

Complementos "NH"

de TRABAJO INTERIOR

MÉTODO

ACCIONES

FÍSICAS - I

Liber Forti

Cochabamba, 1999

© Derechos Reservados
D. L.: 2-1-1426-99
Cochabamba - Bolivia - 1999

Preliminar

En la función de ofrecer a través de los COMPLEMENTOS NH, una aplicación de las materias del CURSO NUEVOS HORIZONTES para preparar INSTRUCTORES TEATRALES, presentamos las CHARLAS DEBATE sobre MÉTODO de las ACCIONES FISICAS I.

Consideramos que el tema, sobre todo por la "novedad" que en nuestro medio representa el uso del M.A.F, —justifica este aporte, respecto del cual, repetimos lo que ya para la utilización de los Complementos explicáramos: el uso y el estudio de estos Complementos, en la realización práctica de Talleres, Cursos y Debates específicos, dará la medida de la utilidad que esta acción fraternal de Nuevos Horizontes, con la elaboración de estos Complementos, haya aportado al teatro del país.

MÉTODO ACCIONES FÍSICAS - I

Las Charlas Debate siguientes que informan sobre el METODO de las ACCIONES FÍSICAS, han sido preparadas compilando principalmente textos de Raúl Serrano, Justo Gisbert, Antoine Vitez, Constatin Stanislavski y otros, según bibliografía.

Los presentamos en una amalgama, aconsejada por el intento de clarificación expositiva de lo que nos dicen los autores referente el tema, sobre entendiendo:

1º Un entrecomillas no marcado ni un señalamiento autoral de cada párrafo;

2º Conveniencia de emplearse estas Charlas Debate, como lo sugerido con motivo de otros Complementos NH, para dar lugar mediante los Juegos, Ejercicios e Improvisaciones, a las pruebas de ensayo del contenido de este sugerente Complementos NH - METODO ACCIONES FÍSICAS - I.

Sesión Primera

CHARLA DEBATE N° 1

MÉTODO ACCIONES FÍSICAS

Tema: Necesidad de una técnica teatral. Moderna Técnica actoral basada en la conducta física del actor. Fenómeno definitorio de la esencia de lo teatral.

- Ningún músico, ni bailarín, ni arquitecto negarán la necesidad de una técnica aprendida concienzudamente. El artista es un creador, que necesita del apoyo de los conocimientos.

En teatro es necesario levantar el edificio humano de normas técnicas que sirven al creador, para iluminar mejor la relación estética y la expresiva dramática comunicativa, en su especialidad teatral.

El artista no será menos libre por conocer esas normas técnicas. Se es más libre cuando se conoce para superar.

- Hacer teatro significará siempre "recrear la conducta humana en las condiciones de la escena", por tanto los actores son hombres en acción, pues si no se dejaría lo teatral.

- El instrumento del actor, como un ser humano vivo, es su totalidad psicológica, que al accionar en las condiciones de la escena, es decir en ausencia de la mayor parte de los estímulos reales y en presencia de condiciones imaginarias, tendrá que respetar las condiciones naturales que regulan la materialidad de su cuerpo, y los procesos objetivos que gobiernan sus comportamientos psíquicas y físicos.

Y esta utilización del entorno, a medias real y a medias imaginario, que permite desembocar en la conducta coherente del actor devenido ya personaje, necesita estudiarse y aprehender los elementos que genera y son generados por ella, hasta que lo que se descubre en esa perspectiva, se erija en una técnica actoral, demostrable y transmisible.

Así, la técnica no hará más que generalizar los procedimientos que han sido utilizados por los actores hasta el momento de su formulación.

- El hallazgo de una permanencia de las estructuras fundamentales y del comportamiento humano, constituye la técnica.

O dicho de otra forma, la técnica es una generalización de los procedimientos empleados hasta cierto momento, y la formulación repetible de algunas de sus normas más objetivas.

- El caso que trata iniciación en un moderno método teatral, se centra en primera instancia en la exterioridad sobre la conducta física del actor, sobre sus comportamientos materiales y objetivos. Y en segunda instancia, concebidos éstos como generadores de interioridades psicológicas y en estrechos vínculos recíprocos con ella.

Recíproco porque están incluídas en la acción, el plano material y el psicológico.

Es una indestructible interdependencia la que tienen en arte los procesos materiales y las implicancias, estéticas, psicológicas espirituales.

- En el drama, por tratarse de hombres en acción, los espectadores resultan contemporáneos de la acción misma. El espectador se entera de lo acontecido mediante un acto de presencia humana, que es insustituible.

En el drama el hecho parece acontecer aquí y ahora, y los actores parecieran querer disfrazarse (bajo la piel de los personajes) de ejecutores de hechos. Y éste es su modo de comunicarlos.

Por tanto es actor el que hace, no el que habla, siente o muestra, sino el que acciona.

- El teatro, como hecho estético completo, no permanece en lo literario, sino que es esencialmente acción presente y real que incluye la palabra, el lenguaje, pero que no puede ser confundido con ella.
- El teatro "re-presenta". Vuelve a hacer presente la conducta de los seres humanos. Esta es su particularidad esencial. Acción es sinónimo de conducta, de comportamiento humano complejo, a la vez psíquico y físico.

La interactiva relación de los dos planos deberá definir la técnica propia del actor.

Es en la acción en la que se da, por la que se da, la caracterización de los personajes.

- "La fábula teatral -dice Aristóteles- es el remedio (la mimesis) de la acción. Por las acciones los seres humanos son dichosos o desgraciados".

Por lo que son ellas las que dan la existencia en el drama. Sin ellas no existe el carácter dramático. "De modo que no se hace la representación para imitar las costumbres, sino que se vale de ellas para la presencia vívida de las acciones".

La acción es simultáneamente subjetiva y objetiva.

- El género dramático muestra la historia, la moral, todo el acontecer real a través de las modificaciones de la conducta de sus personajes, motivadas por la presencia del conflicto, en el que lo esencial de la totalidad dramática, se expresa en los actos de la acción.
- Esto supone que se concibe el teatro como una estructura en la que el movimiento, el desarrollo está dado por el conflicto, la lucha o contradicción de dos fuerzas que se oponen y se enfrentan, hasta superar ese estado contradictorio. Todo se desarrolla en torno a la estrella polar del conflicto.
- En el teatro, lo determinante es justamente el presente del personaje, percibido, tanto en el plano psicológico como en el físico.
- La presencia de la acción conflictiva, subjetiva y objetiva, ahora y aquí delante mío, es el fenómeno definitorio de la esencia de lo teatral.

O como Jean Louis Barrault lo dice mejor:

"El teatro es la creación de la vida, tomada en el tiempo presente, en el espacio, por medio del cuerpo humano".

Al destacar la vinculación esencial entre los elementos materiales de la conducta, el comportamiento, y los espirituales, en la acción dramática, comprenderemos que las motivaciones internas o psicológicas y su entrelazamiento, con la conducta real del actor en la escena, que eso hace el teatro, son la base misma del moderno método de las Acciones Físicas.

Sesión Segunda

METODO ACCIONES FISICAS - II

Tema: *Esencia del juego escénico. Procesos reales de la vida. La vida del cuerpo humano. La expresión corporal del personaje.*

- El teatro busca introducir la vida en la escena, dejando de lado la rutina (que mata la vida), y respetando al mismo tiempo los requerimientos de la escena.

Para ello se tiene en cuenta la doble naturaleza del teatro que reside al mismo tiempo, en la mayor verdad y en el mayor convencionalismo. Este último es necesario para hacer llegar al público la mayor verdad.

- La acción ha sido reconocida legítimamente como la esencia misma del juego escénico. Y es la acción la que debe reproducir la vivencia.
- El MAF plantea con nitidez la necesidad de esclarecer la sucesión temporal e instaura en el terreno, una lógica del desarrollo corporal y material, y permite describir el trabajo del actor de acuerdo a pautas generales.
- La experiencia indica que no existen aisladamente, funciones psicológicas separadas, sino que éstas surgen como el producto completo de un proceso que las va amalgamando, produciendo, hasta fundirlas en ese fermento único que es la actividad psico-física del actor.
- En el método de trabajo del actor anterior, éste primero "se concentra", mientras que en el MAF el actor primero quiere y acciona, y como consecuencia logra la necesaria concentración.
- La acción, sobre todo en su aspecto inicial, por tener un origen voluntario y consciente, no requiere otra cosa que esa voluntariedad para ponerse en marcha, y así la atención, la concentración requeridas aparecen más bien, según la experiencia, como una consecuencia del trabajo activo.
- La desconstrucción, y la concentración (atención), se obtienen mediante el contacto real, físico con el entorno propio de la escena. Cuando la emoción pasa a ser el producto de la interacción y no la evocación de ninguna experiencia previa ni pasada.
- Una acción une la sensibilidad, la voluntad, la emoción, la imaginación, la intuición y el comportamiento físico del actor en una inseparable totalidad.

- En el MAF a través del enfrentamiento conflictivo de los estímulos reales presentes en el aquí y ahora, se genera, produce una emoción única, adecuada tan sólo a este aquí y ahora, de ningún modo referida a un otrora y allá.
- Esta emoción es real en cuanto existe, pero es estética, es artística, es teatral en cuanto es producida en las condiciones de la escena, con los límites de la convencionalidad propia del género.
- La acción es el nexo interaccionador que, justamente, porque es capaz de transformar (en realidad) al objeto sobre el que se vierte, requiere una autotransformación del sujeto.
- La capacidad de juego del actor, bien entrenada en el Método de las Acciones Físicas, le permite crear "las mejores condiciones para aparición de la emoción", de nuevas emociones, aún no experimentadas, insustituibles para este único momento.
- El actor no sabe con exactitud cuál será la emoción que surja de tal o cual escena, porque la acción que pone en marcha el completo interior del ser humano, mueve también sus factores inconscientes.

A este respecto Stanislavski mismo decía: "Muchas de las más importantes facetas de nuestra naturaleza, no están sujetas a control consciente".

- El actor "actúa conociendo y conoce actuando".
- Hay que tener en cuenta los procesos reales de la vida, para basar en ello los métodos actorales en las condiciones de la escena.
- La práctica ha demostrado que resulta difícil construir un estado creativo apropiado, fuera del proceso de la acción. Se debe alcanzar el estado creativo y no comenzar con él.
- Las acciones físicas ayudan a despertar y a sentir en nosotros mismos.
- En el método anterior, se tiende a buscar la introversión del actor y, mediante su memoria emotiva, el evocamiento de algo anterior o por lo menos interno a él; en cambio en el de las Acciones Físicas, la acción sitúa al actor en el aquí y ahora y lo extrovierte, produciendo relaciones con cierto grado de realidad. En la que es factible se dé un grado de conjugamiento de la introversión con la extroversión activa.
- La acción exterior, la vida del cuerpo es más accesible. Por tanto conviene comenzar la creación justamente por lo que es más accesible, o sea por las Acciones Físicas, por toda su línea ininterrumpida, por "la vida del cuerpo humano".
- En el MAF se comienza a delinear un modo de analizar específico del actor, en que utiliza los instrumentos más adecuados: su propia personalidad psicofísica. Y el nuevo objeto de búsqueda: la línea ininterrumpida de las acciones físicas, es decir el comportamiento material y objetivo del personaje. Así, el sentimiento seguirá a la acción, pues la emoción irá apareciendo entrelazada con la conducta

material del actor.

- Anteriormente, "con la mente colmada y el corazón vacío suben al escenario pero nada pueden interpretar". (Stanislavski)
- El objeto real está constituido por este lugar, estos accesorios, estas personalidades vivientes, ahora, en esta situación.

Con los problemas que me planteo yo, el actor, para resolverlos aquí y a mi modo, y a los que ataco como si fuera yo mismo en la situación (parecida a la de la obra). Los problemas son también parecidos a los del personaje, pero son míos y los tengo ahora y aquí.

Lo que aparece delante de mis ojos es la materia a empujar, en el sentido deseado por el personaje que se ha vuelto mi propia voluntad.

- El mero hecho de que el actor sepa por donde empezar (es decir que intente hacer y para qué hacerlo), lo libera de gran cantidad de pseudas alternativas y lo introduce en la sencillez y la veracidad de los comportamientos naturales.
- El actor conoce así sus tareas y las asume, y lo que es más, se siente capaz de resolverlas objetivamente, y este es el verdadero inicio de la creación.
- El MAF es un método psicotécnico de crear la vida del espíritu humano del personaje, mediante la creación de la vida del cuerpo humano del personaje a través del cuerpo del actor.
- Para no ahuyentar el sentimiento no piensan los actores en las vivencias interiores, sino que trasladan su atención hacia la vida física de su cuerpo humano. A través de ella va creando por sí sólo y en forma natural la vida del espíritu humano, tanto la consciente como la subconsciente.
- La verdad de las acciones físicas y la fe en ellas nos hacen falta, para provocar por vía refleja y de modo natural, las emociones del alma del personaje, para no ahuyentar ni violar nuestro sentimiento, conservando la espontaneidad y pureza, "para poder transmitir en la escena la esencia viva humana y espiritual del personaje interpretado".
- En el MAF los actores no encuentran frente a sí libros abiertos, sino el escenario adecuado por lo menos parcialmente, a la ejecución de tareas básicas propias de los personajes que tienen que interpretar.
- El objeto de la atención y del trabajo de estos actores no es el texto mismo (los parlamentos correspondientes a cada uno de los personajes), sino muy claramente lo que esos personajes "hacen". Y este hacer deberá partir de la propia persona.

Son las acciones las que hacen, ayudan al actor a configurar la expresión corporal del personaje, que conmoverá al público, el que percibirá a través de esa expresión del actor "las emociones y sentimientos del personaje".

lementos NH

MÉTODO de ACCIONES FÍSICAS - I CHARLA DEBATE N° 3

Sesión Tercera

MÉTODO ACCIONES FÍSICAS - III

Tema: *Dos corrientes formativas del actor.*
Introspección. Improvisación.
Estructura Dramática. La
investigación con las Improvisaciones.

