar lo contenido de lo no contenido. Es, por tanto, el acto primario de la consciencia al reconocerse a sí misma.

Si alef es espiritual, bet es material.¹¹³

Y la tercera letra es λ (guimel). Se refiere al movimiento de la materia, el cual solo puede existir en las categorías espacio-temporales contenidas en él. Percibimos el significado a través del movimiento del significante en el espacio y en el tiempo.

Guimel representa el movimiento: el desplazamiento de todos los bets (materia) que contienen alef (espíritu). Para que exista movimiento, es necesario el espacio-tiempo; por eso, se puede considerar a guimel como la semilla primaria del espacio-tiempo. Y guimel no es posible sin alef ni bet.

Alef, bet y guimel son las semillas primarias a partir de las cuales se manifiesta la materia-espacio-tiempo, lo que llamamos la palestra de la existencia.¹¹⁴

Entendemos entonces que si queremos hacer un análisis hermenéutico de la acción debemos pensar que ésta es la materialización de un acto que se manifiesta y adquiere sentido en el espacio y en el tiempo. Desde un

¹¹³ Ibid. p. 33.

¹¹⁴ Ibid. p. 47.

punto de vista objetivo estas son las categorías más propias en las que nos podemos ubicar. Y a partir de esta situación podremos descubrir y definir los diferentes modos de manifestación de la acción. Aparece entonces la necesidad de hablar de nuestro cuerpo y su estructura, dado que queremos hablar de las estructuras de la composición de la acción, en las que el ser humano está implicado.

Vamos a plantear las estructuras de la composición a partir de la conciencia que tenemos del funcionamiento de nuestro cuerpo. En este sentido podemos decir que hay dos aspectos centrales que rigen nuestra existencia. El primero de ellos se referiría a todo aquello que podemos percibir por los sentidos, por las sensaciones, a través de las cuales tenemos una percepción individual del mundo y de nuestras relaciones con los demás seres. Nos vemos entonces afectados por los estímulos exteriores e interiores. Estos estímulos conforman nuestro comportamiento, son responsables del desarrollo de nuestra personalidad, de la organización de nuestro mundo interno, y nos ayudan a crear una visión de lo que más deseamos o menos deseamos en la vida. A través de los sentidos nos orientamos en nuestras relaciones con los demás y con nosotros mismos, es decir, conformamos nuestra estructura psicológica. Esto abarca desde el comportamiento externo de nuestro cuerpo y su vinculación con los impulsos que lo motivan, hasta nuestro mundo de sensaciones y sentimientos anteriormente mencionado. Por tanto, en términos de la acción podemos decir que estamos actuando ante circunstancias psicológicas externas y circunstancias psicológicas internas. Éstas serían las que determinan nuestro comportamiento, nuestro modo de actuar.

El tercer momento del importante período preparatorio lo llamaré proceso de creación y vivificación de las circunstancias externas [...] Con el fin de hacer el material útil para el hecho creativo, hemos de convertir los sucesos, acontecimientos y circunstancias de la obra, de su estado muerto, y teatral, en algo vivo, es decir que emane vida; hemos de cambiar nuestra relación hacia esas circunstancias: de teatrales y frías, transformarlas en animadas y vivas, convertir lo teatral en humano.

El momento nuevo, el cuarto del conocimiento creativo lo llamaré proceso de creación y animación de las circunstancias internas [...] Pensando en las circunstancias internas de la vida espiritual y dándoles vivacidad, al mismo tiempo realizamos un análisis sensorial, sensual y descubrimos, revivimos y animamos esa vida. La dificultad del nuevo medio de conocimiento sensorial radica en que el artista ahora conoce el papel, no a través del libro, ni de la palabra, no es un análisis racional [...], sino desde sus propias sensaciones, de la emoción verdadera y de una experiencia de vida personal.¹¹⁵

Nos encontramos entonces ante estructuras psicológicas de composición; la acción surge a partir de la relación individual que tenemos con nuestro mundo de sensaciones, emociones y deseos. Esto puede suceder gracias al hecho de que poseemos un cuerpo en el que los impulsos relacionados con estas tres variables pueden manifestarse: trabajamos sobre nuestra estructura personal, sobre nuestro microcosmos. Estudiamos entonces lo que sucede en el interior del ser humano. La acción se estructura y

¹¹⁵ Stanislavsky K. S. *Obras escogidas, vol. IV*, años 20. Citado por Ángel Gutiérrez, *El sistema Stanislavskyano. Diccionario de términos Stanislavskyanos*. Escuela Superior de Arte Dramático, Murcia, 2001, p. 106.

desarrolla en el cuerpo. Se sucede, se manifiesta por lo que al cuerpo le acontece.

El segundo aspecto que rige nuestra existencia se refiere al hecho de lo que podemos pensar, discernir, cuestionar, que aunque sucede desde nuestro cuerpo corresponde más al mundo de los pensamientos, de las ideas y de los conceptos. Se enmarca dentro de aquello a lo que le damos existencia a través de la palabra. Lo desarrollamos, lo sistematizamos, lo comprendemos, e interpretamos esa comprensión a través del lenguaje. Stanislavsky descubre esto tras fracasar con su interpretación del personaje de Salieri en la obra de Aleksander Pushkin, *Mozart y Salieri*:

«El actor debe saber hablar». Estas palabras se las dijo a sí mismo Konstantin Serguéyevich después de sufrir un gran fracaso en el papel de Salieri.

Stanislavsky llegó a la convicción de que él no podía dominar el verso de Pushkin. Al sobrecargar por separado cada palabra con un gran contenido psicológico, rompía la integridad del pensamiento de Pushkin. Parecía como si hubiesen hinchado las palabras de Pushkin; en cada una de ellas él trataba de introducir un contenido tan grande que este no cabía en la forma y, al salir fuera de sus límites, se extendía en una muda pero muy significativa pausa: cada una de las palabras hinchadas quedaba separada de la otra por un gran intervalo. El discurso se alargaba tanto que al final de la frase podía ya estar olvidado su comienzo.¹¹⁶

¹¹⁶ Knébel, María O. *La Palabra en la Creación Actoral*. Ed. Fundamentos, Madrid, 2004, pp. 139-140.

Entendemos entonces que aquí aparece otra estructura de la composición, que se basa en los conceptos abordados a través del pensamiento-palabra. Aquí nos guía el movimiento de la idea, el movimiento del pensamiento, pero lo tenemos que descubrir, encontrar nuestra relación con el mismo, para lo cual es necesario un proceso de autoeducación sobre la idea. Siempre se trata de una idea universal, de algo que está fuera del cuerpo del ser humano, está en el macrocosmos, fuera de un círculo situacional. Hablamos de un nivel de entendimiento, no de una relación con una situación. Debemos desarrollar a nivel de la acción escénica todo el proceso relacionado con la formación de ese nivel de entendimiento, con el logro de ese nivel de entendimiento a través de la palabra. Tenemos que encontrar el modo de hacerlo desde nosotros mismos, por esta razón es necesario el proceso de autoeducación pero sin caer en algo pedagógico, luego realizamos la investigación en el pensamiento-palabra. El pensamiento es vital para poder descubrir, para poder descubrir el texto y entrar en contacto con las palabras, en un contacto que es real, es real porque nos hemos educado con ellas. En este tipo de estructuras no se trabaja sobre un personaje, es el actor persona hablando de esa idea o concepto que tiene un carácter poético, filosófico, podríamos decir poético-filosófico. Como actores persona interactuamos con el otro por medio de una estructura de pensamiento-palabra de carácter universal creada para producir una educación y por tanto una transformación. El problema se centra entonces en el esfuerzo necesario que hay que emprender por recibir esa educación, por analizar esa estructura de pensamiento y hacerla propia, porque hablamos de una estructura de pensamiento que va a transformar nuestro nivel de entendimiento. Autoeducarnos con ella para poder decir a través del teatro lo que el autor dice a través de la literatura, pero esto nunca sucede desde el punto de vista de una moral social. Tampoco tiene que ver con el comportamiento físico. Es una situación escénica diferente; de hecho no es realmente una

situación escénica, sino un momento de pensamiento creativo, un momento de autodescubrimiento, un momento de pensamiento poético-filosófico, que analizaremos posteriormente.

En ambos casos trabajamos sobre la conciencia y el desarrollo de la personalidad humana y creativa, pero de un modo distinto. En el primer modo, en lo que se refiere a las estructuras psicológicas, nos desarrollamos desde lo que sucede en la estructura de nuestro cuerpo y nuestras relaciones con las sensaciones y los sentimientos; el análisis tiene que ver con nosotros, con nuestro material individual, el centro está constituido por nuestro material humano y su relación con el teatro. En el segundo modo, en lo que se refiere a las estructuras de pensamiento, nos desarrollamos a partir de una idea o concepto que está fuera de nuestro cuerpo, al que accedemos a través del pensamiento y las palabras; desarrollamos un modo de entender y entonces aparece el lenguaje. El lenguaje es el asunto fundamental cuando trabajamos sobre una estructura de pensamiento: el centro está en las palabras y los pensamientos que estas contienen, los conceptos o las ideas.

Las dos estructuras abarcan un tránsito de estudio y desarrollo que va del microcosmos individual al macrocosmos universal. El esquema podría ser el siguiente:

ESTRUCTURAS PSICOLÓGICAS
(PROPEDÉUTICA)
MICROCOSMOS INDIVIDUAL
ESTRUCTURAS DE PENSAMIENTO
MAYÉUTICA
HERMENÉUTICA
MACROCOSMOS UNIVERSAL

Una vez estudiado lo que hay dentro de nosotros, de nuestro microcosmos individual, y una vez movilizado nuestro material humano, organizado por las funciones básicas del cerebro, habiendo hecho entonces una propedéutica que predispone nuestra estructura interna para el conocimiento creativo, daríamos entonces el siguiente paso sistematizado a través de una mayéutica que nos preparara para los momentos de pensamiento creativo. Si en las estructuras psicológicas somos creativos a partir de las sensaciones, en las estructuras conceptuales lo somos a partir del pensamiento. Cuando por medio de la mayéutica e ironía socráticas hayamos desarrollado la capacidad de análisis de nuestra propia estructura de pensamiento y hayamos alcanzado la *aletheia*, podremos tratar de realizar una hermenéutica viva.

El trabajo sobre las estructuras psicológicas es una propedéutica del inconsciente individual del actor. Gran parte del mismo se lleva a cabo en función del desarrollo de analogías que ayudan a comprender las circunstancias de la obra sobre la que se hace el análisis. Así, se buscan analogías desde el punto de vista de todas aquellas sensaciones que puedan despertar en nuestro cuerpo los motores para los impulsos. Estos impulsos deben estar enraizados en nuestra estructura psicológica individual, de tal modo que todos los estudios que se realizan tienen como fin el desarrollo, la expansión, la apertura y el conocimiento de nuestro microcosmos. Estamos trabajando sobre la experiencia de existir, las sensaciones y el conocimiento de nuestra realidad sensible. Es el trabajo sobre las funciones básicas del cerebro referidas en el capítulo I: atención, percepción, memoria, movimiento y emoción; es el trabajo sobre el cuerpo.

En las estructuras conceptuales o de pensamiento estamos trabajando sobre la experiencia de pensar, la *episteme*, que es el conocimiento de la

realidad a través del estudio de las ideas; analizamos lo que se encuentra fuera de nosotros, en el macrocosmos universal, que constituye el trabajo sobre el lenguaje, sobre la acción implícita en la palabra como portadora de conceptos universales.

El pensamiento se transforma en una estructura armónica desde su expresión a través de la palabra. Se convierte ésta en significante del conocimiento, lo que hace por tanto fundamental la comprensión de los procesos morfológicos, léxicos, gramaticales y sintácticos de creación del lenguaje, para poder descubrir las reglas según las cuales está desarrollada cada idea en particular. Este análisis debe tener un sentido plenamente dialéctico y artístico, directamente relacionado con las variables armónicas que constituyen la idea. Aquí entendemos como fundamentales los presupuestos que Stanislavsky plantea en su último período de investigación:

Konstantín Serguéyevich constantemente recomendaba como ejercicio marcar los compases verbales en cualquier libro que se esté leyendo.

«Tienen que habituar su oído, su ojo y su mano a esto», decía. La lectura al seguir los compases del habla, oculta tras de sí otra ventaja práctica aún más importante: ayuda al mismo proceso de vivencia.

La división en compases verbales es imprescindible para un más profundo análisis de la frase; obliga a profundizar y pensar constantemente en la esencia de lo que se pronuncia en el escenario y hace su habla elegante en la forma e inteligible en la transmisión.

¿Cómo conseguirlo?¹¹⁷

Stanislavsky propone una preceptiva que es ampliada y detallada en todo el texto de Knébel, de la que solo incluimos las particularidades subsiguientes con el fin de esclarecer el núcleo de la explicación que nos ocupa:

Para ello hay que conocer la gramática, que determina las reglas que modifican las palabras, las reglas que unen palabras y oraciones, otorgando así al idioma un carácter armonioso y comprensible.

Al tomar la oración como base para la correcta construcción gramatical, el actor esclarece para sí mismo la idea principal y divide la oración en pausas verbales.

Al hablar acerca de las pausas, Konstantín Sergueyévich describe tres clases: la lógica, la psicológica y la *luftpause*.

La *luftpause*, la pausa de respiración, es la interrupción más breve, necesaria para tomar aire.

A menudo la *luftpause* ni siquiera es una interrupción, sino solamente una interrupción de la línea del canto y del habla sin interrumpir la línea sonora.

La pausa lógica ayuda a aclarar la idea del texto, la pausa psicológica da vida a esa idea, a la frase, intentando transmitir su subtexto. Si la falta de pausas lógicas vuelve tosco el discurso, la falta de pausas psicológicas lo vacía de vida.

¹¹⁷ Ibid. p. 142.

El acento –nos enseñaba– que no cae en su sitio falsea el sentido, deforma la frase, cuando, por el contrario, ¡debe ayudar a crearla! ¡El acento es el dedo índice que señala la palabra principal en la frase o en el compás! En la palabra destacada está el espíritu de la esencia interna, los momentos fundamentales del subtexto.¹¹⁸

Entendemos la absoluta necesidad de conocer las reglas que constituyen el habla desde un punto de vista gramatical, que nosotros debemos transformar en artístico. Está también clara la relación de los planteamientos de Stanislavsky con la posición que adopta Platón en el arte del rapsoda y el arte de la retórica de los que habla en el *Ión* y en el *Gorgias*, respectivamente. Abordaremos estos y otros conceptos relacionados con el análisis de las estructuras conceptuales en uno de los siguientes apartados.

¹¹⁸ Ibid. pp. 142-143.

ESTRUCTURAS DE LA COMPOSICIÓN I: LAS ESTRUCTURAS PSICOLÓGICAS

Las estructuras de la composición surgen como consecuencia de un determinado modo de aparición de la acción, que conforma la estructura compositiva concreta, pero surgen siempre en relación con la vida del hombre, con su existir y pensar: son un reflejo de sus actividades esenciales en el mundo. Queremos ahora esclarecer, analizar y delimitar en qué modos la acción se manifiesta, se nos aparece como un acto vivo, esencial y pleno del ser humano, así como establecer procedimientos y proponer metodologías a la hora de abordar el acto creativo en función de cada manifestación y estructura.

Cada acto que realizamos viene siempre al lado de un verbo que es el que lo define, lo que lo mueve en una dirección determinada, pero como ya hemos dicho en el apartado anterior, lo más importante es poder distinguir en qué plano de nuestro ser se ubica ese acto para poder así proceder en consecuencia en el momento del análisis y la posterior ejecución. Nos referimos anteriormente a las dos variables que rigen nuestra vida: existir y pensar; ahora pretendemos abordarlos y analizarlos detalladamente desde distintos puntos de vista. Existir nos lleva a encontrarnos con el mundo de nuestro cuerpo y nuestras sensaciones y pensar con el mundo del lenguaje, los conceptos y el pensamiento.

Sentir es existir a solas irreparablemente. Pensar es existir con los dioses y con la substancia visible y armónica del mundo.
Obrar es existir con los hombres y con la naturaleza creada.

Obrar tiene como manifestación el gesto: sea el gesto en sí mismo o la palabra o *el acto*.¹¹⁹

Tomando como punto de partida la cita del poeta y ensayista portugués Fernando Pessoa, podemos entonces decir que los sentimientos, emociones y sensaciones ocupan su espacio más importante en el microcosmos, en la psicología individual del ser. Por tanto, hablamos aquí del cuerpo, la acción aparece porque en el cuerpo y en el flujo de la vida individual surgen deseos, aspiraciones, anhelos que entran en conflicto y que tenemos que resolver, ya que nos atañen a nosotros y a nuestra relación con los otros. La acción se manifiesta dentro de una estructura psicológica. Cuando hablamos de la acción, hablamos de la condición que provoca el primer impulso de energía. Después a esa energía debemos abrirle el paso y conducirla a través de nuestro instrumento con la precaución de no bloquearla. En las estructuras psicológicas entramos en contacto con los movimientos del alma individual y las relaciones entre las personas. Todos los textos aparecen siempre dentro de una atmósfera, de ahí que sea muy importante aprender a crear la atmósfera. El problema es cómo entrar en las circunstancias que se nos plantean. ¿Cómo podemos hacer para entender las circunstancias desde un punto de vista que no sea solo intelectual?, o dicho de otro modo, ¿cómo podemos entender las circunstancias desde el punto de vista de las sensaciones, las emociones, desde el cuerpo? Cuando las entendemos intelectualmente, es como si las mirásemos desde fuera: nos podemos acercar un poco a ellas, pero siempre estamos fuera, nos es muy difícil llegar a avanzar porque no estamos poniendo nuestro cuerpo y nuestro mundo de sensaciones al servicio de ellas. Tenemos por tanto que encontrar el modo de entrar totalmente, directamente, y descubrirlas poco a poco y dentro de

¹¹⁹ Pessoa, Fernando. *Escritos sobre ocultismo y masonería*. Ed. Alfama, Málaga, 2008, p. 47.

un proceso. Lo primero que nos encontramos entonces es una situación, ya que la acción aparece dentro de una situación en la que tenemos que entrar y tratar de actuar. Después nos encontramos con el texto, el texto que tenemos que decir; ese texto abarca la totalidad de la situación. Aunque muchas veces parezca que no tiene demasiado que ver con ella, ahí está el estudio que debemos hacer: tratar de descubrir cuál es realmente la situación y llegar a reflejarla a través de las palabras del autor. Tenemos entonces que hacer el análisis, pero hacerlo de una forma activa, desde nuestro cuerpo. Aquí un procedimiento efectivo es el uso de analogías, pero siempre desde el punto de vista de las sensaciones: tratar de descubrir sensaciones en nuestro cuerpo que nos ayuden a entrar en la situación. Una analogía refleja una conexión con las circunstancias. Por tanto, cuando hacemos este proceso estamos tratando de entrar en la situación desde la vida de nuestro cuerpo, desde algo que es nuestro: estamos buscando una relación personal, buscamos nuestra propia motivación para orientarnos dentro de las circunstancias y lo que finalmente mostramos es nuestra relación con las mismas. En este tipo de análisis lo que hacemos es tratar de encontrar la raíz de la situación, pero no desde fuera, como un mero observador, sino desde la experiencia del propio cuerpo, haciéndolo actuar en esas circunstancias. Entendemos entonces que a lo que esto nos conduce es al descubrimiento de la propia individualidad creativa porque lo que estamos haciendo es explorar, investigar, desarrollar y organizar el material humano de cada actor en concreto. Se puede considerar entonces que ésta puede ser la primera parte del proceso pedagógico actoral, utilizando la terminología de Stanislavsky y de Michael Chejov, el trabajo sobre sí mismo sería:

El trabajo del actor sobre sí mismo debe durar toda la vida. Consiste este trabajo en el desarrollo de la flexibilidad de su alma. El actor ha de saber dominar su alma, su atención y su

cuerpo. Para eso se le dan una serie de ejercicios, por medio de los cuales desarrolla en él mismo el sentido de la verdad, así como la capacidad de conseguir el estado creativo adecuado para la escena y para cada personaje en particular.¹²⁰

El trabajo sobre las estructuras psicológicas es la base del aprendizaje de la técnica actoral. Investigamos en nuestras propias sensaciones para encontrar las motivaciones más adecuadas y actuar de una forma orgánica. La acción es la consecuencia de una relación personal con una analogía que nos conecta a las circunstancias. Debemos tratar de caer completamente en el centro de la situación y buscar ahí la orientación para lo que hacemos. El procedimiento técnico que utilizamos es el *étude*:

Llamamos *estudios* a un momento de la vida dramáticamente bien organizado y terminado desde el punto de vista de la trama, en el que la acción, el objetivo, las circunstancias, el tema, el acontecimiento principal, el conflicto, las relaciones (y posteriormente el texto) se elaboran por los propios alumnos o actores; se improvisan desde la primera persona: *yo en las circunstancias dadas*.¹²¹

El *étude* se divide entonces en las siguientes partes:

1. Un primer análisis en el que determinamos los puntos de partida de la situación y las relaciones entre los personajes.
2. Preparación de la analogía personal que nos conecta a la situación, ayudándonos a caer y entrar en ella.

¹²⁰ Chejov, M. *Herencia literaria, vol. II.* (1986). Citado por Ángel Gutiérrez, *El sistema Stanislavskyano. Diccionario de términos Stanislavskyanos.* Escuela Superior de Arte Dramático, Murcia, 2001, pp. 55-56.

¹²¹ Gutiérrez, Ángel. *El sistema Stanislavskyano. Diccionario de términos Stanislavskyanos.* Escuela Superior de Arte Dramático, Murcia, 2001, p. 149.

3. Momento de la práctica, donde a través de la analogía tratamos de buscar la orientación dentro de las circunstancias realizando un análisis activo *aquí y ahora*.
4. Reflexión y análisis del punto tercero para continuar en sesiones posteriores repitiendo el proceso con un *étude* más profundo.

Si el análisis es el acertado, éste sería el primer paso. El problema real es entrar en las circunstancias del personaje haciéndolo personalmente, desde la individualidad creativa, crear y vivificar esas circunstancias de manera activa y orgánica; esto es, poniendo nuestra estructura psicológica individual al servicio de ellas y permitiendo que nos afecten. Es en este punto donde nos encontramos con el problema principal, porque el patrón de comportamiento del hombre moderno tiende precisamente a lo contrario, a no dejarse afectar por lo que sucede ni en su entorno ni en él mismo.

Con toda su vida en el arte Stanislavsky dio el ejemplo de que es necesario estar preparados para el trabajo; precisamente él formuló la necesidad del trabajo de laboratorio y de los ensayos en cuanto procesos creativos sin espectadores. También la obligación del entrenamiento para el actor.

En el entrenamiento del actor, en los ejercicios se puede encontrar todavía una falsa satisfacción que permite evitar el acto de sinceridad personal [...] Es posible que la desventura del hombre contemporáneo consista en el hecho de que se ha alejado de la búsqueda de la felicidad por andar en cambio en la búsqueda del placer.¹²²

Asumir la necesidad de tener que formularse las preguntas que el autor se plantea y hacerlo desde la propia estructura psicológica, tratando de en-

¹²² Grotowsky, J. *Revista Máscara*, n° 11-12. Ed. Escenología, A.C., México, 1993.

contrar sensaciones que nos conecten con las circunstancias que el autor y la obra plantean y poder existir y resolver en esas circunstancias es el problema principal. Esto debe hacerse durante el *étude*, en el aquí y ahora, para que el análisis y el descubrimiento pertenezcan al cuerpo y sean entonces una experiencia conectada con nuestra vida, ya que el motor que nos impulsa a resolver pertenece a nuestras sensaciones: es el impulso que nos hace actuar en un tiempo presente. Así estamos tratando de hacer las cosas desde la base, creando la estructura del actor desde su microcosmos individual, sus inquietudes, su imaginario, las funciones básicas de su cerebro y su cuerpo, sus sentidos, antes de fijar la *mise-en-scène* del cuerpo. De este modo todas las acciones físicas que aparecen están conectadas a nuestros propios impulsos, los cuales están puestos en relación con las circunstancias; podemos decir entonces que así trabajamos orgánicamente.

CIRCUNSTANCIAS, ATMÓSFERA

ANALOGÍA → SENSACIONES → IMPULSOS

AQUÍ Y AHORA → IMPULSOS → ACCIONES FÍSICAS

En el *étude* no buscamos resultados finales, lo que nos interesa es el proceso, de ahí que prestemos especial atención a cómo el actor trabaja sobre la creación y vivificación de las circunstancias psicológicas internas, descubriendo su propia personalidad artística a través de la de los personajes. Es un proceso totalmente personal, pero siempre dentro de las circunstancias, que trata de resolver los conflictos que la situación plantea, contando la historia de una forma libre y desde nosotros mismos.

Desde el punto de vista pedagógico este período correspondería a la propedéutica: el actor aprende a realizar un trabajo paralelo al del drama siempre en relación con la idea principal de la obra.

Como podemos ver, la motivación se vuelve entonces el asunto principal, generador de todos los impulsos que nos hacen actuar orgánicamente, situándonos en un estado de atención óptimo, en conexión con nuestras sensaciones, y actuando con una energía e intención que se adecuan a lo que sucede.

MOTIVACIÓN, CONEXIÓN CON SENSACIONES

IMPULSOS

ATENCIÓN – ADECUACIÓN

ADECUACIÓN – ENERGÍA E INTENCIÓN

ACCIÓN

ORGANICIDAD

Descubrir nuestras motivaciones es realmente descubrir por qué queremos ser actores, entramos entonces en una formación humanística y artística en la que nuestras razones para estar en el arte se convierten en el arte mismo. A medida que avanza el proceso de trabajo sobre las analogías, por citar un ejemplo, descubrimos que la analogía no es algo que esté fuera de nosotros, sino que está dentro; forma parte de nuestra estructura personal, la analogía somos nosotros mismos. Es desde ahí desde donde descubrimos los motivos para crear la historia. Luego debemos tener el grado de atención adecuado para poder reaccionar ante la situación con una energía e intención determinada que definan el significado de la acción, aunque éste sea un trabajo posterior. Pero la motivación es la génesis de nuestras emo-

ciones y el impulso para la acción. La motivación es la responsable de impulsar al contenido y darle una forma; podemos decir entonces que la motivación es la responsable de la articulación. La motivación es la génesis del acto creativo y de la manifestación expresiva.

Gran parte de nuestras motivaciones están situadas en nuestro inconsciente y un período importante del trabajo sobre las estructuras psicológicas se basa en entrar en contacto con ellas, hacerlas aflorar y organizarlas.

Este proceso se vuelve por sí mismo un proceder sistematizado, al que llamamos técnica, pero la técnica no es algo con lo que intervenimos desde el exterior, es algo que pertenece a la naturaleza del acto creativo, que entre otras cosas es un proceso de articulación de un significado dentro de la estructura de un significante. En el caso de las estructuras psicológicas esto sucede dentro de nuestro sistema sensorial y en nuestro microcosmos individual. Así pues, la técnica es el modo natural que tiene de articularse un impulso; esta cuestión es la que debemos descubrir como pedagogos, directores y actores. Stanislavsky propuso en este sentido una sistematización detallada de este proceso, que a continuación sometemos a análisis y corroboración:

Si dejamos de lado nuestro amor propio, si nos dejamos de grupos, de *mi sistema* o *tu sistema*, eso sería bueno. No existe ningún *sistema mío* o *sistema tuyo*. Hay solo un sistema, el de la naturaleza orgánica. No hay otro. Os prometo por escrito que, si aparece un alumno que ingresa en el teatro y dice algo importante que nos ayude a descubrir las leyes de la naturaleza orgá-

nica, aprenderé de él con enorme entusiasmo y agradecimiento.¹²³

Antes de abordar la sistematización de los elementos, nos parece del todo oportuno resaltar la anterior cita de Stanislavsky, como pensamiento conclusivo que engloba la génesis de sus investigaciones, las cuales hemos tratado de esclarecer proporcionándoles una base científica. Investigaciones que concluyen con la necesidad de descubrir y conectarse de algún modo con el concepto que él explica como naturaleza creativa orgánica, uno de los temas centrales de la presente tesis. Todos los contenidos que hemos abordado y elaborado surgen de la necesidad de descubrir y formular desde postulados científicos, racionales y claros el funcionamiento de los procesos creativos en el ser humano en el campo del arte dramático. Y los que trataremos a continuación reflejan específicamente el proceder técnico sobre las estructuras psicológicas.

