

para realizar su creación, pues nunca la acción de una persona y sobre todo la acción de esa persona que es el actor, puede ser realizada independientemente de su naturaleza como ser humano.

- Estos elementos de la memoria, la memoria emotiva y todos los mecanismos del comportamiento humano vinculados con ella, descubiertos y aplicados inicial y conscientemente por Stanislavski, después desarrollados por sus alumnos y continuadores, dentro de los cuales modestamente me incluyo, son elementos que en sus múltiples variantes, antes y después de él, han sido utilizados por todo hacedor teatral genuino, pues el actor-creador siempre ha sido, es y será un ser racional y emocional, en el cual se dan, en las gamas infinitas de la vida y el arte, todos los componentes naturales a los que me acabo de referir.

SEGUNDA PARTE: LA TÉCNICA

CAPÍTULO CUARTO: EL SUCESO Y LA ESTRUCTURACIÓN DRAMÁTICA

El suceso en la vida y en el teatro.

Un *suceso* es algo *que sucede*. La definición proviene de la palabra latina *successus* y se le aplica no a todo lo que sucede, sino cuando lo que ocurre es de alguna importancia para los que están involucrados en lo que sucedió.

Los sucesos, hechos o acontecimientos son como las células o elementos más simples por los cuales está integrado el acontecer o desarrollo de la vida, tal como las acciones sicofísicas son las células elementales de la acción general, la estructura menor en que se divide la acción general de las personas en la vida real, pero también en la escena. Así de igual lo es el suceso en el de cursar de la vida, se tome el fragmento de la existencia que se quiera tomar, toda una vida, un año, un mes o un día, *siempre la vida es una sucesión o encadenamiento de sucesos, hechos o acontecimientos*. En la estructura de ese encadenamiento, de ese desarrollo de la vida, el suceso es la división o elemento menor por el cual ella está integrada.

Pongo como ejemplo un día cualquiera en la vida de una persona: suena el timbre del reloj, tocan a la puerta del cuarto o llaman, eso provoca que la persona se despierte, piensa en levantarse como siempre lo hace, pero se

siente enferma y decide continuar acostada, al rato llaman por teléfono o alguien le avisa que la reclaman urgentemente en el trabajo, no le queda más remedio que levantarse y prepararse para la salida, a pesar de la premura en el trabajo, el organismo le pide que desayune algo. Ya al salir tocan a la puerta y alguien por una razón cualquiera le interrumpe por unos minutos la salida. Finalmente sale para el trabajo, para colmo el ómnibus se demora y llega tarde. Al llegar el jefe le riñe por la llegada tarde.

Se pudiera continuar la secuencia del día completo, pero con esta es suficiente, resumo la cadena de sucesos de ese fragmento de vida: 1- Algo despierta a la persona por la mañana. 2- No puede levantarse, pues se siente enferma. 3- La llaman urgentemente del trabajo. 4- A pesar del apuro en el trabajo el organismo le exige desayunar. 5- Al salir una visita le interrumpe la salida. 6- Ya en la parada el ómnibus se demora. 7- Al llegar tarde al trabajo el jefe le riñe. Para ilustrar la importancia del suceso, hecho o acontecimiento introduzco un cambio en esta secuencia. Ya en la parada del ómnibus la persona se siente tan mal que a pesar del apremio en el trabajo, se ve obligada a ir para el hospital y entonces lo que sería un día normal de la persona se convierte, por la repentina enfermedad (nuevo suceso), en una complicada situación personal que transforma totalmente lo que tenía planificado hacer.

Como se ve, la vida es una sucesión o cadena de pequeños y grandes sucesos, que van determinando en cada momento el accionar y las conductas de las personas y por supuesto esto es lo mismo que le ocurre a los personajes escénicos, en su doble condición de

personajes en sí mismos, pero de personajes que son a su vez escenificados o interpretados por el ser humano que es el actor, el cual les dará vida a través de su propia mente y cuerpo.

A partir de lo dicho defino entonces que es un suceso, hecho o acontecimiento en la vida real.

Suceso es todo lo que le ocurra o suceda a una persona, pero que le produzca reacciones internas o externas que lo lleven u obliguen a tomar decisiones o aptitudes y en correspondencia con ellas deba hacer determinadas cosas, es decir realizar acciones. Si una persona se toma un vaso de agua y no pasa nada, si lo único que ocurre es que calmó su sed, indudablemente eso es algo que sucedió, pero al no producir cambios evidentes en la persona no adquiere la categoría de suceso y es por tanto solo una acción sicofísica simple; pero si el tomar agua le produce dolor de estómago y tiene que hacer cosas para calmar ese dolor, cosas que incluso pueden cambiar el curso de lo que tenía planificado hacer, entonces el tomar agua se convirtió en un suceso, por todas las acciones y reacciones que produjo en la persona..

Otro ejemplo un poquito más complejo. En un salón se está impartiendo una conferencia. Por supuesto el hecho o suceso que reúne a los presentes es todo lo relacionado con la conferencia. Llega otro u otros a participar de la conferencia. Entra un empleado y le pone un vaso de agua al conferencista. Llega alguien que incluso le da la mano a este antes de sentarse. Llega el

director de la institución donde se imparte la conferencia, saluda a todos con la mano y se sienta a escuchar.

Pudiera continuar ocurriendo cosas, pero mientras ninguna de estas interrumpa la conferencia, continuará el mismo suceso. Pero si de pronto entra cualquier persona no a contribuir con el desarrollo de la conferencia, si no con la noticia de que por cualquier razón es necesario evacuar el salón de manera urgente. Entonces no la llegada de esta nueva persona, sino la noticia que trae, si es un nuevo suceso que transforma el anterior, no solo se acaba la conferencia, si no que todas las personas reaccionan, adoptan aptitudes y realizan cosas en correspondencia con la nueva situación que produce el nuevo suceso.

No desaprovecharé la ocasión con este ejemplo, de fijar la atención en la multitud de acciones y reacciones internas y de acciones externas que tendría y haría cada una de las personas que están presentes en el salón. La primera reacción de todos sería abandonar el local. ¿Pero realmente tendría que ser así? ¿Qué sentirían y que harían el conferencista, los participantes en la conferencia o el director de la institución? ¿Qué pasaría con cada uno de ellos?

Con el siguiente ejemplo trataré además de dejar claras cuales son las similitudes y las pequeñas diferencias que existen entre los términos o conceptos de suceso, hecho o acontecimiento.

La pregunta con que concluye el ejemplo anterior puede ser muy importante por varias razones, no solo por los estados que se puedan producir en los hipotéticos

personajes de la historia, sino también porque las reacciones y estados que en ellos se produzcan, pudieran ser a su vez origen de otros sucesos, hechos o acontecimientos. Supongamos que dentro de los participantes en la conferencia estaba un señor muy importante y ya algo adulto, el cual ante la gravedad de la noticia que dan en la conferencia sufre un infarto que lo pone al borde de la muerte. Entonces la mayoría de las personas presentes, lejos de irse del local, acuden a donde está ese señor, incluso entran otras que no estaban en la conferencia.

A partir de lo que le ocurre a esta persona importante, la causa que motivó la interrupción de la conferencia pasó a un segundo plano, incluso la noticia que se divulga entre las personas cercanas a lo acontecido y quizás también al otro día por la prensa, es la noticia del infarto de ese señor importante. Este último, sin dudas, es igualmente un suceso o un hecho, pues el mismo tuvo lugar, sucedió, ocurrió, aconteció y todos sus otros sinónimos. Pero este también y con toda propiedad, puede y debe ser llamado *acontecimiento*, ¿por qué?, porque es un hecho o suceso de una importancia y una trascendencia mayor.

Por lo tanto, suceso, hecho o acontecimiento son sinónimos, la única diferencia radica en que esta última acepción se reserva para los sucesos o hechos de una mayor connotación o relevancia.

Esto es el suceso en la vida, ¿pero cómo se manifiesta en el teatro?

En la vida y en el teatro, sus principios funcionales en lo práctico, así como en los mecanismos psicológicos del

trabajo del actor, son iguales, pues la diferencia no está en el funcionamiento del proceso biológico del accionar humano, al cual me referí al comienzo del Segundo Capítulo, pues en el actor se dan y en alto grado, todas las sutilezas de ese accionar humano.

La diferencia radica en el origen de los sucesos, estos en la vida real se originan en el acontecer natural de la propia vida, dentro de los cuales están por supuesto los factores internos de la persona que los está viviendo. Y en el teatro se originan a partir de las *circunstancias dadas* que incidan más directamente en el accionar de los personajes por estar integradas a las estructuras dramáticas de la obra teatral.

Circunstancias dadas son todos los elementos escénicos que aparecen tanto en la obra escrita, como en el proceso de puesta en escena y que se le proponen al actor para que realice su labor. Estas pueden ser.

- **De carácter general:** Época, lugar, espacio, condiciones materiales, ambientales y espirituales en que se desarrolla la obra.
- **Vinculadas a los personajes:** Sus características internas y externas.
- **Vinculadas al proceso de puesta en escena:** La organización escénica, el decorado, los trajes, la utilería, la luz, los sonidos y los efectos en general.
- **De la dirección:** Sus indicaciones y disposiciones escénicas.
- **Vinculadas a la estructura dramática de la obra:** Los episodios, incidentes o circunstancias principales de la historia argumental de la obra,

directamente entrelazadas a la relación suceso-conflicto, responsable de producir el avance de la acción dramática.

Estas últimas circunstancias dadas son la fuente u origen de los sucesos, hechos o acontecimientos teatrales principales, es decir, suceso principal de la obra, suceso principal de la unidad dramática y sucesos primarios de cada unidad, estos sucesos primarios son los que constituyen la fábula o cadena de sucesos de la obra. En la forma tradicional de trabajarlos, no son naturales como ocurre en la vida real, sino que son convencionales, pues se basan solo en los contenidos ficticios en la obra.

Pero según el Método que vengo exponiendo, el funcionamiento del suceso, como origen de la acción dramática, tiene dos etapas, y en la segunda, como se podrá observar, el proceso que tiene lugar en el actor es muy cercano al que se produce en la vida real. Esta es una de las características esenciales de la técnica empleada por el Método de las Acciones Psicofísicas, sobre la cual volveré más adelante.

PRIMERA ETAPA EN EL TRABAJO Y DETERMINACIÓN DEL SUCESO TEATRAL.

Los sucesos teatrales, como ya quedó dicho, no son otra cosa que circunstancias dadas en la obra escrita o en los elementos dramáticos y de dirección que estén contenidos en el guión, esbozo o estructura incluso oral o improvisada de cualquier tipo de representación teatral.

Pero se debe tener atención en cuanto a la clasificación que aparece más arriba, pues no todas las circunstancias dadas son sucesos, sino aquellas circunstancias dadas que como en los hechos de la vida, produzcan acciones y reacciones internas y externas en el actorpersonaje, las que a su vez deben provocar sus conductas escénicas..

El origen primario de la fábula o cadena de sucesos está contenido en la historia argumental de la obra original y de ella se debe extraer. En el capítulo sexto expongo como se realiza este proceso con cada una de las unidades dramáticas de la obra, siguiendo los principios del *análisis dramático activo*. Pero por supuesto, la cadena de sucesos válida para la puesta en escena es la que el director y su colectivo teatral determinen para su montaje, partiendo de la original.

En esta etapa se define y analiza en todas sus interrelaciones la cadena de sucesos de cada unidad dramática de la obra.

SEGUNDA ETAPA EN EL TRABAJO CON EL SUCESO TEATRAL.

Esta segunda etapa abarca el proceso de *estudios prácticos*, al cual me referiré también en el capítulo sexto, se trata entonces de que el actor haga suya esa cadena de sucesos, a partir de una búsqueda intensa en la que, empleando todas sus capacidades de improvisación, se va acercado a la reproducción de la cadena de sucesos determinada para esa unidad, desde él mismo, con sus propias palabras, desde sus propias capacidades mentales y corporales.

Ya en esta segunda etapa esa cadena de sucesos pasa de lo convencionalmente contenido en la dramaturgia escrita o no escrita, a convertirse en un hecho vivo incorporado a la naturaleza orgánica del actor. **Como dije, este es uno de los principios y características esenciales del Método.** Este proceso de apropiación de los sucesos contenidos en la base de todo su accionar, se va profundizando durante el trabajo a desarrollar con la *Partitura Dramática de la Obra*, técnica que expongo en la tercera parte de este libro, la parte práctica.

Es decir que los sucesos teatrales primarios surgen de las circunstancias dadas que integran las estructuras dramáticas contenidas en la obra y cobran vida al ser incorporados a su actividad por el actorpersonaje a través de las diferentes técnicas escénicas que emplean él y su director. En el caso de este método a través de los *estudios prácticos*.

Clasificación de los sucesos.

a) Suceso principal de la obra.

La definición de suceso principal se utiliza para concretar en la obra completa cual es el suceso general que contiene o está en la base como elemento generador de todos los sucesos que integran la misma. Este es el elemento que desde el punto de vista de la acción y de la estructura dramática, le da el carácter unitario a la obra total.

