

III CONGRESO DE LA ADE

Pretendo plantear mi discurso desde la perspectiva de unas experiencias prácticas propias, pero dada la complejidad y extensión que requeriría el tema, lo centraré en la acción, como elemento decisivo que uso para la puesta en escena, porque creo puede resultar de interés para someterse a examen.

EL MARCO

Primero situaré en general dónde realizo mis trabajos. Por cuestiones de falta de medios económicos y las itinerancias a que se ven obligadas las compañías alternativas que me contratan, la mayor parte de las puestas en escena tienden a una cierta limitación desde el punto de vista de los códigos que pudiera utilizar. Esta realidad me ha hecho concretar mi trabajo hacia el actor, el texto, y el espacio escénico. Las compañías alternativas posibilitan una utilización más orgánica del tiempo de ensayo, tienen mayor entrega, y propician mejores condiciones para la investigación que otro tipo de compañías más comercializadas. Pero estas condiciones se ven mermadas por estas dificultades de que hablo; por otra parte, esos límites son fuertes estímulos que desarrollan una capacidad de inventiva, imaginaria y creadora. El espacio escénico se convierte entonces en un lugar funcional de un ingenio estético sorprendente. Pero algunas veces esa funcionalidad espacial resulta un tanto precaria, con su reducción se pierde también

Construir para el espacio escénico

Apuntes sueltos sobre la acción escénica

Por Antonio Malonda

parte de la organicidad interior del propio espacio. La falta de posibilidades para poder utilizar las cosas más adecuadas que necesita el espacio de una puesta en escena, puede resultar gratificante por lo que tiene de creativo y emancipador, poder salvar obstáculos, pero en el fondo impide una liberación estética real, en el sentido de que se enquistaba una fuerte tendencia al adecuar la falta de medios al hecho creativo y no la capacidad creativa a los medios necesarios. Y que conste, que no me estoy refiriendo a presentar una escena decorativa y espectacular, propia de las compañías que disponen de muchos medios económicos, y que muchas veces desperdician buena parte de los códigos que manejan, sino simplemente a poder utilizar las cosas necesarias e imprescindibles, sin demasiados recortes previos. Esta es la periferia de los límites a los que se ven abocadas las compañías alternativas, y con ellas, algunas de mis puestas en escena.

LA DRAMATURGIA

Según entiendo, un análisis dramático tiene como finalidad transformar el texto dramático en acción, englobándolo en un espacio y tiempos teatrales. Un texto dramático no tiene espacialidad real, los pensamientos, ideas y sentimientos que suscita, son imágenes de orden interno, no pueden comprobarse hasta que no se hayan practicado en un

espacio. La idea de totalidad que propone el texto dramático, necesita convertirse en espacio escénico. Para mí, la práctica de la puesta en espacio de ese texto, que denomino análisis expresivo, es lo que determina en mayor medida la condición teatral. Al comenzar un proceso de puesta en escena con los actores, acostumbro a extraer en primera instancia de ese texto, lo que se puede entender por su topografía, es decir, aquellos acontecimientos, conflictos, sucesos y acciones, todo lo que a niveles implícitos y explícitos trasciende desde sus acotaciones y diálogos y que hacen referencia inmediata y directa a lo que acontece en el escenario de los hechos. Para iniciar un proceso dramático, no es imprescindible que los actores y demás colaboradores deban comenzar a la par, ni tampoco que tengan que pasar por los mismos lugares de análisis o realizarse de la misma manera y al mismo tiempo. Parece obvio, que el director sea el primero que entre en contacto con el texto del futuro espectáculo. También se puede determinar con antelación cuándo y de qué manera van integrándose al proceso los colaboradores que inciden sobre la creatividad visual y auditiva del espectáculo, el aquí.