Debemos comenzar siempre por tratar de descubrir y precisar las circunstancias en las que se desarrolla la obra, las circunstancias en las que se encuentra cada personaje en particular, así como las circunstancias de las relaciones. También tenemos que asumir que debemos entrar en contacto con dichas circunstancias desde nuestra realidad personal, dejando que poco a poco despierten nuestro imaginario, nuestra percepción y nuestras sensaciones individuales respecto de ellas mismas. Entonces, lo que iremos creando son unas circunstancias paralelas a las propias circunstancias de la obra, es decir, unas circunstancias personales que son análogas a las de la obra, lo que nos permitirá acercarnos poco a poco al problema que el autor plantea con el texto. Creamos y vivificamos las circunstancias psicológicas

¹²³ Stanislavsky K. S. De las charlas con los actores del Teatro de Arte, (1936). Citado por Ángel Gutiérrez, *El sistema Stanislavskyano. Diccionario de términos Stanislavskyanos*. Escuela Superior de Arte Dramático, Murcia, 2001, p. 129.

externas y las circunstancias psicológicas internas. Utilizamos el trabajo con las analogías para encontrar el modo de actuar de acuerdo con las circunstancias pero desde nuestra estructura individual:

Son estas las circunstancias del trabajo del actor en escena: «La fábula de la obra, los acontecimientos, hechos, la época, el tiempo y lugar de acción, las condiciones de vida, nuestra comprensión de la obra (del actor y del director), lo que añadimos de nosotros, *las mise en scène*, la puesta en escena, decorado y vestuario del escenógrafo, el *atrezzo*, la iluminación, los ruidos y sonido... todo lo que se les propone a los actores en los ensayos».

En el artículo «Sobre el drama popular y el drama Marfa Posád-niza», A. S. Pushkin escribe: «La verdad de las pasiones y la verosimilitud de los sentimientos en las circunstancias supuestas, esto es lo que le exige nuestra inteligencia al autor dramático». Stanislavsky dice que «exactamente lo mismo exige nuestra inteligencia del actor dramático, con la diferencia de que las circunstancias, que para el escritor son supuestas, para los artistas ya son concretas, circunstancias propuestas o dadas».¹²⁴

Como podemos ver, el asunto esencial que Stanislavsky plantea, es de qué modo empezamos a relacionarnos con las circunstancias y desde qué motivaciones e impulsos individuales iniciamos este proceso. Entonces podremos también comenzar a comprender y valorar desde un punto de vista personal los acontecimientos y sucesos que tienen lugar en la obra:

¹²⁴ Stanislavsky K. S. *Obras escogidas, vol. II*, (1936). Citado por Ángel Gutiérrez, *El sistema Stanislavskyano. Diccionario de términos Stanislavskyanos*. Escuela Superior de Arte Dramático, Murcia, 2001, p. 60.

El acontecimiento es un punto de partida o momento inicial en el trabajo sobre el personaje, que introduce al actor por el camino más corto en el mundo de los hechos y sucesos de la obra dramática. La apreciación de los hechos es uno de los momentos cardinales en el proceso de conocimiento de la obra y el papel.¹²⁵

Desde el encuentro inicial con las circunstancias, comenzamos a valorar los hechos, sucesos y acontecimientos fundamentales de la obra de una forma activa, trabajando sobre ellos desde el aquí y ahora y a través de la acción. El suceso y las circunstancias en las que se desarrolla son los condicionantes de la línea de acción, generador de los impulsos del personaje y motor de sus motivaciones. El análisis de los acontecimientos abarca su valoración y apreciación como tales con el fin de precisar la cantidad y cualidad de energía que generan con respecto a las relaciones, a las circunstancias y al superobjetivo de la obra dramática.

¿Qué significa la apreciación de los hechos y acontecimientos de la obra? Eso significa hallar en ellos el sentido oculto, la esencia espiritual, el grado de su importancia, de su interacción. Eso significa profundizar por debajo de los hechos y acontecimientos externos, y encontrar allí, en las profundidades, bajo sus raíces otro acontecimiento más importante, un acontecimiento profundamente oculto del alma, y, posiblemente, constante y engendrador de ese hecho externo. Eso significa seguir atenta y minuciosamente la línea de desarrollo del acontecimiento del alma, sentir la línea de las aspiraciones de todos los personajes, sus enfrentamientos espirituales, sus intersecciones y enlazamientos mutuos. En una palabra, la apreciación de los

¹²⁵ Gutiérrez, Ángel. *El sistema Stanislavskyano. Diccionario de términos Stanislavskyanos*. Escuela Superior de Arte Dramático, Murcia, 2001, p. 107.

hechos y acontecimientos, es sentir el esquema interno de la vida espiritual de la persona.¹²⁶

La apreciación de los hechos debemos ponerla siempre en relación con nuestra estructura psicológica; descubrir esos sucesos en el ámbito de lo que nos afecta personalmente. De ahí que debemos tratar de buscar las motivaciones que nos hacen entrar en ellos desde nosotros mismos. Hacemos el análisis dentro de los sucesos, no fuera de ellos. En todo momento el trabajo sobre las analogías y las sensaciones se presenta como el procedimiento más directo.

Para valorar los hechos desde sus propios sentimientos, a partir de una relación con ellos viva y personal, el actor se plantea en su interior la siguiente pregunta y resuelve el siguiente problema: ¿qué *circunstancias* de la vida interior de mi espíritu humano [se pregunta a sí mismo], cuáles de mis personales y vivos propósitos, deseos, aspiraciones, cualidades, características y defectos naturales humanos podrían obligarme a mí, a la persona-actor, a relacionarse con las personas y los sucesos de la otra del modo en que se relaciona con ellos la persona representada por mí?¹²⁷

La valoración de los hechos nos abre el camino hacia el descubrimiento del superobjetivo del autor. Al descubrir el significado de cada suceso se nos abre el camino de toda la línea de acción y entendemos el sentido de la obra dramática, la razón por la que esta ha sido creada. Cada uno de los sucesos y acontecimientos son los elementos constitutivos y generadores de

¹²⁶ Stanislavsky K. S. *Obras escogidas, vol. IV*, (1914). Citado por Ángel Gutiérrez, *El sistema Stanislavskyano. Diccionario de términos Stanislavskyanos*. Escuela Superior de Arte Dramático, Murcia, 2001, p. 107.

¹²⁷ Gutiérrez, Ángel. *El sistema Stanislavskyano. Diccionario de términos Stanislavskyanos*. Escuela Superior de Arte Dramático, Murcia, 2001

la misma, nosotros los integramos en nuestra persona-actor haciéndolos nuestros y actuamos entonces de acuerdo con el superobjetivo.

¿Qué significa valorar los hechos y los sucesos de la obra? [...] Significa encontrar en ellos el oculto sentido interior, su esencia espiritual, el grado de su significado e influencia. Esto significa introducirse en los hechos y sucesos externos y encontrar en el fondo de ellos otros sucesos profundamente ocultos que con frecuencia provocan estos mismos hechos externos. Esto significa seguir el desarrollo del hecho espiritual y llegar a sentir el grado y carácter de su influencia, seguir la línea de intenciones de cada uno de los personajes, el conflicto entre esas líneas, sus intersecciones, enlazamientos, divergencias. En una palabra, significa adquirir el conocimiento de ese esquema interior que determina las interrelaciones personales. Valorar los hechos significa encontrar la clave para descifrar muchos misterios de la *vida del espíritu humano* del papel, ocultos bajo los hechos de la obra.¹²⁸

Por tanto, todo el proceso de análisis tiene como fin el descubrimiento y la integración del superobjetivo. Este es el objetivo esencial al que todos los objetivos se dirigen. Cuando tratamos de ver el superobjetivo, estamos mirando al autor, encontrándonos con su calidad artística y humana, con los aspectos fundamentales que lo movilizan hacia la creación dramática, con sus posicionamientos éticos y estéticos, con sus ideas y pensamientos, con su percepción y con todos aquellos aspectos que puedan ser generadores de su obra.

El principal y totalizador objetivo que atrae hacia sí todos los objetivos sin exclusión, y que provoca e impulsa la tendencia

¹²⁸ Knébel, María O. *La Palabra en la Creación Actoral*. Ed. Fundamentos, Madrid, 2004, pp. 66-67.

creativa de los resortes de la actividad psíquica y los elementos del estado emocional del artista-personaje se llama superobjetivo de la obra dramática [...] Todo lo que acontece en la obra, todos los anhelos, deseos, acciones del artista análogas con las del papel, aspiran y van dirigidas inequívocamente hacia el superobjetivo de la obra.¹²⁹

El superobjetivo refleja los aspectos más significativos de las inquietudes del autor, lo que más le afecta, lo que más le conmueve. Es en ese punto donde debemos buscar la unión y simbiosis con tales inquietudes que están reflejadas en los personajes y en la totalidad de sus relaciones. Cuando trabajamos sobre las analogías, damos a los personajes cosas que nos pertenecen, es decir, nos abrimos hacia el superobjetivo del autor, uniendo nuestras inquietudes y nuestras sensaciones con las suyas.

El aspecto más importante de todo este proceso de análisis, valoración y simbiosis está relacionado con el uso que hacemos de nuestra imaginación activa. La imaginación activa es aquella que trasciende los límites de nuestro pensamiento alcanzando la totalidad de nuestro sistema perceptivo movilizándolo a la acción.

La capacidad del artista de ver con su mirada interna y realizar en escena todo aquello que el autor no ha escrito en la obra.

Stanislavsky decía: «El artista necesita la imaginación en todos los momentos de su trabajo creativo desde que comienza a estudiar la obra hasta la interpretación del personaje».

Los alumnos de Stanislavsky, Vajtánov y Mijaíl Chejov, con-

¹²⁹ Stanislavsky K. S. *Obras escogidas, vol. II*, (1936). Citado por Ángel Gutiérrez, *El sistema Stanislavskyano. Diccionario de términos Stanislavskyanos*. Escuela Superior de Arte Dramático, Murcia, 2001, p. 79.

sideraban que la imaginación potente, viva, la imaginación despierta y disponible es el medio o recurso principal del actor creador y que sin imaginación es imposible el arte del actor.¹³⁰

La imaginación y la fantasía revitalizan y energizan nuestro cuerpo, transformando lo que es invención en algo real; no realista, sino real. La imaginación es la fuente que hace que en nuestro cuerpo se desarrolle el superobjetivo. Debemos volver a imaginar el drama tal y como lo ha hecho el autor al crearlo. Nosotros lo creamos de nuevo pero desde nuestro imaginario. Lo importante es la apertura de uno mismo, de toda esta fuente de imágenes y sensaciones que la lectura, el análisis y los *études* van provocando hasta que descubrimos nuestra cercanía con el autor.

El objetivo del artista y de su técnica artística consiste en convertir la invención del autor en una realidad artística en el teatro.

En este proceso la imaginación juega un papel enorme.¹³¹

La imaginación es el elemento transformador del impulso y la idea en una forma artística; a través de la imaginación visualizamos, escuchamos, saboreamos, fantaseamos. La imaginación está directamente conectada con las sensaciones, es un fenómeno psicológico que sucede a nivel corporal, imaginamos en función de los deseos de nuestro cuerpo y de nuestra psique. En el ámbito de la imaginación se desarrolla por tanto una parte muy importante de nuestra vida.

¹³⁰ Gutiérrez, Ángel. *El sistema Stanislavskyano. Diccionario de términos Stanislavskyanos*. Escuela Superior de Arte Dramático, Murcia, 2001, p. 61.

¹³¹ Stanislavsky K. S. *Obras escogidas, vol. II*, (1936). Citado por Ángel Gutiérrez, *El sistema Stanislavskyano. Diccionario de términos Stanislavskyanos*. Escuela Superior de Arte Dramático, Murcia, 2001, p. 62.

IMAGINACIÓN – FANTASÍA – CUERPO

CUERPO – SENSACIONES

MOTIVACIONES – IMPULSOS

CUERPO – ACCIÓN – SUPEROBJETIVO

La imaginación y la fantasía ayudan a encontrar y crear sensaciones que son las responsables de la aparición de las motivaciones e impulsos que movilizan nuestro cuerpo a la acción. Entramos en el mundo de la imaginación a través de la utilización del *si* mágico.

La palabra y *si* es un impulsor, instigador, el resorte que despierta nuestra actividad creadora [...] es quien da el primer impulso para el posterior desarrollo para el proceso creativo del personaje.¹³²

El *si* mágico es el motor que nos impulsa a la acción. Es el presupuesto fundamental en el actor creativo, nos acerca a las atmósferas, a las circunstancias, a la situación, a las relaciones y a los personajes. El *si* mágico hace que se creen reacciones emocionales que se unen a impulsos motrices, poniendo en funcionamiento estas dos conexiones del cerebro-cuerpo:

Crear en lo que imaginamos, tener fe en esta nueva realidad, en modo alguno significa que el actor ha de entregarse en escena a una especie de alucinaciones; por el contrario, con una parte de

¹³² Ibid. p.59.

su consciencia controla todo lo que hace y lo que ocurre a su alrededor, no olvida que todo lo que le rodea en el escenario –los decorados, el *atrezzo*, los focos, etc.– no es más que un decorado. Pero se dice a sí mismo: «Yo sé que todo lo que me rodea en la escena es una imitación de la realidad: no es verdad, pero y si todo esto fuera verdad, ¿cómo reaccionaría yo a tal o cual suceso, como me comportaría yo, cómo actuaría si...? Y desde ese momento en que en el alma del actor aflora ese mágico y *si* creativo, toda la vida real que le rodea deja de interesarle y se transporta a otra dimensión, a una vida imaginaria, creada por él mismo».¹³³

La imaginación nos ayuda también a descubrir, entender y preparar la atmósfera. A diferencia de las estructuras conceptuales, cuando trabajamos sobre las estructuras psicológicas todo surge del ambiente, de la atmósfera, decimos entonces que lo que hacemos es una escena. En las estructuras conceptuales, todo surge de las ideas y de las palabras, decimos entonces que lo que hacemos es un diálogo. La atmósfera está muy relacionada con las circunstancias psicológicas externas y es un elemento modificador esencial del comportamiento de las personas:

La atmósfera es el aire del tiempo y del lugar en el que viven los personajes, rodeados de todo el mundo de sonidos, colores e infinitud de cosas... La atmósfera escénica ayuda a conseguir su unidad estilística y, junto con otros elementos contribuye a la

¹³³ Stanislavsky K. S. *Obras escogidas, vol. VIII*, (1953). Citado por Ángel Gutiérrez, *El sistema Stanislavskyano. Diccionario de términos Stanislavskyanos*. Escuela Superior de Arte Dramático, Murcia, 2001, p. 134.

creación de la imagen globalizadora del espectáculo.¹³⁴

Si decimos que las estructuras psicológicas implican los movimientos del alma individual, del microcosmos, la atmósfera sería el área donde este movimiento sucede.

El trabajo de la conciencia paralelo al trabajo de la imaginación es lo que realmente estamos buscando; estos serían los dos puntos básicos del análisis práctico que realizamos. En el punto central de este antagonismo es donde encontramos el equilibrio. A partir de aquí podemos empezar a hablar de la posibilidad de que surja el asunto esencial, la comunicación. Aparece entonces la necesidad de irradiar y recibir los contenidos con los que estamos trabajando; para ello es necesario encontrar la conexión entre emisor y receptor y viceversa, que lo que nos suceda esté abierto hacia los demás y que también estemos en conexión con lo que al otro le sucede. Stanislavsky enuncia aquí los conceptos de irradiación y receptividad:

Lo que Stanislavsky definía como *irradiación*, la capacidad de recibir esa irradiación en nuestro tiempo forma parte de toda una zona de la ciencia, la biología, psicología, parapsicología, etc. En la práctica científica se han introducido las nociones *Bioespacio* y *Bioespacio humano*. Aparecieron designaciones tales como *psicoterapeuta*, *extrasensorial*, etc.; Stanislavsky poseía una intuición genial, durante muchos años estudió los distintos tipos de comunicación escénica y comunicación del actor con el público, y llegó a la conclusión de que existe una influencia mutua entre estos dos campos de la acción dramática, así como una

¹³⁴ Popov, A.D. *Herencia teatral*. (1979). Citado por Ángel Gutiérrez, *El sistema Stanislavskyano. Diccionario de términos Stanislavskyanos*. Escuela Superior de Arte Dramático, Murcia, 2001, pp. 117-118.

El modo en el que nuestro organismo está funcionando a nivel interno tiene su manifestación externa, aunque en un número importante de ocasiones no somos conscientes de esta manifestación. Stanislavsky sugiere que existe la posibilidad de desarrollar la conciencia sobre lo que irradiamos y recibimos, para lo cual propone diferentes ejercicios. Así se convierten estos dos conceptos, junto con las adecuaciones que veremos a continuación, en asuntos nucleares del proceso comunicativo:

La irradiación y la capacidad de receptividad de esa irradiación son los caminos invisibles y los conductos de la intercomunicación.¹³⁶

La irradiación y la receptividad cuando son capacidades conscientes se vuelven los elementos esenciales del proceso comunicativo, ya que exactamente aquello que nos interesa es lo que movilizamos en el proceso de intercomunicación con una calidad energética y unas intenciones determinadas. Podemos entonces situarnos a otro nivel que demanda una calidad energética distinta a la cotidiana ya que las situaciones y las relaciones refieren conflictos de una intensidad elevada. Aquí el proceso de comunicación requiere de una gran atención para que lo que estamos manejando lleve la dirección óptima en relación con la idea y el superobjetivo. Tratamos

¹³⁵ Gutiérrez, Ángel. *El sistema Stanislavskyano. Diccionario de términos Stanislavskyanos*. Escuela Superior de Arte Dramático, Murcia, 2001, p. 73.

¹³⁶ Stanislavsky K. S. *Obras escogidas, vol. II*, (1936). Citado por Ángel Gutiérrez, *El sistema Stanislavskyano. Diccionario de términos Stanislavskyanos*. Escuela Superior de Arte Dramático, Murcia, 2001, p. 73.

de irradiar y recibir todo aquello que está en relación con el superobjetivo:

En un estado anímico tranquilo la irradiación y su receptividad apenas son perceptibles. Pero en momentos de grandes emociones, de exaltación y de altas tensiones y pasiones esta irradiación se hace más determinante, precisa y sensible, tanto para el que transmite, como para los que la reciben. Esta comunicación invisible a través de la irradiación mutua que fluye debajo de las palabras, forma una unión invisible entre los personajes.¹³⁷

El siguiente elemento en el proceso comunicativo alude al hecho de cómo nos adaptamos a lo que está sucediendo y a lo que nos envían el otro o los otros.

La adecuación es uno de los recursos más grandes en todo tipo de comunicación [...] cuanto más complicados sean los objetivos y sentimientos que se transmiten tanto más matizadas y sutiles han de ser las tácticas y modos de adaptarse [...] cada actor tiene sus propias técnicas y recursos originales y únicas de distinto valor y procedencia.¹³⁸

Las adecuaciones son los diferentes procedimientos o *modus operandi* de los sentidos que utilizan los actores para comunicarse en escena. Las tácticas de los sentidos para acoplarse al otro. En el recorrido del proceso pedagógico y creativo desarrollamos un *modus operandi* para adecuarnos a las circunstancias y al *partenaire* así como para alcanzar nuestros objetivos. Nos referimos en las estructuras psicológicas a todo tipo de recursos que

¹³⁷ Ibid. pp. 73-74.

¹³⁸ Ibid. p. 74.

podamos utilizar concernientes al cuerpo y las sensaciones.

La adecuación es la ilustración más clara de los pensamientos y sentimientos externos: con frecuencia, la adecuación o acomodación ayuda a llamar la atención de la persona con la que deseas comunicarte, lo predispone hacia ti; otras veces comunica a otros lo invisible, lo que solo se siente, lo que es imposible transmitir con palabras.¹³⁹

La calidad de lo que irradiamos y lo que recibimos durante las adecuaciones constituye la esencia del proceso comunicativo. El nivel de transparencia que logramos alcanzar en estos procesos define la nitidez de los contenidos que pretendemos transmitir. Estos tres factores conforman el triángulo que define el acto de la comunicación.

La comunicación es la aspiración de verter, comunicar a otro nuestros sentimientos y pensamientos y la aspiración de percibir los sentimientos y pensamientos ajenos.¹⁴⁰

Toda la educación del actor gira en torno a este proceso. El desarrollo de las capacidades comunicativas que nos permitan transmitir exactamente solo aquello que hemos decidido transmitir y no otra cosa. Para ello en el trabajo sobre las estructuras psicológicas es necesario que todo lo relativo a lo sensorial y corporal esté potencialmente activo ya que en estos dos ámbitos se centra la mayor parte del trabajo.

¹³⁹ Ibid. pp. 74-75.

¹⁴⁰ Stanislavsky K. S. *Cuadernos de apuntes, vol. I*, (1909). Citado por Ángel Gutiérrez, *El sistema Stanislavskyano. Diccionario de términos Stanislavskyanos*. Escuela Superior de Arte Dramático, Murcia, 2001, p. 72.

CUERPO

ADECUACIONES

IRRADIACIÓN RECEPTIVIDAD

COMUNICACIÓN

Es la consolidación de este delicado proceso lo que nos permite abordar los aspectos más sutiles del análisis. Entender la línea de comunicación implica la absoluta comprensión de los aspectos sensoriales, psicológicos y espirituales que la conforman en todos sus planos. Stanislavsky formula en este sentido un concepto fundamental que refiere la línea de contenido sobre la que se sostiene toda la acción dramática; esto es, el subtexto.

El subtexto es la *vida del espíritu humano* invisible, pero que se siente latir en el interior, que fluye constantemente, ininterrumpidamente bajo las palabras del texto dramático, justificándolo y vivificándolo. El subtexto es lo que nos obliga a pronunciar las palabras del personaje. El sentido de la creatividad reside en el subtexto.¹⁴¹

La creación de la línea de comunicación se basa en el contenido del subtexto y todos aquellos aspectos que de él se refieren. Normalmente en las obras dramáticas, lo que se dice es un reflejo de todo aquello que no se dice. Con lo cual la comprensión del proceso de comunicación requiere del análisis de los diferentes estratos que puedan conformar este proceso, ya mencionados anteriormente. El subtexto es el motor espiritual de la idea

¹⁴¹ Stanislavsky K. S. *Obras escogidas, vol. III*, (1935). Citado por Ángel Gutiérrez, *El sistema Stanislavskyano. Diccionario de términos Stanislavskyanos*. Escuela Superior de Arte Dramático, Murcia, 2001, pp. 96-97.

que se genera en la obra a todos los niveles.

El *subtexto* es el sentir interno de la vida del espíritu, que fluye ininterrumpidamente bajo las palabras del texto justificándolo y dándoles vida. Es como la vibración subterránea, el nervio oculto del personaje. Toda la vida que abarca la obra dramática es un proceso, proceso interno, complejo y contradictorio. La esfera del subtexto es el diálogo dramático, la comunicación de los personajes y las palabras a través de las cuales se realiza esa comunicación. El subtexto indica que la vida humana y la comunicación y relación entre las personas es mucho más compleja y profunda que las palabras que se dicen. Es la zona íntima y oculta donde se fraguan y liberan las emociones y los sentimientos de la persona.¹⁴²

Todos los elementos que estamos abordando contribuyen básicamente al desarrollo de un concepto esencial planteado por Stanislavsky: la naturaleza orgánica. El desarrollo de esta capacidad refleja la integración de todos los aspectos de la psicotécnica en el trabajo creativo sobre la obra dramática. El trabajo sobre la naturaleza orgánica es uno de los objetivos fundamentales en la praxis sobre las estructuras psicológicas. Es el concepto que engloba todos los elementos.

Como la brújula más precisa, la naturaleza orgánica indica el camino verdadero hacia nuestro sentimiento creativo, que es más sabio, más sutil y artístico que la razón más basta y la técni-

¹⁴² Stanislavsky K. S. *Obras escogidas, vol. II*, (1936). Citado por Ángel Gutiérrez, *El sistema Stanislavskyano. Diccionario de términos Stanislavskyanos*. Escuela Superior de Arte Dramático, Murcia, 2001, p. 151.

ca más refinada.¹⁴³

Así mismo queremos también aludir a la distinción que hace Stanislavsky sobre las tres etapas del proceso creativo que en este caso vamos a referir en concreto a las estructuras psicológicas de la composición, ya que en las estructuras dialécticas el proceso se basa en otras particularidades que abordaremos posteriormente.

El primer período alude a una etapa de encuentro, conocimiento y toma de contacto con el material dramático; nos encontramos esencialmente con el autor que es quien ha generado la obra. Aquí es fundamental la calidad de nuestra atención y capacidad perceptiva ante este primer encuentro.

El periodo de conocimiento es el periodo de preparación que empieza desde el primer encuentro con la obra y el personaje, desde la primera lectura [...] Es importantísimo el primer encuentro con el personaje. Las primeras impresiones son infantilmente vírgenes y frescas. Son los mejores estimuladores del enamoramiento y el entusiasmo que tanta importancia tienen en el proceso creativo.¹⁴⁴

Todo lo que percibimos en el primer período influirá directamente en los otros tres subsiguientes; es importante entonces dejar que la lectura evoque todas las sensaciones y emociones que posteriormente podremos utilizar en el análisis, en el período vivencial y en la encarnación.

¹⁴³ Stanislavsky K. S. *Cuadernos de apuntes, vol. II*, (1913). Citado por Ángel Gutiérrez, *El sistema Stanislavskyano. Diccionario de términos Stanislavskyanos*. Escuela Superior de Arte Dramático, Murcia, 2001, p. 83.

¹⁴⁴ Stanislavsky K. S. *Obras escogidas, vol. IV*, (1916-1920). Citado por Ángel Gutiérrez, *El sistema Stanislavskyano. Diccionario de términos Stanislavskyanos*. Escuela Superior de Arte Dramático, Murcia, 2001, p. 104.

En el segundo período tratamos de profundizar y hacer conscientes estas primeras emociones y sensaciones a través de un proceso de análisis con las analogías; tratamos de poner todo nuestro ser, nuestro cuerpo y nuestra conciencia en relación con el material de una forma viva y activa, esto es a través del trabajo sobre los *études* que antes hemos explicado. Nuestro análisis es activo, es decir, todas nuestras capacidades psicofísicas están al servicio del descubrimiento de la esencia de la obra y su superobjetivo.

Es el proceso de conocimiento de la obra y el papel... El segundo momento importante del periodo preparatorio cognoscitivo lo llamaré proceso de análisis. El análisis es la prolongación del conocimiento del papel. Pero en nuestro lenguaje conocer significa sentir. El análisis artístico ante todo es un análisis sensitivo, emocional.¹⁴⁵

Es un período vivencial, muy importante en el hecho creativo, un proceso que crea, construye y compone basándose en las leyes de la naturaleza orgánica, en los motores de la vida física del ser humano.

El tercer y último período es aquel en el que el material y el actor forman parte de un todo artístico, de una obra de arte acabada. Es el período al que Stanislavsky denominó metafóricamente de encarnación, refiriéndose al hecho de la unificación de estas dos partes en un todo. Podemos decir que el personaje se disuelve en el actor y el actor en el personaje a través de la acción.

¹⁴⁵ Stanislavsky K. S. *Obras escogidas, vol. IV*, (1920). Citado por Ángel Gutiérrez, *El sistema Stanislavskyano. Diccionario de términos Stanislavskyanos*. Escuela Superior de Arte Dramático, Murcia, 2001, p. 105.

El tercer período creativo lo llamaré período de la encarnación. Ahora, cuando dentro se acumuló el sentimiento y se creó la vida afectiva, apareció el material con el que podemos intercambiar y comunicarnos con otras personas. Ahora, cuando ya han cristalizado los deseos, los objetivos y aspiraciones y podemos intentar realizarlos; pero para esto debemos actuar no solamente desde el interior del alma, sino con acciones físicas externas, es decir, hablar, actuar, con el fin de transmitir con las palabras y los movimientos nuestros pensamientos y sentimientos.¹⁴⁶

En este último período interactuamos dentro de una estructura dinámica que hemos descubierto a través del análisis, y llegamos al acto comunicativo dentro de las atmósferas, circunstancias y objetivos de la obra.

Todos estos elementos constituyen una parte de lo que Stanislavsky denominó la técnica del actor, la cual se considera un trabajo imprescindible para la creación artística en todos los ámbitos del arte dramático. La razón fundamental que llevó al director, actor y pedagogo soviético a la investigación y posterior articulación y estructuración de estos elementos fue la necesidad de encontrar un procedimiento claro en el que nos podamos basar para afrontar el acto creativo que esté basado en la naturaleza orgánica de la vida humana y que nos ayude a no depender exclusivamente de los eventuales momentos de inspiración, sino todo lo contrario, a canalizar ésta para que sea aprovechable dentro de una estructura organizada.