Por ejemplo en el caso de *Romeo y Julieta*. Para algunos el suceso principal de esta pieza teatral es el amor entre ambos, pues desde el punto de vista del contenido de la obra ese es el elemento fundamental, pero cuando hablamos de suceso principal o de sucesos en general, no estamos hablando de contenido, si no de estructura dramática. Y el suceso principal es precisamente el elemento esencial de esa estructura, pues es él quien contiene, origina y sostiene a todos los demás sucesos, *es la columna vertebral de la estructura dramática*.

En correspondencia con lo que acabo de expresar, en "Romeo y Julieta" el suceso principal es: *EL ODIO ENTRE LAS FAMILIAS MONTESCO Y CAPULETO*. Desde que comienza la obra dos criados de Capuleto aguardan por la aparición de criados de los Montesco para enfrentarse a ellos. Cuando Romeo y Julieta se conocen, se aman pero no pueden consumar su amor pues sus dos familias son enemigas. Este suceso lo que hace es acentuar el conflicto. Y así hasta el final de la obra, todo se dificulta y enreda por EL ODIO profundo que hay entre las dos familias.

Algunos nombran al suceso principal "suceso antecedente", pues la aparición del "suceso principal" siempre antecede al comienzo de la obra, pero el nombre correcto es este último, pues aunque *EL ODIO ENTRE LAS FAMILIAS MONTESCO Y CAPULETO* se haya iniciado muchísimo tiempo antes, eso no es importante, incluso la causa que lo inició, en este caso, tampoco es importante, lo esencial es que durante el desarrollo de la obra este odio es lo que desencadena todo el accionar de la misma.

b) Suceso principal de la unidad dramática.

En la *unidad dramática*, la que ya definí de manera general en el acápite número IV del Primer Capítulo, página número 29, y la cual analizó con más detalle en el acápite número cuatro del Capítulo Quinto, el **suceso principal** es precisamente el elemento que la define como una unidad. En el momento en que aparezca un nuevo suceso que transforme el anterior, en ese momento se produce un punto de giro en la estructura dramática de la obra y por lo tanto aparece una nueva unidad.

El suceso principal de la unidad dramática, tal como el de la obra completa, es aquel que está en la base de su pequeña cadena de sucesos primarios.

c) Sucesos primarios.

Sucesos primarios son los que integran la *cadena de sucesos de cada unidad dramática*. Al unir los correspondientes a todas las unidades dramáticas de la obra, se obtiene la *cadena de sucesos de la obra completa*. Estos sucesos primarios se derivan directamente del suceso principal de la unidad y por lo tanto deben estar indisolublemente ligados a ese suceso principal. *Este es un elemento esencial para lograr la correcta estructuración de las situaciones dramáticas que están contenidas en esa unidad, por ello el nombre propio que le aplico de unidad dramática*.

Ambos tipos de sucesos: suceso principal de la unidad dramática y sucesos primarios, los ilustraré con un breve

análisis de la primera unidad de "Romeo y Julieta".

PRIMERA UNIDAD DE "ROMEO Y JULIETA"

DIVIDIDA POR SUCESOS.

VERONA.

Una plaza pública

Entran SANSÓN y GREGORIO, de la casa de los Capuleto, armados con espadas y escudos.

PRIMER SUCESO: Dos criados de Capuleto quieren enfrentarse a los criados de Montesco.

SANSÓN. Gregorio, te juro que no vamos a tragar saliva.

GREGORIO. No, que tan tragones no somos.

SANSÓN. Digo que si no los tragamos, se les corta el cuello.

GREGORIO. Sí, pero no acabemos con la soga al cuello.

SANSÓN. Si me provocan, yo pego rápido.

GREGORIO. Sí, pero a pegar no te provocan tan rápido.

SANSÓN. A mí me provocan los perros de los Montescos.

GREGORIO. Provocar es mover y ser valiente, plantarse, así que si te provocan, tú sales corriendo.

SANSÓN. Los perros de los Montescos me mueven a plantarme. Con un hombre o mujer de los Montescos me agarro a las paredes.

GREGORIO. Entonces es que te pueden, porque al débil lo empujan contra la pared.

SANSÓN. Cierto, y por eso a las mujeres, seres débiles, las empujan contra la pared. Así que yo echaré de la

pared a los hombres de Montesco y empujaré contra ella a las mujeres.

GREGORIO. Pero la disputa es entre nuestros amos y nosotros, sus criados.

SANSÓN. Es igual; me portaré como un déspota. Cuando haya peleado con los hombres, seré cortés con las doncellas: las desvergaré.

GREGORIO. ¿Desvergar doncellas?

SANSÓN. Sí, desvergar o desvirgar. Tómallo por donde quieras.

GREGORIO. Por dónde lo sabrán las que lo prueben.

SANSÓN. Pues me van a probar mientras este no se encoja, y ya se sabe que soy más carne que pescado.

GREGORIO. Menos mal, que, si no, serías un merluzo. Saca el hierro, que vienen de la casa de Montesco.

SEGUNDO SUCESO: Aparecen dos criados de los Montesco.

Entran Abrahán y Baltasar

SANSÓN. Aquí está mi arma. Tú pelea; yo te guardo las espaldas.

GREGORIO. ¿Para volver las tuyas y huir?

SANSÓN. Descuida, que no.

GREGORIO. No, contigo no me descuido.

SANSÓN. Tengamos la ley de nuestra parte: que empiecen ellos.

GREGORIO. Me pondré ceñudo cuando pase por su lado, y que se lo tomen como quieran.

TERECER SUCESO: Los Capuleto provocan a los Montesco.

SANSÓN. Si se atreven. Yo les haré burla, a ver si se dejan insultar.

ABRAHÁN. ¿Nos hacéis burla, señor?

SANSÓN. Hago burla.

ABRAHÁN. ¿Nos hacéis burla a nosotros, señor?

SANSÓN. (*Aparte a GREGORIO*). ¿Tenemos la ley de nuestra parte si digo que sí?

GREGORIO. (*Aparte a SANSÓN*). No.

SANSÓN. No, señor, no os hago burla. Pero hago burla, señor.

GREGORIO. ¿Buscáis pelea?

ABRAHÁN. ¿Pelea? No, señor.

SANSÓN. Más si la buscáis, aquí estoy yo: criado de tan buen amo como el vuestro.

ABRAHÁN. Más no mejor.

SANSÓN. Pues...

CUARTO SUCESO: Entra Benvolio, continúa la provocación, se enfrentan los criados

Entra BENVOLIO.

GREGORIO. (*Aparte a Sansón*). Di que mejor: ahí viene un pariente del amo.

SANSÓN. Sí, señor: mejor.

ABRAHÁN. ¡Mentira!

SANSÓN. Desenvainad si sois hombres. Gregorio, recuerda tu mandoble.

Pelean.

QUINTO SUCESO: Benvolio trata de separar a los criados.

BENVOLIO. (*Desenvaina*). ¡Alto, bobos! Envainad; no sabéis lo que hacéis.

SEXTO SUCESO: Entra Teobaldo y reta a Benvolio. Se baten.

Entra TEOBALDO.

TEOBALDO. ¿Conque desenvainas contra míseros esclavos? Vuélvete, Benvolio, y afronta tu muerte.

BENVOLIO. Estoy poniendo paz. Envaina tu espada o ven con ella a intentar detenerlos.

TEOBALDO. ¿Y armado hablas de paz? Odio esa palabra como odio el infierno, a ti y a los Montesco. ¡Vamos, cobarde!

Luchan.

SUCESO PRINCIPAL Y CADENA DE SUCESOS DE LA UNIDAD**SUCESO PRINCIPAL:**

Criados y familiares de Capuleto y Montesco se provocan y pelean.

CADENA DE SUCESOS:

- 1.- Dos criados de Capuleto quieren enfrentarse a los criados de Montesco.
- 2.- Aparecen dos criados de los Montesco.
- 3.- Los Capuleto provocan a los Montesco.
- 4.- Entra Benvolio, continúa la provocación, se enfrentan los criados
- 5.- Benvolio trata de separar a los criados.
- 6.- Entra Teobaldo y reta a Benvolio. Se batan.

Como se puede apreciar, todos los sucesos primarios que integran la cadena se derivan o están vinculados con su suceso principal.

d) Sucesos secundarios

Sucesos secundarios son todos los pequeños sucesos que se derivan y se vinculan con los sucesos principales y primarios, es decir los que no tienen una vida propia, pues existen por su correlación con los principales y primarios. Los sucesos secundarios también inciden en las situaciones dramáticas por ser un importante complemento de ellas.

Son sucesos secundarios en esta unidad:

- Los criados de los Capuleto tienen su tiempo libre y buscan como entretenerse.
- Hay regulaciones en Verona que prohíben las querellas públicas y los criados Capuleto se preocupan inicialmente por ello.
- Los criados están orgullosos de pertenecer cada uno

a la familia que pertenece y quieren demostrarlo.

- Gregorio es muy buen espadachín, pues tiene incluso una estocada maestra que quieren emplear contra los Montesco.

e) Sucesos simples.

En dependencia de la mayor o menor riqueza dramática de la obra y de cada una de sus unidades dramáticas, puede haber en la misma una multitud de sucesos simples. Estos son aquellos sucesos que no tienen una incidencia mayor en el desarrollo general de la acción y las situaciones dramáticas por ser sucesos localizados en pequeños momentos de la unidad o vincularse solo a determinados personajes.

Pero no por jugar un papel complementario dejan de ser importantes en el desarrollo de la acción dramática, pues tienen la función de darle color, sabor y brillo al conjunto dramático de la obra. Sobre todo en la puesta en escena de ésta, son elementos que hay que saber encontrar en las inmensas posibilidades expresivas de las situaciones dramáticas cuando estas son reflejadas por el actor en la escena.

Son sucesos simples en la primera unidad de "Romeo y Julieta":

- Sansón y Gregorio vienen muy armados y como dispuestos para un combate.
- Ambos no están muy de acuerdo en la forma en que enfrentarán a los Montesco.

- Discuten sobre la conveniencia o no de comenzar ellos la pendencia.
- Abraham y Baltasar vienen en son de paseo.
- Sansón expone públicamente el orgullo que siente por su amo.
- Sansón y Abraham discuten sobre cuál de sus amos es mejor
- Benvolio intenta detener la pelea.
- Teobaldo se confunde y piensa que Benvolio también está peleando contra los criados.
- Teobaldo le expresa su odio a Benvolio y a todos los Montesco.

Mucho del contraste y riqueza de una puesta en escena recae en estos sucesos simples, pues ellos aportan el necesario y enriquecedor complemento para el perfeccionamiento y acabado escénico visual y emocional de la acción dramática. Si los sucesos principales y primarios, es decir la fábula o cadena de sucesos, son la estructura profunda del edificio teatral, los sucesos simples son el repello o cubierta externa de las paredes, el color de esas paredes, sus adornos y detalles constructivos externos, en conclusión, son el terminado definitivo que le da su identidad y belleza a ese edificio

El suceso como origen de la acción.

En el primer acápite del Capítulo Segundo me referí al funcionamiento biológico del comportamiento o accionar humano, en él hay un preámbulo de este subtema. Allí aparece el suceso como generador del primer momento de ese accionar humano, puesto que como quedó dicho, el suceso es el estímulo externo o interno, que pone en

funcionamiento los cinco sentidos y todo el complicado funcionamiento del sistema perceptivo de la persona. Lo que posibilita que esta reciba la información necesaria para que su cuerpo reaccione y de una respuesta a dichos estímulos.

El accionar humano siempre es un acto cargado de motivos internos, que se fundamentan y parten de las múltiples razones conscientes o subconscientes que lo generan, nunca es un acto aislado. Pero a su vez esos motivos internos que forjan la acción tampoco salen de la nada, sino que tienen un elemento que los compulsa a que se manifiesten, ese elemento es el suceso.

Toda acción, desde las más simples a las más complejas tienen como origen del sistema orgánico que las produce un suceso.

Escojo el primer suceso de la primera unidad de "Romeo y Julieta": *Dos criados de Capuleto quieren enfrentarse a los criados de Montesco.* Son múltiples las acciones que puede generar este suceso, expongo algunas:

- Entran.
- Vienen mirando hacia atrás.
- Observan todo a su alrededor con detenimiento.
- Se ajustan, acomodan y revisan sus espadas y escudos.
- Analizan y discuten sobre su deseado encuentro con los criados de Montesco.
- Se van a sentar, pero se arrepienten.
- Observan con ansiedad a los posibles lugares por donde puedan entrar los Montesco.

- Expresan su interés de defender a sus amos.
- Uno de de ellos saca de su bolso una botella de bebida.
- Toman y se ríen a carcajadas.
- Comentan como se burlarán de los criados de Montesco y de sus doncellas.
- Se asoman permanentemente a los laterales en espera de sus enemigos.
- Permanentemente fanfarronean sobre su próximo enfrentamiento.

En los procesos de *análisis dramático activos* y de *estudios prácticos*, que expongo en el Capítulo Sexto, los actores pueden encontrar una muy amplia variedad de acciones sicofísicas para cada uno de los sucesos de la unidad dramática de la obra. Pues esta técnica, partiendo del suceso, hecho o acontecimiento, activa todo el mecanismo que ya describí en el Capítulo Tercero, sobre las asociaciones y conexiones mentales vinculadas a la memoria y a la memoria emotiva del actor.