Pero no ocurre lo mismo con los actores, la condición activa de base que uso para las puestas en escena no apunta hacia análisis textuales reflexivos. En general, no acostumbro a que el actor profundice desde el comienzo de los análisis sólo con el texto, pero sería injusto hacerlos creer que eso ocurre porque tienen serias deficiencias para afrontar ese tipo de análisis. Yo me inclino a que el actor se mueva con los análisis de carácter expresivo, porque creo que se ajustan más a sus capacidades intrínsecas. En mis trabajos, el actor hace las mayores profundizaciones analíticas en el espacio escénico; es en ese lugar, donde se siente más capacidad para convertir en imágenes objetivas no sólo las ideas del texto analizado, sino también las imágenes subjetivas que del texto tiene la dirección escénica. He podido comprobar que la tendencia del actor hacia la practicidad escénica, contiene profundos elementos de análisis. Al actor le resulta más propio descubrir las peculiaridades de la silueta de un personaje a interpretar a través de la práctica de una acción que no sólo emana del texto dramático. Su actividad se inscribe continuamente en el espacio escénico. Considero que la herramienta de análisis dramático principal de que dispone el actor es el esfuerzo práctico imaginario por adaptarse al medio específico del espacio escénico.

LA ACCION

Esa tarea primordial la desarrolla el actor dando sentido a las acciones. Veo la acción escénica como la mediación práctica entre la necesidad y su producto, según las condiciones precisas del entorno, que produce obstáculos físicos, psíquicos y sociales. Su condición es objetivadora porque necesariamente tiene que hacerse en el presente del espacio escénico. Su cualidad signífica es a la vez, expresión individual, forma parte de una biografía, más al aspecto de las interrelaciones sociales, es concreta y globalizadora, complicándose además, por las condiciones propias de la investigación del sujeto actor que transita hacia un personaje. Esta complejidad segmentada en dos partes y tres bandas, resulta muy difícil de desarrollar fuera de la práctica escénica; además, la dificultad del continuo e

intenso juego que supone ejecutar acciones dentro de los hechos que propone el texto, introduce los análisis expresivos en otras áreas reflexivas y de conocimiento, según se van produciendo las necesidades que los propios análisis van generando.

EL AHORA

Como está implícito, la acción escénica, supone también un tiempo, viene con motivaciones del pasado y proyecta el deseo hacia el futuro, hacia el producto a conseguir, pero, es en el momento justo del hacer, cuando adquiere su relieve escénico. Desde el punto de vista de la puesta en escena, el tiempo sólo tiene valor en cómo se utiliza en el presente. Su uso no depende de la aceleración o ralentización sino del sentido rítmico, de la sucesión o no de los acontecimientos, y básicamente, de las acciones esenciales que determinan la proyección lógica de la imagen a interpretar, y que al mismo tiempo, desplazan otros actos secundarios. Aquellas acciones que a primera vista, no tienen un sentido completo, pero al profundizar sobre ellas, se descubre que forman parte de estrategias

sutiles que ejecutan los personajes para conseguir los fines propuestos, denotan rasgos de personalidad y carácter observados tanto en esos actos, como en las diferentes reacciones que provocan. Estas interacciones que se enmarcan en un entorno, en un espacio a diferentes niveles ambientales es lo que me hace ver la cualidad rítmica del núcleo de acción, y define también el matiz del acto, en el momento justo. Pero no obstante, su inmediatez implica siempre la existencia de otro tiempo vivido por el personaje, la supuesta experiencia anterior, se encuentra determinada entonces, por el presente escénico, y no por los antecedentes psicológicos del personaje.