Es que no se puede eternizar en escena el momento vivencial. Al igual que en la conducción de un automóvil, el movimiento hay

¹⁴⁶ Stanislavsky K. S. *Obras escogidas, vol. IV*, (1921). Citado por Ángel Gutiérrez, *El sistema Stanislavskyano. Diccionario de términos Stanislavskyanos*. Escuela Superior de Arte Dramático, Murcia, 2001, p. 111.

que mantenerlo con la ayuda permanente de chispazos, en el escenario se mantiene con la ayuda de constantes impulsos o instigaciones técnicas.¹⁴⁷

147 Gutiérrez, Ángel. *El sistema Stanislavskyano. Diccionario de términos Stanislavskyanos*. Escuela Superior de Arte Dramático, Murcia, 2001.

ESTRUCTURAS DE LA COMPOSICIÓN II: LAS ESTRUCTURAS DIALÉCTICAS

El siguiente período en el estudio de las estructuras de la composición implica la práctica sobre las estructuras dialécticas. El conflicto dramático tiene su raíz en un pensamiento o idea en torno a la cual se desarrolla una mayéutica, un diálogo. La dialéctica es el método que se usa para alcanzar la solución, es por eso que tiene en el diálogo su base formal. La mayéutica nos habla de la necesidad de un proceso que es el que nos lleva a la resolución del problema. En el mantenimiento de este proceso es donde se halla la complicación, la tendencia, cuando se trabaja sobre las estructuras dialécticas; es representar la resolución en lugar de transitar un desarrollo que nos lleva al descubrimiento de la misma. Tenemos que trasladar el texto de un proceso memorístico a un proceso activo, pasar del nivel restrictivo de la memoria al nivel libre del diálogo. El asunto aquí está directamente relacionado con la comprensión del superobjetivo del autor y de cómo buscamos unirnos a él a través de la comprensión del problema que este plantea a partir de nuestra persona. Debemos tratar de descubrirnos a nosotros en la idea del autor, hablamos de una autoeducación, porque cada actor es el autor, esa sería la esencia de la dramaturgia, su más esencial fin. Hacemos el mismo proceso que el autor pero desde la acción escénica, que en este caso está en el lenguaje. Conocemos el fin del autor, su superobjetivo, y todo el tiempo actuamos con las palabras en relación a ese final. Es el final lo que nos lleva a movernos desde el principio. Es lo contrario a lo que ocurre en las estructuras psicológicas, hay un comienzo y nosotros vamos hacia delante, aquí hay un final y nosotros vamos hacia atrás.

Por tanto si tenemos que descubrir el superobjetivo en nosotros, tenemos que olvidar la idea de limitar la acción jugando un personaje, si fuese

Buscamos la resolución del problema juntos, eso es lo que compartimos, no hay una relación o representación de este o aquel carácter o personaje, sino una revelación conjunta de esa solución que, además, lo que produce es un encuentro. Si es un proceso de autoeducación, lo que buscamos es la conexión con nosotros mismos, no hay ninguna relación con la audiencia. Es una estructura antigua, la base del *Homo sapiens*, los fundamentos de la capacidad de pensar para llegar directamente a algo que está por encima de nuestro cuerpo. Lo esencial es que encontremos la estructura del diálogo y después podremos movernos en ella. La atención está en el otro, en lo que dice, en lo que hace, en lo que piensa. Tenemos que descubrir cuál es la acción que causa el texto, cuál es el proceso que está antes de las palabras, ahí encontraremos el camino para el diálogo. Antes de empezar tenemos que encontrar esa situación que lo genera todo, es un momento en el que tenemos con nosotros la resolución del problema, pero realmente no la tenemos porque eso está en el futuro y nosotros estamos en el presente. Esta es la tensión que nos ayuda y crea una atmósfera adecuada para empezar, surge de la comparación entre lo que está en el futuro y lo que tenemos ahora, y entonces hacemos ese tránsito que está entre dos polos distintos de tiempo:

1.)

PRESENTE FUTURO

2.)

PRESENTE <<<<<<<<<<<< FUTURO

3.)

PRESENTE >>>>> ● <<<<< FUTURO

● Tensión – intención – impulso – acción.

Como ya hemos explicado en los capítulos sobre la tensión, la intención y los impulsos, la intención viene de la tensión. Es la necesidad de querer alcanzar el futuro desde el presente lo que crea la tensión y surge entonces el impulso para la acción. Tenemos que encontrar todo el tiempo esta relación dinámica en el diálogo. Esta sería la forma del comienzo, tenemos que tenerlo muy claro: es como una exposición y por tanto está al principio, crea el ambiente. A partir de aquí trabajaremos con el conflicto y su desarrollo compositivo desde la palabra. La dialéctica es una condición natural del ser humano, preguntar para alcanzar el conocimiento, responder para estructurar el conocimiento: viene la respuesta y volvemos a preguntar, es la historia de la filosofía en todas las culturas, es un procedimiento universal.

Entonces ahora podemos pensar en el proceso del análisis del diálogo. Lo primero es estructurar el material por fragmentos, encontrar para cada fragmento una metáfora que está relacionada con el final. Debemos encontrar el punto de tensión para cada parte y su conexión con la idea del autor, podemos ponerle a cada parte un título, hay algo específico que tenemos que hacer en cada parte de tal forma que podamos sentir que hay un espacio para la improvisación, pero la transición de un fragmento a otro no la podemos cambiar, debemos mantenerla muy clara. A través del significado de cada parte encontramos la conexión con el final y las transiciones nos ayudan a sentir el camino.

El final nos ayuda a sentir los espacios de las transiciones; las posiciones deben ser iguales: somos iguales porque el final es el mismo para los dos y al final ambos somos el autor. Luego aparece el problema de la gramática: la idea está articulada a través del lenguaje, las palabras y la gramática. Es muy importante entonces encontrar la energía de la pronun-

ciación para que el texto se abra. La gramática está directamente relacionada con la razón; de hecho es dentro de la primera donde articulamos a la segunda, por ello la precisión en la pronunciación es esencialmente importante. Podemos pensar, si queremos, que muchos conceptos o ideas proceden de la existencia en nuestro inconsciente de signos lingüísticos que al transformarse en palabras sirven para expresar estas ideas. En la gramática está implícita por tanto parte de la génesis del mundo de las ideas, como apuntábamos en la introducción con los ejemplos sobre las letras del alfabeto hebreo. El lenguaje puede ser por tanto y en primer lugar la representación de ideas en la mente –filosofía–, y solo secundariamente la descripción o representación de fenómenos externos –*filodoxa*–. Lo importante en las estructuras dialécticas es que el objeto o contenido del lenguaje lo constituye el conjunto de conceptos, y el molde o continente que los expresa son las palabras.

Cuando hablamos de las transiciones y de la estructuración del diálogo, estamos hablando de cuál es el proceso dialéctico que hace que eso sea así y no de otro modo; hablamos de un proceso racional y por tanto necesitamos de las enseñanzas de la lógica. Para entender los diferentes significados que pueden tener las palabras es esencial saber lo que ocurre en nuestros pensamientos. Entendemos entonces que hay una relación de identificación entre los procesos conceptuales del pensamiento y los procesos lingüísticos, pero ésta es una relación muy activa que tiene que ver con la búsqueda del conocimiento. Estamos hablando por tanto de una gramática de los conceptos. Podemos pensar que la lógica se estructura en cuatro partes relacionadas cada una de ellas con cuatro operaciones fundamentales del inconsciente:

- Concebir, de las ideas.
- Juzgar, del juicio.

- Razonar, del razonamiento.
- Ordenar, del método.

Las dos primeras partes están dedicadas al estudio del término y la proposición, son por tanto de interés para la gramática; las dos últimas, a la organización del concepto, pertenecen por tanto a la metodología. La gramática se desarrolla a través de procedimientos lógicos que a su vez están directamente relacionados con el arte de pensar; de esto deducimos que lo formal y expresivo está regido por el sentido y el contenido. Los significantes son los ámbitos donde se desarrollan los significados, el habla es algo paradójico, porque desde un número limitado y finito de significantes vamos a un número ilimitado e infinito de significados, accediendo desde el ámbito de lo finito y mortal a lo infinito e inmortal. Las dos últimas partes corresponden a la metodología, organización y desarrollo, son los pilares de la mayéutica y la dialéctica. Las cuatro forman parte del todo que constituye el universo del ser, el lenguaje.

El lenguaje es el elemento indispensable para los procesos dialécticos, es el instrumento de la filosofía y del pensamiento, y a través de él tratamos de expresar tanto lo cognoscible como lo no cognoscible. El proceso por el que llegamos a la conexión con significados determinados es uno de nuestros objetos de estudio en el ensayo: la naturaleza de las relaciones entre el lenguaje y los conceptos. La dialéctica tiene como objetivo dilucidar y aclarar ideas hasta llegar a una idea final como explicaremos posteriormente. La dialéctica es el despertar de la conciencia lingüística; el lenguaje se convierte entonces en la estructura más tangible para abordar el conocimiento, se convierte en el instrumento de la razón y del concepto. El concepto abarca en este caso el mundo de las ideas y los pensamientos y el lenguaje se convierte entonces en la luz que ilumina las relaciones entre el hombre y el mundo. El conocimiento puede llegar a ser metafísico, pero

desde la precisión de las particularidades del lenguaje pasa a ser gramática, fonética, sintaxis, semántica y pragmática. El lenguaje se convierte en el último y gran problema del arte dramático, la palabra como territorio abarcador del universo del drama, la palabra como territorio en el que el hombre vive y piensa. El lenguaje es por tanto el instrumento con el que se crea la obra de arte en las estructuras dialécticas:

La lengua es una obra de arte, y como tal, debe ser tomada de modo objetivo; por esta razón todo lo que en ella se expresa debe serlo según normas y correspondiendo a un designio, y es necesario que, en toda proposición, se pueda realmente comprobar lo que esta quiere decir como objetivamente existente en ella y, en cambio, no se debe tomar la lengua de un modo solo subjetivo y expresarse de un modo insuficiente, en la esperanza de que los otros adivinarán lo que uno quiere decir, como hacen aquellos, que de hecho, no designan el caso, expresan todos los pretéritos con el imperfecto, suprimen los prefijos, etc.¹⁴⁸

Estamos hablando de un arte-filosofía, donde el lenguaje es el instrumento que da existencia a la idea y al pensamiento haciéndolos tangibles, el lenguaje es así el instrumento esencial de la mayéutica y la dialéctica y por tanto de la ascensión a la *aletheia*, el grado más elevado del conocimiento. Podemos entonces hablar de la *ritualización* de la palabra, de la palabra como un instrumento hacia la idea esencial de todas las cosas, que desde un punto de vista platónico sería la Idea del Bien. El diálogo es una cualidad inherente a la condición humana y la retórica una condición impositiva de carácter externo, raíz ésta de las discusiones entre Platón y los sofistas. Un asunto nuclear del trabajo del actor sobre las estructuras dialécti-

¹⁴⁸ Schopenhauer, Arthur. *Pensamiento, palabras y música*. Ed. EDAF, Madrid, 1998.

cas es entonces el estudio del lenguaje y de sus consideraciones formales desde un espíritu poético y filosófico en oposición a lo formal o retórico.

En el empeño por evitar el aburrimiento, la monotonía y vulgaridad del hablar cotidiano, los actores procuran adornar el hablar escénico, sobre todo en el verso, con voces artificiales, florituras y cadencias tan características en el teatro amanerado y declamatorio. Existe, sin embargo, otro hablar natural y musical que observamos en los grandes artistas en los momentos de su inspiración creativa y relacionado con el sonido interno del personaje que interpretan.¹⁴⁹

Encontramos en esta observación de Stanislavsky la misma crítica que hace Platón en el *Fedón* cuando considera el carácter persuasivo de la retórica como la objeción esencial para el ejercicio filosófico:

Temo mucho que al ocuparme hoy en esta materia, lejos de conducirme como un verdadero filósofo, voy a convertirme en disputador terco, a la manera de todos esos ignorantes que, cuando disputan, no se cuidan en manera alguna de enseñar la verdad, sino que su único objeto es arrastrar a su opinión personal a todos los que les escuchan.¹⁵⁰

Podemos decir entonces que no se trata de utilizar el lenguaje, de hacer uso de él para un fin concreto, sino de vivir la realidad del lenguaje como centro esencial de nuestro ser en el mundo. El lenguaje es el instrumento a través del cual se articulan las ideas y las áreas de conocimiento de nuestro

¹⁴⁹ Stanislavsky K. S. *Obras escogidas*, vol. VI, (1927). Citado por Ángel Gutiérrez, *El sistema Stanislavskyano. Diccionario de términos Stanislavskyanos*. Escuela Superior de Arte Dramático, Murcia, 2001, p. 150.

¹⁵⁰ Platón. *Fedón, Diálogos*. Ed. Porrúa, México, 2003, p. 577.

ser, tiene entonces más que ver con un descubrimiento universal de carácter individual que con una técnica en el sentido sofisticado del término, esta es la gran crítica de Platón a la retórica, que encontramos esencialmente en el *Gorgias* y en *Fedro*:

Me parece que existe cierta ocupación que no tiene nada de arte, pero que exige un espíritu sagaz, decidido y apto por naturaleza para las relaciones humanas; llamo adulación a lo fundamental de ella [...] También llamo parte de la adulación a la retórica, la cosmética y la sofística, cuatro partes que se aplican a cuatro objetos [...] digo que no es arte, sino práctica, porque no tiene ningún fundamento por el que ofrecer las cosas que ella ofrece ni sabe cuál es la naturaleza de ellas, de modo que no se puede decir la causa de cada una. Yo no llamo arte a lo que es irracional.¹⁵¹

La palabra es entendida por Platón como sustancia del alma, elemento revelador de las ideas más elevadas del ser humano, por tanto no puede existir el acto de su utilización sino de su vivencia, porque es la sustancia que nos contiene, la sustancia que nos eleva, la sustancia que nos sublima. Mover la palabra de este centro y utilizarla con otros fines sería lo contrario a la idea de la dialéctica, la Idea del Bien. En el arte del rapsoda –tema central del *Ión*– y que podemos equiparar al arte del actor, se plantea también la oposición entre dialéctica y persuasión, la técnica como sofisma, y se llega a la conclusión de que el arte del actor no existe como tal, en todo caso sería un reflejo del ejercicio dialéctico y esto es algo que no participa en absoluto de los presupuestos de la retórica. En el *Fedro* es planteada una problemática similar relativa a las opiniones que podemos tener sobre las cosas y a los procedimientos utilizados para exponerlas a los demás.

¹⁵¹ Platón. *Gorgias, Diálogos*. Ed. Porrúa, México, 1992.

Quien pretende ser orador no necesita aprender qué es, de verdad, justo, sino lo que opine la gente que es la que va a juzgar; ni lo que es verdaderamente bueno o hermoso, sino lo que lo parece. Pues es de las apariencias de donde viene la persuasión, y no de la verdad.¹⁵²

De acuerdo con estos presupuestos, no podemos encontrar en la retórica la condición de arte dado que:

1. No es un saber que esté basado en el conocimiento de la verdadera naturaleza y esencia de su objeto.
2. No busca una ascensión hacia la verticalidad y hacia la Idea del Bien, su fin está dirigido hacia la horizontalidad y el control de lo que está a nuestro alrededor.
3. No trata de servir de la mejor forma posible al objeto sobre el que recae.

La retórica no estaría así fundamentada en el acto de la creatividad, sino en el ejercicio del control y la persuasión. La dialéctica es un acto creativo, implica la posibilidad de un descubrimiento, el descubrimiento final es siempre la Idea del Bien. Desde este punto de vista, cuanto hemos abordado hasta ahora en la investigación se enmarca dentro de los principios de la dialéctica.

El uso de la palabra está ligado a un *ethos* y a un destino. En la palabra es posible que se halle por ejemplo el misterio de lo que somos los seres humanos, de ahí la necesidad de encontrar una vivencia de la misma que está muy lejos de las leyes de la retórica. La palabra refiere el posible contenido del universo y aún se podría decir que trasciende sus límites, es el

¹⁵² Platón. *Fedro, Diálogos*. Ed. Porrúa, México, 1997.

reflejo de un ser y un estar del hombre en el cosmos. Entonces en la dialéctica es una pulsación del alma, una transformación del alma en materia, en oposición a la retórica, en la que es una utilización de la materia para intereses propios. Esta diferencia es la que crea uno de los conflictos esenciales entre los seres humanos, un conflicto relacionado con un desconocimiento y una oscura percepción de la realidad. Así dice Sócrates en el *Fedro*:

La mayoría de la gente no se ha dado cuenta de que no sabe lo que son, realmente, las cosas.¹⁵³

El no saber de las cosas se refiere a un uso inadecuado de la palabra, entendemos entonces que ese mal uso nos mantiene fuera de la realidad y no nos permite acceder al mundo de las ideas. Así se convierte nuestra existencia en una sucesión de actos que están alejados de la esencia del universo, la Idea del Bien. Y añade en el *Gorgias*:

Pues si hablas en serio y es realmente verdadero lo que dices, ¿no es cierto que nuestra vida, la de los humanos, estaría trastocada y que, según parece, hacemos todo lo contrario de lo que debemos?¹⁵⁴

La palabra es elemento relacionado con la transformación y transformador, es elemento generado y generador de acuerdo con la condición ascendente y descendente de la dialéctica. La dialéctica sería el arte supremo de la palabra, a través del cual se organiza la estructura del ser en todas sus dimensiones, se dilucidan todos sus elementos constitutivos y se encuentran los caminos para tal fin. Así se expresa en el *Fedro*:

¹⁵³ Ibid.

¹⁵⁴ Platón. *Gorgias, Diálogos*. Ed. Porrúa, México, 1992.

Y de esto es de lo que soy yo amante, Fedro, de las divisiones y uniones, que me hacen capaz de hablar y de pensar. Y si creo que hay algún otro que tenga como un poder natural de ver lo uno y lo múltiple, lo persigo yendo tras sus huellas como tras las de un dios. Por cierto que aquellos que son capaces de hacer esto [...] les llamo por lo pronto, dialécticos.¹⁵⁵

La dialéctica tiene que ver con el movimiento y con la acción, es una búsqueda; la retórica, con el dogma y el estatismo. Por el hecho de su tendencia al movimiento y a la continuidad, es la generadora de los grandes temas –la inmortalidad del alma, la belleza, la justicia–, todos ellos contenidos en la Idea del Bien, de la que a su vez descienden. La tendencia es ir hacia la vida y la libertad, en oposición a la retórica, que tiende hacia la esclavitud y la muerte.

Es en el diálogo donde cobra todo su sentido la búsqueda de la verdad, diálogo en el que se discuten palabras y con palabras. El tratamiento que recibe la palabra está enfocado y dirigido a descubrir con la mayor precisión posible el objeto conceptual al que refiere realmente, clarificar todo lo posible el lenguaje al tratar sobre cualquiera de los temas que se elijan y entonces la palabra adquiere la dimensión de concepto. Pero siempre fuera de los límites del positivismo lógico que persigue una gramática, un léxico y una sintaxis que tienden a la univocidad de los significados. En el diálogo se manifiestan lo uno y lo otro de un aspecto, lejos de buscar una realidad definitiva y permanente, el diálogo se atiene a las contingencias y a los equívocos a través del juego. La esencia, por ejemplo, de un juego entre dos, no es que uno gana, sino que dos juegan. En el proceso de jugar está el descubrimiento, no en el hecho de que uno vaya a ganar. No se debate de

¹⁵⁵ Platón. *Fedro, Diálogos*. Ed. Porrúa, México, 1997.

un modo partidista, esperando que la conclusión sea la revelación de un único punto de vista de la realidad, sino exactamente lo opuesto.

El fin del diálogo no es discutir sobre lo verdadero o lo falso de un objeto o idea, no es un sistema dilucidador de realidades que se apoya en presupuestos concretos que determinan la verdad de unas cosas con respecto a las de otras por un proceso discriminativo. En este sentido Hegel tiene también mucho que decir con respecto a este modo de pensar:

Cuando arraiga la opinión del antagonismo entre lo verdadero y lo falso, dicha opinión suele esperar también, ante un sistema filosófico dado, o el asentimiento o la contradicción, viendo en cualquier declaración ante dicho sistema solamente lo uno o lo otro. No concibe la diversidad de los sistemas filosóficos como el desarrollo progresivo de la verdad, sino que solo ve en la diversidad la contradicción.¹⁵⁶

Dada la amplitud de su alcance, la dialéctica se convierte entonces en la forma suprema de la filosofía, en la forma suprema del pensamiento, estamos hablando entonces del actor-pensador. Desde este punto de vista, queremos plantearnos el hecho de que, si gran parte de lo que podríamos denominar cultura occidental está basada en el pensamiento platónico y neoplatónico, es un asunto fundamental conocer plenamente el desarrollo de sus pensamientos filosóficos y encontrar entre ellos y nuestro trabajo teatral una relación que esclarezca lo más posible los procedimientos que deben utilizarse. Describiremos entonces sus presupuestos fundamentales con el fin de que ayuden a dilucidar el proceso de análisis de lo que estamos refiriendo como estructuras dialécticas.

¹⁵⁶ Hegel, G.W.F. *Fenomenología del espíritu*. Fondo de Cultura Económica, México, 1973, p. 8.

El punto central del pensamiento platónico se basa en el desarrollo de una teoría de las ideas. Platón propone que hay una dualidad ontológica y gnoseológica esencial:

- El *kosmos noetós* o mundo inteligible.
- El *kosmos aisthetós* u *horatos* o mundo visible y sensible.

El *kosmos noetós* es el que comprende las esencias eidéticas o ideas. Una idea para Platón es una esencia, es decir lo que hace que una cosa sea lo que es. La idea de la belleza es la razón por la cual las cosas son bellas. El *kosmos noetós* es universal y constante.

El *kosmos aisthetós* es particular y no constante, es el mundo sensible, mudable y cambiante, es el microcosmos individual y la mentalidad privada, en oposición al *kosmos noetós* que es el macrocosmos universal y la mentalidad universal. El *aisthetós* es el mundo de los objetos, el lugar del nacimiento, el cambio y la transformación. Aquí todo lo percibimos sensorialmente, desde nuestro cuerpo. El *aisthetós* es el mundo de la inmanencia de las cosas y el *noetós* es el mundo de la realidad trascendente.

Las ideas existen trascendentemente, están separadas de los objetos, cada idea es una substancia o *ousía* y es única, eterna e inmutable; no es corpórea y no puede ser conocida por la percepción sensorial, sólo por la inteligencia o intuición intelectual, *noiesis*. Esto está relacionado con otro de los temas centrales de la filosofía platónica, la teoría de la reminiscencia, donde Platón establece la tesis de que conocer es recordar. En una existencia anterior, cuando el alma no estaba en el cuerpo, conoció las ideas, lo cual fue posible porque el alma también es ideal en sí misma, pertenece al mundo de las ideas. Cuando el alma existe en el cuerpo, a través de las sensaciones que se producen por el contacto con el mundo sensible, podemos recordar las ideas, porque las cosas imitan a las ideas. Este proceso

vital se llama *anamnesis*, y consiste en reducir a la unidad de la idea el microcosmos de las sensaciones.

Es evidente entonces la gran diferencia entre la teoría de la reminiscencia y todos los presupuestos sofisticados que plantean la posibilidad de introducir en la mente un concepto que antes no estaba allí. Si conocer es recordar, este procedimiento no tendría ningún sentido, como tampoco lo tendría la creación de un supuesto arte de la retórica. Esta teoría confiere a la dialéctica una dimensión superior que abarcaría todos los ámbitos de la existencia humana. Platón llegaría a desarrollarla en todas sus obras, que se convierten así en un modelo de lo que tendría que ser la vida del hombre, idea que se expresa en *La república*, uno de sus textos definitivos.

Platón plantea dos distinciones fundamentales para ubicar el conocimiento: la vía de la *doxa* y la vía de la *episteme*. La vía de la *doxa* se refiere a la vía de la opinión, a un conocimiento superficial de las cosas basado en la experiencia, un conocimiento engañoso de la realidad. La vía de la *episteme* es la vía de lo inteligible, de las ideas.

En la vía de la *doxa* se distinguen dos grados: la *eikasia* y la *pistis*. La *eikasia* se referiría a la imaginación, es una forma de conocimiento que descansa sobre metáforas y analogías superficiales. La *pistis* se ocuparía de los objetos de la imaginación, de la fe y de las creencias.

La *episteme* comprendería dos grados: la *dianoia* y la *noiesis*. La *dianoia* que es una forma de conocimiento donde se emplea un método racional y lógico, un método discursivo descendente; es deductivo, se parte de una hipótesis y se deducen conclusiones; es, por lo tanto, un conocimiento mediato que procede por demostración.

La *noiesis*, al contrario que la *dianoia*, emplea un método discursivo ascendente, es un conocimiento intuitivo por encuentro directo con las ideas, es antihipotético, no procede por demostración. El método es la dialéctica,

con el que se rebasan y superan las hipótesis ascendiendo a un principio no hipotético. En la dialéctica se empieza por una idea hasta que se asciende a la idea suprema, que es la Idea del Bien. Se parte de la base de que el mundo de las ideas está jerarquizado y que la Idea del Bien es el principio que hace inteligibles a las demás ideas. Desde aquí podemos emprender el camino inverso, descendiendo desde la idea suprema para encadenar con ella a todas las demás. Así podremos establecer la comunicación *-koinía-* y la trabazón *-symploké-* entre todas las ideas. De este modo adquirimos una visión sinóptica del mundo inteligible.

Para poder entender las estructuras dialécticas debemos considerar directamente la situación que crearon los sofistas. La sofística no está relacionada con las esencias sino con las formas, así es considerada por Platón como antifilosofía o *filodoxa*. La dialéctica y la teoría de las ideas tienen como objetivo garantizar la objetividad ontológica de los valores gnoseológicos (verdadero o falso), éticos (bueno y malo) y estéticos (bello o feo).

Las ideas son entidades trascendentes, independientes de nuestra conciencia, son objetivas, no existen en el mundo sensible, están separadas del mundo fenoménico y empírico, en un cosmos propio en el que existen de forma trascendente. El mundo inteligible es real, necesario, consistente, inmutable. El mundo sensible es aparential, no tiene consistencia ontológica, no es constante, está en permanente devenir y cambio. Las ideas son totalmente diferentes de las cosas sensibles, hay cuatro características básicas que las definen:

1. Son eternas e intemporales, no nacieron en este o aquel momento porque tampoco mueren, son acrónicas, constantes e inmortales.
2. Son únicas, a cada término general o abstracto corresponde solo una idea.

3. Son simples.
4. Son inalterables, no sufren cambios ni transformaciones, se mantienen siempre idénticas a sí mismas.

Dados los condicionantes y características de las que hemos hablado hasta ahora, podemos decir entonces que las estructuras dialécticas son prácticas universales. El conocimiento del mundo de las ideas es lo que hace que podamos hablar de los individuos sensibles, pero los objetos sensibles y materiales solo participan imperfecta y fugazmente de las ideas. Es por esto que siempre tenemos un conocimiento de ellos fugaz e imperfecto. El auténtico conocimiento es constante y perfecto, nunca relaciona formas inteligibles con objetos sensibles (esta relación siempre es cambiante), sino formas inteligibles con formas inteligibles (esta relación es inalterable y eterna). El arte del actor-filósofo consistiría en la exploración del campo eidético y las relaciones entre sus ideas a través de la palabra hablada, y es precisamente la dialéctica el arte de descubrir las relaciones entre las ideas.

Existen dos modos de hacer este proceso, a través de una dialéctica ascendente, *regressus*, donde nos remontamos al fundamento incondicional, la Idea del Bien; y desde este punto progresar hacia una dialéctica descendente, *progressus*, ordenando el conocimiento desde ahí.

Siempre la determinación de algo es a la vez la determinación de otras cosas, esto es una ley universal. Cualquier cosa se define por división (diéresis) a partir de una determinación superior a la que Platón llama *génos* (género), y de la que participan tanto la cosa definida como su opuesto en la definición en cuestión, la cual a su vez también se define a sí misma con respecto a la cosa sobre la que tratamos, son las reglas de la determinación. La dialéctica es el conocimiento de las relaciones entre las ideas, de su *symploke*, de cómo unas determinaciones participan en otras y se definen a unas con otras. El significado etimológico de la palabra dialéctica contiene

en sí mismo la unión de los opuestos, *diá* –a través de–, y *legein* –determinar, definir–. El conocimiento de las ideas es pues pasar de unas determinaciones a otras, asumir la interdependencia de las determinaciones; una determinación es tal a partir de una anterior o superior y por un proceso de división o diéresis de la misma. La última determinación a la que llegamos por un proceso de ascensión, *synagogé-anairein*, es la simple determinación de *ente*, que no permite un posterior ascenso. Ente quiere decir aquí *idea*; es entonces la determinación de ente la Idea de las Ideas, a la que Platón da un nombre:

HÉ TOU AGATHOU IDÉA O IDEA DEL BIEN

Sobre estos principios se asentarían todas las bases de la dramaturgia y cultura occidentales. La *anairein-synagogé*, se eleva de idea en idea eliminando toda hipótesis hasta llegar a la *Hé tou agathou Idéa*. Esta es la dialéctica ascendente que va de lo múltiple a lo unitario con el fin de descubrir el principio de cada cosa y al final el principio de los principios.