En resumen, toda acción en la vida real surge de un proceso interior que está motivado por un suceso, hecho o acontecimiento. Este es el importante mecanismo que el Método activa técnicamente para lograr el trabajo orgánico del actor.

El suceso y su relación con el conflicto.

El conflicto no solo es el elemento que le da el sentido dramático al teatro, sino que también es uno de los componentes que contribuye a darle movimiento a la

acción dramática. Para muchos el conflicto es en esencia el elemento que mueve la acción de la obra, esto es cierto, pero esa función no la cumple por sí solo. Pues el conflicto no es el elemento primario en esa función fundamental del arte teatral, el conflicto también tiene su origen en el suceso, ya que es éste el que produce las acciones y reacciones en las personas, incluyendo sus conflictos. *Es realmente la relación suceso-conflicto el verdadero motor de la acción escénica, relación en la cual el suceso es el elemento inicial o primario.*

El conflicto principal en "Romeo y Julieta" es *LAS PUGNAS, DESAVENENCIAS Y PERMANENTE RIVALIDAD ENTRE LAS FAMILIAS MONTESCO Y CAPULETO*, esta rivalidad es la que impide que el amor entre los dos jóvenes se pueda cumplir. Todo el desarrollo de la acción es un constante enfrentamiento entre las dos familias. Pero esas pugnas están motivadas por un suceso, hecho o acontecimiento, el cual las origina: *EL ODIO ENTRE LAS DOS FAMILIAS*, si no existiera ese ODIO, no existiría ninguna rivalidad, Romeo y Julieta no pertenecerían a familias opuestas y por lo tanto pudieran realizar su amor normalmente.

Fábula o cadena de sucesos general de Romeo y Julieta

En Verona viven Montesco y Capuleto, familias rivales. Criados y miembros de ambas familias se enfrentan en la calles. Romeo, único heredero de los Montesco, entra sin ser invitado al baile de máscaras de los Capuleto, en el

conoce a Julieta, hija única de los Capuleto; se enamoran a primera vista. Como sus padres jamás lo permitirían, se casan en secreto. Ese día Teobaldo, sobrino de Capuleto, mata a Mercucio, el mejor amigo de Romeo, entonces este venga a su amigo matando a su adversario. El Príncipe de Verona condena a Romeo al destierro. Fray Lorenzo le aconseja escape a Mantua, hasta que se pueda reunir con Julieta. El Conde Paris pide la mano de Julieta y le es concedida. Julieta se niega y pide auxilio a Fray Lorenzo, este le aconseja que acepte la boda y le da un elixir que la sumirá en un estado cataléptico parecido a la muerte, cuando despierte en la tumba de su familia él estará allí con Romeo para que escapen. El mensajero que envía Fray Lorenzo con esta información no encuentra a Romeo, pues avisado que Julieta ha muerto ya salió para Verona. En la tumba Romeo se encuentra con Paris, se baten y lo mata. Romeo besa a Julieta por última vez y se envenena, muere a sus pies. Llega Fray Lorenzo. Julieta despierta y se niega a irse con el fraile, este se va. Julieta besa a Romeo y se hiera con su puñal, muere abrazada a él. Fray Lorenzo expone la verdad al Príncipe, a los Montesco y a los Capuleto. Con la muerte de Romeo y Julieta se acaba el odio entre las dos familias.

En una obra bien escrita siempre el conflicto principal se deriva del suceso principal. Esta es una importante ley de la dramaturgia.

En el desarrollo argumental de Romeo y Julieta se hace evidente este vínculo.

Como las familias se odian:

- Criados y miembros de ambas familias se enfrentan permanentemente los unos a los otros.
- Romeo no es invitado al baile de máscara de los Capuleto.
- Romeo y Julieta se enamoran pero se tienen que casar a escondidas.
- Teobaldo mata a Mercucio y Romeo a Teobaldo.
- Romeo tiene que escapar de Verona.
- Para evitar la boda con Paris Julieta tiene que fingir que muere.
- Fray Lorenzo tiene que apoyarlos para que puedan huir juntos.
- Pensando que Julieta está muerta Romeo se mata.
- Al ver muerto a Romeo, Julieta también se mata.
- Al darse cuenta que por el odio entre las dos familias sus hijos han muerto, Montesco y Capuleto se reconcilian.

De no existir el odio entre las dos familias nada de esto ocurriría, todo lo contrario, sería considerada una dicha la unión entre los dos hijos de las familias más ricas de Verona. *Por tanto el conflicto existente entre las familias surge del suceso, hecho o acontecimiento principal, que es el odio ancestral entre ellas.* El suceso principal desencadena un conjunto de sucesos menores, pero siempre importantes (sucesos primarios), íntimamente vinculados, relacionados y derivados del principal, dentro de los que están de manera muy destacada los que son portadores del conflicto: las familias se odian, sin embargo sus dos principales descendientes se aman. Dos sucesos que entran agudamente en conflicto y precipitan aceleradamente la historia y el desarrollo dramático de la obra, hasta llevarlo a su clímax.

De la interrelación estrecha entre *suceso* y *conflicto principal* surge la sucesión de acontecimientos que hacen

avanzar la acción dramática, en la que siempre un suceso trae como consecuencia otro u otros sucesos, dentro de los que están los portadores del o los conflictos, dejando claro que los elementos propiciadores del conflicto también están contenidos en sucesos, hechos o acontecimientos teatrales.

Para muchos el suceso principal de *Romeo y Julieta* es el que ellos se enamoren, este sí es el suceso más importante pero desde el punto de vista del tema y de los contenidos de la obra. Pero como ya dije, cuando hablamos de suceso, estamos hablando de estructura dramática y desde el punto de vista de la estructura el que ellos se enamoren es el suceso que intensifica y agudiza los conflictos entre las dos familias. Y así sucesivamente durante todo el desarrollo de la obra, a un suceso que refleja el odio entre las familias se le opone otro que lo contradice: Capuleto y Montesco se odian, pero sus hijos se aman y se casan; quieren casar a Julieta con Paris, pero ella finge estar muerta para evadir el matrimonio; ellos se siguen odiando, pero sus hijos se matan por amor. Hasta el final en que el amor total de sus hijos termina con el odio entre las familias.

Como se hace evidente en esta obra maestra del teatro universal, el conflicto principal se deriva directamente del suceso principal, en una interrelación indisoluble que hace progresar la acción de la obra. Lo mismo ocurre en la relación suceso-conflicto en cada una de las unidades dramáticas de la pieza.

El suceso como la principal circunstancia dada en la obra.

Ya expuse que los sucesos teatrales se originan en un determinado tipo de circunstancias dadas, o sea aquellas directamente vinculadas a la estructura y las situaciones dramáticas de la obra.

En correspondencia con ello, en la primera unidad de *Romeo y Julieta* serán sus principales circunstancias dadas las provocaciones y peleas entre los criados de uno y otro bando, así como el duelo entre Benvolio y Teobaldo, dos miembros importantes de ambas familias, circunstancias dadas que como se hace evidente, están directamente relacionadas con los sucesos primarios de esa unidad.

Queda claro entonces, como entre *circunstancias dadas* y *sucesos*, hay una relación dialéctica y es muy lógico que así sea, pues si se detienen a mirar en el diccionario verán que en muchas ocasiones ambas palabras se emplean como sinónimos, pues las circunstancias son los complementos, detalles o peculiaridades que acompañan o rodean a un hecho, suceso o acontecimiento y por ello están siempre íntimamente relacionados. El suceso es lo que ocurre en concreto, lo principal y las circunstancias son los componentes que lo circundan y complementan, los que pueden ser a su vez los sucesos secundarios o simples que acompañan y complementan al suceso primario.

Por ejemplo. El primer suceso de *Romeo y Julieta*: "Dos criados de Capuleto quieren enfrentarse a los criados de

Montesco". Esta es la principal circunstancia dada en ese momento, pues la misma condiciona lo que ocurre y va a ocurrir. Y serían circunstancias complementarias, sucesos secundarios o simples los siguientes:

- Los criados de Capuleto tienen su tiempo libre y por ello se pueden dedicar a buscar pendencia con los de Montesco.
- Existen regulaciones en Verona que prohíben las querellas públicas, lo que preocupa a los criados.
- Los criados vienen muy armados.
- No están muy de acuerdo en la forma en que enfrentarán a los Montesco.
- Discuten sobre la conveniencia o no de comenzar ellos la pendencia.

El concepto *circunstancias dadas*, ya definido en el primer acápite de este capítulo, se refiere a todos los elementos escénicos y dramáticos que se le proponen al actor para que pueda realizar su labor, o sea que implica una definición general y abarcadora de todo el universo teatral, tanto en lo estructural como en lo ambiental, visual y sonoro. Y el suceso, hecho o acontecimiento es el elemento esencial de la estructura dramática, pero que está incluido en esa definición o concepto general de circunstancias dadas. *Por lo tanto los sucesos principales y los primarios, que constituyen la fábula o cadena de sucesos de la pieza teatral, son sin dudas las principales circunstancias dadas en la obra.*

Fábula o cadena de sucesos, estructura profunda de la obra.

A la *cadena de sucesos* se le nombra también *fábula* por la relación tan directa que tiene con este término, no en su significado de género literario, sino el que se refiere a la fábula argumental, como la definió tempranamente Aristóteles (384-322 a. c.) en su *POÉTICA*, capítulo VI:

Así la acción (lo que fue hecho) se representa en el drama por la fábula o la trama, la fábula, en nuestro presente sentido del término, es simplemente esto: la combinación de los incidentes o sucesos acaecidos en la historia...

Aristóteles define la fábula como uno de los seis elementos que forman la tragedia, junto con los caracteres, el canto, la elocución, el pensamiento y el espectáculo. El término se siguió utilizando por diferentes autores y Berthold Brecht (1898-1956) lo retomó después con mucha fuerza en su teoría del Teatro Épico.

Por su cercanía conceptual con los elementos que estoy analizando y por las confusiones que a veces se producen en su aplicación, me referiré brevemente a los conceptos de *argumento*, *trama* y *sinopsis*.

La palabra *argumento*, del latín "*argumentum*", en su significado más general se refiere a las pruebas o razones que se utilizan para fundamentar o justificar algo como la verdad o el quehacer más razonable. También se refiere a la expresión dicha o escrita de un razonamiento o reflexión.

Argumento en su significado literario y técnico se refiere a la sucesión ordenada de hechos o acciones que, estrechamente vinculadas entre sí, constituyen el núcleo estructural de la historia contenida en una obra teatral, narrativa o cinematográfica.

Trama es la composición o configuración interna de las partes de un asunto u objeto en general y en las obras de las tres manifestaciones artísticas anteriormente señaladas es igualmente la composición u ordenamiento interno de su estructura argumental. También se le conoce como el enredo de una obra dramática.

La *sinopsis*, del latín “synopsis”, es un resumen de los aspectos más relevantes, tanto de contenido como estructurales, de una obra teatral, narrativa, o cinematográfica. Ofreciéndole al lector una visión general sobre dicha obra. Su objetivo fundamental es informar, por lo que su uso más apropiado es en estudios, informes o críticas sobre esas expresiones artísticas.

Los cinco conceptos: *fábula*, *argumento*, *trama*, *sinopsis* y *cadena de sucesos* tienen una base común, los cinco se refieren, de una forma u otra, a la estructuración de sucesos que está contenida en la historia que nos reflejan las referidas manifestaciones artísticas.

En el Método de las Acciones Sicofísicas la definición apropiada es *cadena de sucesos*, no solo por ser el *suceso* la piedra angular del Método, sino también porque los sucesos primarios que integran esta cadena componen la armazón o articulación fundamental de la obra, son la estructura interna, no siempre visible, que sostiene el edificio de la obra y el espectáculo teatral. Al

igual que a un edificio arquitectónico no se le ven sus cimientos, ni su armazón estructural de columnas, pilastras, arquivadas, puntales y contrafuertes, los sucesos principales y primarios que originan la acción y su desarrollo, no siempre son visibles, pues generalmente lo visible son las acciones y reacciones que ellos producen en los personajes, mientras que el suceso que las desencadena está en su base, a veces oculto por el conjunto de elementos que genera a su alrededor. Por esta razón es que llamo a la fábula o cadena de sucesos, la estructura profunda de la obra.

La definición de cadena se debe a que nunca los sucesos aparecen de forma independiente, sino que siempre están entrelazados unos a otros. Para ilustrar lo que digo expondré a continuación la cadena de sucesos de la famosa escena del balcón de *Romeo y Julieta*, la que constituye una Unidad Dramática perfecta:

PRIMER SUCESO

Romeo buscándola, sin saberlo llega al balcón del cuarto de Julieta.

SEGUNDO SUCESO

Julieta aparece en el balcón sin ver a Romeo.

TERCER SUCESO

Romeo se encanta con la voz de Julieta.

CUARTO SUCESO

Julieta sin saber que él la escucha, expresa su amor por Romeo.

QUINTO SUCESO

Romeo se muestra ante Julieta asegurándole que renunciará a su nombre y su apellido con tal de ser amado por ella.

SEXTO SUCESO

La preocupación de Julieta por la vida de Romeo.

SEPTIMO SUCESO

La curiosidad de Julieta por saber cómo llegó hasta su balcón.

