



**La dramaturgia performativa
Imaginación y lógica afectiva en la creación del actor:
Ribot y Stanislavski**

Mario Cantú Toscano
**Universidad Autónoma de Baja California
México**

Introducción

Desde hace unas dos o tres décadas, hacia el cambio de siglo, se habla de la dramaturgia en un sentido más extenso donde incluso se le aplica a la labor del actor. Coinciden con esto los debates institucionales, sobre todo en México, sobre si el actor es un creador o un ejecutante. Si bien estas distinciones son producto de categorías burocráticas para la asignación de becas y subvenciones, éstas han destapado la preocupación sobre la creatividad del actor. ¿Qué es lo que está creando? Se le han hecho símiles con el músico de orquesta que sigue una partitura (guión literario, en el caso del actor) bajo las indicaciones de un director, lo cual supone un acto no creativo, un acto de ejecución o bien de representación de algo preestablecido.

Si el actor es un ente creativo, ¿dónde se encuentra depositada su creatividad? En la manera tradicional de concebir el teatro, el actor reproduce verbalmente las palabras escritas por un dramaturgo y sigue las indicaciones de movimientos y desplazamientos hechas por el director de escena. Esto supone que le queda un margen muy estrecho de acción y una labor acotada por quienes sí son creadores, es decir, el director y el dramaturgo, para habitar un espacio hecho por otros creativos: el escenógrafo y el iluminador, a quienes también se les confiere el grado de creadores en la burocracia artística e institucional.

¿Cómo es que el actor puede tener una dramaturgia? ¿Dónde se encuentra su acto creativo? Para ello, lo primero será revisar algunos conceptos de la Filosofía del Teatro de Jorge Dubatti.

1. Acción dramática: la producción de poesía con el cuerpo

Dubatti ha establecido que el ser del teatro es un acontecimiento en el cual coinciden otros tres subacontecimientos: el convivio, la expectación y la producción de poesía con el cuerpo. (Dubatti *Introducción* 35-42) Sólo es teatro lo que ocurre en vivo y donde conviven en presencia áurea los actores, los espectadores y los técnicos. Al público le corresponde la expectación, la cual produce un salto ontológico y la conciencia de que aquello que se está espectando es otra cosa distinta a la realidad.

Lo que genera esta distinción de la vida cotidiana es el trabajo del actor. El trabajo, concebido marxistamente (Dubatti *Filosofía* 61-63) como transformación de la realidad, es lo que aporta el actor. El cuerpo del actor comienza por cambiar de ritmo y este cambio de ritmo es lo que hace la diferencia con la gramática de la vida cotidiana. El cambio de ritmo corporal genera acciones y estas acciones son las que marcan “un espacio de alteridad”, conocido como la escena (63-64).

No tiene que ser un escenario, puede ser en plena calle. Pongamos ejemplo de este estilo. Un artista callejero, vestido como un ejecutivo, camina por una calle peatonal confundiendo con la gente. Nadie lo nota y, aunque es un actor, no hay teatro porque nadie lo está expectando, sino que los peatones lo toman como parte de la vida cotidiana. Sin embargo, de pronto cambia su ritmo, comienza a caminar distinto a los demás, a hacer cosas “extrañas” con el portafolio que lleva en una mano. Pareciera como si bailara. Luego se detiene y comienza algo que parece una lucha consigo mismo. La gente ha notado que eso no es algo que ocurre en la realidad cotidiana y ha formado un cerco alrededor del artista para ver lo que ocurre con él.

Las acciones físicas del actor han convertido ese pedacito de realidad en otra cosa. La gente ha comenzado a esperar y sabe que lo que observa no es parte de la vida cotidiana. Si así lo hiciera, en lugar de observar al artista, habrían llamado a la ambulancia o la policía. No se acercan mucho, pero tampoco están totalmente alejados. Hay un acuerdo tácito entre el performer y el espectador de cuál es ese espacio de alteridad. Nadie cruza esa difuminada línea imaginaria para no ser parte

involuntariamente del espectáculo. Se ha creado un “mundo paralelo al mundo” con sus propias reglas y tiene una *naturaleza metafórica* (Dubatti *Filosofía* 65).

De pronto, un perro callejero, que obviamente no tiene conciencia de lo que ahí ocurre, cruza por ese “espacio de alteridad” (Dubatti *Filosofía* 64). Algunos ríen por ver la escena invadida por la inconsciencia del animal. El actor se da cuenta e incorpora al perro a sus acciones y la gente reacciona, unos con risas y otros con murmullos de ternura. El perro toma otro sentido en la escena y se incorpora al espectáculo, aunque él no lo quiera ni lo sepa. El artista plasma con energía una última acción y después se queda inmóvil. Su cuerpo regresa al ritmo normal. La gente da por concluido el espectáculo. Algunos, –la mayoría– aplauden y otros simplemente siguen su camino.

No hubo escenografía ni iluminación ni algún otro artefacto escénico, el vestuario no se confeccionó para el espectáculo y, al principio, pasó desapercibido como tal. El teatro aconteció cuando el cuerpo del actor cambió de ritmo y rompió con la gramática de la vida cotidiana, comenzó a generar acciones (teatrales, poéticas) y esas acciones fueron las que instauraron ese espacio de alteridad llamado escena (no escenario), una especie de vórtice donde lo que entra se reelabora (Dubatti *Filosofía* 65), como el traje y el maletín así como el perro callejero. La realidad se transformó mediante el trabajo del actor, y para ello sólo hizo falta su cuerpo.

