

## OS CINCO ELEMENTOS DO COMPLEXO DRAMÁTICO

### Cuestións previas

Aristóteles achéganos unha definición de teatro moi útil: *o teatro relata a acción dos homes*, e nós engadimos, *aquí e agora*. Cando falamos de acción, falamos de acción conflictiva, a única posíbel para que haxa desenvolvemento na trama. Porén, o teatro relata procesos e non estados. Hai movemento, algo que comeza dun xeito e se transforma permanentemente. Esta é unha particularidade do teatro moi específica, pois ningunha outra arte a ten. Isto acontece mesmo nas estruturas cíclicas ou circulares. O cíclico non é nunca un círculo pechado, máis ben é unha espiral, pois contamos coa experiencia do acontecido no seu transcurso.

Cal é o motor do desenvolvemento da arte teatral? Debemos fixarnos antes nas emocións ou nas accións? En teatro a acción é a base material sobre a que se apoia unha conduta. As emocións, se non veñen acompañadas de acción son paralizantes. Este principio debe guiar o director de escena. A acción é o que permite a transformación do “outro” como de min mesmo. O actor/actriz debe accionar sobre a súa contorna para se transformar de suxeito privado en personaxe.

Os cinco elementos que compoñen o complexo dramático e a súa interacción son: as circunstancias, os conflitos, a acción, o personaxe e o texto. O elemento que os une e o común denominador de todos eles é a acción.

### **1. As circunstancias dadas e as circunstancias engadidas**

Toda situación dramática é concreta. É difícil falar de accións sen contexto, sen coordenadas precisas de espazo e tempo. Nunha primeira instancia debo asumir determinadas circunstancias dadas para comezar a accionar e, asemade, vou accionando, vou creando a realidade desas circunstancias nas condicións da escena. Deste xeito definimos un espazo real-imaxinativo para o espectador. Temos que ser conscientes de que o teatro, por moi naturalista que sexa, non poderá superar o paradoxo de ser un espazo non real, que se converte en real a partir da presenza do actor/actriz. Podemos declarar esa ficción ou encubrila, mais non podemos desentendernos da función de creador de realidades que asume o actor ao saír a escena. Se un rei entra en escena sen roupas e coroa que o defina, mais todos os actores se axeonllan na súa presenza, para o espectador será un rei. Porén, se temos un actor vestido de rei e o resto de personaxes non se inmutan, será só un disfrace de rei. Se temos unha escena de calor debemos facernos a seguinte pregunta: dado que o personaxe ten calor, que fai? Con isto estaremos creando unha acción concreta, creativa e transformadora do antagonista. Para entender o concepto de *circunstancias dadas* poremos un exemplo concreto. Tomamos a escena de *Hamlet*, na que o protagonista é convocado a asistir ao encontro da sombra. Shakespeare dá unha serie de indicios moi interesantes: en Dinamarca temos unha situación política tensa, acaba de se producir un golpe de estado, mataron o lexítimo rei e o tío de Hamlet usurpa a coroa, a nai de Hamlet casa axiña co irmán do seu defunto marido e existe un sistema de espionaxe dirixido por Polonio. A pregunta que nos debemos facer é: como acudirá á cita coa sombra Hamlet, pola noite e na entrada do castelo? Hamlet acudirá acompañado de Horacio e Marcelo. Irá armado, sen exporse, a albiscar na escuridade. Ao actor hai que dicirlle que irá “tomando precaucións”. Un dos recursos dos que se

vale o director de escena é o do *exemplo paralelo*: atopar un exemplo na vida do actor para que comprenda plasticamente a verdadeira dimensión dos conflitos a través das circunstancias.

Os autores dan indicios que os directores deben completar. Son as circunstancias engadidas. Se non fose así, os actores e actrices non poderían accionar, pois estarían desorientados en canto a informacións prioritarias: De onde veñen? Para que? Por que?

O traballo do director no proceso de achado de circunstancias engadidas parece moito ao do detective: a partir de indicios do autor, debe trazar hipóteses que completen as circunstancias dadas. Por exemplo, na escena do balcón de Romeo e Xulieta temos algúns indicios que nos dá Shakespeare: os dous pertencen a familias ricas que están desamigadas, a familia de Xulieta organiza unha festa de disfraces á que acode Romeo e alí namóranse. A pregunta que nos debemos facer é: Que fai Romeo entre a festa e a escena do balcón?