OCTAVO SUCESO

Julieta aclara su amor leal y fiel y justifica con él su aparente ligereza por confesarle tan rápido su amor.

NOVENO SUCESO

Julieta le pide que no jure por nada, porque ella está segura de que él la ama.

DÉCIMO SUCESO

Julieta pide sellar su amor sin precipitación.

DECIMOPRIMER SUCESO

Romeo insiste en el intercambio de promesas de amor.

DECIMOSEGUNDO SUCESO

Julieta responde al llamado de la Nodriz, pero promete regresar.

DECIMOTERCER SUCESO

Romeo teme que todo sea un sueño.

DECIMOCUARTO SUCESO

Julieta regresando propone sellar mañana su amor con el casamiento.

DECIMOQUINTO SUCESO

Romeo queda triste al irse Julieta.

DECIMOSEXTO SUCESO

Julieta regresa a seguir confesándole su amor a Romeo.

DECIMOSEPTIMO SUCESO

Julieta precisa la hora del encuentro de Mañana.

DECIMOCTAVO SUCESO

"Romeo y Julieta no quieren y les cuesta mucho trabajo separarse".

DECIMONOVENO SUCESO

Romeo y Julieta se despiden.

VIGÉSIMO SUCESO

Romeo sale en busca del sacerdote que los va a casar

En la escena o unidad dramática hay muy pocas y breves acotaciones o indicaciones de acción, las señalo:

- Jardín en la casa de Capuleto. Entra Romeo.
- Aparece Julieta en el balcón.
- Romeo aparte.
- La Nodriza llama desde dentro.
- Julieta se retira.
- Vuelve Julieta al Balcón.
- Dos veces más llama la Nodriza desde dentro.
- Julieta se va.
- Romeo se retira pausadamente.
- Reaparece Julieta en el balcón.
- Julieta se retira.
- Romeo sale.

Al comparar las acotaciones de la escena con sus sucesos se puede observar que solo las número 1, 2, 12 y 20 se constituyen en sucesos, o sea que la mayoría de las indicaciones solo son eso, acotaciones que no llegan a la categoría de sucesos. Los otros dieciséis sucesos, hechos o acontecimientos están contenidos en el desarrollo de la acción y el desarrollo de la acción aquí está dado solo a través de los textos, es necesario entonces un análisis profundo del texto, el *Análisis Dramático Activo* al cual me refiero en el acápite número dos del Capítulo Quinto, para poder encontrar los sucesos y razones que motivan lo que dicen y hacen a través de ese decir. Sucesos y razones que en su mayoría están en el contenido interno de lo que dicen y

hacen, por lo que en ocasiones hay que emplearse bien a fondo en el análisis para poder encontrar que elemento es realmente el que produce el accionar de ambos personajes.

Pongo por caso el decimoctavo suceso:

JULIETA

... He olvidado para qué te llamé.

ROMEO

Déjame permanecer aquí hasta que lo recuerdes.

JULIETA

Lo olvidaré para tenerte ahí siempre, recordando cuánto me place tu presencia.

ROMEO

Y yo de continuo estaré ante ti, para hacerte olvidar sin interrupción, olvidándome de todo otro hogar que éste.

JULIETA

Casi es de día. Quisiera que te hubieses ido; pero no más lejos de lo poco que una niña traviesa deja volar al pajarillo que tiene en la mano; infeliz cautivo de trenzadas ligaduras, al que así atrae de nuevo, recogiendo de golpe su hilo de seda. ¡Tanto es su amor enemigo de la libertad del prisionero!

ROMEO

Yo quisiera ser tu pajarillo.

JULIETA

Yo también lo quisiera, dulce bien; pero te haría morir a fuerza de caricias...

Julieta ha olvidado para que detuvo la retirada de Romeo, él se alegra por permanecer junto a ella, a Julieta también le place su presencia. Como casi es de día ella quisiera que él se hubiese ido, pero no más lejos que un pajarillo retenido con un hilo de seda por una niña. Él quisiera ser su pajarillo y ella lo mataría a fuerza de caricias.

Cuantos pequeños sucesos, algunos simples, otros secundarios y no por ello dejan de ser importantes, por ejemplo, casi es de día y si lo encuentran allí los Capuleto pueden matarlo y ninguno de ellos es el hecho o suceso primario que está motivando el desarrollo de la acción en este fragmento de la escena o unidad dramática. El suceso que la motiva no está visible, hay que analizar con detenimiento para encontrar el hecho de base o primario que está produciendo en ellos todas estas dilaciones y rodeos, evidentemente para retardar su separación. Ya lo dije con anterioridad: "Romeo y Julieta no quieren y les cuesta mucho trabajo separarse", este es el suceso que produce la situación dramática de este fragmento.

Así es sin dudas, la fábula o cadena de sucesos está en la base de la acción, en sus cimientos, es la estructura profunda de la obra. Pero lo mismo ocurre en la vida real, los hechos y razones que motivan las acciones y conductas de las personas, no siempre son evidentes y visibles a simple vista, en ocasiones incluso hasta para las propias personas que realizan esas acciones y tienen esas conductas. Dicho sea de paso, esta es una de las

causas principales de tantas incomprensiones, desacuerdos y conflictos entre los seres humanos.

Papel del suceso en la estructuración de la situación dramática.

Parto de algunos elementos esenciales del concepto *suceso*. Si el suceso es todo aquello que le ocurre a una persona y que le produce acciones y reacciones internas que lo llevan a tomar decisiones, a adoptar aptitudes y en correspondencia con ellas a hacer cosas, las que incluso le pueden cambiar el curso a lo que tenía planificado hacer. Si esas acciones, reacciones, decisiones, aptitudes y conductas producen en él nuevos hechos que se pueden convertir en nuevos sucesos para él mismo, pero sobre todo cuando sus hechos o acciones entran en contacto con otras personas y a estas a su vez también le producen acciones y reacciones que se convierten igualmente en otros sucesos, que comienzan a interactuar los de uno con los del otro, lo que en algunos casos produce choques y también conflictos, los que, como nuevos y fuertes sucesos incrementan el desarrollo de todo lo que acontece, hasta llegar a un alto grado en el nivel de enfrentamiento de las voluntades de los hombres y mujeres que están involucrados en ellos. Todo esto se traduce entonces en situaciones dramáticas.

Esta urdimbre de acciones, reacciones, enfrentamientos, conflictos y choques de voluntades originados a partir de los sucesos, hechos o acontecimientos, que se

entrecruzan, se entrelazan y se encadenan unos a otros, es lo que produce las situaciones dramáticas.

Nuevamente fijo la atención en el suceso principal de *Romeo y Julieta*: EL ODIOS ENTRE LAS FAMILIAS MONTESCO Y CAPULETO. Al analizar a su vez los sucesos principales de las dos unidades dramáticas de la obra que les he puesto de ejemplo:

- Criados y familiares de Capuleto y Montesco se provocan y pelean.
- Romeo y Julieta a escondidas sellan el pacto de su amor eterno.

Se ve con claridad que las situaciones dramáticas de ambas unidades: el enfrentamiento entre familias y el que los jóvenes tengan que amarse y consumir su amor a escondidas, se producen, desarrollan y estructuran por la existencia del suceso principal de la obra. Lo mismo ocurriría al analizar todas las unidades dramáticas de la pieza.

Al hacer el mismo análisis en la cadena de sucesos de ambas unidades dramáticas, se observa cómo cada uno de los momentos en el desarrollo de su situación dramática se origina o se relaciona directamente con su suceso principal y por ende con el suceso principal de la obra.

¿Cómo es el proceso en la estructuración de la situación dramática que originan los sucesos?

PRIMER MOMENTO: Surgen los sucesos primarios.

El suceso primario estimula y desencadena reacciones internas y externas en las personas y como parte de estas reacciones se producen no solo las acciones, sino que se originan también nuevos sucesos.

Suceso primario: *Romeo y Julieta se conocen y se enamoran.*

Esto produce en ellos un amplio conjunto de acciones, reacciones y nuevos sucesos: Ambos se escudan en la noche, Romeo para encontrarse con ella y Julieta para expresarle a las estrellas su amor por él. Y todo el ya expuesto grupo de sucesos en la escena del balcón, dentro de los que está el que incluso deciden casarse.

SEGUNDO MOMENTO: Los sucesos primarios producen conflictos o se relacionan con los ya existentes.

Las reacciones y nuevos sucesos que provoca en los personajes el suceso primario, también estimulan y desencadenan conflictos o se relacionan con conflictos que ya vienen funcionando desde antes en la obra. Conflictos que igualmente son sucesos.

Como sus familias se odian Romeo tiene que buscar a Julieta de noche y a escondidas. La encuentra, pero con ello está arriesgando su vida. El casamiento debe ser con premura y de forma oculta por la situación entre las dos familias.

TERCER MOMENTO: Los sucesos se entrelazan, o sea se encadenan unos a otros produciendo una espiral dramática.

Un suceso genera a otro y este a su vez a otro y así sucesivamente en una progresión o espiral ascendente que solo termina con el clímax y desenlace o solución de la situación dramática.

Al Romeo y Julieta conocerse y enamorarse se desencadena un amplio conjunto de sucesos que traen una nueva y aguda situación dramática para ambas familias, por cuanto este suceso profundiza el conflicto ya existente y lo lleva a un nivel superior en la espiral dramática que a partir de ese suceso se origina.

El suceso y las leyes generales de la dramaturgia.

Solo señalaré los que a mi modo de ver son principios fundamentales y leyes generales de la dramaturgia, sin entrar en su estudio específico, pues el mismo está más allá del contenido de este libro, me referiré únicamente a sus relaciones con el suceso, hecho o acontecimiento teatral.

Principios fundamentales y leyes generales de la dramaturgia:

- La estructura clásica: exposición, nudo, clímax y desenlace.
- Las leyes y regularidades de la acción dramática.
- Las cualidades y grados de intensidad dramática de las acciones
- La ley del conflicto.

- La escena obligatoria.
- La unidad dramática en función del clímax y el desenlace.
- La relación dramática y estructural entre escena obligatoria, clímax y desenlace.
- Los vínculos e interrelaciones entre la voluntad consciente de los seres humanos y las situaciones sociales.
- Las luchas internas entre la voluntad consciente y subconsciente de los seres humanos y su función en el desarrollo de las situaciones dramáticas personales y sociales.
- La continuidad y la progresión dramática.
- Las crisis conflictuales y dramáticas.
- Las tramas y conflictos secundarios.
- Origen y desarrollo de las situaciones dramáticas
- Los mecanismos dramáticos a través del diálogo o texto verbal en general.
- La función dramática de las acotaciones.

El contenido del Capítulo Segundo del libro se vincula con algunos elementos de estos principios y leyes, pero para su estudio más detallado remito al lector al libro "*Teoría y Técnica de la Dramaturgia*" de John Howard Lawson.

Como se hace patente en los elementos estructurales ya expuestos sobre el suceso, la relación de este con todos los principios y leyes dramaturgias aquí señaladas es muy evidente, por cuanto el material que todas estas

leyes ordenan y constituyen dramáticamente, es precisamente el conjunto de sucesos principales, primarios, secundarios y simples que integran la médula o sustancia dramática que nutre el cuerpo de toda la organización teatral, ya sea escrita o representada.

Por lo tanto, a esos principios y leyes dramáticas hay que sumar de manera decisiva las *Leyes y regularidades generales del suceso teatral*. A saber:

- La relación suceso-conflicto como motor de la acción dramática.
- El suceso, hecho o acontecimiento como generador de la acción psicofísica.
- El suceso como origen y elemento desencadenante de la situación dramática.
- La fábula o cadena de sucesos como la estructura profunda de la obra dramática.
- Los sucesos generadores de los sucesos principales en la obra y en las unidades dramáticas de la misma.
- Los sucesos contenidos en la acción contraria como fuente de conflictos personales y sociales.
- Los sucesos como generadores de conflictos internos en las personas.
- Los sucesos como generadores de nuevos sucesos.
- Los sucesos que integran la acción transversal de la obra derivados del suceso y conflicto principales de la misma.

- Los sucesos contenidos solo en los diálogos de la obra.
- Los sucesos contenidos solo en las acotaciones.
- La relación o subordinación de los conflictos al suceso.

El vínculo entre las leyes y regularidades generales del suceso teatral y los principios fundamentales y leyes generales de la dramaturgia es total, por cuanto entre ellos existe una relación dialéctica de forma y contenido, en la cual la dramaturgia le da forma y estructura al contenido dramático que le aportan los sucesos, hechos o acontecimientos teatrales.

La cadena de sucesos y las adaptaciones al teatro.

La cadena de sucesos es un arma muy útil y efectiva en la tarea de convertir los sucesos de una obra narrativa en sucesos de una obra dramática. Aunque este será tema de otro libro, expondré aquí algunos de los elementos generales de esa técnica.

DEFINICIÓN DE ALGUNOS CONCEPTOS BÁSICOS SOBRE ESTE TEMA.

¿Qué es una adaptación?

Adaptar es adecuar o ajustar una cosa en otra, transformar las características de una obra científica, artística o utilitaria en general. En resumen, es cambiarle la forma original a algo, para lograr que realice funciones diferentes a aquellas para las que fue creada. Lográndose con ello una nueva obra, que aunque

mantiene vínculos de parentesco con el original, es *una obra independiente de ese original*.