La dialéctica descendente, *progressus*, se trata de desarrollar mediante el uso de la razón, las distintas consecuencias de la *Hé tou agathou Idéa*, reconstruyendo así toda la serie de ideas sin necesidad de utilizar la experiencia.

La dialéctica es un proceso en el que partiendo necesariamente de los fenómenos vamos regresando hacia las esencias, *regressus*, para después volver de nuevo a los fenómenos, *progressus*, en un movimiento circular.

La vuelta a los fenómenos equivale a una racionalización de estos, mas no a su agotamiento, ya que contenidos nuevos descubiertos en ellos mediante el *progressus* impulsarán un movimiento también nuevo de *regressus*.

La *episteme* abarca la totalidad de las ciencias. Cada una de las ciencias corresponde a una parcela de lo real, a un campo particular que para poder

ser estudiado requiere la construcción de hipótesis explicativas que impliquen y expliquen los contenidos de ese campo. Cada ciencia tiene una hipótesis determinada que no es la hipótesis de ninguna otra. Platón propone que existe una ciencia general que es el presupuesto de las ciencias particulares, pero por encima de esta ciencia se halla algo que es completamente diferente de toda hipótesis, la Idea del Bien, el principio supremo que no podemos ver. Así nos remontamos a la ciencia fundamental, que es la ciencia antihipotética. Esta es la ciencia a la que se refiere Platón cuando habla de la destrucción de las hipótesis, destrucción que les conserva su valor en cuanto que hipótesis, pero que no las concibe y las niega en cuanto verdades fundamentales. En la dialéctica se asciende al conocimiento por medio de la razón: las hipótesis son consideradas como fases en ese ascenso no como principios únicos, sino como puntos de apoyo para elevarse hasta el principio de todo que ya no es hipotético, y una vez allí descender de nuevo abarcando todas las consecuencias que se derivan de él hasta llegar a la conclusión final, sin servirse en ningún momento de objetos sensibles, solamente de ideas, yendo de idea en idea y terminando en ideas. Todo este proceso tiene un carácter sistemático, globalizador, sinóptico, en el cual cada conocimiento concreto se justifica por el lugar que ocupa dentro del todo, que le asigna esa idea absoluta. Y todo este sistema de ideas descansa en la idea suprema, que es la Idea del Bien.

A través de la dialéctica, la inteligencia percibe las esencias de las cosas. El dialéctico capta de cada cosa la razón de su esencia. Las cosas que dependen de la opinión son totalmente distintas de las que dependen del saber. La forma de obrar del dialéctico es paradójica, en el sentido de que va contra la *doxa*; hay en él una tensión. Desde el punto de vista de la dialéctica, la filosofía es ascensión a lo inteligible, es salir de la *doxa*, ascendiendo a la *Hé tou agathou Idéa*. La filosofía se convierte entonces en

amor a la sabiduría, al contrario de la *filodoxa* que se convierte en amor a las opiniones.

Proponemos este proceso durante el análisis de la obra dramática, entendiendo que la dialéctica es posible debido a la existencia de la palabra y del lenguaje, así las relaciones palabra-lenguaje-dialéctica se tornan esenciales y motoras de toda la acción dentro de esta estructura compositiva. Además de Platón, encontramos relevantes las proposiciones que Gadamer y Heidegger hacen sobre estos conceptos y en concreto el procedimiento que se plantea desde el análisis hermenéutico que pasamos a abordar a continuación.

ANÁLISIS HERMENÉUTICO-ACTIVO: LA COMUNICACIÓN

Queremos dar a este apartado un carácter casi conclusivo por dos razones fundamentales: la primera, el presupuesto que planteamos sobre las relaciones entre la hermenéutica y el análisis activo de Stanislavsky, y la segunda, porque consideramos que la comunicación es el fin último del arte dramático en el que deriva toda la investigación realizada hasta ahora. El modo en que el actor y el director analizan los materiales sobre los que trabajan entendemos que es diferente a cualquier otro tipo de análisis que se pueda realizar, porque aquí el fin es buscar la comunicación a través de la acción escénica, trasladar aquello que está en el lenguaje escrito o en nuestra imaginación a la acción dramática. Por lo tanto debemos delimitar procesos claros que transformen y conecten directamente las conclusiones extraídas durante el análisis en acción. Así nos parece un asunto troncal establecer, como hemos hecho hasta ahora, una conexión entre tres aspectos fundamentales:

1. El funcionamiento del cerebro-cuerpo y sus relaciones con el arte del actor.
2. El esclarecimiento de conceptos fundamentales del arte actoral apoyándonos en bases científicas.
3. El estudio y análisis de las técnicas y procesos compositivos como asunto que da sentido a todos los presupuestos planteados.

Nos ocupamos ahora de la comunicación, del fin último y más elevado del arte dramático, de la aspiración máxima de los artistas teatrales. Aquí aparece el sentido de los conceptos analizados en cada capítulo creándose una clara interrelación entre cada uno de ellos. Hemos abordado todos los contenidos en el orden que creemos que deben ser asimilados desde una perspectiva pedagógica, y por el modo de abordarlos entendemos que la

comunicación es un asunto implícito en cada uno de ellos. La percepción, la atención, el movimiento, la memoria, la emoción y el lenguaje implican comunicación, así como la motivación y los impulsos, la organicidad, la energía y la intención, las sensaciones, la acción y el proceso que existe dentro de cada estructura compositiva. Entendemos entonces que la comunicación no es un concepto aislado sino que es un conjunto de todas estas funciones, conceptos y procesos que hemos tratado. Se puede decir que, entre otras cosas, hemos estudiado el proceso comunicativo en el arte dramático y los elementos que lo constituyen. Así dedicamos este apartado final previo a la conclusión definitiva a reconducir nuestra orientación directamente a este proceso.

En el arte teatral la comunicación es el motor de todas las operaciones que se realizan en el proceso de ensayos. Es necesario entonces entender los elementos que la constituyen y saber intervenir sobre ellos, así como entender la estructura compositiva en la que este proceso de comunicación debe surgir. Como hemos visto, el proceso comunicativo aparece de forma totalmente distinta en las estructuras psicológicas y en las estructuras dialécticas. No obstante, queremos hacer mención de una teoría fundamental que puede servir como punto de partida previo al análisis de todo proceso comunicativo en el arte dramático: nos referimos a la teoría de la interpretación explicitante de Martin Heidegger, que afirma lo siguiente:

Toda comprensión posee:

1. un *haber previo* (*Vorhabe*), un horizonte a partir del cual comprende;

2. una *manera previa de ver (Vorsicht)*, porque se lleva a cabo con una cierta intención o un determinado punto de vista;
3. una *manera previa de entender (Vorgriff)*, ya que se despliega en el seno de una conceptualidad que se anticipa a lo que hay que comprender y que quizá no es inocente.¹⁵⁷

Martin Heidegger nos plantea aquí un análisis que va más allá de la comprensión del texto sobre el que trabajamos o de nuestra propia creación dramática. Estamos hablando de un *antes* del texto; es decir, de un momento anterior al proceso comunicativo, anterior desde un punto de vista existencial, algo que precede a la articulación de esa comprensión.

El asunto que tratamos refiere más las causas que provocan la articulación del texto y la naturaleza de las mismas, que el texto en sí mismo. Y continúa Grondin:

Dos desplazamientos importantes se efectúan aquí respecto de la problemática clásica de la interpretación. 1) Aquello que se pretende poner en claro no es el principio del sentido del texto o la interpretación del autor, sino la intención que mora en la existencia misma, el sentido de su proyecto. Este desplazamiento tiene mucho que ver con el giro existencial de la hermenéutica en Heidegger, que abandona el paradigma de la interpretación de los textos (no sin las correspondientes repercusiones sobre esta última, como reconocerán los herederos de Heidegger, que serán Bultmann, Gadamer y Ricoeur). 2) La interpretación ya no es aquí el *procedimiento* que permite acceder a la comprensión, de acuerdo con la estructura teleológica de la interpretación y de la comprensión que ha prevalecido en la concepción clásica de la hermenéutica. No, la interpretación es más bien esclarecimiento críti-

¹⁵⁷ Grondin, Jean. *¿Qué es hermenéutica?* Ed. Herder, Barcelona, 2008, p. 57.

co de una comprensión que la precede. Primero hay comprensión luego su interpretación, donde la comprensión acaba comprendiéndose a sí misma y haciéndose cargo de sus anticipaciones.¹⁵⁸

Si entonces nos hacemos las tres preguntas mencionadas, *Vorhave*, es decir el haber previo, el horizonte a partir del cual comprendemos algo; *Vorsicht*, la manera previa de ver, la intención determinada, el punto de vista concreto con el que se lleva a cabo la comprensión, y *Vorgriff*, la conceptualidad en la que se despliega lo que hay que comprender, podemos entonces formular varias cuestiones importantes que precederán al análisis del material como tal y que serían la base que sostendría todas nuestras propuestas creativas:

1. -El haber previo, ¿de dónde procede?, ¿cómo y por qué se establece?
2. -La manera previa de ver y el punto de vista determinado, ¿a qué presupuestos responden?
3. -La manera previa de entender, la conceptualidad en la que se despliega, ¿en qué grado es objetiva?

Estamos tratando de determinar la objetividad del acto comunicativo. El hecho de que nos comuniquemos, ¿en qué tipo de anticipación se sustenta dentro de cada estructura determinada? Queremos plantear el acto comunicativo en el plano existencial, abrir un camino hacia atrás antes de la aparición del texto y analizar los distintos factores objetivos que determinan su existencia. En este sentido podríamos preguntarnos, por ejemplo, ¿desde dónde ha sido comunicado el texto?, ¿existe dentro de una preconcepción?, ¿de dónde viene esa preconcepción?, y podremos a partir de aquí entender el proceso comunicativo determinado y sus características. La comprensión, la explicación y la comunicación aparecen entonces tratados desde un punto de vista existencial.

¹⁵⁸ Ibid. p. 56.

La pregunta de Heidegger es aquí la siguiente: ¿de dónde vienen estas preconcepciones?, ¿se han elucidado alguna vez en sí mismas? Ser y tiempo se propone hacerlo, aplicando de esta manera a la cuestión del ser y del hombre la estructura de la comprensión y de la explicación que es ahora la de la existencia. La obra práctica de este modo, en el plano filosófico, la hermenéutica del ser y de la existencia que se efectúa ya en el seno de la existencia. De nuevo se percibe la distancia que puede separar a Heidegger de la hermenéutica clásica: no se trata de interpretar el sentido de un texto o el pensamiento de un autor, sino de elucidar la precomprensión de la existencia para determinar si depende de una aprehensión auténtica o no.¹⁵⁹

La máxima hermenéutica de Heidegger consiste, pues, en poner de relieve la estructura de la anticipación de la comprensión en vez de hacer como si no existiera.¹⁶⁰

La aportación de Heidegger la consideramos capital, ya que como vemos se basa en una hermenéutica del ser; esto posibilita un análisis que superador tanto de las preconcepciones y anticipaciones como de los presupuestos clásicos de la hermenéutica, que nos permite objetivizar la cadena de fenómenos que podría constituir el acto creativo-comunicativo, dos procesos que consideramos van ligados, ya que cuando se crea se comunica; y cuando comunicamos algo que ha creado otro, debemos volver a crearlo en nosotros para poder comunicarlo.

COMPRENSIÓN

ARTICULACIÓN

AUSLEGUNG

INTERPRETACIÓN

CREACIÓN / COMUNICACIÓN

¹⁵⁹ Ibid. p. 58.

¹⁶⁰ Ibid. p. 60.

El centro de todo es siempre la máxima hermenéutica planteada por Heidegger, la *Auslegung*, con la que se pretende llegar al análisis de las anticipaciones. Solo así podremos estudiar y analizar todos los fenómenos que se suceden en torno a éstas y salirnos tanto de los presupuestos psicológicos subjetivos como de las tradicionales corrientes de la metafísica, que en ningún momento habían considerado esta posibilidad.

La comprensión posee una triple estructura que se percibe claramente en lo que Heidegger llama la *Auslegung* o la *interpretación explicitante*.

El propósito de la interpretación explicitante es hacer aparecer por sí misma (*en cuanto tal o cual*) esta estructura de interpretación y lo que ella implica. A Heidegger le anima claramente aquí una perspectiva de *Aufklärung* o de elucidación (algo atemperada después en su discípulo Gadamer). En ser y tiempo, Heidegger no piensa primeramente en los modos psicológicos de la interpretación o de la comprensión, piensa sobre todo en dos tipos de anticipación que están en espera de explicitación o de «destrucción»:

a) la anticipación de una determinada concepción del ser (como presencia subsistente: *lo que es*, lo que se instala en una presencia permanente bajo una mirada dominadora, concepción que habría dominado toda la historia de la metafísica);

b) la anticipación de una determinada concepción de la existencia (el hombre como cosa pensante, o animal *rationale*).¹⁶¹

¹⁶¹ Ibid. pp. 56-57-58.

Estos dos tipos de anticipaciones determinan también para nosotros las posibilidades del análisis y por lo tanto las posibilidades de comprensión y re-comunicación. Heidegger propone la búsqueda de una conexión con el ser; el objeto de análisis de la hermenéutica es la existencia misma.

Pero en el sentido subjetivo del genitivo, el proyecto de una hermenéutica *de* la facticidad sugiere que esta interpretación debe ser efectuada por la existencia misma. Dicho de otro modo, el filósofo —o el autor de la hermenéutica de la facticidad— no ha de sustituir a la existencia misma. A lo sumo puede elaborar *indicaciones formales* que permitirán a la existencia apropiarse de sus propias posibilidades de existencia. Pero incumbe a la existencia misma elaborar la hermenéutica de su propia facticidad, que en cierto sentido practica de manera más o menos inconsciente al vivir ya en el seno de determinadas interpretaciones. Esta posibilidad de elucidación se funda en lo que la existencia es: un espacio abierto que no está integralmente regulado por el orden de los instintos, sino que puede determinar su orientación vital fundamental y liberarse de las interpretaciones alienantes de su ser.¹⁶²

El asunto fundamental se basa por tanto en encontrar una esencialidad que está antes de las interpretaciones psicológicas y de la aparición del texto; podemos, por ejemplo, empezar planteándonos si el texto fue generado a partir de una interpretación alienante del ser o no y desde este presupuesto tratar de avanzar.

¹⁶² Ibid. p. 47.

La facticidad designa de este modo en Heidegger el *carácter de ser* fundamental de la existencia humana y de lo que él llamará también *Dasein*, esto es, *el-ser-ahí*, este ser que es cada vez el mío, que para mí no es ante todo un *objeto* que esté delante de mí, sino una relación consigo mismo en la modalidad de la preocupación y la inquietud radical. Para el acceso a esta facticidad, la elección del término hermenéutica no es azarosa. Se funda en la facticidad misma, subraya Heidegger. Porque la facticidad, a un mismo tiempo:

1. es susceptible de interpretación,
2. espera y necesita interpretación,
3. y es vivida siempre desde una determinada interpretación de su ser.¹⁶³

Es necesario entonces considerar la hermenéutica desde el punto de vista del ser, encontrar en esta raíz nuestro impulso para la acción y entender que una de las posibilidades de organización del lenguaje y de la articulación de la acción a través de la palabra tiene en este presupuesto su génesis principal. La facticidad se convierte en elemento de análisis y la acción aparece desde una elucidación de esta facticidad. Cuanto llamamos acción, dramaturgia, creación, tiene su origen en la elucidación de esta facticidad.

¹⁶³ Ibid. pp. 47-48.

Solo que la facticidad lo olvida fácilmente, olvidándose también de sí misma. La tarea de la hermenéutica de la facticidad, en el sentido del genitivo objetivo, será a partir de ahí recordarle a la facticidad su facticidad, sacarla del olvido de sí. Es una hermenéutica de ataque que apunta a la facticidad de cada uno: «La hermenéutica tiene la labor de hacer el existir (*Dasein*) propio de cada momento accesible en su carácter de ser al existir (*Dasein*) mismo, de comunicárselo, de tratar de aclarar esa alienación de sí mismo de que está afectado el existir (*Dasein*)». ¹⁶⁴

Desde esta perspectiva el análisis activo se convierte en un proceso de autodescubrimiento en el que lo que tratamos de articular no es la acción del texto desde el punto de vista del propio y supuesto contenido del texto, sino desde su esencialidad, desde su *propiocepción*. El análisis hermenéutico-activo está antes del propio texto para poder luego acercarse a él. Las relaciones entre la existencia y la existencia del texto o material creativo han de ser el motivo de nuestro análisis y de la acción. Es una vuelta hacia atrás, no estamos dentro del mundo de la literatura, sino en la esencia de la articulación de la existencia a través del lenguaje y es en este punto donde realmente la acción se genera. Lo que hacemos con el cuerpo o con la voz es un resultado del lenguaje y el ser. Pensamos que el lenguaje y su relación con el ser y la existencia es el último y gran problema del arte y de la filosofía y, como ya hemos dicho anteriormente, estamos hablando del actor-pensador, del actor-filósofo.

Se trata, en otros términos, de despertar la existencia a sí misma: «El tema de la investigación hermenéutica es, en cada ocasión, el existir propio, cuestionado, justamente por ser hermenéutico, acerca de su carácter de ser con vistas a configurar una atención

¹⁶⁴ Ibid. p. 48.

(= *Wachheit*, un despertarse) a sí mismo bien arraigada». Se percibe aquí la distancia que separa a Heidegger de la hermenéutica clásica: la hermenéutica ya nada tiene que ver con los textos, ¿tiene que ver con la existencia individual de cada uno para contribuir a despertarla a sí misma!¹⁶⁵

El entendimiento de lo que hacemos en escena no viene entonces del análisis del texto desde el punto de vista de su contenido, el despertarse del que habla Heidegger tiene que ver con una *propiocepción* de los posicionamientos que toma nuestro entendimiento, nuestra capacidad de comprender e interpretar las cosas. Este tipo de análisis no está en el texto como material literario, psicológico o poético, sino filosófico y conceptual.

Puesto que se trata de zarandear la existencia, es necesario *destruir* las interpretaciones que la mantienen en un estado de adormecimiento: «La hermenéutica, pues, cumple su tarea solo a través de la destrucción». Si hay necesidad de destruir se debe a que la existencia misma intenta evitarse a sí misma. Atenazada por el deseo de sí misma, ansía deshacerse de esa inquietud radical que ella es para sí misma. La existencia busca calmarse, evitarse, sucumbiendo de este modo a la *decadencia* que la sigue como su sombra. Y así es como la existencia sucumbe por sí sola a la mediocridad dictada por el *se* y la opinión pública.¹⁶⁶

Esto supone un nuevo proceso de destilación que va en una dirección distinta a la de cualquier condicionante moral, social, incluso histórico; por ello aparece la necesidad del análisis del ser como elemento generador de todas las cosas y (ya que este en ocasiones se desvía de su esencialidad) el

¹⁶⁵ Ibid. pp. 48-49.

¹⁶⁶ Ibid. p. 49.

análisis hermenéutico-activo nos llevaría al encuentro con su raíz primaria y, por tanto, con la acción más auténtica y genuina.

Una vez más Heidegger no tiene realmente otro modelo más edificante que proponer a la existencia concreta. Le recuerda sólo que de alguna manera cesa de existir cuando ella se abandona y descuida tomarse *en mano*. A esta existencia inauténtica Heidegger opone el ideal de autenticidad que mora ya en la existencia en cuanto espacio abierto capaz de determinar la interpretación de su ser. No se trata, pues, de proponer una nueva moral, sino de invitar al *Dasein* a ser lo que es, un ser que puede estar *ahí* donde se toman las decisiones fundamentales que le van a su ser, pero que las más de las veces está en otra parte, distraído, lejos de sí.¹⁶⁷

Necesitamos ahora encontrar los procedimientos de análisis que nos ayuden a esclarecer esta situación del *Dasein*, estamos hablando entonces de un análisis ontológico sin el cual toda posterior dilucidación carecerá de una base sólida sobre la que sostenerse. La filosofía y la hermenéutica son una ontología; éste es uno de los presupuestos esenciales planteados por Heidegger, dado que la pregunta esencial previa a cualquier análisis es la pregunta por el ser.

Según Heidegger la pregunta es prioritaria por diversas razones: 1) Parece en primer lugar fundamental en ciencia porque todo conocimiento y toda relación con un objeto descansan sobre una cierta comprensión del ser del que se trata (el ser es de alguna manera presupuesto en toda investigación científica, pero su dilucidación incumbe propiamente a la filosofía). 2) En un sentido todavía más fundamental, la pregunta por el ser se revela como

¹⁶⁷ Ibid. pp. 49-50.

algo urgente para la existencia misma, si ha de ser verdad que se caracteriza «porque es un ente al que le va su ser». No hay por tanto pregunta más esencial para la filosofía. Solo que esta cuestión hoy «ha caído en el olvido».¹⁶⁸

El problema ahora es cómo abordar las respuestas a esta pregunta de tal modo que puedan tener sentido desde el punto de vista de la acción escénica. Nosotros pensamos que la resolución de esta pregunta puede adentrarnos en la raíz de la manifestación comunicativa y en un conocimiento profundo de la estructura compositiva a la que ésta da lugar. En cuanto a esto, creemos que es fundamental el análisis que Heidegger propone a través de la fenomenología.

A este fin Heidegger propone el método fenomenológico. Este método se caracteriza primeramente por un sentido restrictivo: todo lo que se diga de los fenómenos deberá ser objeto de una legitimación directa. Pero lo enojoso con el ser es que no se muestra, dado que el problema se ha dejado de lado en la actualidad y se ha sustituido por la problemática de la teoría del conocimiento. Lo que la fenomenología debería hacer ver, dirá Heidegger, es lo que de antemano no se muestra, sino que requiere ser puesto en evidencia. «¿Qué es eso que la fenomenología “debe hacer ver”? [...] Evidentemente, aquello que de un modo inmediato y regular precisamente no se muestra, aquello que queda oculto en lo que inmediata y regularmente se muestra, pero al mismo tiempo es algo que esencialmente pertenece a lo que inmediata y regularmente se muestra, hasta el punto de constituir su sentido y fundamento». La fenomenología será de este modo la vía que permite tener acceso al ser, comprendido

¹⁶⁸ Ibid. p. 50.

como el fenómeno fundamental, por más que no se muestre debido al olvido del ser.¹⁶⁹

Debemos encontrar los procedimientos de análisis más adecuados para responder a las tres preguntas que plantea la teoría de la interpretación explícita, un modo directo de acceso al *Dasein* y de reconocimiento de su situación. Procedimientos objetivos para esclarecer la posición del ser y la condición de sus anticipaciones, de tal forma que podamos situarlo en una posición más auténtica a la que el mismo ser, en su olvido, adopta. Desde estos presupuestos podremos entender con más claridad el proceso comunicativo y profundizar en un tipo de análisis que determine la naturaleza de toda manifestación artística.

Estudiamos y analizamos la acción del ser. ¿Cómo es esto posible?

Pero, ¿cómo hacer ver lo que no se muestra pero constituye el objeto de la ontología? Heidegger resuelve el dilema apelando a la hermenéutica, es decir, a la hermenéutica de la existencia. La fenomenología tomará de este modo un *giro hermenéutico*.

Los comentarios que Heidegger dedica a las nociones de fenomenología y de hermenéutica sugieren con fuerza que la disimulación del fenómeno del ser es el resultado de un encubrimiento que no tiene nada de inocente. Ese encubrimiento se funda, en efecto, en una autodisimulación de la existencia que, al ocultar la pregunta por el ser, busca sobre todo la huida de su ser finito y mortal. La tarea de una hermenéutica de la existencia será, pues, reconquistar («despertar» decía el curso de 1923) la exis-

¹⁶⁹ Ibid. pp.50-51.

tencia y su cuestión fundamental, el ser, contra su tendencia a ocultarse.¹⁷⁰

Si hemos olvidado y ocultado nuestra esencia fundamental, esto querría decir también que hemos olvidado cómo utilizar las funciones básicas de nuestro cerebro-cuerpo, que son las que nos podrían poner en contacto con esta esencialidad. Desde el punto de vista filosófico, la fenomenología y la hermenéutica de la existencia pretenden llenar tal vacío y solucionar este problema, que consideran el problema central del hombre moderno. En el arte teatral no podemos obviar estos presupuestos como temas de cabecera del arte del actor y del director. Así lo que tratamos de proponer con esta investigación es que todo el trabajo pedagógico y creativo parta de los dos aspectos referidos, que consideramos nucleares. En el campo del cerebro-cuerpo hay un olvido relacionado con el uso de nuestras capacidades y funciones esenciales a las que nos hemos referido en los capítulos uno y dos. En el campo de la filosofía hay un doble olvido relacionado con nuestras relaciones y acciones para con nuestra existencia y nuestro ser, fundamentado, entre otras cosas, en el uso que hacemos del lenguaje, creando anticipaciones y procesos de comunicación que no son inocentes ni objetivos.

Se trata aquí de combatir un doble olvido, pero que constituye sistema: el olvido de la existencia misma (es decir, el olvido de sí mismo como tarea y como proyecto) y el olvido del ser como tema fundamental de la filosofía. En ambos casos, el olvido evoca una *destrucción*, es decir, un descubrimiento de los motivos que han presidido la instauración de un pensamiento que borra el ser como tema fundamental de la filosofía.

¹⁷⁰ Ibid. pp. 51-52.

Para eliminar este doble olvido, hay que recurrir a una hermenéutica, es decir, a un poner al descubierto *destructor* (que siempre hay que entender en el sentido positivo del producto desoxidante que redescubre el fenómeno que ha quedado recubierto): por una parte, a una hermenéutica de la existencia misma que la saca de su autorrecubrimiento; por otra, a una hermenéutica del olvido filosófico del ser que se anuncia con el nombre de una *destrucción* de la historia de la ontología.¹⁷¹

Es fundamental entonces que las capacidades de nuestro cerebro-cuerpo estén lo suficientemente desarrolladas y que, cuando se despierta en nosotros la pregunta por la existencia, dispongamos de procedimientos de análisis que dirijan nuestra atención de una forma objetiva.

Para despertar la pregunta por el ser, es necesario partir de una interpretación explicitante de la comprensión del ser, más o menos expresa, que es la comprensión de la existencia misma.¹⁷²

Aquí es donde cobra todo su sentido la teoría de la interpretación explicitante, necesitamos procesos de análisis que nos conecten directamente con el ser y entonces podremos entrar en el fundamento de los procesos comunicativos. Cuando analizamos los procesos de comprensión, analizamos los movimientos del ser intentando dilucidar y valorar la calidad y cualidad de esa comprensión. Es importante tener muy claro el concepto de comprensión del que habla Heidegger, la comprensión no tiene nada que ver con una intelección sino más bien con una capacidad. Si la entendemos como una intelección, nos alejamos del ser; si la entendemos como una ca-

¹⁷¹ Ibid. pp. 52-53.

¹⁷² Ibid. p. 53.

pacidad, nos acercamos, porque ya depende de nosotros y entonces se da la acción de comprender.

Pero, ¿qué quiere decir comprender? Heidegger, una vez más, rompe con la tradición anterior viendo en ello no tanto una intelección (*intelligere*) o un conocimiento como un poder, una capacidad, un saber-hacer o una habilidad. En este aspecto se remite a la expresión alemana *sich auf etwas verstehen*, que quiere decir *comprender algo, ser capaz de una cosa*. El *comprender* es aquí un verbo pronominal, que me implica en su ejercicio, porque siempre es una *posibilidad* mía que se desarrolla, que se arriesga también, en la comprensión.

Comprender es, pues, poder algo y lo *podido* con este poder es siempre una posibilidad de sí mismo, un *comprenderse*.¹⁷³

La comprensión es entonces acción, es acción hacia un hecho, suceso o idea determinada. Por lo tanto, si es una acción, es que tiene un objetivo. Estos dos factores son los que constituyen la estructura de todo aquello a lo que llamamos proyecto. Todo proyecto es la anticipación de un objetivo, esta es la razón por la que toda comprensión se sitúa entonces dentro de una estructura de anticipación.