## 2. Os conflitos

Tecnicamente, o conflito é o choque entre dúas ou máis forzas, enfrontadas por intereses contrapostos. Podemos recoñecer tres clases de conflitos: o conflito co compañeiro, o conflito coa contorna e o conflito interior.

O conflito co compañeiro é o máis directo e central, a partir del aparecen os demais. Por exemplo, se Hamlet, despois de escoitar o mandato do espírito do pai, decidise entrar na cámara do rei e matalo para acabar coa súa tiranía e probabelmente tamén coa súa propia vida, a peza de Shakespeare só duraría media hora e non tería situación dramática. O que provoca o xogo dramático son as terribes dúbidas de Hamlet durante toda a obra, en canto ao sentido da vinganza, da existencia, do suicidio...

O conflito co antagonista por si mesmo non ten posibilidade de progresión dramática se non entran en xogo os demais tipos de conflitos. A obra *Otelo* é interesante porque o seu protagonista non toma axiña a decisión de matar a Desdemona. A acción progresa alimentada dos conflitos interiores en primeira liña e dos conflitos coa contorna en segunda liña. En Romeo e Xulieta temos o conflito interior como motor da acción. Xulieta, desde o comezo amosa as súas dúbidas de contraer enlace cun membro da familia inimiga. Romeo amósalle tales probas de amor que vence este conflito. Pasa entón a un primeiro plano o conflito coa contorna: a ama chama a Xulieta desde o interior da casa cando Romeo está pendurado do balcón.

Hai que ter en conta que hai autores que fan prevalecer un tipo de conflitos sobre outros. É o caso de Chekhov, o gran mestre dos conflitos interiores. Este autor expresa como poucos a disxuntiva do home civilizado: un suxeito cheo de desexos que deben ser reprimidos. Os seus personaxes falan de trivialidades cando desexarían declararse o seu amor. En Chekhov poucas veces os personaxes din o que realmente senten. El mesmo dicía que se propuña retratar o home como é. E engadía: “Porque o home como é, é o home como non debería ser”.

### 3. A acción

Stanislavsky non achega ningunha definición deste concepto en ningún dos seus escritos. Temos que ter en conta que o personaxe se propón sempre algunha cousa en relación ao compañeiro: transformalo. Por exemplo, se Xulieta amosa dúbidas, Romeo accionará para as vencer e así conquistala. Unha definición interesante do concepto de acción é a seguinte: Acción escénica é toda conduta voluntaria e consciente tendente a un fin determinado, transformadora, aquí e agora. Nesta definición atopamos os dous aspectos: a premeditación e a finalidade consciente. Por exemplo, Romeo vén entregarlle unha proba de amor a Xulieta, polo que ten que realizar unhas accións físicas (ou psicofísicas) con ese obxectivo. Non sabe o que se vai encontrar: Xulieta está no balcón dubidando, dez sentinelas... a acción convértese en reacción diante dos obstáculos. Tamén, a partir do accionar do compañeiro muda o obxectivo do personaxe. Hamlet muda de obxectivo despois do encontro coa sombra.

Existen dous inimigos da acción: o movemento e a emoción. O movemento é acción se persegue unha finalidade. Para ter unha finalidade debe responder a motivacións psicolóxicas. Por exemplo, un actor entra pola dereita, senta e marcha pola esquerda. Son só movementos. Se digo que Andrei entra para declararlle o amor a Natasha, fréase ao vela porque non supera a timidez, senta logo ao seu carón decidido, e finalmente desiste, indicamos motivacións psicolóxicas cun obxectivo, que acadarán a categoría de accións. Todo movemento debe ter un “para que” e non un “porqué”. Polo tanto non todo movemento é acción e non toda acción é movemento. Acción sen movemento é pechar os ollos para esquecer que estás aquí, ollar para ti para manifestar desilusión...