¿Qué es una versión?

Versión es cada una de las formas que adopta la presentación de una misma cosa, la narración de un suceso, el texto de una obra, la interpretación de un tema o la manifestación diferenciada de un mismo objeto. Suele confundirse con el término adaptación, pero a diferencia de aquel, *la versión no es una obra independiente del original, si no una variante de ese original*.

¿En qué consiste la adaptación al teatro?

La adaptación teatral es pasar de una determinada forma o estructura: cuento, novela, fábula, ensayo, cine, canción, acontecimiento de la vida real (historias, sucesos, anécdotas), mitos y leyendas populares escritas u orales, a la forma o estructura dramática. O una propia obra teatral a la cual se le cambia su forma o estructura original para convertirla en otra diferente, solo conservando algunos elementos de su contenido.

¿En qué consiste la versión teatral?

Versión teatral es hacerle cambios y variaciones formales e incluso de algunos elementos estructurales, a una obra teatral, pero que no cambien su estructura y sus contenidos fundamentales, si no que tienen como propósito que esta pueda ser comprendida o asimilada por un público diferente a aquel para el cual fue pensada,

en función de los objetivos e intereses históricos, sociales o artísticos del colectivo que la representa.

¿Qué es una versión libre?

Como la propia expresión lo indica, es el manejo o utilización libre de todos los elementos de contenido y estructura de una obra, suceso o elemento original del cual se parte y en el cual se basa la nueva y original obra creada.

La versión libre es por tanto una obra independiente que solo conserva determinados puntos de contacto con los componentes originales en los cuales se basa.

PASOS METODOLÓGICOS A SEGUIR PARA LA ADAPTACIÓN.

NUMERO DE ETAPA	PASOS	INDICACIONES
PRIMERA ETAPA Trabajo con la obra a adaptar	<ol style="list-style-type: none"> 1. Selección del material. 2. Determinación de su cadena de sucesos. 3. Determinación de su suceso principal. 4. Determinación de su conflicto principal. 5. Estudio de los 	El material a seleccionar debe tener una historia clara, con tema, conflicto, suceso principal, enseñanza o mensaje definidos o fácilmente implícitos. Los análisis de cada uno de los pasos se hacen con todo el colectivo que trabajará en la adaptación y su

	personajes principales.	posible representación teatral.
SEGUNDA ETAPA Trabajo de adaptación.	<p>6. Definición de los personajes a utilizar.</p> <p>7. Confección de la cadena sucesos para la adaptación.</p> <p>8. Definición de su suceso y conflicto principal.</p> <p>9. Estudios prácticos o improvisaciones con la cadena de sucesos adaptada.</p> <p>10. Determinación del género teatral.</p> <p>11. Determinación de la estructura teatral.</p> <p>12. Segunda ronda de Estudios prácticos o improvisaciones.</p>	<p>Los estudios prácticos o improvisaciones se hacen tantas veces como sean necesarias para llegar a la adaptación final del material. El texto final se puede escribir individual o colectivamente. Un buen apoyo para la escritura tanto de los diálogos como de las soluciones escénicas contenidas en él, es utilizar grabaciones de las improvisaciones o estudios prácticos.</p>
TERCERA ETAPA Conclusión del proceso.	<p>1-ª variante: Solo escritura de la obra.</p> <p>13. Redacción del texto final de la adaptación.</p> <p>2-ª variante: Escritura y puesta en escena de la adaptación.</p> <p>14. Estudios prácticos o</p>	<p>De continuar con la puesta en escena deben utilizarse los elementos escénicos que sugieran el proceso de adaptación y su etapa final de montaje. Los pasos para esa puesta los determina el colectivo</p>

<p>improvisaciones con el texto final de la adaptación.</p> <p>15. Ensayos generales.</p> <p>16. Presentación del resultado final.</p>	<p>según sus intereses y en correspondencia con sus técnicas de trabajo.</p> <p>Aquí expuse la forma ideal de hacer esa adaptación, pues cuando la misma se hace sometiendo la cadena de sucesos al intenso proceso escénico que trae consigo la realización de estudios prácticos o improvisaciones, surge de ellas un abundante material, rico en imágenes y propuestas escénicas, que hacen muy completa la adaptación, pues la misma no sale únicamente de la mente del adaptador, sino de todo un colectivo creador. Lo que además tiene otras dos condiciones muy importantes: <i>Primero</i>, ya el nuevo texto surge con el aval de la prueba escénica y <i>Segundo</i>, si así se</p>
--	--

		<p>desea, puede dársele conclusión al proceso de su puesta en escena, pues en lo realizado, ya ese proceso está muy avanzado. Pero este proceso puede ser realizado también de forma individual por el adaptador, suprimiendo claro está, los pasos correspondientes a los estudios prácticos o improvisaciones.</p>
--	--	--

El suceso en el Método de las Acciones Sicofísicas y en el arte teatral

El suceso, hecho o acontecimiento teatral es la piedra angular del Método de las Acciones Sicofísicas y como se podrá concluir a continuación, uno de los elementos esenciales del arte teatral, tanto en lo dramático como en lo escénico. A continuación expongo las nueve razones principales en las que fundamento esta afirmación.

PRIMERA RAZÓN:

El suceso es el generador del accionar humano, puesto que el constituye el estímulo externo o interno que pone en funcionamiento los cinco sentidos y todo el complicado funcionamiento de los sistemas perceptivo y comunicativo

de los seres humanos. Lo que posibilita que estos reciban la información necesaria para que su cuerpo reaccione y de una respuesta a esos estímulos. Por lo tanto el suceso, hecho o acontecimiento es el elemento generador de las acciones sicofísicas y de la acción en general. Y la acción, como es sabido, es el componente esencial del arte teatral.

SEGUNDA RAZÓN:

El conflicto, el elemento que le da el sentido dramático al teatro, también tiene su origen en el suceso, pues el suceso es el que produce las acciones y reacciones en la personas, incluyendo sus conflictos.

El conflicto, como el segundo elemento más importante del teatro, tiene tres combinaciones esenciales en su relación indisoluble con el suceso:

Primera combinación: El suceso, como generador de las acciones y reacciones en las personas, produce también los conflictos entre ellas.

El odio entre Montesco y Capuleto produce muchas pugnas, enfrentamientos y conflictos entre ambas familias.

Segunda combinación: Los conflictos que produce el suceso principal son en sí mismos nuevos sucesos.

Cada uno de los enfrentamientos, producidos por el odio entre las familias, son a su vez nuevos sucesos.

Tercera combinación: Los sucesos que se producen a partir de los conflictos generados por el suceso principal, pueden ser también creadores de nuevos sucesos.

Las pugnas y enfrentamientos producidos por el odio entre las dos familias provocan una multitud de nuevos sucesos, culminando todos con la muerte de Romeo y Julieta, clímax y segundo suceso más importante de la obra. Más adelante en otro ejemplo, me referiré a este suceso climático de la obra.

La relación suceso-conflicto es la encargada de hacer avanzar la acción de la obra, pero el conflicto, como muchos consideran, no es el elemento primario en esa función fundamental del arte teatral, sino el suceso. Esta relación suceso-conflicto es una de las leyes más importantes de la dramaturgia y del teatro en general.

TERCERA RAZÓN:

Los cuatro pilares fundamentales de la estructura dramática de una obra son.

- Suceso principal.
- Conflicto principal.
- Acción transversal.
- Fabula o cadena de sucesos.

El *suceso principal* es el elemento esencial de ese conjunto, es la columna vertebral de la estructura dramática, pero el mismo tiene directamente asociados y derivados de él otros tres pilares, el *conflicto principal*, su relación con el suceso ya la analicé en la Razón anterior,

la *acción transversal*, que es el conjunto de acciones derivadas de ellos que va de principio a fin de la obra y la *fabula o cadena de sucesos* que integra todos los sucesos primarios que están derivados e íntimamente relacionados con los tres elementos anteriores.

Si en *Romeo y Julieta* el suceso principal de la obra, como he dicho, es *EL ODIIO ENTRE LAS FAMILIAS MONTESCO Y CAPULETO* y el conflicto principal *LAS PUGNAS, DESAVENENCIAS Y PERMANENTE RIVALIDAD ENTRE LAS FAMILIAS*, entonces su acción transversal es *EL CONJUNTO DE ACCIONES O HECHOS QUE REALIZA UNA FAMILIA CONTRA LA OTRA A TRAVÉS DE TODA LA OBRA.*

La *cadena de sucesos* está en la base de la estructura dramática de la obra, es su estructura profunda como ya dije, ella constituye los cimientos sobre los cuales se sostienen los tres pilares de esa estructura y sobre toda esta armazón o esqueleto estructural se articula el edificio teatral.

Como se puede apreciar, todo este conjunto de elementos está integrado por las diferentes formas y funciones en las que el suceso, hecho o acontecimiento se manifiesta en el cuerpo funcional del teatro.

Llamo la atención sobre el hecho de que la relación entre estos elementos no es una relación simple, es un vínculo vivo y activo, por lo que no siempre se da de la misma forma, ya que no en todo momento el autor logra una relación tan estrecha entre esos componentes como la logra Shakespeare en *Romeo y Julieta*. Pues ello

depende en primer lugar de la habilidad y dominio técnico de las leyes y principios de la dramaturgia que el autor posee, pero depende también del material y la estructura dramática que se esté utilizando. Pero lo que sí es muy importante es que esos elementos estén directamente entrelazados uno al otro, para que la obra logre la unidad dramática y estructural necesaria.

CUARTA RAZÓN:

La mezcla de acciones, reacciones, enfrentamientos, conflictos y choques de voluntades originadas a partir de los sucesos, hechos o acontecimientos, que se entrecruzan, se entrelazan y se encadenan unos a otros, es lo que produce las situaciones dramáticas.

QUINTA RAZÓN:

Para el trabajo de puesta en escena, la división estructural más lógica y práctica, por responder a la estructura interna de la obra, es la que llamo *unidad dramática*, esta va, como ya conocemos, de un suceso principal a otro suceso principal. En el momento en que aparece un nuevo suceso que transforma el suceso principal anterior, en ese momento, se produce un punto de giro en la estructura dramática de la obra y por lo tanto aparece una nueva unidad dramática. La cadena de sucesos primarios de esa unidad debe estar derivada de su suceso principal, este es un elemento esencial para lograr la correcta estructuración de las situaciones dramáticas que están contenidas en dicha unidad.

SEXTA RAZÓN:

Primero el análisis dramático activo de la cadena de sucesos primarios activa todo el mecanismo de las asociaciones y conexiones mentales vinculadas a la memoria y la memoria emotiva del actor, después los estudios prácticos con esa cadena de sucesos ponen en marcha todo el proceso de generación interna y externa de la acción. Este es el mecanismo que la técnica empleada por el Método pone en funcionamiento para lograr el trabajo orgánico del actor.

SEPTIMA RAZÓN:

Las principales circunstancias dadas de una obra y de sus correspondientes unidades dramáticas, siempre están vinculadas a sus principales sucesos, hechos o acontecimientos. Este es un elemento importante de la estructura dramática.

OCTAVA RAZÓN:

El encadenamiento o articulación lógica de los sucesos es un aspecto importante para la estructuración de las situaciones dramáticas, así como para el desarrollo y progresión de la acción.

NOVENA RAZÓN:

El clímax y el desenlace, dos elementos fundamentales de la estructura dramática, también son originados por sucesos, incluso por sucesos muy importantes.

En *Romeo y Julieta* el clímax se produce cuando ellos se matan, este es el segundo suceso más importante de la obra, pues transforma su suceso principal, precipitando con ello el desenlace: ante la muerte de sus dos principales descendientes, causada por el odio entre ellos, Montesco y Capuleto deciden finalizar con ese odio.

Los sucesos que producen el clímax y el desenlace: la muerte de ambos amantes y el fin del odio entre las familias, por su importancia, pueden ser calificados de acontecimientos.

Queda clara con estos razonamientos, la magnitud e importancia de los sucesos, hechos o acontecimientos, en todos los renglones de una obra dramática, tanto para su realización dramatúrgica, como para su realización escénica.

CAPÍTULO QUINTO: ELEMENTOS TÉCNICOS DEL MÉTODO

Las primeras impresiones de la obra.

Las primeras impresiones de la obra es un elemento aparentemente sencillo, pero sumamente útil para el trabajo de interpretación de la obra que vamos a montar y sobre todo para el proceso de su puesta en escena. Consiste en nombrar con una palabra o con una pequeña frase las impresiones que nos produce la obra inmediatamente a que se haya acabado su primera lectura. Si las primeras impresiones se sacan después de varias lecturas de la obra el resultado no es igual, pues de esa forma ya el cerebro ha tenido tiempo de pensar sobre los contenidos de la obra y por lo tanto ya no serán primeras impresiones.

El ejercicio radica en nombrar lo más sintética y precisamente posible las impresiones que dejan en nuestros sentidos los elementos de contenido implícitos en la obra, sin ningún tipo de explicación, ni de análisis. Aunque alguna impresión de inicio nos parezca absurda y de pronto no la comprendamos, no importa, hay que anotarla, pues si se nos produjo esa sensación o impresión, algo hay en la obra que la motivó y después se analizará.