Creemos que las fundamentaciones teóricas, en sus líneas principales han sido dadas ya en las charlas anteriores, por lo que ingresamos ahora a tratar de la TÉCNICA que se desprende del Método de las Acciones Físicas, como introducción al mismo.

- Existen dos grandes corrientes formativas del actor: la que se apoya exclusivamente en la memoria emotiva y sensorial del actor por un lado, y el Método de las Acciones Físicas por el otro.

Ambas tienen como común denominador conseguir la aparición de estados emocionales en el actor.

Recordemos que: La labor del actor en escena implica recrear la conducta humana, recrear comportamientos humanos, a los cuales deberán corresponderle determinados estados emocionales.

- En la primera corriente, se hace hincapie en un minucioso trabajo de mesa, para investigar la caracterización psicológica de los personajes. Proponiéndose la emoción como objetivo para el actor, lo que es proponerse una tarea compleja, ardua y poco clara.

El actor así llega a desentenderse de la relación con sus compañeros al tener que introspectarse, recordar imágenes del pasado (memoria emotiva) hasta conseguir un estado emocional.

- En la segunda corriente, el trabajo creador pasa por las acciones físicas

elementales, en el que se investiga cómo llegar a la emoción a partir de un trabajo concreto (la interrelación), con el uso de las acciones modificadoras, en que la aparición de la emoción es una consecuencia, y no un objetivo.

En la interacción humana de esta segunda corriente se encuentra la característica de que yo, realizando un trabajo sobre cualquier elemento, voy modificándolo y esta modificación, me modifica a mi.

En la vida cotidiana las emociones aparecen como consecuencia de algo, de una interrelación de los comportamientos.

La emoción es una consecuencia no buscada. Nadie se propone ni se sienta a emocionarse. En la relación del individuo con el entorno en que se maneja, es que aparecen las emociones, sobretodo en el período de composición del personaje que abarcan los ensayos subsiguientes a los de información, donde se traza brevemente un plan de acciones físicas.

- Si la aparición de los estados emocionales es consecuencia de la relación del individuo con su entorno, del trabajo que esta persona realice para modificarlo, se debe encontrar sobre qué elemento debe trabajar el actor.

No es suficiente saber solamente qué dicen los personajes, para desentrañar ese complejo mundo de conductas, comportamientos, conflictos y acciones que se esconden en toda situación dramática.

Es menester desentrañar de él todas las acciones físicas contenidas, que constituirán el plan de la línea de las acciones elementales.

Gracias a los serios trabajos del estudioso del teatro, Raúl Serrano, se propone como elemento sobre el cual debe trabajar el actor, la estructura dramática. Trabajo que con un sistema concreto, permitirá al actor transitar un camino concreto que lo llevará a convertirse en el personaje.

- En el texto, en los libretos, tenemos solo lo que dicen los personajes. Nada claro sobre qué quieren, ni cuales los comportamientos que acompañan a los parlamentos y cuales los estados emocionales que corresponden a los actores.

En el terreno ideal del autor, está claro que al personaje le "pasan cosas" (sentimientos). Pero nosotros tenemos que ver a estos personajes en acción, aquí y ahora, y puede ser que las emociones pensadas por el autor, no correspondan con las que transitan aquí y ahora al actor en escena.

- El actor tiene que transitar las situaciones conflictivas de los personajes. Por lo que, más positivo que un extenso análisis de mesa caracterizando psicológicamente a los personajes (los porqué de sus acciones, sus emociones), será una investigación orgánica de la situación o conflicto a partir de las IMPROVISACIONES.
- La Improvisación es una investigación en el terreno de lo práctico, hecha con el cuerpo y la mente, físico-psíquica, en la cual el actor va a tener que acometer en nombre propio, la tarea que tiene el personaje en el terreno del libreto.

- Al comienzo de su tarea, el actor tiene como único material, el texto del libreto.

Comienza a trabajar con él, pero no como parlamento sino como contenedor de una estructura que yo tengo que descubrir, y tal vez ir creándola. Pues el actor debe encontrar su conducta más allá de lo que dice el texto, para lo cual, y como veremos más adelante con algún detalle, toma en la etapa de la información del texto, la referencia del conflicto central, el nudo dramático, como así de los otros conflictos involucrados, y asumiéndolos en función del personaje, esas o parecidas situaciones, investiga orgánica y prácticamente qué le sucederá al actor en esas condiciones, para lo que el instrumento específico son las IMPROVISACIONES, con las que podrá encontrar él mismo sus estados emocionales relativos a las escenas del personaje.

- En la práctica y a la hora de realizar los ensayos correspondientes a la etapa de composición del personaje, como veremos, se trata de separar en el libreto las escenas por las acciones que contengan "línea de las acciones físicas", y en cada una de ellas son las IMPROVISACIONES las que permitirán encontrar física y psíquicamente las salidas orgánicas a los conflictos, choques, contrastes de cada acción escénica, de la que brotará y luego alumbrará la emoción buscada, que al actor le permitirá, a veces con asombro, conocer en él los alcances de ella, sobre todo en su plano expresivo físico, en el que irá delimitando, en la composición, el uso de los recursos corporales para la representación tan vivenciada en las etapas previas a ella.
- Cuando no hay texto, como en el caso que vemos en otra parte del Curso, de la ELABORACIÓN COLECTIVA, (y justamente echando bases para la mejor comprensión y utilización de la técnica de las Acciones Físicas), se usan las IMPROVISACIONES sobre las situaciones que tomadas de los relatos, originan nuevas imágenes acompañadas de los conflictos ineludibles.

Son los comportamientos y la solución de los conflictos, los que sirven a quienes elaboran colectivamente un libreto en el que ponen sus propias palabras.

Como se ha dicho en esta Charla, y recapitulándola, el elemento sobre el cual debe trabajar el actor, con una técnica concreta basada en las IMPROVISACIONES, y para permitirle llegar a convertirse en el personaje, es la ESTRUCTURA DRAMÁTICA.

Tema de nuestra próxima Cuarta Charla Debate.

lementos NH

MÉTODO de ACCIONES FÍSICAS - I

CHARLA DEBATE N° 4

Sesión Cuarta

MÉTODO ACCIONES FÍSICAS - IV

Tema: *La estructura Dramática.
Sus elementos. Su interinfluencia
transformadora. Diferencia con la
puesta en escena.*

- El objeto que tiene delante el actor que trabaje con el Método de las Acciones Físicas (MAF), no es más de índole lingüística pura o psicológico, exclusivamente; es una situación material exterior a él, en la que debe insertarse como hombre total, es decir con sus niveles físicos, sentimentales, lingüísticos y psicológicos. Como en la vida.

El objeto apropiado es pues lo que podría llamarse "la situación" en su conjunto, es decir aquello que abarca: los sujetos de la acción; los conflictos que ella contiene; la acción misma con sus componentes (los porqué, los para qué, es decir sus causas y objetivos); las condiciones dadas en el entorno, y finalmente el texto.

- En el teatro el sujeto (actor en camino hacia el personaje) y el medio (la escena, en parte real y en parte convencional o imaginaria), tienen la particularidad de no ser al principio del proceso, lo que deben llegar a "ser" al final del mismo.
- La prioridad sólida la tiene el actor, cuyas acciones deberá ejercerlas sobre el citado objeto complejo y estructurado que puede llamarse "estructura dramática".
- Es esa estructura que comprende la conducta en sus vinculaciones complejas, la que constituye el "objeto" del trabajo propio del actor que usa el MAF.
- Sólo una técnica que considere modos adecuados de apropiarse e incidir sobre la estructura dramática, será capaz de aportar las bases necesarias para el adecuado camino de pasar de actor a personaje.
- El sujeto al hacer, se hace a sí mismo. Tanto la circunstancia objetiva como la

propia actividad transformadora del hombre sobre ella, se prefiguran en el MAF como las causas reales de los comportamientos, sin que puedan despegarse una de otra.

- Lo físico de la acción es lo que pone en movimiento en las circunstancias relativamente imaginarias de la escena, los motores naturales del comportamiento.
- El actor que asuma su rol a partir de las conductas físicas, no podrá evitar el hecho que ellas producen un cierto impacto real sobre quien las ejerce, y sobre el objeto que se somete a su acción.

Un ejemplo de como pueden conseguirse los efectos transformadores de la acción teatral, aún en condiciones especiales, es éste:

Supongamos a un personaje encadenado a una pared, que no puede responder físicamente a sus captores. Esto no le impide querer pegar, esforzarse físicamente por hacerlo, y conseguir un estado emocional propio de la situación.

- El sujeto resultante, el personaje, no podrá ser igual al sujeto anterior a todo accionar. El personaje crecerá sobre la personalidad real del actor, en la que se acumularán las consecuencias del trabajo escénico.
- La técnica actoral debe explicarse partiendo de la consideración empírica del trabajo sobre la escena, sin dejar de lado naturalmente, las consecuencias psicológicas inherentes.
- Resulta propio del MAF que el actor, en la fase inicial concentre su atención en la búsqueda de esa circunstancia que le ofrezca la estructura dramática, para desarrollar mediante las improvisaciones, el camino creador.
- La estructura dramática es un objeto complejo, una aglutinación o mejor, síntesis de diversas partes o momentos que aparecen con una cierta organización interna indispensable y las correspondientes vinculaciones.

Éstas son de índole espacial y de orden temporal o procesal, pues la estructuración es en gran medida no sólo espacial sino también temporal.

- La primera tarea teatral temporalmente hablando, sería la de determinar de modo teórico, esa inicial estructura dramática contenida en la propuesta de cada texto concreto, y cuyos rasgos esenciales se desprenderán seguramente de la caracterización general que se haga.

Así pues, convendrá de acuerdo al MAF, que el actor en los comienzos de su tarea técnica sobre el rol, defina la estructura dramática inicial propuesta por el texto y de algún modo actualizada por su trabajo.

Esta estructura sería como el trampolín desde el cual despegar todo el trabajo ulterior, concreto y material sobre el escenario.

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

- Cuando el actor comienza, conocerá o podrá delinear las líneas generales del conflicto, ya propuesto por el autor, y verá ante sí tendencias y objetivos generales. Por ello será capaz de formularse como tareas a cumplir, acciones físicas elementales, habiendo separado el texto por escenas de acción.
- La práctica de las improvisaciones que comprende causalidad y casualidad, le permite al actor descubrir varios significados y verificar si lo pensado ocurre o no. La práctica actúa como criterio de verdad, como criterio de posibilidad realizada y realizable.
- La clara formulación de la estructura y sus elementos orienta pues nuestro pensamiento en determinado sentido, y éste a su vez moviliza prácticas, acciones, organiza espacios, utiliza objetos, establece secuencias, permite la auto organización de las impensables interacciones, y así va creando la totalidad teatral poliarticulada y translingüística que buscamos.
- La estructura deducida y pensada sobre el texto, sólo debe servir para construir la base inicial del proceso material, cada vez más rico y complejo, de la práctica del actor.
- La estructura nos permite percibir los basamentos de nuestra actividad ulterior; construir los entornos reales en donde ésta debe ocurrir; designar los principales conflictos que actuarán como motores del desarrollo; precisar los objetivos y permitirnos atisbar algunas acciones posibles.
- La estructura puede ser una configuración transitoria del proceso.
- Lo que puede permitir el texto a través del trabajo sobre la estructura dramática, es una construcción psicofísica técnica, enderezada hacia objetivos estéticos finales.
- La estructura dramática elaborada en la mesa, deberá reflejar necesariamente algunas de las contradicciones esenciales propuestas por el texto, incluidas en el objeto buscado, pero que asumidas por la práctica contradictoria de los antagonistas (actores) llevará el proceso hasta una plenitud.
- No es en el nivel del texto en donde deben "colocarse" los sentidos, sino en el contexto material que deberá ser construido.
- El MAF, que inicialmente le propone al actor y al director, construir un objeto complejo para conocerlo, luego se lo entrega para la elaboración estética.
- El MAF al comienzo tiene un carácter de conocimiento de los procedimientos, para su ulterior elaboración en un sentido más puramente estético que puede llegar hasta la negación casi total de lo construido.
- Desde el terreno inicial donde predominan las características literarias y descriptivas, se va ascendiendo hacia la construcción (y por lo tanto conocimiento) de una obra artística.
- Es necesario que el análisis actoral avance más hacia lo concreto y esto se logra

mediante la acción física, improvisaciones, como medio específico del investigar.

- El MAF intenta conocer-haciendo (o hacer conociendo) la obra que deberá ser luego creada estéticamente por el actor y el director.
- De las determinaciones generales y abstractas que son la estructura dramática (con sus componentes), se va pasando mediante etapas, que combinan el que hacer práctico con una adecuada crítica de lo obtenido, hacia un sistema complejo que incluye múltiples niveles de existencia: acciones físicas, textos, sentimientos, relaciones espaciales, etc.

Elementos de la Estructura Dramática.

- Los elementos de la estructura dramática no solo se influyen entre sí recíprocamente, sino que se constituyen como tales unos a otros, en dependencia mutua. Esta construcción recíproca es solo posible mediante la intervención del trabajo específico del actor, sus acciones.

Ese trabajo progresará en su desarrollo en base a la utilización de las contradicciones intrínsecas de toda situación dramática, contradicciones que funcionan como motores.

- Los elementos constituyentes de toda estructura dramática son necesariamente los siguientes:

1) Los sujetos activos; 2) Los conflictos; 3) Las acciones físicas, o trabajo específico del actor; 4) El entorno, que no debe ser confundido con el mero lugar de la acción; y 5) El texto tan solo en un sentido condicionador de las acciones.

En la próxima Charla Debate, veremos el primer elemento: Los sujetos activos.

MÉTODO de ACCIONES FISICAS - I CHARLA DEBATE N° 5

Sesión Quinta

MÉTODO ACCIONES FISICAS - V

Tema: *El sujeto teatral, primer elemento de la Estructura Dramática. El instrumento y el instrumentista. Realidad del actor en la búsqueda del personaje.*

- El sujeto de la acción, ¿es el actor o el personaje?
- El actor entra en el escenario pero sin decidirse aún por ser él mismo o el otro.
- El actor es a la vez sujeto y objeto de su propio quehacer. Es simultáneamente el instrumento y el instrumentista. Debe controlar, ejecutar y a la vez "soñar".