Anclada en la existencia y en su inquietud fundamental a propósito de sí misma, toda comprensión tendrá la estructura de un proyecto. Lo que equivale a decir que la comprensión se sitúa dentro de una estructura de anticipación, de una anticipación de significatividad, regida por la existencia y su necesidad de orientación.¹⁷⁴

¹⁷³ Ibid. pp. 54-55.

¹⁷⁴ Ibid. p. 55.

Las anticipaciones pueden ser conscientes o inconscientes, en cualquier caso es necesario esclarecer su naturaleza y entonces comprender la génesis de sus proyectos de comprensión. Para esta tarea Heidegger empleó el procedimiento que él llama la *Auslegung* y que ya hemos referido al principio de este apartado.

Pero esta anticipación no depende necesariamente de un proceso consciente. Es la consecuencia de un *proyecto eyecto*: arrojada a la existencia, la comprensión se nutre de proyectos de comprensión que son otras tantas posibilidades de salir adelante en el mundo. Pero es posible iluminar ese ser-proyectado, poner en claro esas anticipaciones y apropiarse así de sus proyectos de comprensión. Este esclarecimiento del comprender se llevará a cabo mediante lo que Heidegger llama la *Auslegung*.¹⁷⁵

Aparece entonces un nuevo sentido de la hermenéutica que es el que consideramos de notable interés para nuestro trabajo, el de la elucidación de los procesos de comprensión y, por lo tanto, de los procesos comunicativos y de la calidad y cualidad de los impulsos que los generan. Desde este punto partimos para realizar el análisis de la acción con el actor y en el actor.

Heidegger expresa así el concepto que define la tarea clásica de la hermenéutica, el de la interpretación, pero le confiere un sentido inédito. La interpretación no es nada más –dirá– que la explicitación de la comprensión. Heidegger juega aquí con el término alemán *Auslegung*, que quiere decir interpretación en el lenguaje corriente, pero cuya construcción evoca la idea de una aclaración o de una explicitación (de ahí la preferencia de los

¹⁷⁵ Ibid.

traductores por este término cuando se trata de traducir *Auslegung*).¹⁷⁶

La explicitación es pues el núcleo de todo proceso de análisis; el procedimiento de elucidación que hace que en el lenguaje se revele todo lo que es ocultado consciente o inconscientemente por la imprecisión en el pensar y en el hablar. Es un proceso que pone al descubierto no tanto las relaciones entre significante y significado, como las relaciones entre significante y significado-existencia; es decir, el concepto significado se plantea desde un punto de vista existencial, esclareciendo a un tiempo la posible autenticidad o no autenticidad de la acción del pensar.

¹⁷⁶ Ibid. pp. 55-56.

CAPÍTULO V. PROPOSICIONES DE ANÁLISIS

Planteamos a continuación varios ejemplos prácticos de análisis, fundamentados en los presupuestos planteados, tratando de encontrar orientaciones teóricas y *modus operandi* prácticos que nos ayuden a sostener el proceso pedagógico o creativo. Con los textos seleccionados propondremos diferentes ejemplos fundamentados básicamente en la necesidad que tienen, tanto el estudioso del teatro como el estudioso de la técnica del actor, de conocer el funcionamiento básico del cerebro, los parámetros esenciales por los que se rige la técnica de composición y sus distintas estructuras, así como los conceptos que planteamos en relación a la hermenéutica y al proceso comunicativo.

En todos los textos seleccionados encontramos también, por otra parte, una relación muy directa con los contenidos expuestos, pero sobre todo nos damos cuenta de que al estudiar el teatro desde cualquiera de los dos puntos de vista mencionados estamos estudiando al ser humano. Por eso decimos *teatro del saber*, porque tratamos de conocer la relación del hombre con su microcosmos individual y el macrocosmos universal.

Los textos que abordaremos son los siguientes:

- *El retablo de las maravillas*, Miguel de Cervantes.
- *El valiente negro en Flandes*, Andrés de Claramonte.
- *Macbeth*, William Shakespeare.
- *Las tres hermanas*, Antón Chejov.
- *En la ardiente oscuridad*, Antonio Buero Vallejo.
- *Pañuelo de nubes*, Tristan Tzara.

EL RETABLO DE LAS MARAVILLAS, MIGUEL DE CERVANTES

En cuanto a esta pieza hay dos aspectos esenciales a considerar:

1. El problema de la ejecución por parte de los actores de las acciones físicas de Chirinos y Chanfalla durante la presentación del retablo.
2. La comprensión del corpus conceptual sobre el que el entremés se sostiene. ¿Por qué surge, por qué aparece este entremés en la historia del teatro y, en concreto, en la historia del teatro español?

Lo primero que tenemos que entender es la idea sobre la que el entremés se sostiene. Partimos de las observaciones críticas que en este sentido hace Nicholas Spadaccini en su introducción a la edición de Cátedra, 2004.

Su acierto consiste en elevar el tema de la legitimidad a una dimensión universal: todo hombre aferrado a prejuicios no logra distinguir entre realidad y apariencia, es decir, está predispuesto a ver lo que objetivamente no existe. El racismo es una ceguera que induce a los hombres a vivir encantados, fuera del orden natural. A esta misma dualidad y riqueza de posibilidades interpretativas parece referirse Eugenio Asensio cuando afirma que El retablo «es una parábola de la infinita credulidad de los hombres que creen lo que desean creer. Es una estratagema para proyectar la crítica de la morbosa manía de la limpieza, mentira creadora de falsos valores que envenenaba la sociedad española. Y es una sátira del villano contemplado no como fuerza ascensional, que aspira a plena dignidad, sino como objetivo cómico, bueno para desatar las carcajadas del espectador: tras el aparente juego gratuito de la imaginación está agazapado un antagonismo social. Tal es la riqueza de posibles perspectivas». El drama aldeano y rural del Retablo también es, a fin de cuentas, un drama humano. Detrás de

la burla y de la risa (risa también dirigida hacia los dramas rurales de Lope) hay una moraleja importante y esencial.¹⁷⁷

Aparece en las observaciones de Spadaccini una referencia clara al problema de la percepción y a cómo esta percepción, debido a condicionantes históricos heredados y a condicionantes sociales impuestos, se ve distorsionada, esencialmente en cuanto al proceso de comprensión y conocimiento. Nos encontramos entonces con el conflicto entre creencia y comprensión, sobre los cuales puede construirse un determinado tipo de comunidad, sociedad o estado. Se nos plantea el concepto de creencia como un procedimiento para construir la estructura de nuestra personalidad: el hombre prefiere creer que comprender; es un proceso más cómodo y aparentemente menos arriesgado y que permite ascender a un estatus que lo dignifica más.

Las funciones básicas del cerebro se hallan entonces en un grado muy bajo de desarrollo y los estímulos recibidos no pueden generar procesos de comprensión que formen una estructura de pensamiento fundamentada en valores éticos elevados. La representación de las acciones imaginarias que se desprenden del retablo por las operaciones que realizan Chirinos y Chanfalla es la forma en la que se nos presenta del brillante discurso intelectual y moral de Cervantes. Los actores entonces tienen la difícil tarea de transmitir la dimensión ética del discurso a través de la ejecución de la acción física y verbal; estamos ante una estructura dialéctica de la composición. Chirinos y Chanfalla son la voz de Cervantes, son el ejemplo de una atención despierta desarrollada bajo la imperiosa necesidad de sobrevivir.

Cervantes utiliza el teatro para plantear un problema humano, para estudiar un modelo de conciencia que bloquea las funciones básicas del cerebro y los procesos de comprensión. Utiliza a Chirinos y Chanfalla para desarrollar el planteamiento conceptual, pues son ellos quienes ejecutan las

¹⁷⁷ Cervantes, Miguel de. *Entremeses*. Ed. Cátedra, Madrid, 2004, p. 68.

operaciones dialécticas que explican la situación de los seres humanos en ese momento, y los lleva en la presentación del retablo a grados extremos de elocuencia, que son los que hacen que aparezcan procedimientos como la *metateatralidad*. Aquí la tarea de los actores plantea una cuestión esencial: el dominio y la competencia en el juego dialéctico y conceptual, o capacidad reactiva; es decir, accionar y reaccionar dentro del planteamiento conceptual que se desarrolla. Todo esto desde el punto de vista verbal y físico al nivel en el que Cervantes opera en el plano dramático.

Chirinos y Chanfalla reflejan la capacidad para vivir en el presente; esto los sitúa en otro grado de entendimiento distinto al de los demás personajes; el teatro es el arte del presente, la dialéctica es el arte del presente. Y la pieza aborda el *status quo* de una sociedad situada en un modelo de creencia que la paraliza, contra el que Cervantes se revela de forma brillante. El superobjetivo del actor es entender la conciencia de Cervantes, su estructura de pensamiento, y a partir de aquí unirse a ella y operar en consecuencia. Es fundamental, por tanto, comprender el proceso dramático y comprender sobre todo cómo ha sido utilizado el lenguaje para articular la idea. Cuando decimos que hay *metateatro*, planteamos indirectamente que hay también metalenguaje. Y en este caso el lenguaje es acción, así que podemos introducir también el concepto de *metaacción*, ya que la acción de Chirinos y Chanfalla en el momento de la representación del retablo es una acción que se desprende de la acción de la propia presentación.

La connaissance de la fin permet l'action et d'infinies variations.¹⁷⁸

Eso permite según la expresión de Vassiliev que salga el centro de la persona del actor y proyectarlo delante de sí.

La perspectiva está construida a partir de un punto focal venidero. Es pura porque es una idea y no un acontecimiento narrativo. Es una dramaturgia conceptual. El punto de partida de la construcción no es la consciencia del personaje, es una realidad a experimentar afectivamente, intelectualmente, en imagen [...] es un teatro del saber [...]

Cada vez es preciso sentir presente todo el esquema de construcción. El conocimiento del fin permite la acción e infinitas variaciones.

Tenemos un final que estamos trayendo hacia nosotros constantemente, y ese final es la idea que está delante de nosotros. Actuamos hacia algo que está fuera –es un conflicto universal, no individual–, y es así como nuestra persona trata de hablar de ese conflicto al igual que lo hace Cervantes. Es necesario entonces algo que podríamos denominar calidad del actor-dramaturgo, ya que desde este punto de vista el actor es como Cervantes.

Aparece también el problema de la motivación y los impulsos para la acción, es el problema de la analogía. Aquí es donde se manifiesta de forma clara la propuesta de formar a un actor-pensador, ya que la analogía debe abarcar todos aquellos planteamientos conceptuales conocidos por el actor que propongan un desarrollo eidético paralelo al de Cervantes y así

¹⁷⁸ Poliakov Stéphane. *Anatoli Vassiliev: L'Art de la Composition*. Editorial: Claire David, France, 2006, p. 72. Traducción de María Angelina Breijo Saavedra.

encontrar la motivación y el impulso para actuar. El actor habla hoy del problema que Cervantes plantea y habla desde su persona con las palabras de Cervantes.

La competencia reside en la capacidad para desarrollar, desvelar y dilucidar todos los conceptos. No se trata de representar en el sentido de reproducir, sino de hablar y comprender, porque es en este proceso donde se articula el planteamiento del autor. Es la utilización determinada del lenguaje lo que sitúa a los personajes de Chirinos y Chanfalla en un nivel superior al de los demás y ésta es la utilización del lenguaje de Cervantes. Ellos pueden comprender y ver la realidad y los otros personajes no; por ello pueden intervenir sobre la supuesta realidad de éstos. Aparece entonces la enorme importancia de la correcta utilización de la palabra: la articulación de todo el desarrollo conceptual está hecha a través del diálogo y concluye con las acciones físicas de la presentación del retablo. Las acciones físicas son una continuación del discurso conceptual.

EL VALIENTE NEGRO EN FLANDES, ANDRÉS DE CLARAMONTE

Nos encontramos de nuevo con otro texto del Siglo de Oro que implica un modelo de conciencia y entendimiento que se extiende hasta nuestros días, ya que el conflicto que presenta está todavía muy patente en nuestra sociedad. Los textos que hemos seleccionado son propuestos como instrumentos para desarrollar las capacidades del actor. Estamos ante una estructura dialéctica, por lo que es muy importante para el actor analizar y entender el proceso que lo lleva a hablar y fijar su atención en mantener ese proceso, no en el resultado. Es un proceso de comprensión y el significado artístico cambia si nos centramos en el resultado. Este proceso consiste en liberar la acción que contienen las palabras. Las palabras están en la memoria y, en este caso, organizadas dentro de patrones rítmicos, aquí aparece el problema del verso. El actor tiene la tarea de organizar un pensamiento que se plantea a través de significantes que están dentro de una estructura rítmica, dentro de un ritmo. Desde el punto de vista del lenguaje podemos decir que el ritmo aparece por las relaciones de periodicidad percibidas entre los distintos significantes de una frase; por supuesto esta relación de periodicidad también es generada por el significado léxico, pero nosotros la percibimos esencialmente a través de la morfología, fonología y sintaxis. El actor tiene aquí la tarea de liberar el significado de las palabras dentro de la estructura rítmica en la que estas han sido generadas.

¿Cómo podemos hacer que el texto sea espontáneo, improvisado y no la imitación o reproducción de una improvisación? ¿Cuáles son los procedimientos para hacer de un texto literario una improvisación?

Lo más importante es tener clara la idea e ir desarrollándola a través del lenguaje. El proceso de articulación de las palabras depende de la idea y el concepto final que se quiere plantear. Esto es lo que tiene que descubrir el

actor. Por ejemplo, la gramática, el léxico y la sintaxis son la manifestación externa del proceso conceptual, es el tránsito de la palabra pensada a la palabra ya dicha, y este proceso se produce en torno a un conflicto ideológico de carácter universal. Para poder resolver este problema, el actor puede plantearse las preguntas que el autor se hace; de este modo pasa por un proceso de educación. Esas preguntas están en el texto, por lo que transcribimos el fragmento:

Juan: A cólera y a rabia me provoco
cuando contemplo en la bajeza mía
pensamientos que van a eterna fama,
a pesar del color que así me infama.
¿¡Que ser negro en el mundo infamia sea!?
¿Por ventura los negros no son hombres?
¿Tienen alma más vil, más torpe y fea
y por ello les dan bajos renombres?
¿Que tiene más España que Guinea?
O ¿por qué privilegios o renombres,
si los negros valor y nombre adquieren,
los blancos más civiles los prefieren?¹⁷⁹

El actor debe desarrollar la mayéutica que le permita pasar por un proceso de entendimiento similar al del autor y este *modus operandi* es lo que lo libera de la reproducción o animación del texto a través de recursos tonales. La mayéutica hace que nos mantengamos en el proceso.

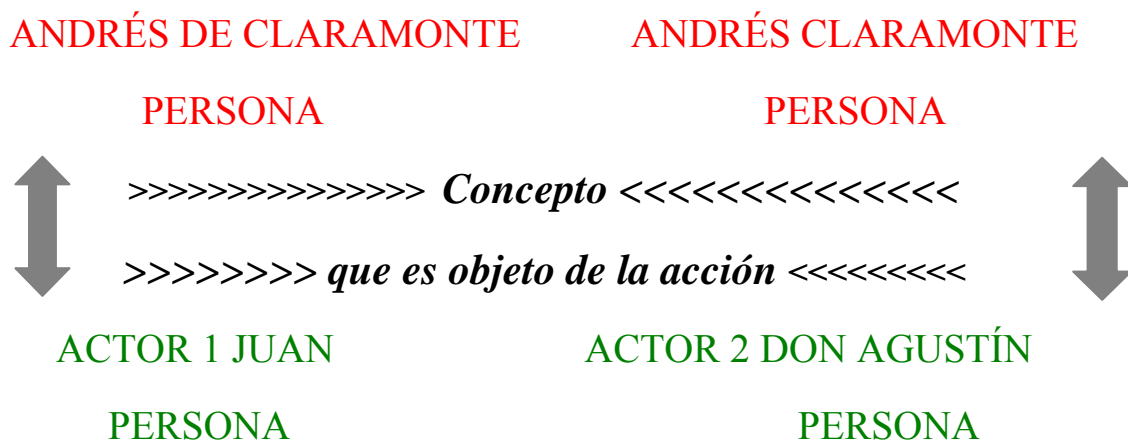
Tenemos que tratar de encontrar nuestra relación con el autor, descubrir cuáles son las preguntas que él se hace cuando escribe la obra, las pregun-

¹⁷⁹ Claramonte, Andrés de. *El valiente negro en Flandes*. Ed. Emergentes, Buenos Aires, 2009, pp. 148-149.

tas a las que intenta responder. Entonces es cuando sugerimos que los personajes que desarrollan la mayéutica sean iguales. Es decir: los actores no representan un arquetipo determinado, son dos personas que a través del diálogo tratan de revelar una idea, en este caso un modelo de ser humano, un modelo de sociedad. Desde este punto de vista la naturaleza del conflicto cambia totalmente, ya que cambiamos el concepto de personaje, que solo existe en el texto, por el de persona, que existe en el actor. Cuando Claramonte escribe, no escribe el personaje, escribe la persona, el autor, el poeta, el pensador, el ser humano.

A continuación describimos el proceso de la mayéutica:

PROCESO DE LA MAYÉUTICA



El proceso de la mayéutica implica la necesidad de conectarnos con el concepto que es objeto de la acción desde nuestra persona. Desde ese punto de vista articulamos su desarrollo a través de la palabra hablada. Esto quiere decir que, al igual que el dramaturgo, hacemos un ejercicio conceptual, creativo y finalmente artístico. Nos acercamos a la calidad de autor.

El problema surge cuando tratamos de ilustrar las diferencias: por ejemplo, un caballero de la corte de reconocido prestigio y un soldado negro

discriminado por su condición de marginal y diferente. Al principio tenemos que hacerlos iguales; son distintos como personajes, pero son iguales como personas. El concepto es lo que nos da el impulso para actuar; el ritmo surge de la calidad del diálogo sobre el concepto. La calidad del diálogo depende de la calidad de nuestra relación con el concepto. Esta relación ha de ser artística y humana, por ello hablamos de actor-pensador.

El concepto es el motivo del juego. En las estructuras dialécticas me conecto con el otro a través del diálogo para provocar su respuesta. Esta conexión, este contacto, se produce por medio de las palabras, de los pensamientos- palabras en torno a la idea.

Constantemente tratamos de generar un proceso de encaje entre las preguntas, las respuestas y los diálogos; y de este proceso nace el movimiento. La acción está en las palabras y siempre buscamos desarrollar la idea a través de las palabras. Por ello, no podemos perder la conexión con ninguna palabra.

Las estructuras dialécticas proponen un proceso en el que el actor desarrolla una relación personal con el tema del que se habla, lo conoce y acaba formando parte de su personalidad. Es un trabajo sobre la conciencia, sobre la mentalidad. A partir del desarrollo del concepto es como un actor se conecta con el otro o los otros actores. Decimos entonces que son iguales porque están desarrollando el mismo concepto, que en este caso es el de Claramonte. Así, en el diálogo los dos tienen el mismo objetivo, el conflicto entre dos mundos:

Sargento: Ya le he advertido otra vez
que es compañía de blancos
libres ésta, y que no caben
en ella negros ni esclavos;
váyase, y no le acontezca,

cuando venimos marchando,
meterse entre las hileras,
que le costará muy caro.

Juan: ¿Tanta bajeza es ser negro?
¿Tanto tizna el desdichado
color de mi rostro?

Sargento: Es humo.

Juan: Pues ya se ha levantado
a las narices, y voto...

Sargento: ¿He de quebrarle al perrazo
la asta en el cuerpo?

Juan: Pasito,
sor sargento.

Sargento: Si levanto
la alabarda...

Juan: Volverá
vuesa merced más que de paso
a bajalla.

Sargento: ¿Sabe el perro
que estamos del gran palacio
del duque en la plaza de armas?

Juan: Pues si como en ella estamos,
estuviéramos agora
en Mérida, de dos saltos,
¿no estuviera en el infierno?

Sargento: Paso, negro.

Juan: Blanco, paso.

Don Agustín: ¡Ah moreno, respetado
al que está con vos hablando,
que es oficial de estos tercios!
(lanzándole al suelo.)

Juan: Yo le respeto, y le guardo
el decoro que se debe
a su alabarda, aunque ha dado
en ser mi enemigo, y soy
para enemigo muy malo.¹⁸⁰

La persona-actor tiene que trabajar sobre la capacidad de articular la idea; entenderla es poder articularla. Podemos decir entonces que:

No se propone trabajar desde la creación de un personaje.

No se propone trabajar desde las relaciones psicológicas, sino desde una idea que refleja un modelo de existencia y de conciencia.

No se propone trabajar desde la situación que refleja la trama, sino desde las palabras que reflejan la idea.

Por eso decimos que la obra plantea un proceso de comprensión, y es desde ese proceso desde el que proponemos trabajar, ya que consideramos que es el que ha movilizó al autor. Tenemos entonces que llegar al nivel de entendimiento de los grandes autores para poder hablar de las ideas que estos tratan.

Como vemos, en el fragmento anterior se suceden momentos en los que las intervenciones de los personajes implican planteamientos ideológicos opuestos. Estos planteamientos están dentro de uno principal, más general y único, que es el del autor. Los actores, por medio de acuerdos previos a la práctica, organizan la estructura dramática para poder llevar a cabo el desarrollo conceptual del autor.

Lo que se nos propone que aceptemos está fuera del alcance del modelo de conciencia de nuestra sociedad. Vivimos dentro de un modelo de ser humano en el que nos basamos para desarrollarnos y crecer como personas.

¹⁸⁰ Ibid. pp. 155-156.

Juan: No está el yerro
en la sangre, ni el valor.

Sargento: Estaralo en la color.

Juan: Ser moreno no es ser perro,
que ese nombre se le da
a un alarbe impío.

Sargento: Bueno;
pues dígame el que es moreno
lo que vendrá a ser.

Juan: Será
un borrón de la fortuna,
puesto en la plana del mundo
con vituperio profundo,
aunque es cierto que ninguna
falta recibe el color,
siendo la naturaleza
una misma, y su belleza
con la variedad mayor.
Blancos y negros proceden
de un hombre, un ser los anima,
solo la región o el clima
los diferencia; y si exceden
los blancos en perfección
a los negros, es por ser
desdichados y tener
sobre ellos jurisdicción;
Y del mismo modo fueran
abatidos e imperfectos
los blancos, como sujetos
entre los negros vivieran.
Y pues nos diferenciamos
solo en color, y tenemos

un ser, bien decir podemos
que, aunque negros, no tiznamos.¹⁸¹

Constituye una suerte de declaración de intenciones del autor. A partir de aquí, tenemos entonces que trabajar sobre la composición del diálogo, sobre cómo se desarrolla el conflicto. Debemos crear la estructura del diálogo de forma que en cada uno de los fragmentos sea uno el que gane, aunque al final ganen los dos, porque quien gana es Claramonte. Hay que descubrir el proceso dramático del autor. Tenemos que encontrarnos con la necesidad de hablar del tema que él habla y entonces todos los bloqueos desaparecen y las funciones básicas del cerebro se activan automáticamente, es un proceso natural. Cuando llegamos a este punto, el proceso de articulación, la tonalidad, el ritmo y el movimiento corporal forman un todo.

La técnica del actor es entonces un proceso de la persona-actor, al igual que hay un proceso con la persona-autor. Es un proceso intelectual, creativo. No podemos perder la presencia del autor hablando sobre el problema.

Entendemos aquí que el autor está haciendo un ejercicio de comprensión. Proponemos entonces unirnos a ese ejercicio de comprensión por medio de la palabra hablada. Esto quiere decir que, aunque el texto está memorizado, tratamos de trabajar para generar el pensamiento que lo articula. Decimos así pensamiento-palabra. El texto aparece porque estamos pensando todo el tiempo.

Dentro de este proceso de pensamiento hay un ritmo que percibimos por la morfología de las palabras, por los significantes y también por el significado léxico de la palabra y la metáfora que refiere. Podemos entender este patrón rítmico como una nueva manifestación del significado, de la idea, como un fenómeno de recurrencia. La periodicidad, la repetición hace que

¹⁸¹ Ibid. pp. 137-138.

MACBETH, WILLIAM SHAKESPEARE

Queremos profundizar cada vez más en la necesidad de educar y construir la mentalidad del actor para poder acercarnos a los grandes textos de la historia del teatro. El asunto principal consiste en buscar un procedimiento que nos libere de actuar con arquetipos y querer encontrar lo que podríamos llamar un resultado.

Tenemos que hallar la orientación para que el concepto de la obra sea el motor de nuestra actuación. El problema es que la tragedia está fuera de las preconcepciones morales. No se puede entender con nuestra mentalidad.

Hemos propuesto desde el principio de este capítulo procedimientos a través de los cuales podamos encontrar la acción de un texto, es decir, permitir que el concepto que contiene se desarrolle a través de la actuación del actor. Macbeth es una historia que refleja uno de los aspectos más genuinos de la tragedia: el conflicto entre la voluntad del ser humano y la voluntad del cosmos. En la tragedia los personajes se dirigen a seres superiores, situados en otra dimensión porque en la tierra no encuentran solución a sus conflictos. Un problema que suele aparecer de forma habitual consiste en el hecho de que, al tratar de actuar desde las emociones, inmediatamente se cae en el *pathos*, en el arquetipo que siempre contiene una afirmación excluyente. Entonces la posibilidad de la comunicación desaparece, porque en *Macbeth* el proceso comunicativo se desprende del conflicto que experimentan los personajes para comprender la naturaleza y dimensión de las acciones que quieren emprender.

De nuevo nos encontramos con el proceso de análisis. El análisis por supuesto es activo; esto quiere decir que tratamos de descubrir la relación entre las palabras y el concepto a través del proceso dialéctico. En Shakespeare un porcentaje alto de la construcción dramática son diálogos. Los

monólogos se desprenden del proceso de comprensión que generan los diálogos, son una prolongación de estos. Sin la comprensión del diálogo no podemos acceder al monólogo y a la inversa, porque el monólogo es una reflexión de lo que refiere el diálogo. Tenemos que tratar de encontrar el núcleo de la acción para que el actor pueda generar el proceso.

La tragedia aborda temas relativos al funcionamiento de nuestra conciencia. Por ello en el proceso educativo del actor deben estar presentes textos de carácter conceptual. Éstos serán la base que le ayude luego a entender las estructuras dramáticas de los grandes autores.

Macbeth alude claramente al esquema de construcción de la conciencia en la cultura occidental. Tenemos que entender la historia de nuestra conciencia. Se trata de iniciar un proceso con el actor para descubrir sobre qué modelo de conciencia está compuesta la acción, ¿dentro de qué modelo de conciencia se articula? En *Macbeth* la acción está estructurada dentro de un modelo de entendimiento del mundo y el conflicto aparece porque los personajes quieren salirse de ese modelo, lo cual es esencial porque constituye el motor del conflicto.

A partir de aquí se genera todo el discurso. Cuando se habla de la naturaleza de la acción se habla de la condición, de la causa, que provoca el primer impulso. Después tenemos que comprender cómo este impulso circula por toda la estructura dramática y dejar que nos lleve sin bloquearlo. Distinguir todas las fluctuaciones con las que este impulso se encuentra para que la acción sea ininterrumpida. Cuando el movimiento de la acción se frena es porque ha desaparecido la conexión con el motor que la generó, con el acontecimiento principal. Y entonces es importante descubrir qué es lo que lo produce:

¿Por qué no podemos conectarnos con el concepto?

Creemos que esta pregunta alude al gran problema del teatro contemporáneo. El intento por responderla proponemos que sea también el motor de cualquier proceso pedagógico relacionado con el arte del actor.

¿Qué quiere decir que los actores no están conectados con el concepto?

Tenemos que llegar a un grado de comprensión del texto que provoque que se generen las palabras; ésta es la cuestión que implica nuestra capacidad para estar a la altura del autor. Por eso decimos que el proceso pedagógico tiene que basarse en encontrar los procedimientos que nos acercan al nivel de entendimiento de los grandes autores. Tenemos que trabajar sobre nuestra conciencia, sobre nuestro intelecto.

Shakespeare hace que todo funcione porque hay una conexión que lo unifica. Esa conexión es el impulso inicial que afecta a todas las unidades de la obra. Convierte las partes en una estructura con un solo cuerpo en torno a una idea. Este procedimiento genera un equilibrio en todas sus partes. Este punto de equilibrio es el que tiene que encontrar el actor. Cuando pierde la atención sobre alguna de las partes, otra debe ocupar su lugar y se sobrecarga, se rompen la conexión y el equilibrio; esto quiere decir que se rompe el diálogo, el proceso comunicativo.