En "*Romeo y Julieta*" son primera impresiones: *Amor, odio, lucha, pasión, dolor, felicidad, religión, entrega total.*

En "Yerma" de Federico García Lorca: *Traición, arrogancia, dolor, sufrimiento, alegría, sumisión, rebeldía, inconformidad, vacío, conmoción, mucho carácter.*

Es importante tener en cuenta que no debe hacerse ningún tipo de explicación ni de análisis, si se explica o analiza, entonces estaremos ante un criterio o conclusión del que analiza y por lo tanto con una posible carga de subjetividad que le imprime a ese criterio o conclusión el que realiza el análisis. La definición de las primeras impresiones debe ser objetiva e imparcial, debe responder sólo a lo que está contenido en la obra y después a como esas impresiones afectan los sentidos y nuestra sensibilidad. Más tarde es que vendrán los análisis.

La primera y más importante función de las primeras impresiones es la siguiente. Si fuimos precisos en su definición y si la puesta en escena que se realiza de la obra conserva los elementos esenciales que están contenidos en ella, entonces las impresiones que recibirá el público al ver dicha puesta en escena serán muy cercanas a las que recibieron el director y el colectivo teatral que realizó el montaje del espectáculo. Por lo tanto las primeras impresiones sirven de guía para trabajar de forma consciente esos elementos esenciales que están implícitos en la obra y no dejarlos al libre albedrío, pues puede ocurrir, como efectivamente ocurre en ocasiones, que un espectáculo teatral no refleje importantes elementos comprendidos en la obra original, sin que se note que esa haya sido la intención de sus creadores.

Si por el contrario, lo que se quiere es no reflejar determinados elementos que aparecen en la obra original, también las primeras impresiones sirven de guía en ese proceso. Se trata entonces de localizar aquellos componentes que no nos interesa mantener en la puesta en escena y trabajar para su eliminación.

En la obra de Federico García Lorca "Así que pasen cinco años" hay una profunda impresión de *pesimismo*. Reflejada en la pieza como resultado de la complicada situación anímica que embargaba al autor en la época en que la escribió, la concluyó el 19 de agosto de 1931, fecha exacta en que cinco años después es inconcebiblemente fusilado. En el montaje de dicha obra que hube de realizar en la Universidad de Antioquia en el 2010, la posible frustración pesimista del Joven por no encontrar el amor, se convierte en una lucha activa hasta el último instante de su vida, por encontrar ese amor.

Otro aspecto importante es que en la relación de esas impresiones hay implícita una primera interpretación de la obra, natural pero profundamente emotiva, lo que apoya fuertemente el trabajo para la definición futura de la Concepción de Dirección para la puesta en escena, sobre todo cuando en la relación están recogidas las impresiones de todos los miembros del colectivo teatral.

“Así que pasen cinco años” Primeras impresiones

Fantasia de la realidad	Teatralidad
Surrealismo	Musicalidad
Impotencia	Nudos en la garganta
Nudos	Ignorancia
Ignoramos a quien nos ama	Desolación
Soledad	Agonía de amor por amar
Cambios de temperatura	Pesimismo
Lindo	Poesía
Densidad	Agotamiento de la espera
En la espera la vida misma	Comicidad
Color	Confusión
Matices	Agonía
Frustración	Caos
Sutileza	Crítica
Ambigüedad	Oscuridad
Luz	Promesa
Porvenir	Futuro
Graciosa	Complicidad
Soñadora	Trágica
Noche	Polifonía
Espera de la vida que se convierte en muerte	Frialidad
Nostalgia melancólica	Sequedad
Lentitud	Ritmo lento
Claro oscuro	Siluetas y sutilezas
Colores verde, violeta, magenta y no color	

Estas impresiones, unas con más fuerza y otras con menos, pero todas están contenidas en la obra, en un verdadero juego de matices y contrastes polifónico.

Trilogía de la acción dramática general de la obra

Dentro de los elementos técnicos del Método de la Acciones Sicofísicas, un papel muy importante le corresponde a esta *trilogía de la acción dramática general de la obra*, no solo por ser componentes esenciales para el conocimiento de la estructura dramática de la obra que se pondrá en escena, sino también porque son mecanismos básicos para los procesos de organización y conformación de toda la armazón escénica del futuro espectáculo.

En el *suceso principal*, tanto en el de la obra en general, como en el de cada una de las unidades dramáticas, está comprendido el elemento esencial que desencadena todo el conjunto de acontecimientos que integra el cuerpo de una obra dramática, es el pilar central alrededor del cual se estructura la fabula o cadena de sucesos y por ello el que sostiene todo el esqueleto dramático y toda la edificación escénica que se construye a partir de él.

En *Romeo y Julieta*, como he venido fundamentando, EL ODIOS ENTRE LAS FAMILIAS MONTESCO Y CAPULETO determina todo lo que ocurre en la obra, desde los sucesos más simples, hasta los acontecimientos más trascendentales que tienen lugar en el desarrollo de la tragedia Shakesperiana.

El *conflicto principal*, derivado e íntimamente relacionado con el suceso principal de la obra, LAS PUGNAS, DESAVENENCIAS Y PERMANENTE RIVALIDAD ENTRE LAS FAMILIAS, produce de manera sostenida los intensos componentes conflictivos, es decir dramáticos,

que le dan vida a la intrincada, catastrófica y conmovedora trama de la pieza teatral.

Esos componentes conflictivos son:

- Romeo y Julieta se enamoran a primera vista.
- Como sus padres jamás lo permitirían, se casan en secreto
- El Príncipe de Verona condena a Romeo al destierro.
- El Conde Paris pide la mano de Julieta y le es concedida
- Julieta se niega y pide auxilio a Fray Lorenzo
- Fray Lorenzo le da un elixir que la sumirá en un estado cataléptico parecido a la muerte, en espera de escapar con Romeo.
- El mensajero con esta información no encuentra a Romeo, pues avisado que Julieta ha muerto salió para Verona.
- Romeo al pensar que Julieta está muerta se envenena.
- Julieta al ver a Romeo muerto se mata también

La *acción transversal*. LAS ACCIONES O HECHOS QUE REALIZA UNA FAMILIA CONTRA LA OTRA A TRAVÉS DE TODA LA OBRA. Es el conjunto de acciones y hechos derivados de los dos elementos anteriores que va de principio a fin de la pieza, en el que están comprendidas las principales y fundamentales actividades de la historia argumental de la tragedia.

Ese conjunto de acciones o hechos es:

- Criados y miembros de ambas familias se enfrentan en la calles.
- Romeo entra a escondidas en el baile de máscaras de los Capuleto.
- Teobaldo, sobrino de Capuleto, mata a Mercucio,
- Romeo venga a su amigo matando a Teobaldo
- La situación que obliga a Romeo y Julieta a consumir su amor a escondidas.
- Las confusiones y enredos que se producen en la vida de ambos amantes.
- En la tumba Romeo se bate con Paris y lo mata.
- El odio entre las familias finalmente produce la muerte de Romeo y Julieta.

Como se puede apreciar, entre los tres elementos hay una unión indisoluble. Si los comparamos con una moneda, el *suceso principal* y el *conflicto principal* de la obra son las dos caras de esa moneda y la *acción transversal* es el borde que une a ambas caras.

Llamo la atención sobre la circunstancia de que todos los componentes de estos tres aspectos son a su vez sucesos, hechos o acontecimientos principales o primarios de la obra. Lo que son sucesos con diferentes funciones, sucesos especializados en determinada área de ese organismo que es la estructura dramática de una pieza teatral. Lo que nos lleva a la importante conclusión de que los sucesos son las piezas fundamentales, es decir los elementos morfológicos y funcionales de los cuales se integra el cuerpo de una obra teatral, tanto dramaturgicamente como escénicamente.

Aquí también se aprecia de manera muy intensa el vínculo y la correlación estable y permanente que existe entre los sucesos y la acción. Los sucesos son la pieza mayor o célula básica que integra las situaciones dramáticas de la obra. Sucesos o células que a su vez están integradas por otras piezas menores, que vienen a ser las moléculas que la forman, es decir las acciones sicofísicas o acciones simples como algunos le llaman.

Concepto y función de la unidad dramática y el punto de giro

El concepto general de *unidad dramática* lo expuse en el acápite IV del primer capítulo. Es la división estructural de una obra, que va de un suceso principal a otro suceso principal que transforma sustancialmente la acción que se estaba desarrollando y que por lo tanto produce un punto de giro y con él una nueva unidad dramática.

El nombre de unidad está derivado de la condición que tienen de ser una estructura de cierta independencia en sí mismas, con principio, desarrollo y fin, condicionados por el suceso que le da inicio, por el desarrollo dramático que este propicia y por el final que se produce en ellas al aparecer el nuevo suceso que transforma o enriquece sustancialmente al que le precede.

Y el calificativo de dramática que le aplico se debe a que el suceso que las determina produce una situación dramática que incluye como elemento también esencial un conflicto.

Para el conocimiento profundo de la estructura dramática

de la obra, la determinación de estas unidades es de crucial importancia, pero aún de una importancia mayor es su función en la organización y desarrollo de los procesos de puesta en escena. Razón por la cual esta es la división lógica a utilizar por el director durante su trabajo en el montaje de la obra, sobre todo en el trabajo con el actor durante la etapa de descubrimiento, sistematización y composición de la acción escénica.

Es fundamental tenerlo en cuenta, el suceso que determina la unidad dramática es un suceso principal, que va de principio a fin de la misma, siendo el origen de todos los sucesos menores que se subordinan a él, por lo tanto no se refiere a los pequeños sucesos que pueden producir pequeños cambios, si no a los grandes sucesos que están en la base de todo el fragmento o unidad. Y es precisamente este suceso principal el que le da vida propia a dicha unidad, porque toda su situación dramática está motivada por ese suceso que le da carácter unitario a la misma.

La división en unidades dramáticas no responde como ocurre en otras divisiones a elementos formales como pueden ser la entrada o salida de los personajes en las escenas o a elementos externos de la acción como pueden ser los cambios de tiempo o de lugar en los cuadros y actos, sino que responden a los cambios en la estructura dramática profunda de la obra, es decir que una unidad dramática puede tener varias escenas o a la inversa, una sola escena tener más de una unidad, todo depende de los cambios o puntos de giro importantes que los sucesos produzcan en sus situaciones dramáticas. Aunque como es lógico, también puede haber una

escena que coincida con una unidad dramática, por ejemplo, la escena del balcón de *Romeo y Julieta*, que ya analizamos en el Capítulo Cuarto, es una unidad dramática perfecta.

Entre una unidad dramática y otra hay un momento muy importante, es el momento en que se produce el cambio de situación dramática, el momento en que un nuevo suceso, hecho o acontecimiento produce un giro importante en el desarrollo de la acción que está teniendo lugar, o sea en lo que está aconteciendo. Para definir ese momento utilizamos el término brechtiano de *punto de giro*, no solo por ser el término ya acuñado por la práctica teatral, sino por ser también el más apropiado.

El momento del cambio en la situación dramática o punto de giro, no es un momento simple, aunque al mismo le demos el nombre de punto, no siempre es un punto totalmente evidente a simple vista. Si el cambio o giro en la situación que se está desarrollando lo produce la llegada de una persona muy importante a ese lugar, pues esto motiva a los que allí se encuentran a abandonar su actividad para atender al visitante, evidentemente la llegada de esa persona es el punto de giro y en este caso el punto está muy claro.

Pero si al llegar esa persona muy importante les pide que continúen en el asunto que los ocupa y solo a los diez minutos los interrumpe para explicarles las razones que lo han llevado hasta ese lugar, ¿Dónde está el punto de giro, cuando llega o cuando los interrumpe? Evidentemente cuando los interrumpe, pues el punto de giro se produce en el momento exacto en que la acción o

situación que estaba teniendo lugar cambia a otra cosa, o sea a otra situación.

Se debe entonces estar alerta, pues como en el caso que acabo de señalar, hay otros muchos en que el elemento que va a producir el cambio ya es visible, pero se debe recordar siempre que ese elemento, sea la llegada de alguien o de algo, sea una acción, incluso un gesto, o lo que fuere, solo se convierte en suceso, cuando las acciones y reacciones que ese elemento provoca en las personas, hace que la situación y la actividad que realizaban cambie de sentido, pase a otra situación y a otra actividad. En el caso del visitante importante, en el segundo ejemplo, su llegada no cambió la situación, ni la actividad que las personas realizaban, por lo tanto su llegada en ese caso no se convirtió en suceso. Su presencia se convierte en suceso cuando transforma la situación y la acción que se estaba desarrollando antes de él llegar y que continuó con su presencia, hasta el momento en que decide interrumpirlos.

El punto de giro o momento de cambio entre una unidad dramática y otra puede ser definido como la articulación orgánica y funcional entre una y otra. En toda estructura u organismo funcional hay articulaciones más o menos complejas que otras, pero todas son importantes, pues son las que garantizan no solo la unión, sino también la interrelación entre esas partes que ellas están articulando. Por lo tanto esos son momentos cruciales y definitorios para el trabajo del actor y por supuesto para el trabajo de puesta en escena.