Cuando se asiste al trabajo de un actor no se puede separar el instrumentista de su instrumento. Esta es su peculiaridad.

- Los dos niveles de existencia, el real existente y el representado, son propios sin duda de toda obra de arte. Se hallan en la base misma de toda mimesis, imitación de personas.
- En el teatro, la línea divisoria entre ambos resulta muy difícil de demarcar.

Lo real y lo imaginario se dan en la persona del actor. No se puede distinguir entre el creador y la cosa creada. En el teatro la persona es a la vez materia, creador e instrumento. El que representa y es representado.

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

Propone a los actores que accionen ellos mismos en vez de sus personajes. Les propone que partan de considerar a los personajes, en un comienzo, como meros aglutinamientos de "quieros", de objetivos a conseguir. Y que no definan al personaje más allá de esto.

Las acciones físicas a que den lugar esas voluntades, más la sensibilidad y la imaginación del actor, no carecerán de implicaciones psicológicas, e irán creando las condiciones para la aparición de los contenidos psicológicos del personaje que así no serán ya la causa de su accionar, sino que aparecerán como los productos de su quehacer.

- El actor al hacer lo que hace el personaje se irá "transformando" en él.
- Al principio es sólo el actor quien existe efectivamente, y se le pide que accione en su nombre, que luche ahora y aquí en procura de los objetivos propios de cada acción. Que invente incluso procedimientos. Eso implica actuar en nombre propio...

Pero las acciones pertenecen a una situación que no es "natural" del actor. Los objetivos que él asume allí tal vez no sean los que él se propondría en su vida, sino los que debe hacer para recorrer ese camino que lo separa del personaje. Bastará con que quiera hacerlo, aunque le repugne a su propia personalidad.

Este modo de accionar nos va transformando al transformar el objeto sobre el cual se vierte.

- Yo soy lo que hago, y en la medida en que acciono en profundidad con acciones que no me pertenecen, comienzo a dejar de "ser" yo mismo, en la medida que esto es materialmente posible, para ser otro, el sujeto que asumo en la obra, el personaje, y, como hecho importante de esta técnica, a conocer en mí la expresión corporal de la que surgen las interioridades, corresponsales una y otras de las del personaje.
- Este procedimiento del MAF ocurre numerosas veces en el comportamiento real de los seres humanos, ya que se hallan obligados a adoptar roles propuestos por la vía social, a veces en total contradicción con la propia personalidad del individuo.

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

- En el MAF encuentro justamente en mi accionar sobre el entorno, los modos de "transformar" mi personalidad, en el sentido deseado, sobre todo para el público a través de mis medios expresivos corporales representativos.
- La subjetividad de un personaje teatral podrá ser producida por nosotros, sobre la propia personalidad del actor, tras inducir a éste a los cambios que implica adoptar los actos atribuidos al personaje.

El proceso "transformador" que va del actor al personaje, con todas las vivencias que implica (especialmente en la etapa de composición, solamente puede abordarse mediante la capacidad transformadora del trabajo humano, en este caso el específicamente teatral, la acción física, entendida en toda su complejidad, e integrada a la estructura dramáticamente descripta.

- El MAF encuentra una lógica del desarrollo objeto-personaje sobre la base de la personalidad del actor.
- La esencia del personaje se halla en el conjunto de sus relaciones dramáticas (parteneres, conflicto, entorno, texto) y esas relaciones deben ser materializadas en un proceso de trabajo objetivo como el que preconiza el MAF.

- El tránsito general sería: actor, rol o función del personaje según texto, trabajo con acciones, personalidad concreta, igual a la suma de la interacción e interrelación del actor "X" haciendo el personaje "Y".
- El sujeto del MAF es radicalmente activo: no es un simple receptor de influjos externos, aunque se halla también lógicamente sometido a ellos.

El sujeto se va haciendo, a partir del actor, en la misma medida en que surge la estructura dramática compleja, y por lo tanto el personaje. La acción que debemos pensar es la que propone el autor como propia del personaje, que puede ser encontrada mediante el ejercicio de mi propia conducta en las circunstancias dadas.

- Quizás uno de los pocos caminos que permiten aflorar la personalidad recóndita del actor, sea la de volcar la actividad de ese sujeto sobre un conflicto, que le solicite su compromiso activo y transformador y que le permita escudarse en la personalidad del otro -el personaje- para actuar en libertad.
- Su conciencia represora no está entonces ocupada en censurar su propia actividad, sino que deberá volcarse profundamente en la realización de los objetivos propuestos.

Y así el yo profundo es probable que aparezca más sencillamente. "Solo si nos ponemos máscaras, quizás podemos ser nosotros mismos".

- El sujeto en el MAF es el actor que en la medida en que realiza la estructura dramática con su accionar, se va "convirtiendo" en el personaje, auténtico sujeto de la situación.

En la próxima Sexta Charla Debate,
veremos el Segundo Elemento de
la Estructura Dramática:
Los Conflictos.

Sesión Sexta

MÉTODO ACCIONES FÍSICAS - VI

Tema: *Elementos de la Estructura Dramática.
Segundo: Los Conflictos. Los Objetivos
contradictorios del personaje. Clases de
conflictos.*

- El Conflicto es el choque o la colisión entre dos o más fuerzas, y no simplemente como una situación afligente o dolorosa.
- El enfoque técnico sugiere que el actor aborde los conflictos tratando de visualizar cuáles son, los dos o más elementos en pugna, que se le aparecen como tendencias opuestas en su accionar, como propuestas contradictorias para su trabajo específico.

Así el actor puede intentar asumirlas, aunque se le presenten como un quehacer contradictorio y más bien, por eso, ya que es así como surgen y se materializan los conflictos sobre la escena, en clara vinculación a la acción.

- Los dos objetivos contradictorios pueden pertenecer a personajes diferentes que se enfrentan, o bien pueden manifestarse como tendencias dentro de una sola conducta: el deber y el honor, con sus objetivos diferentes, por ejemplo, en cuyo cumplimiento el personaje aparece desgarrado.
- El desdoblamiento de la unidad dramática en sus partes contradictorias, concebidas además como elementos movilizados, justamente a causa de su contradicción.

Este modo de abordar los conflictos como partes y objetivos enfrentados o diversos, es el que permite al actor traducir su comprensión intelectual, en práctica actoral.

- El actor no entra en escena, poseído por las mismas causas psicológicas motivadoras del personaje, que son las que en el nivel literario, lo llevan a ejecutar lo que hace.

No posee esos porqué y tan sólo posee y puede asumir similares objetivos, buscando una situación homóloga a la del personaje.

Siempre se puede querer asumir lo que otro quiere, y desarrollar en el futuro, a partir de ahora, y nunca hacia atrás en un recobramiento del pasado, una cierta conducta.

Y esto aunque sólo sea al comienzo, de un modo voluntario.

- Hacer en el mismo sentido del personaje, me permitirá ir sintiendo, ir queriendo lo que él quiere, y en consecuencia y como resultado de esa práctica, ir acercándome a actuar como un homólogo suyo.

Al hacer realmente lo que el personaje hace, el actor está dejando de actuar como es él mismo, para actuar, transitoriamente como es el personaje, que se construye así con y desde la propia personalidad del actor.

- Al asumir las tareas que el actor considera en la improvisación, son acompañantes de la acción del personaje, comenzará a sentir, comprender a su personaje de un modo diferente. Pero este proceder resultará fundamental, para poder asumir de un modo más vivencial e interno al personaje.

Todo conflicto es, además de dos fuerzas opuestas, su unidad. Si no se tiene en cuenta eso, se puede caer en una especie de combate físico entre los personajes.

Todo choque entre personajes implica el planteo además, de una contradicción en el seno de cada uno de ellos. Todo conflicto interpersonal en el teatro, genera un conflicto intrapersonal. Los conflictos deben ser asumidos como lucha de contrarios, pero también en su unidad.

Técnicamente, existen tres clases de conflictos:

- 1a. Los conflictos con el entorno.
- 2a. Los conflictos con el partener, y
- 3a. Los conflictos consigo mismo.

1a. Clase. Los conflictos con el entorno son los más descriptibles de un modo teórico, por cuanto uno de los elementos oponentes, el entorno, permanece relativamente invariable. El sujeto involucrado aprende de su propio accionar. Tras el primer abordaje del choque, avanza en la búsqueda de las soluciones modificando su acercamiento al tema.

Ejemplo: Alguien quiere abrir una puerta que está cerrada. Primero intentará hacerlo naturalmente, luego actuará con un poco más de fuerza, probará después si está cerrada con llave, y en ese caso probará con alguna y varias. Luego golpeará, y finalmente llamará a alguien. Por último podrá cejar en su intento, lo que en la práctica significa la solución-superación del conflicto y en el abordaje de un nuevo: ¿qué hago aquí ahora encerrado?

Unas de las características de la situación dramática, en general, y de los conflictos en particular, es su extrema inestabilidad.

- Ningún conflicto, si se acciona sobre él, permanece idéntico a sí mismo por mucho tiempo. Por el contrario evoluciona, crea nuevos, otros conflicto.

2a. Clase. Conflictos con el partener. La situación conflictiva que se crea entre dos o más antagonistas. Es la más frecuentemente hallada en el teatro, y a su vez la más cambiante, justamente a causa de la ductilidad de los protagonistas.

- Se puede llegar a plantearse teóricamente, pensarlo imaginativamente al momento inicial desencadenador del conflicto, pero no se puede nunca prever teóricamente, de modo cierto, su desarrollo. Resulta impensable "a priori", la complicadísima cadena de la interacción.

Los conflictos de esta segunda clase pueden ser analizados con el MAF, mediante el planteo de un punto de partida correcto y mediante su desarrollo práctico (acciones físicas mediante).

Y cumplido este desarrollo podemos reflejar los momentos fundamentales de su desenvolvimiento, reflejar teóricamente los principales objetivos por los que lucharon los contendores, vericuetos de su lógica interna, etc.

- Y después de efectuado este análisis en la práctica (reflejado en esquemas dinámicos) podremos repetirlos o sea representar las vivencias.
- Cuando ya la improvisación se ha efectuado materialmente, podemos rescatar algunos "para que" esenciales, surgidos en el fuego de la interacción, y si los ordenamos de acuerdo a su lógica interna, podemos replantear una nueva práctica, rica y compleja que conserve sus momentos e inflexiones esenciales, y sobre todo, hasta surgir la vivencia de la representación, dotada del equilibrio de emoción y lucidez del control actoral.

3a. Clase. Los conflictos con uno mismo. En los otros dos tipos el ámbito en el que cobran existencia es claramente exterior al personaje, es decir el entorno que los rodea, y por tanto pueden ser claramente abordados mediante la conducta material o física. En cambio en la 3a. clase ocurren en el interior de los propios personajes, en su conciencia, en su yo psicológico.

Para abordar este problema según el MAF, hay que tener en cuenta que todo problema de conciencia aparece en un sujeto, que se halla inevitablemente en alguna situación física concreta, es decir haciendo algo, viniendo de algún lado o yendo a otro.

- El estallido del dilema interior (el conflicto) obliga al personaje a desatender, por lo menos parcialmente la tarea autónoma que le ocupaba, a despegarse subjetivamente de ella y a considerar su contradicción interna.
- En pleno desarrollo de l problema, aparecen dos conductas físicas diferentes: una que tiende a proseguir lo que estaba haciendo físicamente tras sus objetivos, y la otra, que le obliga a desatenderlo parcialmente, para concentrarse en la conflictividad interior.

Estas dos tendencias generan un conflicto físicamente visible, cuyas consecuencias no difieren de otras acciones físicas.

- El caso frecuente es el que plantea al personaje una conducta material socialmente aceptable, a la que se opone una intención reprimida, abortada.

Se oponen aquí algo que puede o debe hacerse, y algo que querría hacer y no puede por diversas razones.

Lo reprimido surge siempre a la superficie física de la conducta, como conducta derivada o sublimada.

- Como no puedo responder a la agresión de otro, revuelvo mi pocillo de café y descargo en él mi espontaneidad.

Como no puedo golpear a mi interlocutor y debo responderle correctivamente, retuerzo mis manos.

- La acción derivada descarga la tensión contenida del sujeto en otra acción que la deseada. En cambio la acción sublimada, su sustituto, es lo permitido, lo aceptable.
- El actor "siente-piensa con su cuerpo", hace sintiendo-pensando, y piensa-siente haciendo. La acción física es siempre un complejo psicofísico.
- El actor al tomar contacto con su texto o con una escena, puede detectar inmediatamente los conflictos allí contenidos, y aún describirlos verbalmente con acierto. Pero ello no le resuelve el problema. Se trata de encontrar el procedimiento técnico, para resolverlo en la práctica escénica. Para eso es necesario dividir el conflicto en sus objetivos opuestos o diferentes, y factibles de ser abordados materialmente como conductas voluntarias, físicamente. Es decir, pasibles de generar acciones y no de ser verbalizadas como intenciones.

El conflicto, así, se extrae de la cabeza del actor, se vuelca en relaciones fácticas y la materialidad y la contradictoriedad de éstas, comienzan a poner en marcha el motor del desarrollo de todo el proceso, ya que además de los objetivos que movemos, se nos van apareciendo los objetivos potenciales aún no alcanzados, y que impulsan toda la escena hacia su culminación.

Nunca un conflicto una vez planteado en la práctica, permanece igual a sí mismo. Pues el conflicto que es en suma inestabilidad, se desarrolla, evoluciona, se transforma en otro nuevo y no debe ser desechado, sino aceptado como la acción superadora del anterior, y a la vez abordado de la misma manera creadora.

- La contradicción no puede ser aislada de los otros elementos estructurales. Estos elementos son inseparables unos de otros, en "función mutuamente constitutiva".

En la próxima, Séptima Charla Debate, veremos La Acción, primera parte.