El problema del análisis es descubrir el movimiento de la idea y dejarse conducir por él. Así en el diálogo tenemos que intentar mover al otro con las palabras, provocar su respuesta, pero a la vez tenemos que hacer también que aparezcan las preguntas; es un proceso contradictorio, debemos traer la pregunta desde nuestra respuesta y a la inversa. Es la esencia de la dialéctica.

Sabemos que las palabras están constantemente refiriendo el concepto, tenemos que entrar en ese proceso y encontrar la naturaleza de las preguntas y las respuestas. Podemos llamar a este proceso *proceso de referencia de las palabras*.

PREGUNTAS Y RESPUESTAS
CONCEPTO Y CONCEPTO Y CONCEPTO
RESPUESTAS Y PREGUNTAS

La naturaleza del proceso de referencia descubre la intención, la dirección y el ritmo. Revela la cualidad del impulso, la forma. Entrar en el proceso de referencia de las palabras es el problema. Podemos estar hablando, pero fuera del proceso de referencia. De nuevo, nos damos cuenta de la importancia de la atención; es por la atención por la que somos más o menos capaces de mantener ese proceso.

Aparece también aquí el problema del verso. La poesía exige una forma y fuera de esa forma el texto no existe. Por otro lado, no nos podemos apoyar sólo en la forma porque aparecerá vacía y entonces el concepto no existirá. Es necesaria la combinación de ambas cosas. Esta contradicción es la que crea la tensión para la acción.

En Shakespeare todo está construido desde la mayéutica. Nuestro sistema de pensamiento está elaborado dentro de un modelo ético que es el que constituye el esquema de nuestra conciencia. Cuando nos salimos de este modelo ético algo se desequilibra en la estructura social y, por tanto, en la estructura personal. Macbeth y Lady Macbeth se salen de este modelo.

En el segundo monólogo de Lady Macbeth ya aparece esta intención de ir contra la naturaleza ética de las cosas. Es necesario ir contra las leyes que rigen nuestra existencia, la estructura de nuestra psique, nuestro cuerpo, nuestra percepción de la realidad, para poder emprender tales acciones. Así se refleja en el acto I, escena V:

LADY MACBETH.- ¡Espíritus, venid! ¡Venid a mí, puesto que presidís los pensamientos de una muerte! ¡Arrancadme mi sexo y llenadme del todo, de pies a la cabeza, con la más espantosa crueldad! ¡Que se adense mi sangre, que se bloqueen todas las puertas del remordimiento! ¡Que no vengan a mí contritos sentimientos naturales a perturbar mi propósito cruel, o a poner tregua a su realización! ¡Venid hasta mis pechos de mujer y transformad mi leche en hiel, espíritus de muerte que por doquiera estáis.¹⁸²

Shakespeare sugiere que es necesario destruir la estructura individual de la psique para poder ir contra las leyes de la ética universal. Aquí está ya el final de la obra, Lady Macbeth se está destruyendo en este momento.

Es el encuentro con la estructura natural de la conciencia lo que hace difícil para Macbeth cometer el asesinato. El conflicto no reside en matar a Duncan, sino en el simple hecho de matar. No podemos intervenir sobre el ciclo natural de las cosas sin acelerar los procesos de destrucción y regeneración. Es un concepto plenamente actual: matar va en contra de nuestra conciencia, de nuestro modelo ético de entendimiento, el cual no es posible trascender. Así se manifiesta en el acto I, escena VII:

MACBETH. - Si todo terminara una vez hecho, sería conveniente acabar pronto; si pudiera el crimen frenar sus consecuencias y al desaparecer asegurar el éxito, de modo que este golpe a un tiempo fuese todo y fin de todo [...] aquí, solo aquí, sobre esta orilla y páramo del Tiempo se arriesgaría la vida por venir. En estos casos es aquí, sin embargo, donde se nos juzga.¹⁸³

El problema es matar, hablamos de una mentalidad. Se trata del mismo problema que tenía Lady Macbeth en el monólogo referido, ella pide que

¹⁸² Shakespeare, William. *Macbeth*. Ed. Cátedra, Madrid, 1999, p. 97.

¹⁸³ *Ibid.* p.107.

se anulen todos los centros de percepción de su cuerpo para poder llevar a cabo tal empresa. Cuando ella habla con éste, siempre se dirige a su conciencia. Cuando organizan el asesinato están luchando contra su propia psique, trabajando para crear una nueva organización de la conciencia.

Lady Macbeth cree que se puede cambiar el modelo de entendimiento y no tiene conciencia de que está luchando contra algo muy antiguo, ¿por qué no matamos?, ¿por qué no se puede matar? Las respuestas a estas preguntas se sustentan sobre todo el esquema de comportamiento y ética del *Homo sapiens*.

La lucha contra el modelo ético que nos define provoca un desequilibrio a nivel vital, en la estructura de la percepción de entendimiento. En el primer acto tenemos la visión de las brujas, y en la escena I del acto II, la visión de una daga. Es la pérdida de estas facultades lo que impulsa al personaje a invocar a los poderes sobrenaturales. En el proceso de planificación del asesinato ya está presente el arrepentimiento y, tras cometerlo, lo único que busca Macbeth, su objetivo principal, es encontrar paz para su conciencia; no busca continuar matando, pero esta necesidad se torna imposible en la tierra. Es una petición que solo se puede solucionar desde el cielo. Esto está patente en el acto II, escena II:

MACBETH.- Seguí escuchando el grito «no volváis a dormir» por todas partes, «Glamis asesinó el sueño y por lo tanto Cawdor nunca más dormirá. Macbeth no dormirá».¹⁸⁴

El sueño es el reposo de la conciencia, el insomnio el camino hacia la locura. Lady Macbeth completa la tarea porque no ha sido su ejecutora material. Todavía no comprende su implicación en el acto ni la dimensión del mismo.

¹⁸⁴ Ibid. p.131.

Lady Macbeth trata de recomponer su conciencia pero tampoco puede; el golpe ha sido demasiado fuerte. Es importante no juzgar a los personajes, puesto que Shakespeare no lo hace. Está hablando de la naturaleza de nuestra alma de un modo poético y elevado, no está juzgando a personas; una posición así nos distanciaría del proceso.

Macbeth quiere resucitar a Duncan. Acto II, escena II:

MACBETH.- ¡Saber lo que he hecho!

¡Mejor no conocerme ni a mí mismo!

¡Despierta a Duncan con tus golpes! ¡Ah, si tú pudieras!¹⁸⁵

Son constantes las referencias al modelo ético del cristianismo. Duncan es como un hijo de Dios. Así se observa en el acto II, escena III:

MACDUFF: ¡La destrucción ya completó su obra maestra!

El más sacrílego asesino ha violentado el sagrado templo del Señor y ha robado la vida de su santuario.¹⁸⁶

MACDUFF: ¡Arriba, arriba y mirad la imagen del Juicio Final!¹⁸⁷

La dramaturgia está articulada en torno a una gran reflexión sobre la naturaleza ética de los seres humanos y lo que supone ir contra ella. Tenemos que averiguar de qué están hablando los personajes y descubriremos entonces de qué habla el autor. Es el modo de entrar en el proceso de referencia de las palabras:

¹⁸⁵ Ibid. p. 135.

¹⁸⁶ Ibid. p. 145.

¹⁸⁷ Ibid. p. 147.

VIEJO.- Todo es contra *natura*, como lo es el acto que se comió. El martes ya cumplido un halcón que ascendía al cénit de su vuelo fue atacado por un búho ratonero, y muerto.¹⁸⁸

Estamos hablando del macrocosmos, del movimiento del universo, el viejo es la voz del concepto. Y de nuevo las referencias al cristianismo:

VIEJO.- Que la bendición de Dios vaya contigo y con los que transforman el mal en bien, los enemigos en amigos.¹⁸⁹

Entonces, según la teoría de la interpretación explicitante de Martin Heidegger, el *haber previo* (*vorhave*), el horizonte a partir del cual se comprende es el de Dios. La *manera previa de ver* (*vorsicht*), la intención con la que se lleva a cabo es la de la idea del bien. Y la *manera previa de entender* (*vorgriff*), la conceptualidad en la que se despliega, es la del cristianismo.

De nuevo en el monólogo del doctor, en el acto V, escena I, es expuesto el funcionamiento de la conciencia desde un punto de vista universal y divino al referirse al estado psíquico de Lady Macbeth:

DOCTOR: Circulan horribles murmuraciones, los actos contra la naturaleza engendran disturbios contra la naturaleza; más que una medicina ella precisa lo divino; y las mentes infectas confiarán a sus sordas almohadas sus secretos. Más que una medicina, ella precisa lo divino. ¡Dios, Dios perdónanos a todos! Cuidad de ella, apartad de ella todo que pueda hacerle daño, no dejéis de observarla.¹⁹⁰

¹⁸⁸ Ibid. p. 157.

¹⁸⁹ Ibid. p. 163.

¹⁹⁰ Ibid. p. 293.

Es una explicación constante del esquema de funcionamiento de nuestra psique, de las relaciones entre nuestras acciones y las emociones que nos provocan dentro de la estructura social en la que vivimos. Es esencial entonces que el actor comprenda el desarrollo histórico de nuestra conciencia para poder abordar estos diálogos. No matarás, es la misma idea que encontramos, por ejemplo, en *Crimen y Castigo*, la novela de Fiódor Dostoi-evski, donde de nuevo las alusiones a la ética cristiana adquieren una nuclear importancia en el desarrollo conceptual:

Ella logró sobreponerse, dominó el espasmo de la garganta que le había cortado la voz al principio y continuó la lectura de versículo once del Evangelio de San Juan. Así llegó hasta el versículo diecinueve:

-«y muchos judíos habían venido a Marta y a María para consolarlas por su hermano. Marta, pues, en cuanto oyó que Jesús llegaba, le salió al encuentro; pero María se quedó sentada en casa. Dijo, pues, Marta a Jesús: Señor, si hubieras estado aquí no hubiera muerto mi hermano; pero sé que cuanto pidas a Dios, Dios te lo otorgará.»

Sonia hizo otra pausa aquí, ruborizada, presintiendo que de nuevo le temblaría la voz y se le quebraría.

«Díjole Jesús: Resucitará tu hermano. Marta le dijo: Sé que resucitará en la resurrección, en el último día. Díjole Jesús: Yo soy la resurrección y la vida; el que cree en mí, aunque muera, vivirá; y todo el que vive y cree en mí no morirá para siempre. ¿Crees tú esto? Díjole ella».¹⁹¹

¹⁹¹ Dostoi-evski, Fiódor. *Crimen y Castigo*. Ed. Cátedra, Madrid, 1996, p. 443.

No matarás es el presupuesto ético nuclear sobre el que se articula todo el concepto. Si lo haces, no hay remedio posible, no hay vuelta atrás. El concepto de la muerte es el mito principal sobre el que se articulan las tragedias. La muerte apunta a un ámbito desconocido, un lugar al que nadie quiere ir porque nadie vuelve, pero a todos nos gustaría saber cómo es. Por eso en la tragedia los actos de los personajes no son situacionales, no son físicos, no son narrativos, son metafísicos, sagrados, rituales. La muerte nos separa para siempre de la vida en la tierra. Es entonces cuando aparece el conflicto entre las acciones humanas y las acciones divinas. Este conflicto está presente en toda la obra y es una constante en las tragedias de Shakespeare. *Hamlet*, acto III, escena I:

HAMLET.-¿Quién puede soportar tanto? ¿Gemir tanto? ¿Llevar de la vida una carga tan pesada? Nadie, si no fuera por ese algo tras la muerte –ese país por descubrir, de cuyos confines ningún viajero retorna– que confunde la voluntad haciéndonos pacientes ante el infortunio antes que volar hacia un mal desconocido. La conciencia, así, hace a todos cobardes y, así, el natural color de la resolución se desvanece en tenues sombras del pensamiento; y así empresas de importancia, y de gran valía, llegan a torcer su rumbo al considerarse para nunca volver a merecer el nombre de la acción.¹⁹²

Al final los personajes se rinden al movimiento del macrocosmos, a un modelo de existencia que está por encima de lo que los seres humanos queremos imponer. Son dos acciones opuestas que acaban en el mismo punto. Esta es la paradoja de la dialéctica, y es lo que tiene que entender el actor: cómo el autor a través de dos movimientos opuestos llega a un mismo lugar. Es entonces cuando se abre el diálogo y se revela el proceso de refe-

¹⁹² Shakespeare, William. *Hamlet*. Ed. Cátedra, Madrid, 1999, pp. 349-351.

rencia de las palabras. Tratamos de abrir el diálogo sabiendo que hay un punto final en el que se va a cerrar, pero este es el punto de máxima apertura del conflicto que nos lleva a un final abierto.

LAS TRES HERMANAS, ANTÓN CHEJOV

El teatro psicológico, las estructuras dramáticas psicológicas, empiezan a aparecer a finales del siglo XIX con Henrik Ibsen, August Strindberg, Ostrowski y Anton Chejov, entre otros. El teatro psicológico es un paso básico en el proceso pedagógico del actor. Es fundamental que este sea el primer paso, en el que el estudiante trabaja sobre los conflictos del alma individual de las personas, sobre las relaciones entre los seres humanos.

El teatro psicológico está unido a e inspirado en el realismo, en la primera etapa de las investigaciones y puestas en escena de Stanislavsky. Sobre estos autores se ha elaborado la metodología teatral rusa. Las teorías de Stanislavsky, por ejemplo, están consustancialmente ligadas a las obras de Chejov.

Es importante también entender el valor del realismo en el teatro; aquí las palabras de Anatoli Vassiliev se tornan relevantes:

Le réalisme, pour le théâtre, est quelque chose de plus grand que le réalisme en peinture ou en littérature. C'est un principe substantiel parce que l'artiste est un être vivant et doit lui-même, à partir de son âme et de son corps, recréer une autre vie dans un milieu artificiel.¹⁹³

El realismo, para el teatro, es algo más grande que el realismo en pintura o en literatura. Es un principio substancial porque el artista es un ser vivo y debe él mismo, a partir de su alma y de su cuerpo, recrear otra vida en un medio artificial.

¹⁹³ Poliakov Stéphane. *Anatoli Vassiliev: L'Art de la Composition*. Editorial: Claire David, France, 2006, p. 94. Traducción de María Angelina Breijo Saavedra.

El realismo es el primer paso para aprender a desarrollar en el trabajo las funciones básicas del cerebro. Cuando buscamos la orientación para actuar dentro de un círculo situacional, la atención tiene un papel esencial para poder reaccionar a los estímulos que nos llegan del exterior, pero tiene un valor especialmente importante el diapasón de sensaciones que el actor tiene que aprender a descubrir dentro de su estructura psicológica. Estos dos factores son los que constituirán la base de la técnica y le permitirán acceder luego a los textos conceptuales.

La obra expresa la necesidad de encontrarnos con la realidad y construir nuestros sueños desde ella. La acción sólo es posible cuando entramos en contacto con la realidad. Hay un momento de nuestra vida en el que creemos que podemos hacer reales nuestros sueños en el mundo de los sueños, pero eso es imposible. Es necesario pisar la tierra para empezar a crear. Éste es uno de los conflictos de la obra.

Los personajes tienen un elevado carácter poético y la dificultad, el conflicto, aparece cuando este carácter se encuentra con el *modus vivendi* que las circunstancias sociales imponen. Estos dos polos son muy importantes: la vida real y la vida de los sueños. Son las dos dimensiones principales de la obra. Entender en qué dimensión está situado cada personaje es lo que nos ayudará a entender el conflicto, a descubrir qué es lo que los personajes desean hacer y qué es lo que los frena.

Desde un punto de vista formal la dimensión de los sueños se expresa a través del monólogo. Esencialmente la composición de la obra está estructurada en torno a monólogos, los cuales están organizados por temas, de acuerdo con los sueños de cada personaje en concreto. Por ejemplo el primer acto con la muerte del padre y el cumpleaños de Irina, el segundo acto con la fiesta de Carnaval y el tercer acto con el incendio.

La acción dramática aparece de dos modos: en algunos momentos a través de la situación y en otros a través de los monólogos que son todos ellos conceptuales. *Las tres hermanas* es una estructura mixta.

La situación aborda la historia individual de cada uno de los personajes; es como su biografía, su vida interior. De esta vida se desprenden los monólogos conceptuales. Las circunstancias tienen básicamente una función situacional; son lo que podríamos llamar la realidad de soporte para los monólogos. Este fenómeno dramático está presente también en otras obras de Chejov, por ejemplo, en *El tío Vania*:

ACTO II

LAS TRES HERMANAS *TORMENTA* CONFESIÓN – PURIFICACIÓN

ACTO III

EL TÍO VANIA. *INCENDIO* CONFESIÓN – PURIFICACIÓN

Esta realidad de soporte crea la línea de acción para los monólogos conceptuales, constituye una especie de base melódica de la composición. Tenemos entonces que entender el círculo situacional que generan las circunstancias para poder entrar en los monólogos conceptuales y a la inversa.

Círculo	MONÓLOGO	Círculo	MONÓLOGO	Círculo
Situacional		Situacional		Situacional

El problema del análisis reside en descubrir las líneas que unen toda la estructura dramática, que viene definida por este principio de construcción, el monólogo conceptual y el círculo situacional. El actor entonces tiene que construir un proceso que tiene dos partes:

- Una primera en la que busca la orientación para actuar a través del acontecimiento inicial que genera la situación.
- Una segunda en la que busca la orientación para actuar a través del final, del concepto que encierra cada monólogo.

El error más común y más grave es no saber distinguir estos dos principios de construcción. Por ejemplo, tratar de forma conceptual el material psicológico nos distanciaría de la vida interna, que es la realidad de soporte para el material conceptual. Por otro lado, confundir el discurso conceptual con el círculo situacional privaría a los personajes de la capacidad de pensar y expresarse y convertiríamos la obra en una estructura unidimensional.

Es entonces muy importante trabajar teniendo en cuenta lo que pone en movimiento las situaciones y lo que pone en movimiento las palabras. Organizar el trabajo desde este punto de vista:

MOTOR DE	<i>MOTOR DE</i>	MOTOR DE	<i>MOTOR DE</i>
SITUACIONES	<i>MONÓLOGOS</i>	SITUACIONES	<i>MONÓLOGOS</i>

Si no encontramos el motor de los monólogos, no podremos entrar en las situaciones. Si no entendemos el motor de las situaciones y la vida interna de los personajes, no podremos generar el proceso de referencia de las palabras.

En la obra es importante también poder definir la proyección de los deseos de los personajes, su grado de materialización y cómo afecta a los demás cada deseo individual. Esto es, en qué medida los sueños de los personajes luchan por materializarse o se materializan en el mundo real. Hay que descubrir estas líneas de acción y organizarlas dentro de una estructura co-

ral, porque la obra es una polifonía. Se trata de encontrar el equilibrio entre todos los monólogos y saber organizar a los personajes en las situaciones.

La estructura es la de un concierto de cuatro movimientos, cuatro actos, cada uno de ellos diferente pero que están dentro del conflicto entre estas dos dimensiones:

1. LOS DESEOS EN EL MUNDO DE LOS SUEÑOS.
2. EL MUNDO REAL.

Como resultado del conflicto entre estos dos planos aparece la necesidad de aprender a vivir, continuar la vida después de la muerte de Tusenbach y de la partida de Vershinin implica un proceso de aceptación, aceptar y a pesar de todo tratar de ir hacia la esperanza para encontrar un *modus vivendi* que ilumine nuestras aspiraciones:

IRINA. Llegará un día en que todos comprendan por qué sucedió todo esto, por qué pasamos tantos sufrimientos; un día en que se disipen los misterios. Pero, de momento, hay que vivir [...] Hay que trabajar, ¡trabajar! Mañana partiré yo sola, daré mis clases en la escuela y consagraré mi vida a los que quizá la necesitan. Estamos en otoño, pronto llegará el invierno, todo lo cubrirá la nieve, y yo estaré trabajando, trabajando.

OLGA. La dicha y la paz reinarán en el mundo, y la gente sentirá gratitud por los que vivimos ahora, y nos bendecirá. Hermanas mías, queridas, nuestra vida no ha terminado aún. ¡Tenemos mucho por delante! La música suena tan alegre y animosa como si estuviéramos a punto de descubrir para qué vivimos, para qué padecemos. ¡Si se pudiera saber! ¡Si se pudiera saber!¹⁹⁴

¹⁹⁴ Chejov, Antón. *La gaviota. El tío Vania. Las tres hermanas. El jardín de los cerezos*. Ed. Cátedra, Madrid, 2007, pp. 305-306.

EN LA ARDIENTE OSCURIDAD, ANTONIO BUERO VALLEJO

En la ardiente oscuridad es un texto de relevante interés para el trabajo pedagógico, ya que uno de los principales asuntos que queremos señalar es que el propio proceso de comprensión de la obra discurre en paralelo con el proceso de comprensión de gran parte de los elementos de la técnica que señalamos hasta ahora. Estamos de nuevo ante una estructura dramática mixta, pero en esta ocasión las situaciones y los monólogos se alternan con diálogos de gran relevancia conceptual.

El problema esencial es el conflicto que genera la falta de plenitud de las capacidades perceptivas para poder apreciar lo que el mundo, la vida, le ofrece al ser humano. Decidir cuál es el mejor camino que el hombre puede seguir cuando se ve privado de la facultad de la vista. La sociedad ofrece un modelo de integración basado en el conformismo; éste es a su vez un modelo general de integración, no solo para los invidentes. Aquí tenemos la metáfora que propone Buero Vallejo.

El asunto no es integrarse en la sociedad, el problema es integrarse en el mundo. La idea del mundo alude a otra cosa que los que viven en la oscuridad no pueden percibir. ¿Cómo podemos construir el mundo, nuestra idea del mundo, cuando nos falta el sentido de la vista? ¿Cómo es nuestra apreciación de la realidad?

La obra refleja el problema que tiene para entender la vida aquel que no puede ver. La falta de vista nos priva de identificar, de entender las cosas más valiosas del existir. ¿Cómo podemos, por ejemplo, tener una idea de la belleza? ¿Cómo podemos tener una idea de todo el diapason de sentimientos, sensaciones y pensamientos que se genera en torno a la idea de belleza?, ¿cómo podemos entender el amor?, ¿dónde está situado el nivel de

entendimiento del mundo del invidente? El discurso de Ignacio es el eje de la obra:

IGNACIO.- El amor es algo maravilloso. El amor, por ejemplo, entre Carlos y Juana [...] ¡Pero esa maravilla no pasa de ser una triste parodia del amor entre los videntes! Porque ellos poseen al ser amado por entero. Son capaces de englobarle en una mirada. Nosotros poseemos... a pedazos. Una caricia el arrullo momentáneo de la voz [...] En realidad no nos amamos. Nos compadecemos y tratamos de disfrazar esa triste piedad con alegres tonterías, llamándola amor. Creo que sabría mejor si no la disfrazásemos.¹⁹⁵

Toda la estructura dramática está organizada en torno a las reflexiones de Ignacio. Uno de los peligros que puede aparecer es organizarla en torno al carácter. El carácter es, en este caso, una consecuencia del universo conceptual del personaje. El autor a lo largo de toda la composición lo que hace esencialmente es desarrollar este universo conceptual. Un diálogo es un monólogo en contraposición con otro monólogo; esta aparente oposición tiene como fin el desarrollo de un único monólogo que es la suma de los dos. La comprensión de este fenómeno es esencial para poder encontrar los puntos de desarrollo del conflicto.

El esquema de construcción sobre el que se estructura nuestra psique viene determinado entre otras cosas por las capacidades perceptivas de nuestros sentidos, las cuales van ligadas a las capacidades de las funciones básicas del cerebro. Sobre estas construimos nuestra estructura personal y también la estructura del mundo.

¹⁹⁵ Buero Vallejo, A. *En la ardiente oscuridad*. Espasa Calpe, Madrid, 2003, p. 91.

SENTIDOS ----- FUNCIONES BÁSICAS ----- PENSAMIENTOS
DEL CEREBRO

De este proceso vamos extrayendo conclusiones a lo largo de la vida y estas conclusiones nos hacen avanzar o generan conflictos. Es un proceso de comprensión que depende de nuestra capacidad de ver. Es la metáfora de Buero Vallejo.

La tensión de la obra viene generada por esta idea, ¿cómo podemos hablar, describir, existir, apreciar en un mundo que no vemos?, ¿qué significa ver?

El personaje de Ignacio desarrolla constantemente estas cuestiones: no ha perdido su deseo de ver y además este deseo tiene una naturaleza poética y conceptual:

JUANA.- ¿Por qué sufres tanto? ¿Qué te pasa? ¿Qué es lo que quieres?

IGNACIO.- ¡Ver!

JUANA.- ¿Qué?

IGNACIO.- ¡Sí! ¡Ver! Aunque sé que es imposible, ¡ver! Aunque en este deseo se consuma estérilmente mi vida entera, ¡quiero ver! No puedo conformarme. No debemos conformarnos. ¡Y menos sonreír!¹⁹⁶

Cómo podemos hacer para ver y cómo podemos hacer para existir si no vemos son las preguntas que se proyectan de su discurso. Buero Vallejo plantea el problema de la vista, no solo desde el punto de vista biológico. Es una metáfora. ¿Cómo podemos estar presentes? La respuesta a esta pre-

¹⁹⁶ Ibid. p. 75.

gunta también está en las palabras del personaje de Ignacio. Él acepta su oscuridad y esa aceptación, esa capacidad de situarse en la realidad presente es lo que lo ilumina, es lo que lo hace existir de una forma distinta a los demás invidentes. Es lo que le hace tener esperanza, y existir en una oscuridad llena de luz, llena de fuego, por eso el título *En la ardiente oscuridad*.

CARLOS.- ¿Qué esperanza?

IGNACIO.- La esperanza de la luz.

CARLOS.- ¿De la luz?

IGNACIO.- ¡De la luz, sí! Porque nos dicen incurables; pero ¿qué sabemos nosotros de eso? Nadie sabe lo que el mundo puede reservarnos; desde el descubrimiento científico [...] hasta el milagro.¹⁹⁷

Ignacio no se rinde a la compasión, es un pensador que comprende las limitaciones de su situación y desde esas limitaciones trata de descubrir algo. Este es un rasgo que le confiere una significativa autenticidad, la cual lo acerca o aleja de los demás invidentes. Es el diálogo conceptual entre la luz y la oscuridad.

La sociedad contemporánea ha generado un tipo de inercia que permite que existamos parcialmente, sin ponernos de frente a la realidad de las situaciones que nos rodean. La sociedad avanza hacia este proceso de destrucción y desintegración de la personalidad; esto es algo que Ignacio no acepta. Buero Vallejo habla de la necesidad de un despertar, de un despertar hacia la luz, hacia el estado de presencia. Así, las palabras de Ignacio reflejan más la necesidad de este despertar que la rebeldía hacia la supuesta

¹⁹⁷ Ibid. p. 112.

ayuda que le está siendo prestada. Sobre esta base se articulan todos los diálogos con Carlos.

CARLOS.- ¡Qué te importan a ti los compañeros!

IGNACIO.- El mayor obstáculo que hay entre tú y yo está en que no me comprendes. (Ardientemente.) ¡Los compañeros, y tú con ellos, me interesáis más de lo que crees! Me duele como una mutilación propia vuestra ceguera; ¡me duele, a mí, por todos vosotros!¹⁹⁸

Podemos establecer esta polaridad, *en la ardiente oscuridad* frente a *en la oscura oscuridad*.

Cuando Ignacio muere, la historia acaba, el fuego de esa ardiente oscuridad se ha apagado.

La entereza del personaje de Ignacio refleja la dimensión ética que Bue-ro propone para el hombre moderno. Ignacio es lúcido y no ve, podemos preguntar entonces, ¿de dónde viene la luz?, ¿de dónde viene la luminosidad? Es un estado de la conciencia, un estado, basado en la aceptación de la realidad y en una asunción plena de la misma.

El problema de la vista ha sido decididamente tratado en la historia de la literatura, similares a este tenemos dos ejemplos relevantes en *Edipo rey* y en el *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago.

A través de la vista nuestro microcosmos individual se encuentra con el macrocosmos universal. Cuando no vemos, ¿cómo podemos articular esta relación de conexión? Cuando no vemos, ¿cuál es nuestro proceso?, ¿cómo es nuestra existencia? Para los demás personajes, hablar con Ignacio significa encontrarse con la fuerza de la luz, una luz que lo primero que provoca es que nos veamos a nosotros mismos, lo cual a veces produce rechazo. De

¹⁹⁸ Ibid. pp. 111-112.

este proceso nace el conflicto con algunos personajes como, por ejemplo, el de Carlos.