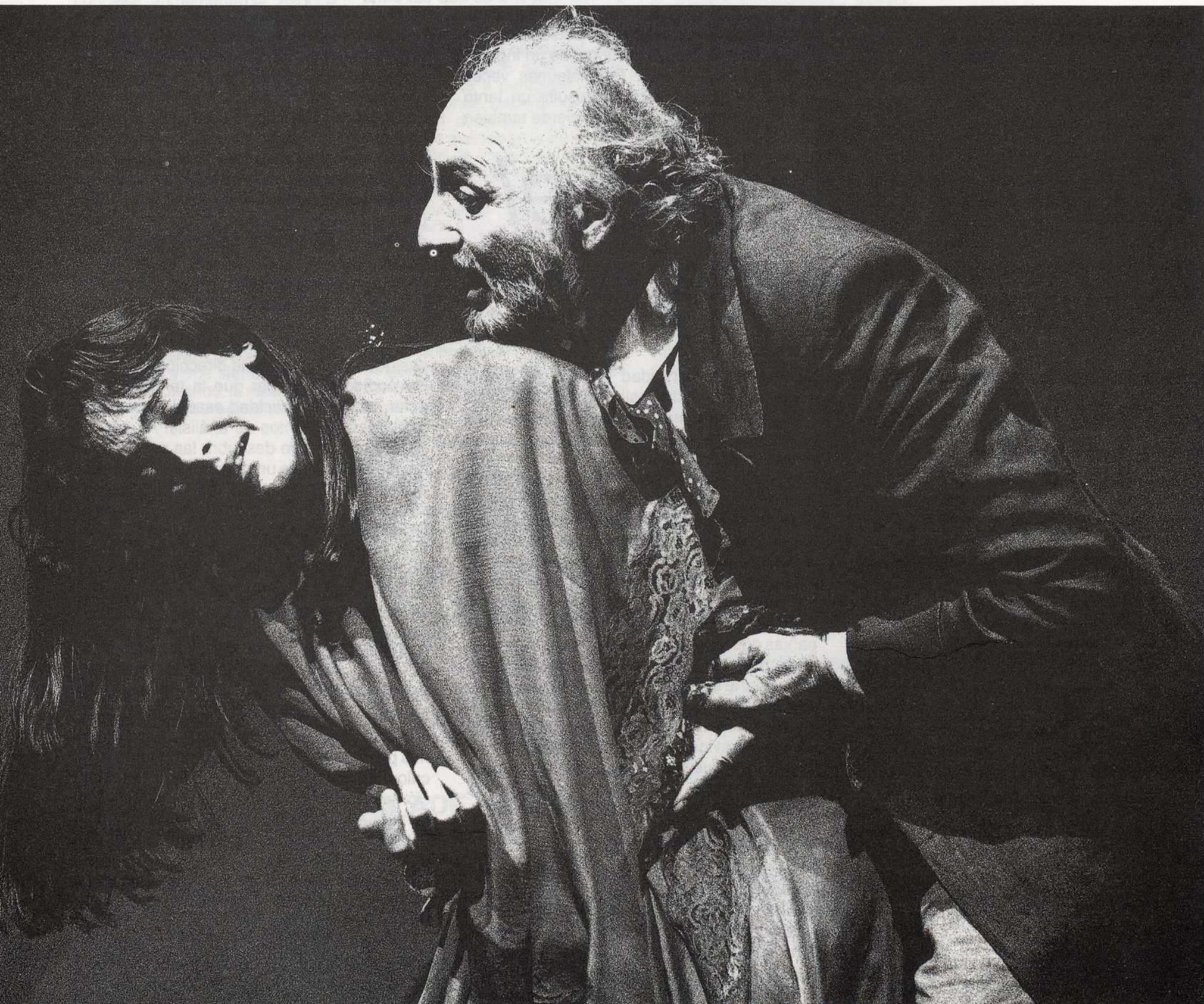
LOS OBJETOS

Con la base del trabajo de las acciones, el actor actúa sobre las cosas que se encuentran en el espacio, no como lo que son, sino como lo que tienen que ser, según la conveniencia de la puesta en escena. La capacidad imaginativa de sustitución crea, ante la realidad verdadera de la vida, una realidad ilusionada propia del arte escénico. Esta posibilidad de poder utilizar con distinto significado la reali-

dad de las cosas físicas sobre la escena, siempre me han llamado la atención, por eso, procuro que se manejen objetos escénicos que renuncen de referencias históricas, o sea, útiles concretos. Este tipo de objetos viven en escena de manera peculiar, su precisión les confiere la libertad de que pueden funcionar según se desee. No tienen existencia signífica más que en el presente y según se accione sobre ellos. Su uso no se agota, puede ser ahora una cosa y otra muy distinta en la escena siguiente.

FINAL

Sólo me resta recordar que cuando accionamos sobre la movilidad e inestabilidad de los conflictos escénicos, se produce también aunque de otra manera, conflictos dentro del engranaje del proceso de la puesta en escena, pero esos conflictos no nos apartan del proceso creativo, sino que la compleja mezcla entre la realidad de la vida y lo real de los ensayos, son precursores de ideas, provocadores de juegos escénicos, de afectos y relaciones diferentes a los habituales, imprescindibles para el proceso creativo de la puesta en escena.



"Quimera y amor de Don Perlimplín", de García Lorca. dirección: José Luis Gómez. (foto: Fernando Suárez).