Complementos NH

MÉTODO de ACCIONES FISICAS - I CHARLA DEBATE N° 7

Sesión Séptima

MÉTODO ACCIONES FISICAS - VII

Tema: *Estructura Dramática. Tercer elemento: La Acción, primera parte. La acción generadora de los componentes psíquicos. Conmover, conmocionar.*

La Acción

- Es el elemento de la estructura dramática, que permite que la situación devenga hecho concreto, que sea extraído de la pura abstracción que es el texto.
- Es el nexo vivificador por el cual las distintas partes integrantes de la estructura, dejan en la práctica de estar aisladas y, al ponerse en relación recíproca unas con otras, al generarse entre sí dramáticamente por intermedio de la acción, cobran cualidades inexistentes hasta el momento y debidas únicamente a su nuevo nivel: el de aparecer estructuradas.

Es por la acción que lo sentido y pensado se convierte en real y por la que se abandona el terreno de lo ideal, o de lo inerte (el entorno) para penetrar en el terreno de los objetos resultantes de la práctica creadora, objetos en los que aparecen rasgos notoriamente humanos, porque la estructura dramática materializa objetivaciones propias del hombre.

La práctica a la que tiende el MAF no es la creación del objeto estético en sí mismo. El MAF es una forma de estudio, investigación y búsqueda específica del actor tras el personaje, sus emociones, su disposición en la interrelación espacial, su expresividad corporal, gestual y tonal, y el producto de esa búsqueda es un criterio, un modelo para luego crear el objeto estético. En este último paso puede desecharse lo obtenido en la investigación, pero ésta habrá servido al menos, de basamento negativo de la ulterior creación.

- Se define la acción escénica como toda conducta inicialmente voluntaria y consciente, y que luego abarca todo el organismo psicofísico, tendiente a un fin determinado, con la capacidad transformadora de los elementos conjugados. En primer lugar hay que descartar el movimiento que, carente de motivaciones, busca aparecer a veces como sucedáneo de la acción.
- Los movimientos o desplazamientos que se marcan al actor, si están dispuestos sobre la base de lo alcanzado por éste, vivencialmente en las improvisaciones, puede poseer una intencionalidad transformadora que al ser percibida como tal por el actor, éste los asume conscientemente.
- El movimiento pues, todo movimiento sobre el escenario tiene, o debe tener, una carga psicofísica, de tal modo que la primera forma que el público percibe, del diálogo contradictorio dramático es a través de los desplazamientos, posiciones y gestos que forman la materia Movimiento Escénico de este Curso, como pueden ustedes constatarlo. Y el guión del movimiento escénico es trazado cuando habiendo hecho uso del MAF, los actores han manifestado en el transcurso de las improvisaciones y ensayos de la etapa de composición, sus

impulsos, movimientos, distribución espacial, etc., y este guión es básico para la elaboración de la puesta en escena estética de la obra.

- Todas las acciones, por ser necesariamente físicas, implican movimiento que debe implicar acción, transformación. La acción siempre se ejerce en un sentido transformador del campo sobre el que se aplica.

El movimiento, en tanto que expresión fundamental –en grande– de la acción del actor, integra el rol estructural que éste cumple.

- Los sentimientos no tienen origen voluntario, no pueden ser puestos en funcionamiento nada más que porque los necesitamos o deseamos.
- Mas bien los sentimientos son producto que colorean toda nuestra acción, pero las más de las veces en contra de nuestros propios deseos. Los sentimientos, siempre son el resultado de un proceso.
- El sentimiento hay que diferenciarlo de la acción y ser descartado como comienzo de la tarea.
- En consecuencia, la herramienta fundamental con que el actor debe comprender su construcción es la acción. Se aspira a obtener sobre la escena un comportamiento orgánico, integral y complejo que incluye todos los niveles de la vida psíquica, que sea capaz de producir en el escenario un hombre tan pleno de intensidad de vida, como se desea ser y encontrarlo en lo cotidiano.
- El actor debe comenzar su trabajo técnico con las acciones, ya que éstas son las que desencadenan todo el proceso ulterior, que abarca luego distintos niveles psicológicos.
- Las acciones son las herramientas con las que el actor construye los tramos iniciales de la interacción, la que a su vez genera, todavía de un modo no totalmente consciente, los restantes componente psíquicos: sentimientos, actos reflejos, intuiciones, etc.
- Proceso: Acciono sobre mi partener. El no hace sobre mí (en conflicto). Recibe mis actos como estímulos físicos, concretos, con mucha realidad. Reacciona ante ellos, como ante los estímulos reales porque hasta cierto punto lo son. Reacciona, ya no se trata de que accione, sino que responde de un modo no totalmente consciente, hasta reflejo. Igualmente yo reacciono. Nace la lucha. Comienzan a aparecer signos de cargas emocionales. Por lo menos se crean así las condiciones más favorables en el escenario, para la aparición de los sentimientos. Y éstos, pese a ser míos, son homólogos a los del personaje, puesto que han aparecido al asumir yo y mi adversario una circunstancia similar.

Tenemos ya la emoción en el escenario, como resultado de ella asumo comportamientos para nada conscientes. Han surgido con total espontaneidad y se trata de conductas materiales que han sido iniciadas, producidas dinámicamente por aquel lejano comienzo racional, consciente.

- El carácter transformador de las acciones físicas, es el que solamente permite

obtener los comportamientos más orgánicos y profundos.

- Los actores son hacedores, y en diverso grado, sentidores, pues como vimos, pasado el despegue inicial con la acción voluntaria y consciente, que desencadenará el juego de las re-acciones con el partenaire, dejarán ellas de ser totalmente conscientes, por lo que, y más aún en la etapa de búsqueda, la de composición, mediante el MAF los actores son sentidores.
- Con esta afirmación se busca dejar claro que el MAF pretende lograr que el actor, al transformar a su partenaire se transforma a sí mismo.
- "Es imposible accionar en profundidad sin comenzar a sentir. Con lo que se puede accionar en profundidad, realmente de modo transformador".
- La acción escénica es siempre una acción física, que se expresa con movimientos, actitudes, gestos, palabra y tono, por lo que el movimiento es psicofísico.

Cuando barremos lo hacemos porque hemos tomado la determinación, y porque perseguimos de algún modo una finalidad. Y las decisiones precisas, al igual que los "para qué" caen en el terreno de lo psíquico, o sea que no es fácil lograr que dentro de cualquier acción física no haya algo psíquico, consciente o inconsciente.

Además de que, si hubiera una acción que transcurra únicamente en el terreno físico, que no pudiera diferenciarse de un movimiento vacío, hueco, no sería acción teatral pues no incluiría mi yo psicológico en ello, y por tanto no me transformaría, ni me acercaría al personaje en el proceso de acercamiento a él que se persigue.

Como Da Vinci lo dijera, el alma busca el cuerpo para poder expresar lo que siente, quiere, piensa, intuye. De modo que una acción no puede transcurrir en el terreno de lo puramente psicológico, que es por lo que la acción teatral no puede pasar desapercibida por los espectadores, destinatarios útiles de lo que hacemos sobre la escena.

- La materialidad de la acción unida a su contraparte psíquica, es lo único que le asegura su carácter transformador instrumental a la acción.

La emoción siempre que nos "con-mueve" nos "conmociona" físicamente. Y para lograrlo hay que partir de la acción física.

- Interesa en primer lugar el carácter transformador, activo, de la conducta escénica y recién posteriormente, cuando ya la estructura ha sido creada y ha alcanzado un grado evidente de desarrollo, cuando se está llegando a la fase de utilizar todo lo conocido para articular la puesta en escena, recién entonces, nos ocupan los aspectos significativos, demostrativos del accionar.

Pero esos aspectos se crean simultáneamente con el establecimiento de las relaciones, en la etapa generativa de las relaciones que el proceso de las improvisaciones, columna vertebral del MAF, descubre, desarrolla y hasta puede establecer, entre los actores y los elementos de la estructura dramática.

En la próxima, Octava Charla, Debate, la segunda parte de La Acción.

Complementos NH

MÉTODO de ACCIONES FISICAS - I CHARLA DEBATE N° 8

Sesión Octava

MÉTODO ACCIONES FISICAS - VIII

Tema: *Estructura Dramática. Tercer elemento: La Acción, segunda parte. Las relaciones materiales del actor. Por qué y para qué de la acción.*

- Cuando el autor invierte los términos y las finalidades de la acción, y tiene en cuenta en primer lugar los aspectos estéticos, significativos de su hacer, en lugar de los activos, transformadores, dificulta todo el proceso. Pues la sintaxis dramática, prueba que, en el caso del MAF, lo productivo es el proceso indicado de investigación y búsqueda previa, mediante las acciones físicas a través de las improvisaciones, despertando las vivencias del actor en función del personaje, hasta lograr funcione la estructura dramática y luego proceder a la puesta en escena estética destinada a la representación, con lo que logremos que el teatro de vivencias sea representado, y el teatro de representación no carezca de las vivencias.
- Aquellos que solo ven en la acción su carácter transformador espontáneo, vivencial y capacitador de expresividad, y descartan los aspectos demostrativos estéticos de la acción hallada, caen en la falta completa de la teatralidad bien entendida, es decir sin la calidad ineludible de lo artístico.

Éstos incurren en el error de transformar el MAF en instrumento capaz de llevarnos directamente y sin otros procedimientos, a la puesta en escena. La estructura obtenida con el MAF debe ser trabajada desde otros ángulos que

crecerán sobre su verdad inicial.

- El MAF no es la receta mágica que solucione los problemas estéticos y tampoco en su totalidad los medios expresivos. Lo que permite es su abordaje desde un grado de conocimiento concreto, ante la existencia de estructuras dramáticas desarrolladas en la escena que facilitan los criterios expresivos estéticos.

La estructura dramática lograda permite sentir, entender los comportamientos, a través de las situaciones y luego, al hacer la puesta, trabajar sobre ellas, en vez de hacerlo sobre el material abstracto, el texto, solo pensado.

- Las acciones son instrumentos, herramientas esenciales del actor en la construcción de su personaje y en la comprensión real, y asunción de los diversos elementos que componen la estructura dramática.
- En la acción se refleja el sujeto, su estado de ánimo, su intencionalidad, sus contradicciones, la época, su extracción social, los problemas del entorno, su interacción con el partenaire, etc.

Es por la acción física que la estructura dramática alcanza su dimensión natural, orgánica, y deja de ser una yuxtaposición de elementos dispares.

- Acciones autónomas son aquellas que el personaje haría, en la situación si no mediara el conflicto. Se las usa quizás para pensar más fácilmente, para hallar mejor los comportamientos naturales, normales, que cuando se enfrentan a los conflictos se cargan de explosividad y se convierten en altamente dramáticos.
- El actor acciona para transformar su objeto y en esta tarea produce sus propios contenidos psicológicos, las acciones van creando al personaje.

Son las relaciones materiales del actor con el entorno y sus partenaires las que van produciendo el personaje, y no sólo su existencia física sino y sobre todo, en sus contenidos psicológicos fundamentales.

- La filosofía nos dice algo que podemos aprovechar en el concepto enunciado: "El hombre llega a ser realmente él mismo, cuando crea su propio mundo a partir del mundo reflejado por él, y se lo apropia".
- El "por qué" de una acción, es decir su causa, nos habla fundamentalmente del pasado de la misma. El "para qué" de la acción se inscribe en el presente y el futuro. La acción es respuesta a este "para qué", y no la introspección psicológica.
- El actor, porque la realidad teatral es conflictiva, no acepta tal como es la situación del texto, y tiende a cambiarla en un sentido que no existe todavía. La conducta del actor transforma la totalidad, pero a la vez se ve limitado, configurado por ella. Deviene así orgánica, verdadera.
- Los "para qué", juegan un rol determinante, como verdaderos motores voluntarios de la acción, como condicionantes esenciales (y reales en el escenario) de mis acciones.

- La acción física aparece como la principal herramienta del actor para desencadenar todo el proceso, justamente a causa de sus orígenes voluntarios.

Basta tan solo querer para comenzar a accionar.

- No se debe estar ganado previamente por la emoción para luego actuar; al contrario, la emoción es producida por el accionar, se alcanza con y desde el trabajo.

En el MAF si bien debe aceptarse, que el comienzo de la acción está teñido únicamente por la racionalidad, en la medida que el actor va vinculándose al entorno real y a los partners, y en la medida que profundiza su acción transformadora, sobre los dichos elementos de la estructura dramática, va obteniendo mayores resultados psicológicos y significativos, y sobre todo referidos al personaje y la situación.

- El control que sobre sus acciones en el trabajo ejerce el actor, es el mismo control que cualquier persona ejerce sobre sus comportamientos en la vida, sin que esto cercene sus posibilidades emocionales.
- La acción genera espontáneamente la concentración necesaria que aparece entonces, ya no como premisa del trabajo, sino como resultado de lógica adecuación del agente a la consecución de su fines. Como ocurre en la vida cotidiana con lo que llamamos atención espontánea. Las tensiones musculares seguirían en esto, espontáneamente al comando de la voluntad de trabajo, pero sucede que en la vida normal, vivimos acostumbradamente, pero innecesariamente tensionados en sectores y áreas musculares, por lo que hay que aprender, en la formación del actor, a usarlas naturalmente esas áreas musculares, (por oposición a lo llamado "normal"), es decir sin perjudiciales e innecesarias tensiones.

Todo proceso técnico o de trabajo invierte la causalidad natural de los "por qué". Primero se plantea, aunque idealmente, los resultados a obtener, los "para qué" y luego endereza los medios necesarios para su consecución.

- El personaje se nos aparece como la primera y mayor consecuencia, del accionar físico del actor en las condiciones de la escena. Es la acción la que transforma al actor en personaje.

El trabajo estético satisface necesidades de orden espiritual. Y el teatro indiscutiblemente se encuentra en el nivel de lo estético.

- Si se extrema el carácter convencional de los comportamientos escénicos, no lograremos el clima emocional que dan las vivencias y por tanto no conmoveremos. La falsedad anula toda posibilidad de identificación con el espectador.

Por otra parte, si sobre la escena accionamos de un modo "absolutamente verdadero", real, que persiga la realización efectiva del objetivo, corremos serios riesgos de abandonar lo estético -como tanto sucede a nuestro alrededor- y entrar en el terreno de la crónica policial incluso: es imposible matar a una Desdémona por función.