En los procesos de articulación de los diálogos es importante permitir que los demás puedan abrirse, no ser agresivos con nuestro discurso. Si sólo buscamos tener razón generamos partidismo. Tenemos que aprender a descubrir que, en un conflicto, lo que nos separa es lo que nos une. Esto quiere decir que estamos unidos por el discurso del autor. Por tanto la solución no está en que Ignacio o Carlos tengan razón. No tenemos que construir un proceso de separación, sino de unión, la unión con Buero Vallejo.

PAÑUELO DE NUBES, TRISTAN TZARA

Abordamos a continuación un texto que contiene por su propia naturaleza elementos susceptibles de ser considerados novedosos en cuanto al modelo compositivo y la estructura dramática. Tristan Tzara no solo propone una obra dramática en la que hay implícita una idea sino que nos plantea también la necesidad de otro tipo de teatro:

La escena no debía vivir de imitar la realidad, sino de sus propios recursos. El actor y el público participan juntos de la experiencia teatral, y, por tanto, la luz tiene que incluir la sala y el proscenio debe eliminarse. Esta relación con el espectador debía ser fuerte hasta cuando el espectáculo disgustaba pues, según Marinetti, el actor y el dramaturgo debían aprender incluso el placer de ser pitado y pateado.¹⁹⁹

Tzara plantea cuestiones relativas al modelo de puesta en escena que por otra parte están ya implícitas en el modelo de estructura compositiva que propone. Nos avanza un nuevo modelo de posicionamiento ante el hecho escénico que incluye todos los elementos que lo constituyen, actores, público, iluminadores, y todos aquellos que participan directa o indirectamente de la acción dramática. Así nos impulsa a entrar en una nueva categoría de percepción del acto teatral en la que el itinerario de la atención abarca también la situación espacial del espectador. El actor está en otra posición frente a la acción, en otro nivel de presencia. Es entonces cuando encontramos sustantivamente relevantes la presencia de procedimientos dramáticos que hacen que la representación abarque nuevas dimensiones

¹⁹⁹ Oliva Bernal, César. *La verdad del personaje teatral*. Universidad de Murcia, Murcia, 2004, p.222.

en la percepción del espectador. Hablamos aquí de *epiteatro*, *hipoteatro* y *metateatro*. Son, los tres, procedimientos dramáticos que hacen que el movimiento de la idea inicial adquiera nuevos significados. El *epiteatro* se produce cuando el teatro aparece dentro del proceso compositivo de una estructura narrativa:

El concepto de *epiteatro*, propuesto ya en Rodríguez López Vázquez [1998], es deudor del concepto filosófico de *epifenómeno*, con el que se alude a un tipo de fenómeno «derivado de la actividad de otro fenómeno principal o determinante» (DTF). En este sentido decimos que el pensamiento es un epifenómeno derivado de la actividad cerebral, que la conciencia es un epifenómeno del pensamiento, y que el *yo* es un epifenómeno de la actividad de la conciencia. El *epiteatro* es, según esto, un concepto derivado del fenómeno principal que es el teatro. A partir de esta observación y dado que el teatro como fenómeno presenta varios componentes, entendemos que el concepto *epiteatro* es aplicable cuando en el fenómeno estudiado se da de forma inequívoca el hecho básico de la representación teatral: un actor que representa un papel delante de un público.²⁰⁰

El *hipoteatro* se produce cuando un texto teatral es creado a partir de otro texto teatral anterior; es decir, se trabaja sobre una estructura dramática previa para la creación de una nueva:

En cuanto al concepto de *hipoteatro* la referencia es la noción de *hipotexto*, siendo el *hipotexto* un texto teatral que produce otro texto teatral posterior. Por lo tanto el *hipoteatro* implica que los textos A y B son textos teatrales y que se puede demos-

²⁰⁰ Rodríguez López-Vázquez, Alfredo. *Revista Digital Teatro de Palabras*. “Epiteatro, Hipoteatro y Metateatro en el Siglo de Oro”, p. 2.

trar, documental o teóricamente, la dependencia de B respecto a A. Esa dependencia puede referirse a aspectos menores, como motivos semánticos, elementos escenográficos, nombres de personajes, o puede afectar de forma central a los elementos de la dramaturgia de la obra.²⁰¹

El *metateatro* es la aparición de la representación dentro de la representación, el autor siempre utilizará la *metateatralidad* para dar a la idea una dimensión dinámica nueva provocando en el espectador un diálogo que trasciende los límites de la relación directa entre actores y público.

La relación entre actores y comentadores que hay en *Pañuelo de nubes* es el núcleo de la acción dramática de la obra y es también lo que genera todas las composiciones espacio-temporales. Los comentadores siempre hablan al final de cada acto, como si estuviesen fuera de lo que está sucediendo entre los actores. Y aquí tenemos entonces el problema de decidir dónde está el motor principal del movimiento de la acción. Es entonces la relación entre ambos lo que nos lleva a esta solución:

ACTORES – RELACIÓN – COMENTADORES – RELACIÓN – ACTORES

El diálogo indirecto entre estos dos espacios es el motor de la acción dramática.

El atractivo de *Mouchoir de nuages* está en su puesta en escena y en los problemas que esta plantea. Así lo revela, por otra parte, el hecho de que Tzara indicara con precisión el modo en que la obra había de ser representada. La acción melodramática de *Mouchoir de nuages* está protagonizada por tres personajes: el

²⁰¹ Iden. p.3.

Poeta, la Esposa-Amante y el Banquero. Ellos forman el grupo de los tres actores. Esta acción se ve interrumpida, al final de cada acto, por unos comentadores, que habremos de distinguir de los tres actores. La relación entre Actor y Comentador, y el problema del espacio teatral constituyen la base de nuestra reflexión y de nuestra puesta en escena.²⁰²

La propia estructura dramática de la obra es la que confiere la dimensión espacio-temporal de la misma. Así la organización de la representación estructurará y revelará la idea que Tzara propone. Desde el punto de vista de la composición escénica es un conflicto de relaciones espaciales. Este es el problema de la *metateatralidad*: dos espacios distintos que contienen una misma idea y dentro de un mismo espacio, dos tiempos distintos que contienen una misma idea y dentro de un mismo tiempo.

Aunque el diálogo entre comentadores y actores no es directo es preciso considerar que existe dentro de la totalidad, porque lo que sucede en un plano es una respuesta a lo que sucede en el otro y es esa relación la que afecta al espectador. La *metateatralidad* es entonces un procedimiento compositivo que ayuda a desarrollar la idea que el autor quiere proponer. El aparente distanciamiento que crea este diálogo indirecto genera el acercamiento de la acción al espectador. El asunto de la disposición espacial de la puesta en escena se torna entonces de importancia decisiva, es el problema de las relaciones espaciales entre los actores. Estas se convierten en uno de los principales elementos de significación de la obra y es a través de las mismas como se concreta el procedimiento de la *metateatralidad*.

²⁰² Supiot, A. y Benito de la Fuente, J. *Una obra olvidada de Tristan Tzara: Mouchoir de nuages. Significado actual y propuesta de escenificación. Dada-Surrealismo: precursores, marginales y heterodoxos*. Universidad de Cádiz, Cádiz, 1986, pp. 181-183.

El espacio y el tiempo escénicos adquieren entonces otra dimensión y al público se le plantea un nuevo modelo de comprensión de la acción dramática. Es necesario entonces un alto grado de precisión en la ejecución ya que todos los elementos del espacio son utilizados para crear significación, no para crear ilusión:

Tristan Tzara (1896 – 1963) expuso que los elementos en escena no debían servir para crear ilusión, sino para situar la acción y recordar al espectador que lo que estaba viendo era teatro (más adelante veremos que Brecht llegó a la misma conclusión pero por distintos motivos).²⁰³

Pañuelo de nubes no es una obra dadaísta, en el sentido más radical del término. Ya en 1923 Tzara disolvió el movimiento Dada y entró en una fase de profunda reflexión estética y moral sobre la función del arte y del artista y sobre el proceso de creación. Tzara parte de la realidad como fuente de inspiración, pero la deconstruye hasta el punto de que, además de darnos otra percepción de ella, la sitúa en una dimensión distinta. Al público le llegaría la realidad de lo deconstruido. El distanciamiento provocaría entonces un acercamiento de esta nueva dimensión al espectador.

El autor pone en contacto el mundo irreal de los actores con el mundo real de los comentaristas y es este conflicto el que va acercando al espectador al proceso de deconstrucción.

MELODRAMA **COMENTADORES** MELODRAMA **COMENTADORES**

El melodrama que interpretan los tres actores expone únicamente el estado de alienación al que están sometidos; no pueden hablar de otra cosa,

²⁰³ Oliva Bernal, César. *La verdad del personaje teatral*. Universidad de Murcia. Murcia, 2004, p. 96.

no pueden hacer otra cosa, no pueden transitar ni otro tiempo ni otro espacio. Los comentadores sin embargo están en una dimensión espacio-temporal mucho más abierta y desarrollan una función crítica con respecto a los actores que es reflejo de una función crítica con respecto a la existencia y al momento histórico de la Europa del período de entreguerras. Los comentadores abarcan un espacio escénico que es ilimitado y no ficcional, contrariamente al de los actores, que es limitado y ficcional. Es importante desarrollar con precisión este conflicto desde el principio de la puesta en escena e ir encontrando todos los puntos en los que esta idea alcanza su plenitud. Son momentos en los que el espectador descubre un sentido distinto del hecho teatral ya que se le sitúa en una perspectiva diferente con respecto al mismo. Esa nueva perspectiva, como apuntan Supiot y Benito de la Fuente, es la génesis del carácter vanguardista y renovador de la obra:

No queremos terminar nuestra comunicación sin la lectura de un texto de Brecht, del año 1920, que parece escrito para la obra de Tzara:

«Si llego a tener un teatro en mis garras contrataré a dos payasos. Saldrán en el entreacto y harán de público. Intercambiarán opiniones sobre la obra que están viendo y sobre los espectadores. Apostarán sobre el desenlace. Todos los sábados se harán parodias en el teatro. El éxito de la semana será el tema (aunque se trate de *Hamlet* o de *Fausto*). En las tragedias los cambios escenográficos se harán a escenario abierto. Los payasos cruzarán el escenario y darán las ordenes: ¡Atención! Ahora viene el desastre, sí. ¡A ver, bajen las luces! ¡Más brío! Las escaleras ponen una nota trágica. Las cariátides dan más idea de bancarrota. El tipo tendrá que vivir de la caza y de la pesca. ¡Con cuánta elegancia se metía las manos en los bolsillos! ¡Y qué bien decía aquello de: Hay que ser haragán como una perdiz...! Muy bue-

no. Ahora viene una escena importante. ¡Van a llorar y todo! [...] Los payasos hacen comentarios sobre los protagonistas como si se tratara de seres de carne y hueso. Relatan nimiedades sobre ellos, cuentan anécdotas, hacen chistes [...] De esta manera las cosas que están sobre el escenario vuelven a adquirir realidad. ¡Qué diablos! Es necesario criticar las cosas, la trama, las palabras, los gestos, no la realización.²⁰⁴

Hay ciertos particulares relativos a la *metateatralidad* sobre los que queremos incidir. En la pieza tenemos una línea de acción, la línea de acción dramática, en una estructura que es teatral. Cuando aparece una nueva estructura teatral dentro de la inicial, hablamos de *metateatro*. Esa nueva estructura teatral contiene una línea de acción dentro de la línea inicial; estamos hablando entonces de *metaacción*, que contiene a su vez elementos de significación que están dentro de los iniciales y hablamos así de *metalinguaje*, *metaespacialidad* y *metatemporalidad*. Esto se hace especialmente presente en el acto IX; es un momento del desarrollo dramático en el que Tzara utiliza la *metateatralidad*; este pasaje está inspirado en el «Hamlet o las consecuencias del amor filial» de Jules Laforgue.

(UN BOSQUE. *En el decorado está escrito en letras muy grandes: Monólogo.*)

²⁰⁴ Supiot, A. y Benito de la Fuente, J. *Una obra olvidada de Tristan Tzara: Mouchoir de nuages. Significado actual y propuesta de escenificación. Dada-Surrealismo: precursores, marginales y heterodoxos*. Universidad de Cádiz, Cádiz, 1986, pp.182-183.

EL POETA (*se adelanta, con la mascarilla en la mano.*)- Vivir, morir. A derecha, a izquierda. De pie, echado. Adelante, atrás. Arriba, abajo. ¿Para qué toda esta gimnasia por una enfermedad que no tiene nada de corporal? La amo... Sí, desgraciadamente, ¡y a qué distancia! Las islas me tienen preparadas no pocas sorpresas, las islas, esos platos imprevistos que emergen del mar azul, sobre los que la hambrienta fantasía se abalanza a falta de otras satisfacciones más carnales. Y ¿acaso mi corazón no es un enorme restaurante en donde todo el mundo come hasta hartarse, sin pagar la cuenta ni la propina del diez por ciento? Y qué más da. Me gustaría poder romperme la cabeza para ver, como en el interior de un juguete, el mecanismo de mi amor por ella. Yo, que nunca he amado. (*Se pone la mascarilla.*)²⁰⁵

Tzara nos sitúa de nuevo ante el proceder deconstructivo desde el punto de vista de la composición global de la pieza:

1. El texto de Hamlet genera su propia significación de acuerdo con sus antecedentes históricos, la obra de Shakespeare, y con las influencias de Laforgue.
2. El texto de Hamlet genera una significación dentro de la estructura dramática de *Pañuelo de nubes*.
3. El texto de Hamlet genera una significación dentro del pensamiento de Tzara.

La tensión entre estos tres aspectos es lo que marca el proceso de composición y descubrir en qué plano está el momento más intenso de la línea de acción se convierte en el problema principal de la puesta en escena.

Henri Béhar, uno de los más importantes estudiosos de la obra de Tzara, ha demostrado de forma clara que *Mouchoir de nuages* está basado en otro

²⁰⁵ Tristan Tzara: *Pañuelo de nubes. El hombre aproximado*. Edición y traducción Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Cátedra, Madrid, en prensa.

texto de Laforgue, incluido en este caso en las *Moralités légendaires*: «Hamlet ou les suites de la piété filiale».²⁰⁶ *Mouchoir de nuages*, que Béhar define como “farsa trágica”, está dividida en quince actos y tiene el acto XII como eje *metateatral*, en el cual se representan los diálogos entre Hamlet, Polonio y Ofelia, que en la dramaturgia de la obra responden a las relaciones entre el Poeta, el Banquero y la Mujer. Pero los diálogos de Tzara corresponden al *Hamlet* de Laforgue, no a la obra de Shakespeare.

El *Hamlet* laforguiano es *hipotexto*, pero no es *hipoteatro*, ya que se trata de un texto narrativo, no de un texto teatral. Sin embargo la influencia de Laforgue se extiende también al elemento de hipoteatro que concierne al *Concile féérique*, donde el escenario está dividido también en dos planos: el de los personajes y el de los comentadores, la más revolucionaria de las características del tratamiento irónico, tanto del *Concilio feérico*²⁰⁷ como de *Pañuelo de nubes*. La importancia del personaje de Hamlet para el mundo metateatral y metapoético creado por Laforgue es básica y muy profunda, y ha sido puesta de relieve por todos los estudiosos del poeta franco-uruguayo.

Los temas de la renuncia al acto de escribir y la del suicidio escénico del personaje son elementos centrales de *Pañuelo de nubes*. El inteligente trabajo de Tzara en *Pañuelo de nubes* plantea una ruptura con la tradición escénica y una propuesta de creación de un lenguaje teatral nuevo. Desde el punto de vista compositivo una de las aportaciones más importantes de la obra ya aparece en el prólogo:

²⁰⁶ Béhar, Henri. *Tristan Tzara*. OXUS, Paris, 2005.

²⁰⁷ Laforgue, Jules. *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos*. Edición y traducción Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Hiperión. Madrid, 1996.

La escena representa un espacio cerrado, como una caja, de donde ningún actor puede salir. Los cinco planos son del mismo color. Al fondo, a cierta altura, una pantalla que indica el lugar de la acción por medio de reproducciones ampliadas de tarjetas postales ilustradas, enrolladas en dos rollos que un maquinista proyecta a medida que los actos pasan, sin ocultarse a los espectadores.

En medio de la escena, un tablado. A la derecha y a la izquierda, sillas, mesas de maquillaje, accesorios y atuendos de los actores. Los actores están en escena durante todo el tiempo que dura la obra. Cuando no representan están de espaldas al público, se visten o hablan entre ellos.

Los actos se representan sobre el tablado; los comentarios, fuera de él. Al final de cada acto, la luz cambia bruscamente para iluminar sólo a los comentaristas; los actores ya no están en su papel y abandonan el tablado. La luz vuelve a cambiar bruscamente al final de cada comentario y los proyectores de arriba y de los lados iluminan sólo el tablado. Los electricistas y los reflectores están en el escenario.

Dos ayudantes ponen o retiran los accesorios en el tablado. Todos los actores mantienen en escena su nombre civil. En esta edición, los personajes llevan los nombres de los actores que han creado los personajes. El Poeta, la Mujer del banquero y el Banquero son los personajes principales. A, B, C, D y E son los comentaristas que representan también todos los papeles secundarios²⁰⁸.

²⁰⁸ Tzara, Tristan: *Pañuelo de nubes. El hombre aproximado*. Edición y traducción Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Cátedra. Madrid, en prensa.

El espacio dramático y el espacio escénico pasan a ser un solo espacio donde todo está integrado como ficción y representación: actores, comentaristas, electricistas y público; y en donde la mirada del espectador hacia el espectáculo asume distintos planos a medida que la obra se desarrolla. Los comentaristas, que se interponen entre los personajes y el público; y los mismos personajes, que se desdoblan y confunden con los actores, cambian de relación espacial y de rol, de tal manera que en algunos actos los actores-personaje están entre el público y son aludidos por los comentaristas. El trabajo sobre los *viewpoints* de arquitectura y relación espacial es esencial. Al final de la obra, tras el suicidio ritual del Poeta, los comentaristas se transforman en participantes en una subasta del alma, cantando alternativamente las cifras que se ofrecen en las pujas. Esto hace que el público pase a constituirse escénicamente como público de subasta. Como ya apuntábamos, la metaespacialidad y la metatemporalidad son factores esenciales de la metateatralidad.

Es de este modo que *Mouchoir de nuages* aporta un punto de vista estético renovador y unas proposiciones críticas relevantes respecto a la composición, tanto en el plano dramático como en el escénico.

CONCLUSIÓN

El período final de la investigación y las distintas modificaciones a las que estuvo sujeta a lo largo de su desarrollo nos lleva a los siguientes planteamientos que consideramos esenciales a la hora de darle un carácter conclusivo:

1. Hay una relación entre el ser y el funcionamiento del cerebro y su estructura.
2. Cuando, por ejemplo, se habla del ser y de su tendencia a ocultarse, existen relaciones entre este fenómeno y el funcionamiento del cerebro-cuerpo.
3. Podemos encontrar en la hermenéutica de la existencia propuesta por Heidegger, las razones por las que el cerebro-cuerpo funciona de una determinada manera y, a la inversa, podemos encontrar en los procesos de funcionamiento del cerebro-cuerpo las causas por las que tiende el ser a ocultarse.

La investigación constante sobre estas cuestiones nos ayudará a entender mejor el funcionamiento de cada estructura compositiva. No hemos propuesto por tanto soluciones dogmáticas y definitivas, sino esclarecido ciertas cuestiones que creemos aportan claridad a la consecución de los diferentes procesos que pueden constituir el acto creativo.

Con el estudio que hemos hecho en el primer y segundo capítulo sobre el funcionamiento del cerebro, tanto desde el punto de vista científico como desde el punto de vista de la técnica del actor, hemos pretendido dar una visión que abarca la técnica del actor desde los que consideramos sus puntos de vista fundamentales: el científico-técnico y el filosófico. Cuando hemos planteado un estudio de las funciones básicas del cerebro y su relación con la técnica del actor, lo que buscábamos era trabajar e incidir sobre

el desarrollo de la conciencia humana desde un punto de vista neurológico, fisiológico y psicológico. En la última parte de la investigación tratamos de hacer el mismo proceso desde el campo de la filosofía y sus procedimientos de análisis. Pensamos pues que el trabajo del actor, del director y del artista es un trabajo sobre dos cuestiones básicas: la conciencia del ser, por un lado; y sus manifestaciones, por otro.

Aparece entonces el tema del lenguaje como principal elemento de la manifestación del ser y todo lo que ello engloba, que son los aspectos tratados en el capítulo IV.

Percibimos las cosas desde el lenguaje, atendemos desde el lenguaje, nos movemos desde el lenguaje, tenemos memoria desde el lenguaje y nos emocionamos en el lenguaje. Así mismo, nuestra atención, nuestras motivaciones e impulsos, la organicidad, la energía y las intenciones, las sensaciones y las emociones y la acción son todos ellos conceptos y funciones humanas que se articulan y suceden dentro de las estructuras del lenguaje. Si el lenguaje es el último y gran problema de la filosofía, es también el elemento fundamental y articulador de la manifestación artística. Si hemos hablado entonces de una hermenéutica de la existencia, diremos también que la manifestación artística es una manifestación de la existencia en su deseo de comprenderse y por ello hemos decidido hablar de hermenéutica de la acción. El lenguaje es el elemento fundamental y es también el elemento en sí mismo. No en un sentido nominalista ni funcional, sino en un sentido esencial ligado a la raíz del ser. Aquí las aportaciones de Gadamer son aclaratorias:

El lenguaje no es para Gadamer algo que se antepone a modo de pantalla al ser, sino más bien al contrario el elemento en el que el ser se revela. No se puede hablar aquí de nominalismo, por-

que el lenguaje es para Gadamer lenguaje de las cosas antes que serlo de nuestro pensamiento.²⁰⁹

Podemos decir entonces que el arte entre otras cosas es lenguaje, es la manifestación del ser desde su esencialidad. El conocimiento científico de las funciones de nuestro cerebro-cuerpo es un saber fundamental para que la manifestación del ser alcance los mayores grados de intensidad y objetividad.

El lenguaje es, en consecuencia, el elemento por medio del cual el mundo se identifica y no el elemento por medio del cual identificamos el mundo:

El adagio *el ser que puede ser comprendido es lenguaje* no debe entenderse en Gadamer en sentido nominalista ni el ser debe reducirse a la descripción que hacemos de él, sino en sentido ontológico: el ser mismo se dice mediante el lenguaje y este lenguaje del ser nos permite corregir las descripciones inadecuadas con las que a veces nos expresamos.²¹⁰

Así el arte alcanzaría su más auténtica dimensión objetiva en contra del nominalismo funcionalista defendido por otros autores como Rorty, el ser se nombra a sí mismo, no es nombrado. Como en el platonismo, las ideas existen con independencia de que sean nombradas por el sujeto.

Aunque Rorty pretende invocar una nueva *cultura gadameriana*, es difícil no reconocer aquí el apogeo del constructivismo moderno para el cual el mundo se reduce a la concepción que nos hagamos de él. Este nominalismo que comprende el lengua-

²⁰⁹ Grondin, Jean. *¿Qué es hermenéutica?* Ed. Herder, Barcelona, 2008, p. 153.

²¹⁰ Ibid. p. 154.

je de una manera puramente instrumental es el que Gadamer critica con fuerza.²¹¹

Como se puede apreciar, tomamos una posición en la cual sublimamos al hombre por la calidad de su relación con algo que existe a pesar de él y fuera de una visión nihilista de sí mismo. El cerebro-cuerpo es la materia a través de la cual somos conscientes del ser y es por eso que nos interesa su funcionamiento y sus capacidades. No somos partidarios a este respecto de una concepción meramente funcional de nuestro cerebro-cuerpo, sino que pensamos que el cerebro-cuerpo y el ser forman parte de un único todo.

El lenguaje es conciencia, es la conciencia del ser que se nombra y se expresa, no lo podemos separar de nosotros y tratarlo como un instrumento clasificador que es independiente de nosotros y que nos sirve únicamente para estructurar el mundo. Al obrar de este modo, el mundo sólo sería aquello que nosotros somos capaces de estructurar, es un punto de vista que Gadamer cuestiona con claridad y al que nos une la propia naturaleza de la investigación:

Para el pensamiento de Gadamer, Nietzsche no es en realidad un aliado sino alguien que ha llevado a su culminación el nominalismo del pensamiento moderno que reduce el ser a lo que significa para el pensamiento o la voluntad, mientras que el lenguaje no es más que un instrumento del sujeto. En un contexto así en que todo depende del sujeto, está claro que no hay verdad objetiva ni valores apremiantes. Pero esta ausencia de valor y de verdad solo se sostiene, observa Gadamer, si nos quedamos dentro del marco del pensamiento moderno, para el cual el mundo

²¹¹ Ibid. p. 154.

carece de significado y orden sin la subjetividad dadora de sentido.²¹²

Pensamos que los principios nihilistas de negación son un bloqueo para los canales de percepción del cerebro-cuerpo y encontramos en la hermenéutica un procedimiento de análisis que lejos de negar, lo cual consideramos una intención directamente subjetiva y premeditada, amplía las perspectivas de nuestra percepción hacia valores objetivos que están más allá de los modelos clasificatorios de la vía de la *doxa*. Si consideramos la manifestación artística una manifestación de la existencia, no podemos enmarcarla dentro de criterios y puntos de vista dependientes de la soberanía del sujeto; la hermenéutica es entonces un proceso que, más que dilucidar conceptos, transparenta esencias. De nuevo Gadamer añade:

Pero es precisamente esta idea de un sujeto soberano que se enfrentaría a un mundo sin forma y que de antemano se presume privado de sentido lo que la hermenéutica permite poner en cuestión. La hermenéutica nos ayuda de este modo a descubrir el ser y a superar el nihilismo.²¹³

Las conclusiones y definiciones a las que nos hemos ido acercando durante la investigación deben tener una condición declaradamente objetiva, ya que su fin último es favorecer la comprensión de todos los procesos relacionados con la creación en el arte de la acción. Decimos, por ejemplo, que la acción es la movilización de toda la estructura que constituye al ser humano, con una intención determinada y hacia un objetivo concreto. Pero ponemos en claro la importancia que tiene también distinguir el modo en el que el fenómeno de la acción aparece y es entonces cuando nos encontra-

²¹² Ibid. pp. 158-159.

²¹³ Ibid. p.159.

mos con las estructuras de la composición. La acción tiene un movimiento concreto dependiendo de cada estructura compositiva. Así la intención puede estar más relacionada con el proceso psicofísico del actor o con el proceso dialéctico, la intención se liga más a las sensaciones y a los sentimientos en el primer caso, o a las palabras, a los pensamientos y a las ideas en el segundo caso.

La intención es una tensión de dentro hacia fuera que tiene una cualidad y calidad energética determinada para con el objeto al que se dirige. La incompreensión de la condición del objeto en cuestión es lo que nos impediría descubrir la naturaleza de la acción y la fuente de la que debe salir la energía para manejarla. Intentamos todo el tiempo tratar la acción, tocar la acción. Es esencial entonces la más exacta identificación de los particulares referidos.

Si pensamos por ejemplo en el fenómeno del ritmo, debemos entender este como una cualidad de la acción, una cualidad natural, intrínseca. El ritmo está relacionado con una aparición, esto es, con la naturaleza volitiva y motriz de la acción. Es fundamental entender esta relación: el objeto de la acción y el ámbito en el que tratamos de encontrar los impulsos para con este.

Macrocosmos

PLANO CONCEPTUAL

SER HUMANO

OBJETO DE LA ACCIÓN

PLANO PSICOLÓGICO

Microcosmos

Pensamos que la incompreensión de este principio esencial lleva a proce-deres especulativos desde el punto de vista de la construcción. En la pers-

pectiva de un director, a la hora de crear el itinerario de la atención del espectador, la confusión entre lo que es psicológico y lo que es conceptual apela directamente al modo en que nos relacionamos con el actor. Todo lo que conforma la puesta en escena, la dramaturgia ligada no solo al texto, sino a la escenografía, vestuario, objetos, luz, sonido, es tratado de un modo declaradamente diferente. El *training*, por ejemplo, pretende despertar y potenciar capacidades distintas en cada uno de los dos planos.