En estos puntos de giro o momentos de interconexión entre una unidad dramática y otra está la clave del concepto "cadena" que empleo al definir los conjuntos de sucesos, objetivos interiores y acciones sicofísicas de cada unidad dramática. Sobre estos tres últimos elementos profundizaré en el próximo capítulo al tratar el tema de la partitura dramática de la obra. Incluso en los escritos de Stanislavski el término que se emplea es el de "línea", pero este vocablo no expresa con precisión lo que ocurre en esos momentos de enlace, articulación o interconexión dramática.

En el intrincado universo de fenómenos de la vida, de la existencia humana y de la creación artística que está contenido en un espectáculo teatral, no hay nada que se estructure en la continuidad de una línea. Más bien todo se entrelaza fragmentada y multidireccionalmente como ocurre en las infinitas combinaciones que se dan entre células, moléculas, átomos y electrones. Y así son sin dudas los encadenamientos que se producen entre los diferentes elementos de las unidades dramáticas de una obra teatral.

El germen emocional de la obra

El germen emocional de la obra es un término aportado al Método por Vladímir Ivánovich Nemiróvich-Dánchenko, (1858-1943). Dramaturgo y director ruso que contribuyó fuertemente al desarrollo del arte escénico en Rusia. Fue fundador junto a Stanislavski del Teatro de Arte de Moscú (1898).

El *germen emocional* de la obra consiste en la definición de lo que pudiera llamarse la quinta esencia de la obra, la

enunciación del elemento más característico de sus contenidos generales, reflejados en una frase que lo resuma con una imagen, emotiva y poética si es posible. El propio Dánchenko define el germen emocional de la obra *Las tres hermanas* del narrador y dramaturgo ruso Antón Pávlovich Chéjov (1860-1904), como "Nostalgia por una mejor vida".

Tres hermanas encantadoras, solidarias, cariñosas y románticas viven en una pequeña ciudad provinciana. Su existencia es aburrida a pesar de su intensa vida social y continuamente añoran la vuelta a Moscú, ciudad donde transcurrió su infancia y adolescencia.

El tiempo va pasando implacable, en sus vidas no pasa nada, empiezan a perder la felicidad, sus sueños no se cumplen y se encuentran con la noticia de la pérdida de su casa. La obra hace una descripción irónica de la degradación paulatina de la nobleza rusa y el papel que empieza a tomar la pequeña burguesía. Con un gran reflejo de la personalidad humana.

En la definición que Dánchenko da está contenida una interpretación subjetiva de la realidad que refleja la obra, pero que es abarcadora de los sutiles matices que rodean la vida de sus protagonistas.

Como se puede apreciar en este ejemplo, en la definición está comprendida una interpretación general de elementos que califican y caracterizan los contenidos de la obra, por lo que está implícito en dicha definición una noción realmente abarcadora de componentes conceptuales en los que a su ulterior puesta en escena

se refiere. Pues en ella hay una asimilación de delicados aspectos que reflejan interioridades de la estructura temática de la obra, que contribuyen o son un primer paso importante en dirección a la futura definición de la concepción del director para la puesta en escena de dicha pieza.

Este es el objetivo esencial de este elemento técnico, el de servir, junto a las primeras impresiones de la obra, de fundamento preparatorio al trabajo del director en el estudio y profundización de los componentes esenciales a reflejar en su futuro espectáculo.

La construcción del personaje.

He aquí el epicentro del trabajo, tanto del actor como del director, en el proceso de estructuración de la puesta en escena.

En el escenario al que vemos convencionalmente no es al actor, sino al personaje, por lo tanto el centro de la actividad y la esencia del trabajo del actor es la construcción o conformación de ese personaje, proceso que realiza directamente a partir de su cuerpo o sistema fisiológico, lo que equivale a decir de todo su sistema sicofísico. Por ello los conceptos de actor y personaje no los aplico por separado, si no que los unifico en el concepto de actorpersonaje, como un mismo fenómeno escénico, pues todos los elementos del paso a la construcción del personaje se unifican en una unidad funcional en que el actor es el personaje y el personaje es el actor.

Por ello cuando digo que el actor es el portador de lo

específicamente teatral me estoy refiriendo a este fenómeno, pues es el actor el que representa al personaje y ambos, en alianza indisoluble realizan la acción escénica. Tenemos entonces que el personaje es el factor de unión entre el actor y la acción, por tanto en la construcción del personaje se resume buena parte de la actividad creativa del actor.

*El **personaje dramático** es la creación de la imagen visual, sonora y dinámica de un conjunto de apariencias escénicas, formas de expresarse verbal y extra verbalmente, de accionar, de pensar, de reflexionar, de asumir conductas, actitudes y comportamientos que reflejan y dan la impresión o ilusión de que estamos ante una **personalidad**, con un carácter y una individualidad aparentemente real, pero que siempre debe ser diferente al actor que lo está representando.*

Es el personaje por consiguiente todo un sistema de signos y referentes dramáticos polisémicamente comunicativos, verbales, o sea lingüísticos y semánticos, así como también extra verbales en toda su gama de expresiones de lenguajes no cotidianos como son las expresiones del cuerpo, sobre todo del rostro y particularmente de los ojos; los tonos e inflexiones de la voz asociados a la comunicación de los subtextos; la acción no acompañada de sonidos articulados, los gestos, ademanes o la mímica en general. Lenguajes todos estos que en su conjunto pueden llegar a ser tan o más expresivos que las mismas palabras y que están contenidos no solo en las escenas de pura acción, o sea sin textos, sino también y de forma muy concentrada,

como ya expresé con anterioridad, en los monólogos interiores.

El personaje es la fuerza motriz de la acción escénica, en él se concentra el desarrollo de la acción a partir de lo que hace, piensa, dice y siente. Es uno de los elementos esenciales de la creación dramática, pues en él se sintetiza la personalidad humana y la acción del hombre o mujer que representa. Todo en el teatro dramático gira alrededor del personaje y se concentra en él: la acción, el diálogo, los lenguajes sub-textuales, las acotaciones y todo el aparato teatral. Es el objeto de la creación dramática y escénica, pues casi todo está en función de su construcción como imagen teatral y al mismo tiempo es el sujeto de esa creación, pues es él quien ejecuta la acción de la obra.

Con anterioridad dije que el actor es el creador más importante en el teatro por ser el que realiza la acción, ahora amplío el concepto, la función del actor es fundamental en la creación teatral por ser el que realiza la acción, la que está contenida en los personajes dramáticos que representa y de la cual se integra la acción en general de la obra.

Áreas o esferas en las que se concreta la construcción del personaje:

- *La acción*, su principal recurso expresivo y de caracterización.
- *La síquica*, sus conflictos personales, sus pensamientos, sus deseos, sentimientos y emociones.

- *La verbal o lingüística*, como habla, como se expresa, con qué ritmo, con qué tono y con qué intensidad.
- *La física o externa*, es decir su apariencia externa, como se viste, como camina cuáles son sus gestos o ademanes característicos, edad, sexo y raza.
- *La moral*, sus ideas, conductas y formas de comportarse.
- *La referencial*, como se reflejan en él los criterios que los demás personajes refieren sobre su persona.
- *La extra verbal*, todas las formas que emplee para comunicarse con el mundo exterior sin usar la palabra.

¿Cómo es la construcción de ese personaje según el "Sistema" de Stanislavski y en particular según el *Método de las Acciones Psíquicas*?

En sus primeros libros, sobre todo en "Creando un rol", Stanislavski divide el trabajo de construcción del personaje en las siguientes etapas:

Primera: Estudio y preparación del papel

Segunda: Creación de la vida interna o emocional del rol

Tercera: La incorporación física del personaje

Ya en los dos libros anteriores, "El trabajo del actor sobre sí" y "La construcción del personaje", también había planteado por separado el trabajo con la técnica interna en el primero y la técnica externa en el segundo. Eso continuo siendo así para él y aun lo continúa siendo, pero

solo en los periodos de preparación o de formación del actor, es decir cuando se está preparando, estudiando y entrenando para realizar su labor, pero no así en el proceso de la puesta en escena.

En el desarrollo de sus permanentes búsquedas por perfeccionar el trabajo del actor, finalmente se da cuenta que tal como ocurre en la vida real, el trabajo en estas dos áreas, la síquica y la física, no puede estar separado durante el proceso escénico de construcción del personaje. Desarrolla entonces el Método de las Acciones Sico-físicas con el cual cambia totalmente la manera de ensayar y de realizar la puesta en escena, de forma tal que la actividad en estas dos áreas se vaya desarrollando de manera simultánea.

Es importante comprender en qué radica el cambio en las técnicas propuestas por Stanislavski en los últimos años de su vida. En ningún momento se trata, como algunos han entendido, que de la atención priorizada al trabajo con el mundo interior del actor y el personaje, haya pasado a poner el acento en su mundo físico o externo. Como he expuesto en más de una ocasión, siempre, desde el inicio de su "Sistema", consideró estos elementos como insolubles, aunque siempre dejó clara la primacía de lo interno. Lo que propone y logra con el nuevo Método es que los trabajos en esas dos esferas de la actividad del actor, estén unidos desde el mismo inicio de las labores de puesta en escena y construcción del personaje.

Al introducir desde el inicio de los ensayos el análisis de las acciones o análisis dramático activo y los estudios prácticos, logra que el actor penetre en todas las

circunstancias dadas en la obra y en su papel, no de una manera fría y externa, sino de una forma activa, profunda y desde adentro de la pieza, que pone en función del conocimiento de la misma, todo su sistema intelectual y emocional. Como verán más detalladamente en el Capítulo Sexto,

Dice Stanislavski en su libro "Creando un Rol":

Profundice en este proceso y comprenderá que ha hecho un análisis interno y externo de usted mismo como persona en las circunstancias del papel. Este proceso no se parece al estudio frío y racional del papel que habitualmente realizan los actores en el estadio inicial de su creación.

Este proceso del que hablo, se ejecuta simultáneamente con todas las fuerzas mentales, emocionales, espirituales y físicas de nuestra naturaleza...

TERCERA PARTE: LA PRÁCTICA

CAPÍTULO SEXTO: APLICACIÓN DEL MÉTODO

Los ciclos para el trabajo con la partitura dramática de la obra

La *Partitura Dramática de la Obra*, está integrada por un conjunto de tres cadenas funcionales en las que el MÉTODO basa el trabajo de y con el actor, estas son:

- Cadena de sucesos.
- Cadena de objetivos creadores.
- Cadena de acciones sicofísicas.

El trabajo con dicha *Partitura* se realiza así mismo en tres ciclos:

- *Análisis Dramático Activo de la obra.*
- *Estudios prácticos.*
- *Análisis escénico activo de los Estudios prácticos.*

Cada uno de los ciclos tiene varias etapas de trabajo que se desarrollan por unidades dramáticas con cada una de las tres cadenas. La forma de concretar la *Partitura* general es objeto de estudio y ejemplificación detallada en el acápite número dos de este capítulo.

a) El Análisis Dramático Activo de la obra.

El *Análisis Dramático Activo* consiste en el análisis teórico de las acciones de la obra y del personaje en cada uno de los componentes esenciales de la *Partitura*. Este *análisis* se realiza en cuatro etapas.

PRIMERA ETAPA: *Determinación de las unidades dramáticas de la obra.*

Las definiciones sobre las *unidades dramáticas* las expuse en capítulos anteriores, estas como dije van de un suceso principal a otro suceso principal que produzca un punto de giro importante en la situación dramática de la obra.

SEGUNDA ETAPA: *Análisis de la cadena de sucesos primarios de cada unidad dramática.*

Los sucesos primarios que integran la cadena de sucesos de la unidad dramática también producen pequeños puntos de giro dentro de la unidad, los que son calificados de puntos de giro pequeños porque no transforman la situación dramática general de la unidad, sino que se derivan, vinculan y enriquecen el suceso principal de la misma.

La técnica de su determinación consiste en leer hasta el momento en que se produce el pequeño punto de giro y después definir teóricamente cual es el suceso primario que está generando la acción durante ese fragmento de la unidad. Le llamo suceso primario a esos pequeños sucesos que integran la cadena de sucesos básicos de la unidad, pues como dije en la clasificación de los sucesos en el cuarto capítulo, también existen en la unidad dramática sucesos secundarios y sucesos simples. Los sucesos primarios se enumeran, siempre comenzando por el uno en cada unidad y el número se pone en el lugar exacto en que se produce el pequeño punto de giro. Junto a la determinación de la cadena de sucesos primarios de cada unidad dramática, se determinan

también su suceso principal y su conflicto principal, se le pone un título y se define cual es el aporte o la importancia de la unidad dentro de la obra.

TERCERA ETAPA: *Análisis de la cadena de objetivos interiores o creadores de cada unidad dramática.*

Se deben definir con precisión los estados interiores que cada suceso, *tal como ocurre en la vida real*, produce en el actor/personaje que los va a representar y en correspondencia con esos estados internos determinar sus objetivos interiores o creadores. Esto con cada uno de los personajes que intervengan en dicho suceso.

Es importante aclarar que estos objetivos interiores o creadores no tienen por qué ser realistas, pueden ser del estilo que fuere, lo único imprescindible es que cumplan los requisitos de estar vinculados a la situación dramática que los produce y que el actor CREA en ellos.