- El teatro de la representación vivenciada, vive justamente en el delicado equilibrio que hacen a una convención, creíble para el espectador y creída por el actor, y la realidad de su comportamiento en el aquí y ahora.
- En escena hay acciones posibles y acciones imposibles. En el caso de las posibles (barrer, coser, peinarse, acariciar, etc.), su efectividad no puede ser cuestionada ya que se encuadran dentro de todos los requisitos propios de cualquier otro trabajo real. El problema se plantea con las "imposibles" (matar, violar, etc.).

El actor que encarna a Otelo puede tomar del cuello a Desdémona voltearla sobre el lecho, arrojarse sobre ella, etc.

Estos aspectos físicos crean un mínimo de condiciones de credibilidad debido a su existencia material. Se trata de limitar técnicamente el alcance de las acciones "imposibles", y de mantener al máximo sus restantes componentes físicos, bajo el control de la representación.

- La acción aunque sea del tipo de las "imposibles" debe continuar poseyendo un cierto nivel físico. Pero como la acción no puede ejecutarse hasta el fin, pues choca con el límite de lo convencional acordado técnicamente, es preciso hacerla "real" en el empleo de los "para qué" u objetivos.

El actor podrá subjetivamente querer conmovérselo como si quisiera lo mismo, pero su accionar físico bajo el control de la representación, hallará su límite.

La acción conserva, aún en este caso, su poder de herramienta transformadora gracias al uso bajo el control, en toda la representación, de la convencionalidad técnica y estética.

La vivencia estética a ser representada, implica la posibilidad de entregarse orgánicamente (durante el trabajo del MAF, no en la representación por mucha carga emocional vivencial que el actor modulara), a los comportamientos en los niveles volitivo, emocionales, racionales, físicos, etc., sin que este modo de actuar implique las mismas consecuencias de la vida real.

La "muerte" en el teatro nos hará vibrar, pero no nos impedirá ejercer el autocontrol actoral de la representación. Corazón cálido cabeza fría, que eso permite el uso de una técnica de interpretación incorporada. Una herida teatral nos hará "sufrir" pero no dejará cicatrices físicas. Si eso no ocurre, el teatro se habría transformado en una repetición indiferenciada de la vida real, y su utilidad social aparecerá confusa.

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

Es la acción escénica la que extrae la estructura dramática desde el terreno de lo pensado, el texto, y lo convierte en objeto real, de existencia independiente y exterior a mi propia conciencia.

Al poner en práctica la estructura dramática mediante la acción, a la par que construimos mediante improvisaciones una situación escénica, la vamos estudiando en su desarrollo, hacia una complejidad mayor.

Lo que propone el MAF, en suma, es construir sistemas útiles técnicamente, a partir de sus más simples componentes, los actos físicos basales.

Es decir que el MAF pueda darle los elementos, como método de investigación y búsqueda que es, a la puesta en escena para que ésta logre el objeto más complejo que es la obra estética para su representación teatral.

En la próxima, Novena Charla Debate, trataremos el Cuarto Elemento de la Estructura Dramática: El Entorno.

Sesión Novena

MÉTODO ACCIONES FISICAS - IX

Tema: *Estructura Dramática. Cuarto elemento: El Entorno. "Creación" del espacio por la acción del actor. El entorno condicionando al actor.*

- Toda situación dramática es concreta. "No hay acciones en general". Toda acción se desarrolla necesariamente en un cierto aquí y ahora determinado, aunque los actores no lo consideren.

La situación siempre reviste un carácter concreto, lo que incide en la estructuración misma de los comportamientos. La conducta, es la frontera en donde chocan una voluntad subjetiva transformadora y las posibilidades reales ofrecidas por un cierto contexto material.

- Lo concreto de la escena es siempre el continente obligado de la acción que, en el Método de las Acciones Físicas (y naturalmente en el teatro esencialmente visto) no transcurre "en" la psicología de los personajes, sin en la objetividad de sus comportamientos.
- El teatro tiene lo que se considera el entorno natural: el escenario, la escena, en cualquiera de sus modos históricos de existencia: la "skene" griega, el palco isabelino, el patio o corral renacentista o el escenario frontal a la italiana.

Siempre fue un lugar cargado de convencionalidad, de acuerdo social, de significación socialmente aceptada.

Un lugar que al poder ser cualquier lugar, no era ninguno.

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

El problema es, ¿cómo cobra "existencia" el espacio convencional, cómo irrumpe en la realidad "lo imaginario" y lo socialmente convenido?

- El accionar del actor "crea" el espacio (convencional). Su comportamiento es lo que le da sentido a ese fenómeno de la escisión, y lo convierte en un todo único y homogéneo.

Lo real y lo figurado se funden por la acción.

- Si un actor mira hacia un costado del escenario, porque se supone que allí está el mar y acciona como si se aproximaran unas naves, el mar (teatralmente, con realidad convencional, con la realidad que le es propia al género estético) comenzará a existir para él y para los espectadores sobre todo.

Pero si el mar se encontrar figurado en la escenografía y el actor no lo utilizara, no lo incorporara a su acción, no ejecutara su tarea en una relación modificada por el objeto pictóricamente presente, entonces el mar se desgajará de la estructura dramática y muchos espectadores ni siquiera lo verán realmente.

Ese mar no cobrará existencia teatral, no se integrará como entorno a la estructura dramática.

- En esa compleja mezcla de realidad y de ficción, de verdadera existencia y de convencionalidad, lo diverso solo se unifica y cobra homogeneidad ante el comportamiento de los actores.
- El accionar de los actores "crea" el entorno (así como los otros elementos de la estructura dramática en una reciprocidad ya mencionada).
- El entorno es el lugar en el que acontece la acción dramática más el añadido de las condiciones dadas.

Éstas son atributos de la situación que difícilmente puedan ser materializadas en escena, y en muchos casos se refieren a hechos anteriores en el tiempo pero que modifican, "desde afuera" los acontecimientos dramáticos, y por lo tanto actúan como condicionantes de los comportamientos del actor.

- El entorno aparece así integrado por sus componentes materiales reales, por algunos componentes materializados convencionalmente, y finalmente por las condiciones dadas que no son visualizables más que en las transformaciones, que por su causa, sufren las acciones de los personajes.
- El entorno modifica, condiciona el accionar, pero es a la vez, el resultado de éste.
- La acción escénica que aparece, en forma de comportamientos voluntarios y conscientes, tiene en cuenta (debe tenerlo), no sólo el contexto material real sino también el contexto imaginario, integrado por componentes espaciales muchas veces, pero sobre todo por componentes que participan desde el pasado, desde el tiempo.
- El entorno al ser "actualizado", se produce por la acción y produce la totalidad de la acción dramática.
- Conviene desde el comienzo mismo de los ensayos, someter la práctica actoral a las presiones de un entorno construido del modo más concreto posible, para que los actores no deban esforzarse en imaginario, en suponerlo, lo que distraería su trabajo transformador sobre los parteneres, y para que tropiecen con los condicionamientos del entorno de la manera más efectiva posible.

Proceder diversamente durante las improvisaciones-investigaciones, es favorecer perjudicialmente el desdoblamiento del actor: éste debería suponer y hacer, controlar todo lo que hace en función de los supuestos.

Mientras que la presencia materializada del entorno, aglutina alrededor de los objetos transformadores.

- Distinto es cuando el actuar, ya en una etapa más avanzada, ha encontrado los carriles esenciales de sus comportamientos. Entonces sí, el entorno puede y debe ser aligerado de todos sus componentes superfluos. Debe desaparecer lo que no se utilice.
- Luego de construído en su aspectos esenciales el comportamiento dramático posible, comienza el trabajo del director y los actores en la búsqueda de los comportamientos estilísticos de la puesta en escena, y ese es el momento en que el entorno -como los otros componentes estructurales- sufren el proceso de estilización y depuración de lo que sirvió inicialmente como frontera de la conducta. Aparece la metáfora, la sugestión, es decir lo estético.

Los entornos teatrales inicialmente utilizados como recipientes, como continentes conformadores de las acciones, pueden ser modificados o desechados, para dar lugar a la obra teatral estética.

En la próxima, Décima Charla Debate,
consideraremos el Quinto Elemento de
la Estructura Dramática: El Texto.

Sesión Décima

MÉTODO ACCIONES FISICAS - X

Tema: *La Estructura Dramática. Quinto elemento: El Texto. Punto de partida del proceso. Construcción de los contextos no lingüísticos.*

El Texto

Constituye el punto de partida de todo el proceso, pero que no debe confundirse con el objeto complejo y translingüístico, que es la real base del desarrollo material del mismo: la estructura dramática.

- El texto dramático visto como literatura, no tiene espacialidad real, es puro transcurrir y su sujeto, un sujeto ideal, mientras que el objeto teatral que perseguimos y llegará a ocupar el escenario, posee un cambio, una clara existencia espacio-temporal que debe ser alcanzada mediante un trabajo, que no puede excluir los comportamientos humanos. En este caso, las acciones físicas.
- La lectura de un texto dramático genera principalmente pensamientos, ideas, imágenes mentales o en el mejor de los casos, sonidos (palabras, frases) cuya capacidad para transformarse en hechos sobre el escenario resta comprobar. Esta parte del proceso, la que va de lo pensado al escenario, es la que por ser ignorada hace fracasar la mayor parte de las técnicas. El escenario del teatro leído es el propio intelecto.
- Es necesario descubrir, inventar, tornar concreto al sujeto (a los sujetos) del habla y las circunstancias de ese discurso. Si no se consigue hacer concreto lo que implica una sola relación estructurada entre la palabra, los sujetos (los personajes) y las circunstancias (reales o imaginarias que cobran realidad en el hacer actoral), se cae en el teatro recitado, no en el interactuado. Y el actor encontrará sus normas técnicas más en la oratoria que en la actuación.
- El texto teatral nos plantea una cierta interacción verbal -y no solo verbal, por supuesto- entre los personajes.

Ninguna comunicación verbal puede ser plenamente comprendida, fuera de la situación en que se produce, ya que está vinculada con otros tipos de comunicación no verbal: gestual, social, vestimentaria, espacial o proxemática, etc., cuyo encadenamiento hace substancialmente sus contenidos.

Un significado cualquiera se halla determinado no de modo exclusivo por las

formas lingüísticas que lo contienen, sino también -y en el caso del teatro esto cobra una importancia destacada- por todos los componentes extra verbales de la situación en la que tiene lugar el mensaje.

- La tarea del actor, dado que recibe íntegros los elementos lingüísticos de la situación, se situará en la averiguación, la localización, la construcción de los restantes factores que no se le aparecen ni le son dados con tanta nitidez.

Esta será su fundamental tarea técnica: la de salirse del nivel lingüístico en procura de los restantes elementos significativos.

- El actor hará mejor al preocuparse en construir los contextos de naturaleza generalmente no lingüísticos.

Esos contextos materiales -a los que intentamos descubrir en sus modos de existencia estructurada- que el actor justamente va construyendo con sus acciones, son la base sobre la que se desarrolla el proceso real técnico de la actuación teatral.

- Visto desde esta perspectiva, el lenguaje en el teatro es a la vez premisa y la consecuencia del trabajo del actor.

Constituye su premisa por cuanto el texto es el material que el actor, recibe al comenzar su tarea y de él debe extraer los "indicios" necesarios, para la posterior construcción de la estructura.

Pero al mismo tiempo, el lenguaje, las réplicas de cada actor concebidas inicialmente por el autor, para llegar a poseer su nivel de significación plena, más denso, deberán ser "producidas" por los comportamientos del actor.

- Esas réplicas, para no ser meras declaraciones deberán emerger como el resultado verbal necesario de la existencia previa de ciertos personajes.

Es porque Romeo y Julieta se aman, que surgen sus palabras. No es el verbo el que hace surgir al ser humano, sino es éste quien genera el verbo.

- El texto de las réplicas que entrega el autor pertenece al actor: forma parte de sus herramientas de trabajo. El texto connotado por la estructura dramática compleja, que se pronuncia en el escenario, pertenece al personaje.
- La real significación de una escena teatral, es inseparable de la situación concreta de su realización.
- En el teatro contemporáneo el protagonista es un hombre destrozado, por la lucha entre los niveles conscientes y subconscientes. Su habla participa en esa batalla y a veces, en vez de develar los contenidos reales de sus actos, sirve para ocultarlos, para disfrazarlos.

Para un actor que base su técnica en la declamación, en la búsqueda obstinada en el texto de todos los secretos de su arte, se hallará a sus anchas en los autores declamativos y retóricamente lujosos. Y no en los que esconden los vericuetos íntimos en el lenguaje sugestivo.

- Los niveles de conducta que se reflejan en una réplica dramática, pueden asemejarse a la parte emergente de un iceberg: no muestran la dimensión real de los problemas y conflictos.

El actor debe buscar en los niveles materiales de los comportamientos, en los conflictos afectivos, en las interrelaciones contradictorias propias del teatro, para poder comprender los verdaderos comportamientos de su personaje.

La personalidad del hablante, en el teatro, surgirá de la totalidad de sus relaciones dramáticas.

- Las réplicas de un personaje reflejan lo socialmente permitido, lo que él mismo considera el aspecto mostrable de su personalidad y de sus pensamientos, lo que es dable exhibir sin sanciones.

Mientras que los aspectos conflictivos, los realmente generadores y básicos de la situación dramática, permanecerán alojados en los niveles físicos, reprimidos, de los comportamientos.

- El texto dramático participa en las diversas etapas de la creación del personaje.
- Primeramente el texto se le aparece al actor como lo único que tiene para iniciar su proceso, pero sabe que no puede empezar a hablar sino que debe primero indagar en él, para buscar los "indicios" extraverbales.

El actor escudriña su texto para hallar la conducta subyacente. Este texto recibido condiciona de modo complejo, su ulterior comportamiento. El texto se presenta como integrante de la base de desarrollo, tan sólo en lo que tiene de condicionantes de las conductas.

- Es diverso el comportamiento de alguien que puede hablar, que sabe hablar, de quien no puede hacerlo por cualquier motivo.
- Cuando el actor no puede hablar, el comportamiento se vuelve notoriamente más significativo, transformador. El comportamiento reemplaza y supera aquí, en gran parte, al lenguaje.