Con respecto á emoción dicía Stanislavsky que é imposible accionar en profundidade sen comezar a sentir. Primeiro é a acción e logo o sentimento, e non ao contrario. Non podemos ter como fin primeiro a emoción, porque é contraprodutivo. Temos que crear unha relación verdadeira e material co compañeiro que faga posíbel as emocións entre dúas persoas a partir do accionar mutuo, transformador, aquí e agora. Primeiro debe o actor evitar a emoción, pois deste xeito estaremos reproducindo de xeito verosímil a conduta humana. É preferíbel un actor concentrado en accionar co seu compañeiro a que estea dedicado a se emocionar. O actor debe controlar a súa emoción para emocionar o público.

A vantaxe da acción sobre outros métodos sitúase en tres planos diferentes: é o seguro máis fiábel da emoción; é a única maneira creativa que ten o actor de encarar os ensaios; é o elemento aglutinador do complexo dramático.

Existen dous tipos de acción: a acción sobre o compañeiro e a acción autónoma.

A acción sobre o compañeiro pode ser *directa*, destinadas a transformar o compañeiro e que establecen unha relación directa co outro personaxe (unha labazada), e *indirecta*, destinadas a transformar o compañeiro, mais son exercidas sobre un obxecto ou terceira persoa (ameazo o

compañeiro facéndolle unha foto comprometida). Este tipo de accións son máis imaxinativas e establecen outras relacións espaciais.

A acción autónoma persegue un obxectivo non relacionada co compañeiro. Paso o ferro para estar atractivo na festa de hoxe, ou para acudir a un funeral. Ten que ver co conflito interno. Un personaxe pode estar a preparar unha maleta con diferentes obxectivos: abandonar o marido, irse de vacacións, ingresar nun hospital, entregarse á policía... Estas accións son autónomas porque os personaxes son sorprendidos realizándoas, sen conexión co compañeiro.

#### 4. O personaxe

Existen tres estadios no proceso de creación dun personaxe: **a)** O actor como persoa real; **b)** O actor facendo o que fai o personaxe; **c)** O actor caracterizando o personaxe sobre a base do que fai.

No primeiro caso, un actor non é un recipiente baleiro ao que se enche de contidos puramente exteriores a el para conseguir un resultado, un personaxe. O actor como persoa real hai que telo en conta para saber traballar con el nos ensaios. A incorporación consciente deste elemento no proceso de ensaios é o que dará personalidade, distinción e vitalidade ao personaxe. É evidente que é moi difícil ir en contra do carácter dun actor. Neste sentido o aspecto físico dun actor debería importar menos, pois estamos traballando con posibilidades de interpretación.

Para explicar o segundo caso, existe unha anécdota de Stanislavski. Este pregunta aos seus alumnos se lembran a peza *O inspector Gógol*. O alumnado só se lembra dalgúñas cousas. Entón, Stanislavski pide a un dos seus alumnos que represente o papel de Jlestákov desde a súa aparición até o final do segundo acto. O alumno responde que non sabe que facer por non recordar a escena. Entón o profesor lle di que non se trata do texto, senón de reconstruír o que acontece na escena:

“Acaso non sabe como se entrar no cuarto dun hotel?”

“Sei”, responde o alumno.

“Pois entre. Logo Jlestákov reta a Osip porque este ficou novamente deitado na cama. Ignora como se reprende un servente?”

“Non”.

“Logo Jlestákov quere obrigar a Osip a conseguir algo de comer. Acaso vostede descoñece como hai que dirixirse a alguén para solicitar algo difícil?”

“Tamén o sei”

“Pois interprete só o que estea ao seu alcance”.

Mais o que está ao noso alcance é moi pouco. Stanislavski di que “debemos manternos dentro da limitada esfera das accións físicas. Procurar nelas a lóxica e a consecuencia, sen as cales non é posíbel atopar a verdade...” O obxectivo do actor que interpreta a Jlestákov é transformar o estado de Osip. Se transforma o compañeiro, transfórmase a si mesmo. A acción de Jlestákov

coloca a cada personaxe nun status diferente: un amo e outro criado. Porén, a pregunta esencial é: dado que quero que Osip se erga da cama, **que fago?** Esta pregunta abre portas creativas inauditas. Temos que inventar accións non escritas. O traballo central do actor é armar a cadea lóxica de accións físicas que dean apoio material ao texto e engadan contidos non escritos nel. O problema é “falar” do que faría ou non faría o personaxe. Debemos coñecer o que faría “facendo”.