CUARTA ETAPA: *Análisis de la cadena de acciones sicofísicas de cada unidad dramática.*

Se busca aquí de una manera también teórica, una secuencia de acciones sicofísicas que se corresponda con las dos cadenas anteriores.

Como explicaré a continuación con relación a los *estudios prácticos*, tanto estos como el *análisis dramático activo* se realizan uno seguido del otro en cada unidad dramática.

b) Los estudios prácticos

Los *estudios prácticos* son una variante de improvisación, la diferencia con ésta radica en que en ellos no se improvisa ni la historia a representar, ni la estructura de la historia, ni los personajes, ni sus características, todos estos elementos y todos los matices de sus interrelaciones están determinados a partir de lo contenido en la obra y sacados a la luz del entendimiento del actor en el *Análisis Dramático Activo* realizado. *Lo que se improvisa entonces es el cómo reflejar escénicamente ese conjunto de componentes dramáticos ya asimilados racionalmente por el actor.*

Partiendo del mundo de imágenes y de asociaciones mentales que se producen en su intelecto durante la profundización en los factores estructurales y de contenido de las situaciones dramáticas presentes en la obra, las que se racionalizan en su sistema perceptivo emocional y anímicamente durante el intenso proceso intelectual que se produce en el *Análisis Dramático Activo*, el actor debe reflejar improvisadamente todas las circunstancias propuestas en la pieza teatral y en su análisis, expresando *el cómo* de las mismas a partir de sus propias capacidades intelectuales, emocionales y físicas, así como con sus propias palabras.

Las etapas de los estudios prácticos coinciden, como en el *Análisis Dramático Activo*, con los tres elementos de la *Partitura Dramática de la Obra* y se realizan como ya dije, el estudio práctico inmediatamente después de ser concluido el análisis de cada unidad dramática, no se debe dejar pasar un tiempo prolongado entre el análisis y

el estudio, pues el mundo de imágenes que el primero produjo en la mente del actor podría escapar de su memoria, ya que las interferencias de otros hechos afectarían el estado anímico en que el actor quedó al concluir el *Análisis Dramático Activo*.

Otro elemento importante en el estudio es que el director nunca debe interrumpir al actor mientras lo está ejecutando, pues con ello interfiere el proceso orgánico y el lógico desarrollo de los estados síquicos y físicos que se están produciendo en él. El análisis y corrección de lo que el realiza en el estudio se efectúa posteriormente durante el *Análisis Escénico Activo*.

En correspondencia con lo que acabo de exponer, la tendencia del director a ir fijándole formas y maneras de hacer al actor, propias de otros métodos de trabajo, debe evitarse, pues en este proceso orgánico y lógico de conducirse el accionar del actor a través de la realización de la *Partitura Dramática de la Obra*, el conjunto de toda la Partitura que ha brotado de su propio ser sicofísico, se va fijando de manera natural y espontánea.

PRIMERA ETAPA DE LOS ESTUDIOS: *Al concluir el Análisis Dramático Activo de la cadena de sucesos primarios de cada unidad dramática.*

Partiendo del conocimiento de todos los detalles de la cadena de sucesos primarios de la unidad, habiendo comprendido cual es su suceso y conflicto principal, teniendo en cuenta el título que con una imagen refleja lo esencial del contenido de esa unidad y teniendo muy claro cuál es el aporte o la importancia de la misma dentro de la obra, el actor hace cuantos estudios

prácticos sean necesarios para reflejar todos sus componentes estructurales, siempre partiendo de sus propias palabras que deben reflejar los enfoques y estados anímicos que bullen en su interior derivados de la comprensión y asimilación profunda que ya tiene de las situaciones dramáticas que conforman dicha unidad.

El aspecto determinante a tener en cuenta y el que define la cantidad de veces a realizar el estudio práctico es la cadena de sucesos primarios, el objetivo final es llegar a reflejar todos los elementos esenciales de esa cadena de sucesos.

Aquí también, como he dicho en otros momentos, el Método le propicia al director y a su colectivo teatral las dos opciones básicas: ser fiel a la estructura y contenidos de la obra en montaje o hacer las variantes y cambios que estime pertinente en función de sus objetivos e intereses. En resumen, de lo que se trata aquí es de reflejar la cadena de sucesos determinada por el colectivo, lo que en última instancia va a ser siempre así en cualquiera de las dos variantes, pues precisamente una de las características fundamentales del Método es que propicia la asimilación de la obra en todo momento partiendo de las formas de ser y comprender del actor y del equipo de dirección.

SEGUNDA ETAPA DE LOS ESTUDIOS: *Al concluir los estudios prácticos con la cadena de sucesos primarios y el análisis de la cadena de objetivos interiores o creadores de cada unidad dramática.*

Una vez definidos con precisión los estados interiores que cada suceso, *tal como ocurre en la vida real*, produce

en el actorpersonaje que los va a representar y determinados en correspondencia con esos estados internos los objetivos interiores o creadores de cada personaje, los actores realizan nuevos estudios prácticos que muestren todo el universo interior de las situaciones dramáticas de la unidad, aún con sus propias palabras, las que deben reflejar las visiones y estados psíquicos que esos sucesos y situaciones producen en ellos.

Aquí lo imprescindible es que los objetivos reflejados cumplan el requisito de estar vinculados a las situaciones dramáticas que los producen, repitiendo el estudio tantas veces cuantas sean necesarias para lograr ese vínculo.

Desde los estudios con la cadena de sucesos ya se viene reflejando por el actor un conjunto de estados interiores, de una manera espontánea e incluso sin él ser siempre consciente de ese proceso, pues esos estados son generados por el lógico desarrollo de los propios sucesos, pero en los estudios con la cadena de objetivos interiores o creadores ese proceso se amplía y profundiza.

A partir de este momento lo fundamental a que el actor debe prestar atención en su actuación, tanto en la realización de los estudios prácticos, como en la actuación posterior a ellos, es a lo contenido en los objetivos interiores, que no por gusto en el Método tienen el nombre de creadores.

TERCERA ETAPA DE LOS ESTUDIOS: *Al concluir los estudios prácticos con la cadena de objetivos interiores o creadores y el análisis de la cadena de acciones sicofísicas de cada unidad dramática.*

En los estudios con las dos cadenas anteriores ya se viene realizando por el actor una secuencia de acciones sicofísicas que siempre se corresponde con esas dos cadenas, pues estas acciones se derivan de su lógico accionar en las circunstancias dramáticas contenidas en cada una de ellas.

En muchas ocasiones, en determinadas unidades dramáticas, es tal la cantidad de acciones sicofísicas que se vienen realizando en los estudios de las dos etapas anteriores, que no es necesario realizar el análisis activo correspondiente a esta etapa, ni estudios prácticos para encontrar nuevas acciones. En este caso se continúa entonces con los pasos del proceso en la siguiente unidad.

c) El Análisis Escénico Activo.

Al terminar cada estudio práctico se realiza lo que llamo el *análisis escénico activo*. Si en el primer análisis, es decir en el *análisis dramático activo* partimos por un camino que nos llevó desde el texto o sea desde la dramaturgia a la acción, a través de todos los *estudios prácticos* con la *partitura dramática de la obra*. En el *análisis escénico* hacemos el camino inverso y analizando todo lo realizado en la escena, retomamos nuevamente el texto para ver su correlación con el mismo, partiendo inicialmente de su *fábula o cadena de sucesos*, que es, como he dicho, la armazón fundamental de la estructura dramática de la unidad con la cual se está trabajando.

Visto lo que falta o lo que está de más en la *fábula o cadena de sucesos*, así como todas las incongruencias o insuficiencias con relación a lo comprendido en el texto, se repite el proceso de *estudios prácticos y análisis escénicos activos* hasta llegar a la reproducción requerida de todos los elementos estructurales y de contenido reflejados en cada una de las unidades dramáticas de la obra.

Es importante que tanto los análisis como los estudios se realicen unidad por unidad, por cuanto cada una de ellas tiene su propia estructura y su relativa independencia estructural, como células autónomas, aunque como es lógico mantengan un vínculo con las estructuras generales de la obra. Pero el principio de la autonomía que las identifica se debe mantener, pues si no se corre el riesgo de confundir las situaciones dramáticas de unas unidades con otras. Y cada una de las unidades dramáticas, como toda parte de un sistema cualquiera, tiene su razón de ser dentro del sistema de una obra de teatro, o sea su función específica, si no fuera así, cosa que puede ocurrir en una obra dramáticamente deficiente, esa unidad entonces está de más en la obra y puede ser eliminada de la misma.

El aspecto del análisis dramático activo de la cadena de sucesos que se refiere a la definición de cuál es el aporte o la importancia de la unidad dramática dentro de la obra, tiene precisamente esa función, servir de elemento definidor de cuál es la función de esa unidad dentro de la estructura por una parte o de los contenidos de la obra por otra, pues no siempre coinciden esos elementos. Pero en el caso de que la respuesta a ese análisis sea que no aporta nada a ninguno de esos dos elementos, lo

más conveniente entonces es eliminar esa unidad.

De todos modos se debe estar alerta, pues en ocasiones la realidad puede ser que esa unidad si sea importante dentro de la obra, pero que el dramaturgo no la haya desarrollado convenientemente; en este caso, así como en el caso de que al colectivo teatral por determinada razón le interese mantener esa unidad, entonces no se elimina y utilizamos el propio sistema de análisis dramático activo y de estudio práctico para reconstruir y enriquecer la unidad.

El mecanismo intelectual, perceptivo y mental que moviliza el trabajo con el Análisis Dramático Activo y los Estudios Prácticos, mueve en el actor la totalidad de los sistemas de la memoria, la memoria emotiva, del conocimiento y la conducta humana que expone en el capítulo tercero, logrando que todo el accionar de lo que he venido llamando actorpersonaje sea muy orgánico.

Es necesario señalar una vez más que para lograr la organicidad de forma más completa, es imprescindible que el actor nunca se aprenda la letra de forma mecánica y que los estudios prácticos los haga siempre con sus propias palabras, las que a través del desarrollo de los tres pasos de la *Partitura Dramática de la Obra*, se irán acercando de manera natural y espontánea al texto original de la obra o al texto final que se haya determinado para la puesta en escena, el que también puede ser logrado a partir de los nuevos textos que surjan de los estudios prácticos.

De lo expresado alguien pudiera deducir que para el Método el texto de la obra no es importante, pero es todo

lo contrario, pues incluso una de las características esenciales de las puestas en escena realizadas con este método es que ellas, si eso es lo que se desea, pueden ser muy fieles a los componentes que están comprendidos en el texto original. Lo que ocurre es que la técnica que el Método propone para llegar al texto final de la puesta en escena es otra, no es la de forzar mecánicamente a la memoria para que se lo aprenda, sino la de irlo llevando improvisada y paulatinamente, desde sus propias palabras motivadas por los sucesos y las acciones que estos provocan, hasta llegar al texto de la obra.

Dicho con otras palabras, no partiendo del texto para llegar a la acción de la obra, sino todo lo contrario, partiendo de la acción para llegar al texto, es decir que el actor se apropia del texto no de forma externa, sino desde adentro, desde las interioridades de sus fundamentos textuales y sub-textuales, que tienen su base en los mecanismos de la acción que son los que generan el texto. ***Esta es una de las características fundamentales del Método de las Acciones Sicofísicas.***

Otra indicación importante es que jamás el actor sube a la escena con el libreto en la mano, ni hay en ningún momento nadie haciéndole de apuntador con la letra de la obra, el actor nunca estará pendiente de la letra, sino de la acción y sus componentes que están expresados en la *Partitura Dramática de la Obra*. Ahora bien, el vínculo y el contacto con el texto y el libreto son permanentes, pero fuera de la escena, primero antes y durante el análisis activo, momento en que el apego al texto debe ser total, pues nada en ese análisis debe ser inventado, si no

referirse inicialmente a lo estrictamente contenido en el texto, pues los posibles cambios posteriores deben derivarse del conocimiento profundo del material con que estamos trabajando.

El segundo momento de volver sobre el texto es una vez concluido cada estudio práctico, para que el actor y el director comprueben lo realizado con lo contenido en la obra. Siempre que sea necesario, antes de comenzar un nuevo estudio práctico se lee el texto o cualquiera de las tres cadenas que el actor solicite, o ambas cosas inclusive. Estas lecturas repetidas, junto con los estudios prácticos, logran que el texto se vaya fijando de manera natural, tranquila y orgánica en la memoria del actor, activada por todo este mecanismo.

El otro elemento importante que cambia en este nuevo método de trabajo con relación al sistema que anteriormente utilizaba Stanislavski en la puesta en escena, son los Trabajos de Mesa, los que ya no se concentran al inicio del montaje, sino que se distribuyen durante todo el proceso de trabajo y en los cuales la parte más activa le corresponde al actor, ya no al director, reservándole a éste su papel de guía de todo el proceso.

Al concluir los trabajos con la *Partitura Dramática* la obra ya está montada y el texto aprendido en más de un noventa por ciento.

Como se construye la partitura dramática de la obra.

Ejemplificaré como se construye la *Partitura Dramática de la Obra* con la pieza teatral *Así que pasen cinco años* de Federico García Lorca, a partir del montaje que realice en