Dado que los personajes dicen "esto y aquello" pero que los conflictos son tales y cuales, las conductas resultantes serán unas y no otras.

- El actor que emplea el MAF como herramienta investigadora, no deberá impedirse de hablar durante las improvisaciones, aunque y por todo lo dicho debe centrar su atención en la búsqueda y ejecución, de los comportamientos materiales transformadores, -las acciones físicas- que lo llevan a cambiar al partener y a la situación.
- El texto del autor es tan sólo dañino en la improvisación, cuando impide el libre accionar del actor, no cuando lo facilita.

Tan solo cuando "en vez" de las relaciones materiales activas aparecen relaciones verbales, nos salimos del MAF, abandonamos sus principios

esenciales. Son los casos que se dice que "los actores están hablando por teléfono", no están considerando sus diversos niveles de existencia material.

- El MAF existe cuando un actor extrovierte su conducta en un sentido transformador, emplee o no el texto, y centra en esa actividad material su atención, haciendo de ello la base de todo el proceso.

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

Si el actor ya posee entrenamiento adecuado con el MAF, podrá comenzar su trabajo no digamos con todo el texto, pero sí con "las frases pivote", aquellos textos originales del autor que hacen variar el curso de los acontecimientos.

Bastará unas pocas de ellas, las esenciales, y el comportamiento físico básico, para analizar en profundidad una escena a la que luego podrá agregársele todo el texto.

- La gradual complejidad que va alcanzando la estructura dramática, gracias a la alternancia de la crítica y la puesta en práctica de las acciones, llega así a un punto en que torna "necesaria" la aparición de la totalidad del texto.

El actor llega con su accionar a crear las condiciones suficientes, para la aparición de los plenos significados de esos parlamentos, y producir desde su óptica (del actor) el texto que aparece entonces henchido de sentido y función.

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

- Lo que se persigue con el MAF, es la construcción de un objeto previo al estético, que nos permita juzgarlo, apreciarlo y operar mejor sobre éste, para acercarlo a su fin

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

Con el MAF seremos capaces de abordar la creación de otro nivel de conocimiento: Y no creemos que ello vaya en detrimento de la libertad creadora, sino todo lo contrario.

En la próxima, Undécima Charla Debate, haremos una sucinta recapitulación del Método de las Acciones Físicas, y veremos algunos ejercicios prácticos.

Sesión Décima Primera

MÉTODO ACCIONES FISICAS - XI

Tema: *El MAF. Síntesis. Base para la futura creación estética. Ejercicios, 1a. parte.*

- El Método de las Acciones Físicas es un procedimiento de análisis, investigación y conocimiento que produce objetos, cosas que sirven de material al ejercicio del sentimiento, válidos como criterios y normas, para ser utilizados o desechados, parcial o totalmente en la creación estética ulterior.

Antes de la aparición del MAF todos los verdaderos artistas supieron crear su obras, sin que se hubiera organizado el conocimiento puesto en las mismas, en torno a una técnica eficiente que sirviera a los demás.

- Si intenta con el MAF capitalizar todo lo de aceptable dejado por las técnicas anteriores, en un esfuerzo por deslindar mejor y exponer modos de aproximación racional -y no sólo racional- al verdadero objeto de la creación artística.
- El MAF produce objetos no estéticos, sino más bien de conocimiento y aprendizaje, como lo veremos enseguida.

El verdadero artista querrá superar la artesanía, y no deberá conformarse solo con los conocimientos que le aporta la aplicación del MAF, ni siquiera con las cosas teatrales creadas con él. Desde ellas, deberá comenzar recién la creación artística.

- Es muy grande el campo que en el teatro abren las acciones físicas, pues, como lo decía Baruch Spinoza: "Nadie ha determinado hasta ahora lo que puede el cuerpo... Las pinturas, escultura, edificios, danzas, teatro... se hacen sólo por el arte del Hombre, gracias a que el cuerpo Humano, factor fundamental de la acción, está determinado y dirigido por el alma... No se sabe lo que puede el cuerpo o lo que se puede sacar de la consideración de su naturaleza propia..."

Y de la importancia del valor de las acciones físicas da pauta clara, lo que Moliere, un grande del teatro dijo:

"Todos los hombres son parecidos por la palabra. No es más que por las acciones, que se los descubre diferentes".

- Tal como ha quedado dicho en las Charlas anteriores, describiéndose la

Técnica que involucra el MAF, de cara al trabajo sobre la Estructura Dramática, el primer paso que se realiza sobre un elemento de ella, el Texto, para aproximarse a la labor de investigación que le cabe al otro elemento, el Sujeto, la herramienta son las Improvisaciones que se encienden sobre las Escenas de Acción del personaje que se separan en el dicho Texto.

El planteo de lo que como Conflicto del personaje ha de enfrentar el actor, lo hace como propio, aquí y ahora, resolviéndose por la Acción de la Improvisación, y considerando el Entorno que le propone el texto y la presencia de los parteneres.

Así llega al descubrimiento, a veces asombroso, de sus emociones propias, que se expresan motriz y dinámicamente en los niveles exteriores de su cuerpo y de sus vivencias respectivas.

- La naturaleza curiosa, investigativa, analítica del actor, lo provee del conocimiento que lo acerca a la síntesis de lo que, tanto interna como exteriormente va logrando. Y así aprende "de lo que puede sacar de su naturaleza propia", retiene seleccionando aquello que le servirá en su etapa de composición del personaje, tanto de vivencia íntima como, paso importante, de las exterioridades corporales de su expresividad que, en virtud de las interacciones, le señalan distribución del espacio y medidas temporales.
- Es la aplicación del MAF la que lo faculta para que en la etapa de la Incorporación, vivenciada pero hacia la representación, el actor aprovecha el conocimiento logrado del personaje y los medios expresivos para servicio de éste, rigiéndose por el hilo conductor de la vivencia buscada del dicho personaje.

Es en ese trabajo de aplicación de la técnica del MAF, que el actor sienta las bases de la futura creación estética, que dirá la última palabra con la inclusión artística ineludible, de los elementos de la composición en el aparato de la puesta en escena, cuando la calidad de la vivencia, sabiendo que "solo caben juntos determinado punto de clara lucidez (representativo) y determinado caudal de emoción (vivencia)", es regulada, a fin de conseguir el imprescindible equilibrio de vivencia representada y de representación vivenciada, que hace al contexto de la obra dramática, animada y realizada estéticamente.

Ejercicios prácticos

para el uso del MAF

A fin de lograr, en esta iniciación al Método de las Acciones Físicas, una aproximación práctica al conocimiento de las herramientas que posibilitan el uso de la Técnica, describimos algunos de los ejercicios conducentes.

Ejercicios de sensorialidad

Instrumento e instrumentista son la misma cosa.

AFINAR el instrumento significa tener entrenada nuestra capacidad orgánica, para lo que resultan coadyuvantes los ejercicios.

El primer período de ellos puede dividirse en tres etapas.

- **Primera:** Dedicada a todos los ejercicios de sensorialidad, espontaneidad, y juegos teatrales que tenga que ver con el desarrollo de la espontaneidad.
- **Segunda:** Se toma la acción y hacen todos los ejercicios, donde lo único que se pide son acciones, dándoles a éstas distintas características: Se le pide al participante que realice una acción que tenga distintos "para qué", no el por qué que lo conectaría con las motivaciones psicológicas del personaje. Accionar con distintos "para qué" (objetivos).

Que el participante realice una misma acción con tres "para qué" distintos.

En esta segunda etapa ocupa un importante espacio la investigación del conflicto como motor impulsor de las conductas.

Que los integrantes investiguen en nombre propio, cómo resolver un determinado conflicto. Ejemplo: cómo conseguir hablar desde un teléfono público en el cual está hablando otra persona, o cómo hacer para ocupar una cama donde duerme plácidamente alguien (Ej. de conflicto entre sujetos).

Quiero salir de una habitación en la cual quedé encerrado (conflicto del sujeto con el entorno).

- **Tercera:** Dedicada a los trabajos de improvisaciones. En ellas generalmente la situación conflictiva a investigar, lleva implícitas las tres categorías de conflicto.

a) Sujeto-sujeto; b) sujeto-entorno; c) contradicción interna (de uno mismo).

Estos ejercicios para hacerle conocer al participante, la necesidad de profundización de las acciones realizadas en nombre propio para conseguir sus objetivos.

Ejemplos: Dos participantes al frente. Una sentada de espaldas al otro, que estará de pie, unos pasos atrás. El objetivo del segundo, será llegar hasta donde está sentada la primera y taparle los ojos con las manos.

El objetivo de la sentada será evitar que se los tape el segundo. No podrá darse la vuelta sino escucha ruido o señal que la alerte.

El segundo comienza su acercamiento. El piso cruje, la sentada se da vuelta.

- Primer dato a tener en cuenta, el escenario cruje, el entorno interviene complicando la situación. El segundo debe buscar acercarse sin que suceda lo mismo, si no no logrará su objetivo. Repiten el ejercicio hasta que lleguen al final del mismo.

Gracias a que cada uno tenía un objetivo concreto los mantuvo muy concentrados.

- Segundo dato, a ninguno le sirvió "hacer como que", pues tuvieron que comprometerse en nombre propio, para conseguir sus objetivos.

El uno para "encontrar" cómo acercarse sin hacer ruido y poder sorprender, y la otra para detectar cualquier signo (ruido, sombra, sonido de respiración, etc.), que la alertara de la proximidad del segundo.

- Los datos del entorno (crujido) modificaron el comportamiento del sujeto que tenía que sorprender al otro. Se trabajó con la estructura dramática: el conflicto, el sujeto, la acción, el entorno, etc.

Como consecuencia del trabajo con los elementos de la estructura dramática, aparecieron los comportamientos de los protagonistas de la situación, que trabajando en nombre propio consiguen comportamientos naturales, orgánicos, propios, no imitación de nada.

En la próxima, y última de las Charlas Debate sobre el MAF, veremos el resto de los Ejercicios.

Sesión Duodécima

METODO ACCIONES FISICAS - XII

Tema: *Ejercicios. 2a. parte.*
De Concentración. De coordinación.
De observación.

El rol de la concentración

Si el conflicto es matar una araña, imaginarse una araña gigantesca. Contra la tendencia a subestimar el conflicto, pues según la magnitud acordada al conflicto, la consecuencia es proponerse un objetivo también grande y accionar en profundidad para solucionarlo.

- Al proponerse un objetivo, conseguir el comportamiento espontáneo en nombre propio y con una gran concentración.

Otra variante en el mismo ejemplo con la persona sentada y el de pie. Supongamos que como en este ejemplo, el objetivo de A es llegar a B, pero en su camino encuentra muebles, sillas, etc., con lo que el conflicto con el entorno es mayor, lo que originará otro comportamiento tanto en A, el segundo, como en B, sentada.

- Para el desarrollo de la concentración y de la espontaneidad hay un ejercicio que es el juego del volley imaginario. Consiste en concretar el pase de la pelota imaginaria, nombrando al compañero, que puede pasar la pelota a alguien de su equipo o bando contrario, siempre nombrando a quien debe recibir el pase.

El que duda nombrar antes del pase, o pronuncia mal el nombre o no acciona coordinadamente da lugar a recomenzar el juego...

- Igualmente en el juego de la pelota, que se hace en el Curso, y como el basquet, ping pong, box imaginarios, que ustedes han practicado bastante, favoreciendo lo que esta etapa de los ejercicios de concentración y espontaneidad busca en el participante.
- Todos estos ejercicios se hacen la primera etapa, para que el participante perciba que la concentración puede ser producto de la acción, lograda orgánicamente. No exigen el camino de la concentración por la concentración.

Se busca ejercicios que demuestren que la concentración se consigue más rápido cuando hay un objetivo concreto y éste está inscrito en la acción.

Ejercicios de coordinación

De entendimiento y de concentración, mediante juegos con objetos imaginarios, de los que varios ustedes han realizado, realizan y realizarán en el Curso Nuevos Horizontes.

Ejemplo: Dos actores enfrentados imaginan una sogá con mangos de madera en las puntas. La levantan y hacen rotar para que un tercero salte sobre la sogá imaginaria.

- Esto requiere que los dos primeros se pongan de acuerdo con el largo de la sogá, cuál es la comba, para donde gira, el compás de la cadencia, y recién el tercero comenzará a saltar. La concentración en este ejercicio será cada vez mayor.
- La concentración es el resultado de este trabajo y siempre comienza de un modo voluntario y consciente.
- Cualquiera sea la metodología que se siga en un curso de actuación, los primeros ejercicios se relacionan con la integración grupal, el desbloqueo corporal y la desinhibición, como ustedes lo constatan en este Curso Nuevos Horizontes.

Para todo ello se puede comenzar con ejemplos simples:

1º. Cada alumno dice quién es, qué hace, por qué decidió hacer teatro o participar de este Curso, etc., pero lo debe hacer accionando. La acción puede ser cualquiera.

Los ejemplos de desbloqueo giran alrededor de los juegos, como ustedes lo han constatado.

Para que se pierda miedo al contacto, es útil el siguiente:

Dos filas enfrentadas. Los dos primeros buscan un punto de contacto y transitan por el centro de la fila, buscando diferentes puntos de contacto: la cabeza, las manos, las mejillas, los glúteos, etc. Vuelven al punto de partida y siguen los otros.

Conectando concentración y desconcentración en un ejemplo: Acostarse utilizando todo el espacio. Conectarse físicamente con este espacio donde estamos.

Las manos tendidas a los costados, con las palmas para arriba, cerrando los ojos, sin apretarlos.

Concentrarse en la imagen de su cuerpo. Concientizar todos los puntos de apoyo que se contactan con el suelo. Luego concentrarse en el ritmo respiratorio para ir respirando lenta y profundamente. El objetivo es la imagen de su cuerpo.

Recorrer mentalmente el cuerpo humano buscando zonas tensas y descontraerlas, o sea, en este punto, repetir nuestra desconstrucción cero.

Igual con el rostro, donde la zona de la boca resiste, hasta lograr caiga la mandíbula, entreabierta.