Desde un punto de vista dinámico, la acción referiría el movimiento de un objeto en el espacio y en el tiempo, sujeto este a accidentes de carácter causal. Cuando analizamos la línea de acción y creamos una estructura para que esta pueda existir, estamos tratando de encontrar, en lo que podríamos llamar la dimensión espacio-temporal, una relación directa pero flexible entre dos polos que son aparentemente opuestos: la precisión y la organicidad. Debe ser directa porque se enmarca dentro de los límites de unos parámetros espacio-temporales concretos y debe ser flexible porque dentro de esos límites deben existir posibilidades de expansión y contracción. Hemos de trabajar con la atención de una manera determinada que permita que la organicidad pueda aparecer, el movimiento orgánico de la acción. La acción se mueve dentro de una estructura, aquí entonces aparecen las nociones de totalidad y perspectiva. La totalidad se refiere al marco espacio-temporal concreto en el que la acción aparece y nuestra capacidad para visionar ese marco, la perspectiva se refiere a la capacidad que tenemos de visionar el movimiento de la acción en el espacio y en el tiempo. Es preciso considerar plenamente estas dos nociones en el momento de la actuación y entender además en qué consisten el espacio y el tiempo. Aquí la física cuántica plantea lo siguiente:

Dicho de otro modo, la información fluye al presente desde el futuro. Desde luego, todos creemos en el valor de ver las cosas a

posteriori. Creemos que somos capaces de repasar en nuestra memoria los sucesos pasados y de ver el modo preciso de cambiarlos para hacerlos mejores o peores. Pues bien, imagínate que no sólo eres capaz de mirar atrás en el tiempo, en tu memoria, sino también en retroceder verdaderamente en el tiempo para realizar los ajustes que desearas. Imagínate influyendo sobre algún suceso pasado que haya tenido consecuencias trágicas para ti o para otra persona. Tu influencia no tiene por qué requerir mucha energía: puede tratarse de una simple expresión de tu tono de voz al hablar con esa otra persona. La física cuántica nos permite este tipo de libertad mental, pero la cuestión no es tan sencilla como estoy dando a entender aquí. Dicho de otro modo, es posible, en cierto sentido físico cuántico, alterar el pasado cambiando el modo en que existe en la memoria. No es que retrocedamos verdaderamente en el tiempo; se trata, más bien, de que añadimos a los sucesos detalles que no se especificaron lo suficiente en el momento en que sucedieron. Por ejemplo, podríamos determinar por qué medio viaja un átomo de un lugar a otro alterando el modo en que se percibe el final de su viaje. Una elección determinada de esa percepción «crearía» la historia pasada de manera muy distinta a una segunda elección que podríamos haber tomado. De esta manera sutil, creamos un pasado a partir de historias posibles opuestas a los hechos.

Si esto es cierto, ¿en qué consiste el tiempo?²¹⁴

Tenemos que cuestionarnos qué es lo que estamos haciendo exactamente con el objeto de la acción en el espacio y en el tiempo. Con independencia de que apelemos al plano conceptual o al plano psicológico, el objeto de la acción debe moverse simultáneamente de acuerdo con principios de concreción y de expansión-contracción. Esta operación creemos que es la

²¹⁴ Alan Wolf, Fred. *La mente en la materia*. Ed. Gaia, Madrid, 2007, pp. 114-115.

que conduce a la espontaneidad, en oposición a la reproducción o la recreación. El movimiento de la acción se sucede en torno a estas tres relaciones dinámicas:

EXPANSIÓN

ACTOR

CONCRECIÓN

OBJETO DE LA

ACCIÓN

CONTRACCIÓN

El concepto de la perspectiva inversa propuesto por el director y pedagogo ruso Anatoli Vassiliev para el trabajo sobre textos conceptuales se torna en este punto revelador:

Dans la composition en perspective inversée, l'événement principal trouve des reflets dans les noeuds, aux charnières de la composition où aucune improvisation n'est permise. Les noeuds doivent être précis dans le jeu comme ils le sont dans le texte conceptuel, mais, entre les noeuds de la composition, la plus grande latitude est laissée à l'acteur pour improviser librement.²¹⁵

²¹⁵ Poliakov, Stéphane. *Anatoli Vassiliev: L'Art de la Composition*. Editorial: Claire David, France, 2006, p. 73. Traducción de Alfredo Rodríguez López-Vázquez.

En la composición en perspectiva inversa, el acontecimiento principal encuentra reflejos en los nudos, en las transiciones de la obra donde ninguna improvisación está permitida. Los nudos, las transiciones deben ser exactos en la forma tal y como lo son en el texto conceptual, pero entre las transiciones de la obra se le permite al actor la mayor amplitud para improvisar libremente.

En el arte dramático la acción implica una relación para con un objeto. El movimiento en el espacio y en el tiempo de esta relación, podríamos decir el recorrido, transita diferentes áreas espacio-temporales en las que en el caso de la palabra se producen distintas variaciones en las relaciones entre significante-significado hasta crear la tensión definitiva. En la construcción en perspectiva inversa, la capacidad para sentir el tiempo y el espacio se vuelve el aspecto primordial, dado que las fluctuaciones que se sugieren requieren la sensibilidad más precisa para percibir las nociones de totalidad y perspectiva. De nuevo la física cuántica propone una operación de notable interés para nosotros:

Veremos cómo nuestros cerebros funcionan como máquinas del tiempo que se adentran, en el futuro, para obtener información y, en el pasado, para confirmar la validez de esos datos. Veremos cómo surge el significado a partir de esta transferencia de información futuro-pasado-presente, y el modo en que este significado modifica y cambia lo que creemos y lo que conocemos como manifestación física en el mundo, tanto personal como globalmente.²¹⁶

Las relaciones entre significante-significado y espacio-tiempo, serían entonces la génesis y motor de todas las operaciones creativas. Si conside-

²¹⁶ Alan Wolf, Fred. *La mente en la materia*. Ed. Gaia, Madrid, 2007, pp. 15-16.

ramos un ritual como una operación de encaje, encontraríamos en el acto de hablar un proceso en el que la existencia se manifiesta a través del signifi-
ficante; es un proceso al que Heidegger se refiere con precisión:

Uno de los modos en los que el *Dasein* organiza el mundo concierne a lo que Heidegger llama espacialidad. Heidegger explica que el mundo no se halla en el espacio como si este fuera una especie de continente gigantesco, sino que más bien el espacio es (o está) en el mundo.....El aserto de que el *Dasein* es espacial es afirmar que lo es «en aquel modo del descubrimiento del espacio en el “ver en torno”», SZ, 23 (123), que a su vez significa que él se conduce *desalejadoramente* (de *Entfernung*) con las cosas. *Desalejar* significa acercar o hacer desaparecer la lejanía. Dicho de otra manera, con su *curarse de* lo que le rodea, el *Dasein* puede anular la lejanía y traer algo a la cercanía.²¹⁷

La existencia se hace aparecer, el *aleph* se manifiesta a través del lenguaje; proponemos un punto de vista que está en extrema oposición al nominalismo nihilista. Entendemos el lenguaje como el acto creativo más elevado, por medio del cual lo desconocido se manifiesta, se *desaleja*.

Esta operación no es materia de movimiento físico de las cosas, sino que depende del *curarse de* o interés del *Dasein*. Por tanto, la lejanía de una cosa no depende de la distancia real a que se halla de nosotros en metros y centímetros, sino de nuestro *curarnos de* o carencia de ello.²¹⁸

²¹⁷ Cohn, Priscilla N. *Heidegger: Su Filosofía a través de la Nada*. Ed. Guadarrama. Madrid, 1975, pp. 37-38.

²¹⁸ *Ibid.* p. 38.

Así el lenguaje responde a un proceso de búsqueda del conocimiento y de búsqueda de la esencia de la existencia, la palabra nos conecta con el hecho de existir, y aparece entonces como la forma y el contenido del pensar. A través del lenguaje aparece lo que llamamos conciencia y se desarrolla también un proceso de articulación que tiene como fin la comprensión del universo y su esencia. Este proceso de comprensión es dinámico, está en constante movimiento; es lo que tenemos que tratar de descubrir en las estructuras dialécticas: cómo a través del habla y de la palabra tratamos de abrir caminos. El concepto de monólogo interno formulado por Stanislavsky, por ejemplo, revela aquí la realidad de este proceso:

Quando una persona escucha a su interlocutor, en ella siempre surge el monólogo interno como respuesta a todo lo oído; por eso en la vida siempre llevamos a cabo en nuestro interior un diálogo con la persona a la que escuchamos.

Para nosotros es importante determinar que el monólogo interno está enteramente relacionado con el proceso de comunicación.

Para que surja un curso de pensamientos de respuesta, hace falta percibir como es debido las palabras del interlocutor, hace falta aprender como es debido a captar todas las impresiones de los sucesos ocurridos en escena. Es la reacción al conjunto del material percibido lo que origina un determinado modo de pensar.

El monólogo interno está orgánicamente relacionado con el proceso de valoración de lo que está ocurriendo, con la atención agudizada respecto a los presentes, con la confrontación del punto de vista propio con las ideas expresadas por los interlocutores.²¹⁹

El monólogo interno es uno de los motores esenciales en el ejercicio dialéctico y en la mayéutica. Es la cualidad que define al actor como un pensador. En la dialéctica no representamos, descubrimos. La acción del descubrir lleva implícito este proceso.

Las dificultades a las que hizo frente Sally, y su transformación, nos muestran cómo es de fundamental la fuerza del lenguaje en nuestras vidas. En 1781 Immanuel Kant definió el pensamiento como un *hablarse con uno mismo*, y ahora está claro que el ejercicio callado del lenguaje –las conversaciones con nosotros mismos, las instrucciones que nos damos– es la ligazón del pensamiento, el lenguaje y la acción.²²⁰

Es así como, una vez más, encontramos en el lenguaje uno de los elementos fundamentales de nuestro proceso de desarrollo y comprensión del existir: crecemos desde el lenguaje, desde el lenguaje surgen las relaciones, los procesos creativos y los descubrimientos. Este proceso dinámico nos acompaña toda la vida y constituye la génesis de nuestro mundo.

²¹⁹ Knébel, María O. *La Palabra en la Creación Actoral*. Ed. Fundamentos, Madrid, 2004, pp. 125-126.

²²⁰ Ratey, John J. *El cerebro: manual de instrucciones*. Grupo Editorial Random House Mondadori, S.L., Barcelona, 2002, p. 319.

El *Homo sapiens* liga los fonemas (*da*, por ejemplo, o *ba*) en diferentes combinaciones para formar palabras. Para cuando acabamos el bachillerato sabemos de 45.000 a 60.000 palabras, y todas se combinan y recombinan en locuciones, oraciones y párrafos, cada uno de los cuales crea un significado nuevo y preciso. De las diferentes combinaciones de 44 fonemas han salido las novelas de Jane Austen, los dramas de Shakespeare y las charlas entre vecinos a la puerta de casa. Los fonemas no tienen significados intrínsecos, solo comunicamos ideas complejas con el vasto número de sus combinaciones. El lingüista suizo Ferdinand de Saussure llamaba a eso la *arbitrariedad del signo*. Como no hay una conexión directa entre el sonido y el significado, solo podemos comunicarnos aceptando el uso de un código común: combinaciones específicas de sonidos que construyen palabras, locuciones y oraciones. Gracias al conjunto de reglas de que nos valemos para ligar sonidos sin significado –nuestra gramática, nuestra sintaxis– nos entendemos y expresamos ideas nuevas.²²¹

El microcosmos individual y el macrocosmos universal están unidos por el corpus común del lenguaje y no podemos entender la educación en el arte dramático ni las estructuras y procesos comunicativos que lo constituyen sin establecer como consideración capital la realidad nuclear del fenómeno lingüístico. Hemos partido al comienzo del cuarto capítulo de las tres primeras letras del alfabeto hebreo para referirnos a la génesis de la composición, la composición como acto creativo; podemos hacer esta analogía también con la totalidad del lenguaje y tratar de comprender la naturaleza de cada significante-significado. Los verbos ocuparían aquí un lugar nuclear, ya que se conectan directamente con lo que podríamos llamar las esencias de cada letra, por ejemplo, el verbo *ser* referiría directamente el *aleph*,

²²¹ Ibid. p. 324.

eterno e imperecedero, abarcador de lo inmenso, de aquello que está en otra categoría distinta a la terrena, y que está relacionado con el existir; el verbo *hacer* referiría el *beth*, aquello que se hace, se crea o es creado, es la impulsión del significante; el verbo *ir*, por ejemplo, está relacionado con el movimiento de este significante-significado, es el *guimel*, hace aparecer la dimensión espacio-temporal. Entendemos entonces cómo el cosmos se articula, se habla, el existir se manifiesta. He aquí el motivo esencial que ha dado origen a esta investigación: la necesidad de definir todos aquellos conceptos que constituyen el acto de interpretar desde las perspectivas de la neurología, la psicología, la física y la filosofía. Tratar de precisar tanto los procesos como los presupuestos que sostienen el acto comunicativo, ofreciendo a la comunidad académica un análisis del arte dramático fundamentado en el análisis científico.

ANEXO. ESTRUCTURAS DE LA COMPOSICIÓN: LOS ETNODRAMAS

Queremos dedicar un apartado especial a los etnodramas ya que su estudio y análisis ha pertenecido a una muy importante etapa de la investigación en la que participaron de forma muy relevante Gustavo Fouce y Simón Piñón, alumnos de la ESAD de Galicia.

Como sabemos, un etnodrama es una estructura compositiva en la que el material creativo sobre el que se trabaja proviene de la tradición étnico-religiosa de la persona en cuestión.

Uno de los test en este ámbito es una especie de etnodrama individual en el cual el punto de partida es una vieja canción ligada a la tradición étnico-religiosa de la persona concernida. Se empieza a trabajar sobre esta canción como si en ella se encontrase codificado en potencia (movimiento, acción, y ritmo) una totalidad. Es como un etnodrama en el sentido tradicional y colectivo, pero aquí es una persona que actúa con una canción y sola. Entonces, inmediatamente con la gente de hoy se presenta el siguiente problema: se encuentra algo, una pequeña estructura alrededor de la canción, luego se edifica paralelamente una nueva versión, y luego también paralelamente aun una tercera versión. Lo que significa que uno se detiene siempre en el primer nivel, se puede decir superficial, como si la propuesta fresca excitara los nervios y diera la ilusión de algo. Lo que significa que

se trabaja al lado, al lado y no como quien cava un pozo. Es la diferencia entre el diletante y el no-diletante.²²²

Dentro del etnodrama encontramos un protocolo de trabajo que implica la necesidad de la utilización con un alto grado de competencia de los presupuestos planteados en los tres primeros capítulos. En el etnodrama el actor está solo ante el proceso creativo, la estructura compositiva se articula en torno a una canción y la historia personal del practicante en torno a esa canción. Y entonces nos planteamos:

¿Cómo construimos la estructura?

Son diversos aquí los aspectos que deben ser preservados. Aparece en primer lugar la necesidad de encontrar una relación de equilibrio entre la precisión y la organicidad. ¿Cómo articular una estructura en que la canción no pierda espontaneidad pero a la vez se ejecute y se desarrolle dentro de una precisa partitura que pueda ser repetida?

Aparece también la necesidad de encontrar un equilibrio entre las relaciones de la tradición con el trabajo individual del actor. La canción pertenece a una etnia y cultura determinadas y va a ser tratada desde el punto de vista del trabajo del actor, en este caso desde el punto de vista de las acciones físicas. El equilibrio entre la relación del ritual con el drama, la estructura dramática de un ritual paralela y, a veces, solapada con la estructura del drama.

Debemos prestar atención a las siguientes cuestiones:

- Las relaciones entre la partitura de acciones físicas que relacionan la relación personal del actor con la canción y el ritmo de la misma,

²²² Grotowsky, J. «*Tu es le fils de quequ'un*», en Europe, núm.726. Octubre de 1989. París: Europe et Messidor, pp. 21-24. Citado por Thomas Richards. *Trabajar con Grotowsky sobre las acciones físicas*. Ed. Alba, Barcelona, 2005, p. 78.

así como los impulsos relativos a las acciones físicas y los impulsos que sostienen la canción (aquí nos encontramos con asuntos capitales como la vibración de la voz, los resonadores del cuerpo y la resonancia espacial).

- La conciencia del espacio y la reacción a los elementos que lo constituyen, tanto desde el punto de vista de las acciones ligadas a la canción como las acciones ligadas a la historia.

- La capacidad para improvisar dentro de una estructura estableciendo un equilibrio entre la vivacidad de los impulsos y la mente vigilante.

- Desde un punto de vista global, la capacidad para construir la estructura con todos los elementos de significación que la constituyen.

Llegados a este punto, podemos formular las siguientes preguntas:

- ¿De dónde salen las acciones, de la canción o de la historia personal ligada a ella?

- ¿Por qué son afectadas las acciones?, ¿por la canción?, ¿por la historia personal?

- ¿Dónde, cuándo y cómo aparecen las acciones?, ¿en qué momento de la topografía, de las relaciones espaciales, en qué *tempo*, en qué momento de la canción, que acciones se repiten y, entonces, cómo surge el proceso comunicativo?

Este trabajo expone claramente el grado de competencia del actor para distribuir su energía y es entonces cuando aparece la necesidad de un alto nivel de desarrollo para con la actividad de las funciones básicas del cerebro. Como sabemos, atención, emoción, memoria, percepción, movimiento, lenguaje y organicidad, motivación e impulsos, sensación, energía, intención y acción son conceptos que van ligados y que se suceden dentro de

la dimensión espacio-temporal en la que toda estructura compositiva se desarrolla. Así, todo el etnodrama se articula dentro de los parámetros relativos al *tempo* dramático (*tempo*, duración, repetición, respuesta cinética) y al espacio dramático (forma, gesto, relación espacial, topografía, arquitectura).

Es nuestra capacidad para resolver las cuestiones planteadas y para articular la pieza dentro de los parámetros referidos la que define nuestro nivel de competencia en la creación de un etnodrama. El problema reside en encontrar los interrogantes y responder a ellos sin sucumbir a los periodos de crisis; el protocolo que hemos abordado refiere la generalidad de las cuestiones más frecuentes. En el etnodrama se manifiestan todos los problemas principales de las artes de la actuación, cuya única solución es la precisión y el rigor.

El diletante puede hacer una bella cosa, más o menos superficialmente, a través de la excitación, de los nervios de la primera improvisación. Pero es esculpir en el humo. Siempre desaparece. El diletante busca *al lado*. [...] No tiene nada que ver con la construcción de catedrales, que tienen siempre una piedra angular. Es la plomada lo que determina exactamente su valor. Pero con un etnodrama individual es una cosa difícil de realizar, porque van ustedes a pasar por períodos de crisis.²²³

Ustedes tienen que confrontarse con todos los problemas clásicos de las *performing arts*.²²⁴

Después nos enfrentamos a un cúmulo de problemas de carácter antropológico: la relación de la canción con tu persona y tus orígenes y la im-

²²³ Ibid. p. 78.

²²⁴ Ibid. p. 80.

portancia de estos particulares para con el problema de la construcción. Todo este proceso te pone de frente a la realidad de tu tradición y entonces se presenta ante ti la posibilidad de crear algo que puede que esté ligado a aspectos muy profundos de tu psique.

Finalmente vas a descubrir que eres de alguna parte. Como se dice en una expresión francesa *tu es le fils de quelqu'un* [Tú eres hijo de alguien]. No eres un vagabundo, eres de algún sitio, de algún país, de algún lugar, de algún paisaje. Había personas reales a tu alrededor, cerca o lejos. Eres tú hace doscientos, trescientos, cuatrocientos o mil años pero eres tú. Porque quien empezó a cantar las primeras palabras era hijo de alguien, de algún sitio, de algún lugar; entonces, si reencuentras eso, eres hijo de alguien. Si no reencuentras eso no eres hijo de alguien, estás cortado, estéril, infecundo.²²⁵

²²⁵ Ibid. pp. 81-82.

BIBLIOGRAFÍA

- Abel, Lionel. *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*. Hill and Wang, New York, 1966.
- Alan Wolf, Fred. *El yoga del viaje en el tiempo*. Ed. Vesica Piscis, España, 2007.
- Alan Wolf, Fred. *La mente en la materia*. Ed. Gaia, Madrid, 2007.
- Alan Wolf, Fred. *La nueva alquimia de la vida*. Ed. Océano, Barcelona, 2008.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Edhasa, Barcelona, 1978.
- Barba, Eugenio. *El arte secreto del actor*. Pórtico de la ciudad de México, México, 1980.
- Barba, Eugenio. *La tierra de cenizas y diamantes. Mi aprendizaje en Polonia. Seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowsky*. Octaedro, Barcelona, 2000.
- Barrault, Jean Loui. *Mi vida en el teatro*. Ed. Fundamentos, Madrid, 1975.
- Béhar, Henri. *Tristan Tzara*. OXUS. París, 2005.
- Berman, Morris. *Historia de la conciencia*. Ed. Cuatro Vientos, Santiago de Chile, 2006.
- Best, John B. *Psicología cognitiva*. Ed. Paraninfo, Madrid, 2001.
- Blumenberg, Hans. *Trabajos sobre el mito*. Paidós, Barcelona, 2003.
- Boden, Margaret. *La mente creativa: mitos y mecanismos*. Ed. Gedisa, Barcelona, 1994.
- Bogart, Anne. *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte*. Ed. Alba, Barcelona, 2008.

- Bogart, Anne. *Los puntos de vista escénicos*. Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 2007.
- Boleslavsky, Richard. *Acting. The First Six Lessons*. Theatre Arts Books, Nueva York, 1997.
- Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1970.
- Brook, Peter. *El espacio vacío*. Península, Barcelona, 1973.
- Brook, Peter. *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. Ed. Alba, Barcelona, 1994.
- Brook, Peter. *Hilos de tiempo*. Siruela, Madrid, 2003.
- Buero Vallejo, A. *En la ardiente oscuridad*. Espasa Calpe, Madrid, 2003.
- Calvin, William. *Cómo piensan los cerebros*. Ed. Debate, Madrid, 2001.
- Carlson, Marvin. *Theories of the Theatre*. Cornell University Press, Ithaca, New York, 1989.
- Cervantes, Miguel de. *Entremeses*. Ed. Cátedra, Madrid, 2004.
- Chejov, Antón. *La gaviota. El tío Vania. Las tres hermanas. El jardín de los cerezos*. Ed. Cátedra, Madrid, 2007.
- Chejov, Michael. *Lecciones para el actor profesional*. Ed. Alba, Barcelona, 2006.
- Chejov, Michael. *Sobre la técnica de la actuación*. Ed. Alba, Barcelona, 1999.
- Cohn, Priscilla N. *Heidegger: su filosofía a través de la nada*. Ed. Guadarrama. Madrid, 1975.
- Crick, Francis. *La búsqueda científica del alma: una revolucionaria hipótesis*. Ed. Debate, Barcelona, 1994.
- Derrida, J. *La escritura y la diferencia*. Ed. Anthropos, Barcelona, 1989.

- Doménech, Ricardo. *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española*. Gredos, Madrid, 1973.
- Einstein, Albert. *Mis ideas y opiniones*. Bon Ton, Barcelona, 2000.
- Gadamer, Hans-Georg. *Estética y hermenéutica*. Ed. Tecnos, Madrid, 2006.
- Gadamer, Hans-Georg. *Hermenéutica de la modernidad. Conversaciones con Silvio Pietta*. Ed. Trotta, Madrid, 2004.
- Gardner, Howard. *Mentes extraordinarias: cuatro retratos para descubrir nuestra propia excepcionalidad*. Ed. Kairós, Barcelona, 2005.
- Ghyka, Matila C. *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Ed. Poseidón, Buenos Aires, 1953.
- Ghyka, Matila C. *El número de oro I. Los ritmos*. Ed. Poseidón, Buenos Aires, 1968.
- Ghyka, Matila C. *El número de oro II. Los ritos*. Ed. Poseidón, Buenos Aires, 1968.
- Greenfield, Susan. *El poder del cerebro*. Crítica S.L., Barcelona, 2007.
- Grondin, Jean. *¿Qué es hermenéutica?* Ed. Herder, Barcelona, 2008.
- Grotowsky, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI ed., México, 2004.
- Grotowsky, Jerzy. *Revista Máscara, n°11-12*. Escenología ed., México, 1993.
- Grube, G.M.A. *El pensamiento de Platón*. Ed. Gredos, Madrid, 2010.
- Gutiérrez, Ángel. *El sistema Stanislavskyano. Diccionario de términos Stanislavskyanos*. Escuela Superior de Arte Dramático, Murcia, 2001.
- Hagen, Uta. *Respect for Acting*. Macmillan Publishing Company, New York, 1973.

- Hegel, G.W.F. *Fenomenología del espíritu*. Fondo de cultura económica, México, 1973.
- Heidegger, Martin. *Arte y poesía*. Fondo de Cultura Económica, México, 2006.
- Heidegger, Martin. *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*. Alianza Editorial, Madrid, 2008.
- Husserl, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1993.
- Klossowski de Rola, Stanislas. *Alquimia: el arte secreto*. Ed. Debate, Barcelona, 1993.
- Knébel, María O. *Poética de la pedagogía teatral*. Siglo XXI ed., México, 1991.
- Knébel, María O. *El último Stanislavsky*. Fundamentos, Madrid, 1999.
- Knébel, María O. *La palabra en la creación actoral*. Fundamentos, Madrid, 1998.
- Laforgue, Jules. *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos*. Edición y traducción Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Hiperión. Madrid, 1996.
- Mamet, David. *True and False. Heresy and Common Sense for the Actor*. Faber and Faber, Londres, 1998.
- Oliva Bernal, César. *La verdad del personaje teatral*. Universidad de Murcia, Murcia, 2004.
- Oliva, César; Torres Monreal, Francisco. *Historia básica del arte escénico*. Cátedra, Madrid, 1990.
- Ortony, Andrew; Clore, Gerald L.; Collins, Allan. *La estructura cognitiva de las emociones*. Siglo XXI. Madrid, 1996.
- Platón. *Fedón, Diálogos*. Ed. Porrúa, México, 2003.

- Platón. *Gorgias, Diálogos*. Ed. Porrúa, México, 1992.
- Platón. *Fedro, Diálogos*. Ed. Porrúa, México, 1997.
- Pessoa, Fernando. *Escritos sobre ocultismo y masonería*. Ed. Alfama, Málaga, 2008.
- Poliakov, Stéphane. *Anatoli Vassiliev: L'Art de la Composition*. Editorial Claire David, France, 2006.
- Ratey, John J. *El cerebro: manual de instrucciones*. Grupo Editorial Random House Mondadori, S.L., Barcelona, 2002.
- Revista Máscara. *Nº 13-14*. Escenología ed., México, 1993.
- Richard, Thomas. *Trabajar con Grotowsky sobre las acciones físicas*. Ed. Alba, Barcelona, 2005.
- Rodin, Auguste. *El arte*. Ed. Síntesis, Madrid, 2000.
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo. *Revista Digital Teatro de Palabras, nº 5*. “Epiteatro, Hipoteatro y Metateatro en el Siglo de Oro”.
- Sears W. Francis. *Mecánica, movimiento ondulatorio y calor*. De. R. La Habana, 1968.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Ed. Cátedra, Madrid, 1999.
- Shakespeare, William. *Macbeth*. Ed. Cátedra, Madrid, 1999.
- Schopenhauer, Arthur. *Pensamiento, palabras y música*. Ed. EDAF, Madrid, 1998.
- Shevtsova, Maria. *Dodin and the Maly Drama Theatre*. Routledge, London, 2004.
- Stanislavsky, Konstantin. *Mi vida en el arte*. Arte y Literatura, La Habana, 1985.
- Stanislavsky, Konstantin. *An Actor Prepares*. Routledge/Theatre Arts Books, New York, 1989.

- Stanislavsky, Konstantin. *Building a Character*. Routledge/Theatre Arts Books, New York, 1994.
- Stanislavsky, Konstantin. *Creating a Role*. Routledge/Theatre Arts Books, New York, 1989.
- Steiner, George y Ladjali Cécile. *Elogio de la transmisión*. Siruela, Madrid, 2007.
- Steiner, George. *La muerte de la tragedia*. Azul Editorial, Barcelona, 2001.
- Steiner, George. *Lecciones de los maestros*. Siruela, Madrid, 2005.
- Steiner, George. *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?* Destino, Barcelona, 2007.
- Suzuki, Tadashi. *The Way of Acting*. Theatre Communications Group, New York, 2003.
- Tarkovsky, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Ed. Rialp, Madrid, 2006.
- Tolle, Eckhart. *El poder del ahora*. Ed. Gaia, Madrid, 2008.
- Toporkov, V. O. *Stanislavsky dirige*. Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1961.
- Tzara, Tristan. *"Approximate Man" and Other writings*. Wayne State University Press. Detroit, 1973.
- Tzara, Tristan. *Pañuelo de nubes. El hombre aproximado*. Edición y traducción Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Cátedra. Madrid, [en prensa].
- Vajtangov, Eugene. *Teoría y práctica teatral*. Ed. Jorge Saura. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1997.
- Watzlawick, Paul. *¿Es real la realidad?* Ed. Herder, Barcelona, 2003.