Stanislavski di que o principal é o simple obxectivo físico. Di que cada personaxe terá unhas cinco ou dez accións físicas importantes. Se un actor ten as accións importantes claras, o subtexto virá só. O director ten dúas tarefas principais: a descrición dos obxectivos e, anterior a esta, a descrición das circunstancias que levan a estes obxectivos. Hamlet, xunto cos amigos Horacio e Marcelo, está a esperar a pantasma do seu pai. O medo non pode ser nunca a acción dun personaxe, porque é paralizante por ser un sentimento. Hamlet, para chegar ao medo debe loitar contra el con accións concretas: será precavido, agacharase, irá armado, falarán en baixiño. O mesmo ocorre co frío. A loita contra o frío abre outros camiños creativos. O actor debe crear o estado de frío, mais non directamente. A tarefa máis importante do director é a xusta avaliación das circunstancias dadas. O obxectivo que lle debe transmitir ao actor é o que resume esas circunstancias dadas. Estas son acción en potencia.

No terceiro caso encontrámonos coa caracterización do personaxe. É importante, para o desenvolvemento das características do personaxe, non buscar todo á vez. O actor debe pescudar en películas, tipos de persoas pola rúa, animais que condense o carácter do personaxe. Comezar probando pola ollada, xa que esta lle dará ao actor a actitude. Ao principio o director debe extremar as actitudes e movementos, para ir reducíndoos pouco a pouco. Este proceso é inverso á creación de accións físicas. O actor estase a ocupar de si mesmo e non do outro. O foco é a propia persoa. Se se trata de *Commedia dell'arte* haberá que dedicarlle máis tempo, ao principio, á incorporación de movementos e actitudes exteriores do actor.

## 5. O texto

O texto é, normalmente, o primeiro elemento que recibimos. Debemos indagar na estrutura non verbal que se atopa agachada nel. Do texto deducimos as circunstancias, indicios para os personaxes, as súas accións e conflitos. Antes de que Romeo diga “Ámote”, transcorreron moitos e complexos procesos que desembocarán nesa palabra. O traballo do actor consiste en descubrir eses procesos, e facelos propios a través de accións concretas, que establecen relacións en circunstancias precisas e con conflitos determinados.

É fundamental que aprendamos a desconfiar do texto. Os seres humanos non dicimos sempre o que pensamos. Encubrímolos, negámolos, reprimímolos... En determinados tipos de teatro, como o de Chekhov, o texto cumpre esta tarefa de encubrimento.

Se a acción apoia ao texto, o personaxe di “Ámote” e toma a man da actriz, bícaa e dálle unha aperta. Se a acción engade algo ao texto, o personaxe tira un anel de casado da man, dállo á súa compañeira e dille “Ámote”. Complementa o texto. Engade información, tanto para a compañeira

coma para o público, polo que vai máis alá do texto e o enriquece. Se a acción contradí o texto, o personaxe di “Ámote” e, asemade, dá unha labazada á compañeira. A relación gaña en complexidade e cobra outra dimensión.

Unha posta en escena que vaia na mesma dirección que o texto é plana. Hoxe está de moda contradicir o texto con accións. Ás veces funciona, e ás veces entra en arbitrariedades. As postas en escena que utilicen os tres niveis por igual serán máis ricas e interesantes. Cando se engade algo ao texto ou se contradí é cando aparecen os conflitos interiores dos personaxes.

Un personaxe entra , entrégalle unha chave á súa muller e dille “Voume”; a seguir despídese dalgúns obxectos da súa casa, o can, a butaca, un cadro. Esta escena, na que a acción engade algo ao texto, revélanos un conflito interior. Ou ben, o mesmo personaxe podería dicir “Voume” e á súa vez darlle unha aperta moi longa á súa muller. Esta acción contradí o texto e amosa tamén un conflito interior. Sen todo isto o teatro sería bastante aburrido. Porque non contan a verdadeira dimensión do ser humano, as súas contradicións. Estas accións interesan porque desconcertan o espectador.

Unha vez que o actor coñece o texto entran en xogo outras cuestións como a significación, a materialidade ea musicalidade da linguaxe, cousas que teñen que ver co texto ben declamado.