Buscar tensar cada parte del cuerpo y luego descontraerlas.

Cuando analizamos las tensiones que ponemos en abrir una puerta, se ve que inconscientemente todo el cuerpo está tensionado o gran parte de él.

Ejercicios de observación

- Hacer observar una moneda u otro objeto y que lo describan minuciosamente. Observar con todos los sentidos. Igualmente una máquina, una foto, etc.

Recordar texturas del objeto en cuestión, peso, volumen, color, olores, etc.

- Conectado con esto podemos hacer el ejercicio de la fotografía. Dos o tres participantes que adopten una posición fotográfica y otro grupo observa. Luego este grupo, gira, para que no vean y el grupo de la foto introduce ligeros cambios a la pose original. El objetivo del grupo segundo es detectar los cambios producidos.

Ejercicios con objetos y situaciones imaginarias, influencia del entorno.

Un participante toma un reloj que hay sobre una silla. Está asentado sobre un panal de abejas. Sus reacciones.

- Cuando se trabaja con ejercicios de objetos imaginarios, el camino a seguir es no imaginar un objeto en general.

Si es un balde, que sea su balde: con su peso, su volumen, su olor, su forma, etc.

Trabajar con entornos reconocibles.

Ejercicios de Concentración y Coordinación

- Un actor llena un balde con agua. Otros dos se ubican enfrentados. Su tarea es conectarse con un tablón de equis medida, detectando su peso, textura, es decir concentrándose en el objeto.

El primero llena de agua el balde. Los dos levantan el tablón y lo mantienen horizontalmente. Luego el primero lleva el balde sobre el tablón, que registra el peso del balde una vez asentado, sin derramar el agua, etc.

Subir el tablón sobre sus cabezas, y pueden hablar durante el ejercicio. Prestar atención a la concentración y coordinación.

Acciones en general y acciones profundas

Se propone al actor participante que escuche lo que hablan otros dos a una distancia, detrás de la puerta, Luego pregúntale de qué hablaban. Si el primero trabaja en profundidad su objetivo, va a teñir su conducta con "querer escuchar", en nombre propio.

Acciones con distintos "para qué"

Hacer barrer para que quede limpio, para molestar, para que lo vean trabajar, etc.

Cada para qué le dará a la acción un color distinto.

Abrir una puerta con distintos para qué: para pasar simplemente a otra habitación, para escuchar y espiar, para pedir auxilio, etc.

Conflicto con el entorno

Se le sugiere al participante: "Viene a una oficina, a una entrevista con el gerente para conseguir un trabajo, Ya está dentro, no hay nadie.

Sólo un olor muy fuerte, estiércol, viene de sus pies, el olor es insoportable... Entra el gerente... situación"

El entorno crea el conflicto al primer sujeto, y luego el conflicto entre los sujetos, todo generado aquí y ahora por el entorno.

RESÚMENES

de las

DOCE CHARLAS DEBATE

del **COMPLEMENTOS "NH" :**

"MÉTODO

de las

ACCIONES FÍSICAS"

RESUMEN N° 1

Método Acciones Físicas - I

Tema: *Necesidad de una técnica teatral. Moderna técnica actoral basada en la conducta física del actor. Fenómeno definitorio de la esencia de lo teatral.*

En teatro es necesario levantar el edificio humano de normas técnica que sirvan al creador, para iluminar mejor la relación estética y la expresividad dramática comunicativa, en su especificidad teatral.

El artista no será menos libre por conocer esas normas técnicas. Se es más libre cuando se conoce para superar.

El instrumento del actor, como un ser humano vivo, es su totalidad psicofísica, que al accionar en las condiciones de la escena, es decir en ausencia de la mayor parte de los estímulos reales, y en presencia de condiciones imaginarias, tendrá que respetar las condiciones naturales que regulan la materialidad de su cuerpo, y los procesos objetivos que gobiernan sus comportamientos psíquicos y físicos.

Y esta utilización del entorno, a medias real y a medias imaginario, que permite desembocar en la conducta coherente del actor devenido ya personaje, necesita estudiarse y aprehender los elementos que genera y son generados por ella, hasta que lo que se descubre en esa perspectiva, se erija en una técnica actora, demostrable y transmisible.

La técnica es una generalización de los procedimientos, que han sido utilizados por los actores hasta el momento de su formulación. El hallazgo de una permanencia de las estructuras fundamentales y del comportamiento humano, constituye la técnica.

En el drama, por tratarse de hombres en acción, los espectadores resultan contemporáneos de la acción misma. El espectador se entera de lo acontecido mediante un acto de presencia humana, que es insustituible.

En el teatro, lo determinante es el presente del personaje, percibido tanto en el plano psicológico como en el físico.

La presencia de la acción conflictiva, subjetiva y objetiva ahora y aquí, delante mío, es el fenómeno definitorio de lo teatral.

RESUMEN N° 2

Método Acciones Físicas - II

Tema: *Esencia del juego escénico. Procesos reales de la vida. La vida del cuerpo humano. La expresión corporal del personaje.*

La doble naturaleza del teatro reside al mismo tiempo en la mayor verdad y en el mayor convencionalismo, siendo este último necesario para hacer llegar al público la mayor verdad.

La acción ha sido reconocida legítimamente, como la esencia misma del juego escénico. Y es la acción la que debe producir la vivencia.

Por ello, el Método de las Acciones Físicas, plantea con nitidez la necesidad de esclarecer la sucesión temporal, e instaura en el terreno una lógica del desarrollo corporal mediante las acciones.

La acción, sobre todo en su aspecto inicial, por tener un origen voluntario y consciente, no requiere otra cosa que esa voluntariedad para ponerse en marcha. Una acción une la sensibilidad, la voluntad, la emoción, la imaginación, la intuición y el comportamiento físico del actor en una inseparable totalidad.

Hay que tener en cuenta los procesos reales de la vida, para basar en ellos las prácticas actorales en las condiciones de la escena.

Las acciones físicas ayudan a despertar y a sentir en nosotros mismos. En el Método de las Acciones Físicas, la acción sitúa al actor en el aquí y ahora y lo extrovierte, produciendo relaciones con cierto grado de realidad.

La acción exterior, la vida del cuerpo es más accesible. Por tanto conviene comenzar la creación justamente por lo que es más accesible, o sea por las Acciones Físicas, por toda su línea ininterrumpida, por "la vida del cuerpo humano".

Son las acciones las que hacen, ayudan al actor a configurar la expresión corporal del personaje, que conmoverá al público que percibirá a través de esa expresión del actor, "las emociones y sentimientos del personaje".

3a. Método Acciones Físicas – III

Tema: *Dos corrientes formativas del actor.
Introspección. Improvisación.
Estructura dramática. La investigación
con las improvisaciones.*

Una corriente, la que se apoya exclusivamente en la memoria emotiva y sensorial del actor, y por el otro lado, el Método de las Acciones Físicas.

Ambas buscan conseguir la aparición de estados emocionales en el actor. En la primera corriente, se hace hincapié en un minucioso trabajo de mesa, para investigar la caracterización psicológica de los personajes.

En la segunda, el trabajo creador pasa por las acciones físicas elementales, en el que se investiga cómo llegar a la emoción a partir de un trabajo concreto (la interrelación), con el uso de las acciones modificadoras, en que la aparición de la emoción es una consecuencia y no un objetivo.

Para la primera corriente es necesario el uso de la introspección, en la búsqueda de la memoria emotiva. Para la segunda es la Improvisación, la que permite las acciones en cuyo desarrollo aparecerá la emoción.

La emoción es una consecuencia no buscada. Nadie se propone ni se sienta a emocionarse. En la relación del individuo con el entorno en que se maneja, es que aparecen las emociones, sobretodo en el período de composición del personaje que abarca los ensayos subsiguientes a los de información, donde se traza brevemente un plan de acciones físicas.

Gracias a los serios estudios del hombre de teatro, Raúl Serrano, se propone como elemento sobre el cual debe trabajar el actor, la estructura dramática. Trabajo que con un sistema concreto permitirá al actor, transitar un camino concreto que lo llevará a convertirse en el personaje.

El actor tiene que transitar las situaciones conflictivas de los personajes. Por lo que, más positivo que un extenso análisis de mesa caracterizando psicológicamente a los personajes (los por qué de sus acciones, sus emociones), será una investigación orgánica de la situación o conflicto a partir de las Improvisaciones.

La Improvisación es una investigación en el terreno de lo práctico, hecha con el cuerpo y la mente, físico-psíquica, en la cual el actor va a tener que acometer en nombre propio la tarea que tiene el personaje en el terreno del libreto.

Método Acciones Físicas - IV

Tema: *La Estructura Dramática. Sus elementos. Su inter-influencia transformadora. Diferencia con la puesta en escena.*

El objeto que tiene delante suyo el actor que trabaja con el Método de las Acciones Físicas, no es más de índole lingüística pura o psicológico, exclusivamente: es una situación material exterior a él, en la que debe insertarse como hombre total, es decir con sus niveles físicos, sentimentales, lingüísticos y psicológicos. Como en la vida.

El sujeto al hacer se hace a sí mismo. Tanto la circunstancia objetiva como la propia actividad transformadora del hombre sobre ella, se prefiguran en el MAF como las causas reales de los comportamientos, sin que puedan despegarse una de otra.

El actor que asuma su rol a partir de las conductas físicas, no podrá evitar el hecho que ellas producen un cierto impacto real, sobre quien las ejerce y sobre el objeto que se somete a su acción.

La prioridad sólida la tiene el actor, cuyas acciones deberá ejercerlas sobre el objeto complejo y estructurado que puede llamarse "estructura dramática".

Es esa estructura que comprende la conducta en sus vinculaciones complejas, la que constituye el "objeto" del trabajo propio del actor que usa el MAF.

Los elementos constituyentes de toda estructura dramática son necesariamente los siguientes:

1) Los sujetos activos; 2) Los conflictos; 3) Las acciones físicas, o trabajo específico del actor; 4) El entorno, que no debe ser confundido con el mero lugar de la acción; y 5) El texto, tan solo en un sentido condicionador de las acciones.

La práctica de las improvisaciones que comprende causalidad y casualidad, le permite al actor descubrir varios significados y verificar si lo pensado ocurre o no. La práctica actúa como criterio de verdad, como criterio de posibilidad realizada y realizable.

Método Acciones Físicas - V

Tema: *El Sujeto Teatral, primer elemento de la Estructura Dramática. El Instrumento y el Instrumentista. Realidad del actor en la búsqueda del personaje.*

El actor es a la vez sujeto u objeto de su propio quehacer. Es simultáneamente el instrumento y el instrumentista. Debe controlar, ejecutar y a la vez "sonar".

Cuando se asiste al trabajo de un actor no se puede separar el instrumento del instrumentista. Esta es su peculiaridad.

Lo real y lo imaginario se dan en la persona del actor. No se puede distinguir entre el creador y la cosa creada. En el teatro la persona es a la vez materia, creador e instrumento. El que representa y es representado.

El actor al hacer lo que hace el personaje, se irá "transformando" en él.

Al principio es sólo el actor quien existe efectivamente, y se le pide que accione en su nombre, que luche ahora y aquí en procura de los objetivos de cada acción. Que invente incluso procedimientos. Eso implica actuar en nombre propio.

El proceso "transformador" que va del actor al personaje con todas las vivencias que implica (especialmente en la etapa de composición), solamente puede abordarse mediante la capacidad transformadora del trabajo humano; en este caso el específicamente teatral, la acción física entendida en toda su complejidad, e integrada a la estructura dramática.

El tránsito general sería: actor, rol o función del personaje según texto, trabajo con acciones, personalidad concreta, igual a la suma de la interacción e interrelación del actor "X" haciendo el personaje "Y".

El sujeto en el MAF, es el actor que en la medida en que realiza la estructura dramática con su accionar, se va "convirtiendo" en el personaje, auténtico sujeto de la situación.

Método Acciones Físicas - VI

Tema: *Elementos de la Estructura Dramática. Segundo: Los conflictos. Los objetivos contradictorios del personaje. Clases de Conflictos.*

El conflicto es el choque o la colisión entre dos o más fuerzas, y no simplemente como una situación afligente o dolorosa.

El enfoque técnico sugiere que el actor aborde los conflictos, tratando de visualizar cuáles son los dos o más elementos en pugna, que se le aparecen como tendencias opuestas en su accionar, como propuestas contradictorias para su trabajo específico.

Los dos objetivos contradictorios pueden pertenecer a personajes diferentes que se enfrentan, o bien pueden manifestarse como tendencias dentro de una sola conducta: el deber y el honor, con sus objetivos diferentes, en cuyo cumplimiento, por ejemplo, el personaje aparezca desgarrado.

Este modo de abordar los conflictos como partes y objetivos enfrentados o diversos, es el que permite al actor traducir su comprensión en práctica actoral.

Hacer en el mismo sentido del personaje me permitirá ir sintiendo, ir queriendo lo que él quiere, y en consecuencia y como resultado de esa práctica, ir acercándome a actuar como un homólogo suyo.

Todo choque entre personajes implica el planteo además, de una contradicción en el seno de cada uno de ellos. Todo conflicto interpersonal en el teatro, genera un conflicto intrapersonal. Los conflictos deben ser asumidos como lucha de contrarios, pero también en su unidad.

Técnicamente existen tres clases de conflictos:

1a. Los conflictos con el entorno.

Son los más descriptibles por cuanto uno de los elementos oponentes, el entorno, permanece relativamente invariable.

2a. Conflictos con el partener.

La situación conflictiva que se crea entre dos o más antagonistas. Es la más frecuentemente hallada en el teatro.

3a. Los conflictos con uno mismo.

Ocurren en el interior de los propios personajes, en su conciencia, en su yo psicológico. Se oponen aquí algo que puede o debe hacer, y algo que querría hacer y no puede por diversas razones.

Método Acciones Físicas - VII

Tema: *Estructura Dramática. Tercer Elemento:
La acción, primera parte. La acción generadora
de los componentes psíquicos.
Conmover, conmocionar.*

La acción es el elemento de la estructura dramática que permite que la situación devenga hecho concreto, que sea extraído de la pura abstracción que es el texto.

Es el nexo vivificador por el cual las distintas partes integrantes de la estructura, dejan en la práctica de estar aisladas y, al ponerse en relación recíproca unas con otras, al generarse entre si dramáticamente por intermedio de la acción, cobran cualidades inexistentes hasta el momento y debidas únicamente a su nuevo nivel: el de aparecer estructuradas.

Se define la acción escénica como toda conducta inicialmente voluntaria y consciente, y que luego abarca todo el organismo psicofísico, tendiente a un fin determinado, con la capacidad transformadora de los elementos conjugados.

Todas las acciones, por ser necesariamente físicas, implican movimiento que debe implicar acción, transformación. La acción siempre se ejerce en un sentido transformador del campo sobre el que se aplica.

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

Proceso: Acciono sobre mi partener. El lo hace sobre mí (en conflicto). Recibe mis actos como estímulos físicos, concretos, con mucha realidad. Reacciona ante ellos, como ante los estímulos reales porque hasta cierto punto lo son. Reacciona, responde de un modo no totalmente consciente. Igualmente yo reacciono. Nace la lucha y comienzan a aparecer signos de cargas emocionales. Se crean así las condiciones más favorables, en el escenario, para la aparición de los sentimientos. Y éstos, pese a ser míos, son homólogos a los del personaje, puesto que han aparecido al asumir yo y mi adversario una circunstancia similar.

La emoción siempre que nos "conmueve", nos conmociona físicamente. Y para lograrlo hay que partir de la acción física.

Método Acciones Físicas – VIII

Tema: *Estructura Dramática. Tercer Elemento: La Acción, segunda parte. Las relaciones materiales del actor. Por qué y para qué de la acción.*

Las acciones son instrumentos, herramientas esenciales del actor en la construcción de su personaje y en la comprensión real y asunción de los diversos elementos que componen la estructura dramática.

En una acción se refleja el sujeto, su estado de ánimo, su intencionalidad, sus contradicciones, la época, su extracción social, los problemas del entorno, su interacción con el partener, etc.

Es por la acción física que la estructura dramática alcanza su dimensión natural, orgánica, y deja de ser una yuxtaposición de elementos dispares.

El "porqué" de una acción, es decir su causa, nos habla fundamentalmente del pasado de la misma. El "para qué" de la acción se inscribe en el presente y futuro. La acción es respuesta a este "para qué", y no la introspección psicológica.

Los "para qué" juegan un rol determinante como verdaderos motores voluntarios de la acción, como condicionantes esenciales (y reales en el escenario) de mis acciones.

No se debe estar ganado propiamente por la emoción para luego actuar; al contrario, la emoción es producida por el accionar, se alcanza con y desde el trabajo.

Todo proceso técnico o de trabajo invierte la causalidad natural de los "por qué". Primero se plantea, aunque idealmente, los resultados a obtener, los "para qué" y luego se endereza los medios necesarios para su consecución.

Es la acción escénica la que extrae la estructura dramática desde el terreno de lo pensado, y lo convierte en objeto real, de existencia independiente y exterior a mi propia conciencia.

Al poner en práctica la estructura dramática mediante la acción, a la par que construimos mediante improvisaciones una situación escénica, la vamos estudiando en su desarrollo, hacia una complejidad mayor.

Método Acciones Físicas - IX

Tema: *Estructura Dramática. Cuarto elemento: El Entorno. "Creación" del espacio por la acción del actor. El entorno condicionando al actor.*

Toda acción se desarrolla necesariamente en un cierto aquí y ahora determinado, aunque los actores no lo consideren.

La situación siempre reviste un carácter concreto, lo que incide en la estructuración misma de los comportamientos. La conducta es la frontera en donde chocan una voluntad subjetiva transformadora, y las posibilidades reales ofrecidas por un contexto material.

Lo concreto de la escena es siempre el contenido obligado de la acción que, en el MAF (y naturalmente en el teatro visto) no transcurre "en" la psicología de los personajes, sino en la objetividad de sus comportamientos.

El teatro tiene lo que se considera el entorno natural: el escenario, la escena, en cualquiera de sus modos históricos de existencia: la "skene" griega, el palco isabelino, el patio o corral renacentista o el escenario frontal a la italiana.

Allí, el accionar del actor "crea" el espacio (convencional), Su comportamiento es lo que dá sentido a ese fenómeno de la escisión entre realidad física, el escenario, y la realidad convencional (palacio por ejemplo).

Lo real y lo figurado se funden por la acción.

El entorno es el lugar en el que acontece la acción dramática más el añadido de las condiciones dadas. El entorno modifica, condiciona el accionar, pero es a la vez, el resultado de éste.

El entorno a ser "actualizado", se produce por la acción y produce la totalidad de la acción dramática.

Los entornos teatrales inicialmente utilizados como recipientes, como continentes conformadores de las acciones, pueden ser modificados o desechados, para dar lugar a la obra teatral estética.

Método Acciones Físicas - X

Tema: *La Estructura Dramática. Quinto Elemento: El texto. Punto de partida del proceso. Construcción de los contextos no lingüísticos.*

Constituye el punto de partida de todo el proceso, pero no debe ser confundido con el objeto complejo y translingüístico, que es la real base del desarrollo material del mismo: la estructura dramática.

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

Es necesario descubrir, inventar, tornar concreto al sujeto (a los sujetos) del habla y las circunstancias de ese discurso. Pues si no se consigue hacer concreto lo que implica una relación estructurada entre la palabra, los sujetos y las circunstancias, se cae en el teatro recitado, no en el interactuado. Y el actor encontrará sus normas técnicas más en la oratoria que en la situación.

Los niveles de conducta que se reflejan en una réplica dramática, pueden asemejarse a la parte emergente de un iceberg: no muestran la dimensión real de los problemas y conflictos.

Primeramente el texto se le aparece al actor como lo único que tiene para iniciar su proceso, pero sabe que no puede empezar a hablar sino que debe primero indagar en él para buscar los "indicios" extraverbales. El texto se presenta como integrante de la base de desarrollo, tan sólo en lo que tiene de condicionantes de las conductas.

El texto dramático participa en las diversas etapas de la creación del personaje.

El actor debe buscar en los niveles materiales de los comportamientos, en los conflictos afectivos, en las interrelaciones contradictorias propias del teatro, para poder comprender los verdaderos comportamientos de su personaje.

Método Acciones Físicas - XI

Tema: *El MAF. Síntesis. Base para la futura creación estética. Ejercicios, primera parte.*

El Método de las Acciones Físicas es un procedimiento de análisis, investigación y conocimiento que produce objetos, cosas que sirven de materia al ejercicio del sentimiento, válidos esos objetos como criterio y normas, para ser utilizados o desechados, parcial o totalmente en la creación estética.

El MAF produce objetos no estéticos, sino más bien de conocimiento y aprendizaje.

La técnica que involucra el MAF se realiza de cara al trabajo sobre la Estructura Dramática, y el primer paso es el que se realiza sobre un elemento de ella, el Texto, para aproximarse a la labor de investigación que le cabe al otro elemento, el Sujeto, siendo la herramienta las Improvisaciones, que se encienden sobre las Escenas de Acción del personaje que se separan en el dicho Texto.

El planteo de que como conflicto del personaje ha de enfrentar el actor, lo hace como propio, aquí y ahora, resolviéndose por la Acción de las Improvisaciones, y considerando el Entorno que le propone el texto y la presencia de los partenaires.

Así llega al descubrimiento de sus emociones propias, que se expresan motriz y dinámicamente en los niveles exteriores de su cuerpo y de sus vivencias respectivas. Y así aprende "de lo que puede sacar de su naturaleza propia", retiene seleccionando aquello que le servirá en su etapa de composición del personaje, tanto de vivencia íntima como de las exterioridades corporales, que le señalan la distribución del espacio y medidas temporales.

Así sienta las bases de la futura creación estética.

Los ejercicios prácticos para el uso del MAF, abarcan en esta primera parte, los de sensorialidad, que se dividen en tres etapas.

Método Acciones Físicas – XII

Tema: *Ejercicios, segunda parte.*
De concentración. De Coordinación.
De observación.

Estos ejercicios buscan entrenar al actor, a conseguir el comportamiento espontáneo en nombre propio y con una gran concentración.

Los de Concentración buscan que el participante perciba que ella puede ser producida por la acción, lograda orgánicamente. No exigen el camino de la concentración por la concentración.

Estos ejercicios buscan demostrar que la concentración se consigue más rápido, cuando hay un objetivo concreto y éste será inscrito en la acción.

Ejercicios de coordinación, de entendimiento y de concentración, mediante juegos con objetos imaginarios, de los que varios los participantes del Curso han realizado, realizan y realizarán durante el tiempo que abarque el mismo.

Además, cualquiera sea la metodología que se siga en un curso de actuación, los primeros ejercicios se relacionan con la integración grupal, el desbloqueo corporal y la desinhibición, como también ustedes lo constatan en este Curso Nuevos Horizontes.

Ejercicios de observación. Se hace observar objetos varios, y que lo describan minuciosamente. Observarlos con todos los sentidos.

Asimismo ejercicios de observación y concentración en que se trabaja con entornos reconocibles.

Ejercicios con acciones en las que se aplican distintos para qué.

Ejercicios con acciones en general y acciones profundas.

Ejercicios en que aparecen los conflictos con el entorno, en los que éste crea el conflicto al sujeto, y luego el conflicto entre los sujetos, todo generado aquí y ahora por el entorno.

COMPLEMENTOS "NH"

MÉTODO de las

ACCIONES FISICAS - I

B I B L I O G R A F I A

- SERRANO, Raúl **"Dialéctica del Trabajo creador del actor"**, editado en Buenos Aires, 1986, ejemplar incompleto.
- GISBERT, Justo. **"Introducción al Método de las Acciones Físicas"**, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Buenos Aires, 1987.
- VITEZ, Antoine. **"El Método de las Acciones Físicas Elementales"**, de Stanislavski", Centro de Estudios de Arte Dramático, Buenos Aires, 1956.
- TOPORKOV, V. D. **"Stanislavski dirige"**, editado por Compañía General Fabril, Buenos Aires, 1961.
- C. S. STANISLAVSKI **"Obras Completas"** Tomo III, Editorial Quetzal, Aires, 1986.

COMPLEMENTOS NH

**MÉTODO de las
ACCIONES FISICAS - I**

INDICE

Preliminar	1
1a. Charla Debate MAF. Necesidad de una técnica teatral.	2
2a. Charla Debate MAF. Esencia del juego escénico	5
3a. Charla Debate MAF. Dos corrientes formativas del actor	8
4a. Charla Debate MAF. La Estructura Dramática. Sus elementos ...	11
5a. Charla Debate MAF. El sujeto teatral, primer elemento de la Estructura Dramática	15
6a. Charla Debate MAF. Elementos de la Estructura dramática. Segundo: Los conflictos	18
7a. Charla Debate MAF. Estructura dramática. Tercer elemento: La Acción	22
8a. Charla Debate MAF. Estructura dramática. Tercer elemento: La Acción, segunda parte	25
9a. Charla Debate MAF. Estructura dramática. Cuarto elemento: El Entorno	29
10a. Charla Debate MAF. La estructura dramática. Quinto elemento: El Texto	32
11a. Charla Debate MAF. Síntesis. Bases para la futura creación estética	36
12a. Charla Debate MAF. Ejercicios, 2da. parte. De concentración. De Coordinación. De observación	39
Resúmenes de las Doce Charlas Debate MAF	42
Resumen N° 1	43
Resumen N° 2	44
Resumen N° 3	45
Resumen N° 4	46
Resumen N° 5	47
Resumen N° 6	48
Resumen N° 7	49
Resumen N° 8	50
Resumen N° 9	51
Resumen N° 10	52
Resumen N° 11	53
Resumen N° 12	54
BIBLIOGRAFIA	55

LISTA de los trabajos de Liber Forti

1 - CURSO INICIAL NH, para preparar, INSTRUCTORES TEATRALES págs.	(DL 2-1-1414-99)	313	
2 - ANEXO I - ELEMENTOS DE ORGANIZACION	(DL 2-1-1415-99)	121	"
3 - ANEXO II - ILUSTRACIONES Y FIGURAS "	(DL 2-1-1416-99)	38	
4 - ANEXO III - CHARLAS DEBATE MATERIAS "	(DL 2-1-1417-99)	131	
5 - ANEXO IV - RESÚMENES CHARLAS DEBATE	(DL 2-1-1418-99)	39	"
6 - ANEXO V - PREPARACION para REALIZAR CURSO	(DL 2-1-1419-99)	89	"
7 - CREACION y PROYECTO de los TALLERES de EDUCACION por el ARTE "	(DL 2-2-802-99)	34	
8 - CURSO de INICIACION en la FILOSOFIA de la EDUCACION por el ARTE "	(DL 2-11-799-99)	253	
9 - ANEXO I - PLANILLA, FORMULARIOS	(DL 2-2-801-99)	58	"
10- ANEXO II - CHARLAS DEBATE TEMAS	(DL 2-1-803-99)	149	"
11-ANEXO III - RESUMENES CHARLAS "	(DL 2-2-800-99)	46	
12-GUIA para la ENSEÑANZA del TEATRO en el Ciclo Primario y Secundario	(DL 2-1-1370-99)	81	"
13-"COMPLEMENTOS" NH - MOVIMIENTO ESCENICO "	(DL 2-1-1420-99)	300	
14-"COMPLEMENTOS" NH - EXPRESION CORPORAL "	(DL 2-2-1421-99)	287	
15-"COMPLEMENTOS" NH - TRABAJO INTERIOR	(DL 2-1-1422-99)	445	"

16-"COMPLEMENTOS" NH - LA VOZ	(DL 2-1-1423-99)	284	"
17-LENGUAJE NO VERBAL "	(DL 2-1-1424-99)	60	
18-EL COLOR "	(DL 2-1-1425-99)	90	
19-METODO de las ACCIONES FISICAS I "	(DL 2-1-1426-99)	64	
20- METODO de las ACCIONES FISICAS II	(DL 2-1-1427-99)	240	