La clave está en la *acción*. Antes de ello hubo movimientos y desplazamientos, que se homologaban con la gramática de la vida cotidiana. La realidad se transformó cuando hubo acción. Así que la acción no es sólo movimientos o desplazamientos. ¿En qué consiste entonces la acción? Puede ser que un par de personas caminen por la calle mientras intercambien los diálogos de una obra de Chéjov, por ejemplo. Y pasarán desapercibidas, no las notarán y por lo tanto no habrá expectación. Así que la acción tampoco depende de un texto literario preconcebido. Puede ser que alguien les haya dado indicaciones de por dónde caminar y el volumen de voz que deberían emplear y, sin embargo, tampoco habría cambio. El cambio está puesto en que el cuerpo del actor con sus acciones físicas y físico-verbales propicien esta afectación del entorno.

La acción está puesta en un proceso psicofisiológico volitivo en el que la secuencia más básica se encuentra en un estímulo (real¹ o imaginario), una asociación mental y una respuesta fisiológica, que puede ser movimiento muscular, cardiovascular

y/o endocrino (Cantú Toscano *Ciencia* 220-222). Esto es lo que algunos llaman “verdad” u “organicidad” en las acciones. La acción dramática del actor está puesta en dicho proceso. Y dado que es un proceso volitivo para controlar procesos que no son volitivos o no del todo (como llorar o ciertas posturas de la columna vertebral), *la parte creativa está puesta en la imaginación del actor*. Claro que se requiere tener cuerpo y voz entrenados; sin embargo, esto lo puede tener un deportista o un locutor de radio. Si bien el entrenamiento es necesario (o al menos una predisposición genética para tales habilidades, conocida como “talento”), no es ahí donde radica la creatividad. Ésta radica en la parte central del proceso, que es la asociación mental.

La psicología asociacionista (que estudia el proceso de las asociaciones mentales) comienza con la filosofía empirista inglesa, en concreto con los trabajos de David Hume. Un teórico que influenció los trabajos de Konstantín Stanislavski fue Théodule-Armand Ribot, del que extrajo conceptos útiles para hablar del acto creativo del actor. A continuación se describen de forma puntual las teorías que conciernen a la influencia que Stanislavski extrajo de Ribot para sustentar una parte de su sistema.

2. El asociacionismo de Ribot

Ya que la teoría psicológica de Ribot es demasiado extensa, sólo se habrán de analizar los tópicos que competen a su influencia en Stanislavski. Para ello, el orden a seguir corresponderá no tanto al de sus investigaciones sino al del sistema del maestro ruso. De esta forma habrá que comenzar por el concepto de la atención.

En su *Psicología de la atención*, Ribot propone que en la atención existe una cuestión de grados, y ésta comprende “desde el instante fugitivo concedido al zumbido de una mosca, hasta el estado de completa absorción” (6). Pero se divide en dos formas: la atención espontánea y la atención voluntaria. La primera es producto de la naturaleza del ser humano y forma parte del mecanismo evolutivo que permite al individuo estar al pendiente del medio ambiente, es una manifestación del instinto de conservación y responde al principio de placer y dolor. El segundo tipo, la atención voluntaria, es “un resultado de la educación, del aprendizaje, del adiestramiento. [...] No es más que un aparato de perfeccionamiento y un producto de la civilización” (7). Dado que en la

atención espontánea el objeto –al que se le pone atención– obra por sí mismo, esto no presupone ningún esfuerzo para el sujeto. Por el contrario, en la atención voluntaria el objeto de la atención no posee en sí mismo un interés para el sujeto, y por ello presupone un esfuerzo. “El proceso por el cual se construye la atención voluntaria es reductible á (sic) esta única fórmula: hacer atractivo por artificio lo que no lo es por naturaleza; dar un interés artificial á (sic) las cosas que no tienen un interés natural” (56).

Este punto de vista resultará útil a Stanislavski, ya que hay cosas que llaman la atención naturalmente y distraen de la escena, donde debe estar la atención importante y necesaria para la creación. Así, habrá de coincidir con Ribot en que la atención es algo que debe aprenderse y ejercitarse.

La atención, para Ribot, dada su condición primera de elemento instintivo y factor evolutivo, debe tener un arraigamiento fisiológico. Así, la atención está ligada a fenómenos vaso-motores, respiratorios y motores o de expresión. Según el psicólogo francés, “Los movimientos de la cara, del cuerpo, de los miembros, y las modificaciones respiratorias que acompañan á (sic) la atención” son condiciones necesarias para ésta, y “si se suprimieran totalmente los movimientos, se suprimiría la atención” (Ribot *Atención* 38). Por ello, la función principal de los movimientos corporales en la atención es mantener el estado de conciencia y reforzarlo. La atención se fija sobre un objeto y para ello operan tanto estados mentales como fisiológicos. Las manifestaciones musculares y glandulares no son ni efectos ni causas, sino elementos de la atención. Y éstos se complementan con el estado de conciencia, su lado subjetivo.

La inhibición de ciertos movimientos y la excitación de ciertos estímulos provocan la atención: “toda imagen contiene una tendencia al movimiento” (*Atención* 90). La atención sobre el objeto produce imágenes, no sólo de éste, sino imágenes asociadas. Estas imágenes pueden ser asociadas no sólo por elementos racionales, sino también por elementos emotivos. Así, la imaginación contiene una tendencia al movimiento, puesto que conlleva tanto elementos psíquicos como fisiológicos.

Según Ribot, las asociaciones de imágenes pueden ser por *a)* contigüidad, *b)* semejanza, y *c)* analogía. Se puede asociar, por ejemplo, una silla de montar con un caballo, dada su proximidad física. Se puede asociar el volante de un automóvil con un

plato dada su similitud en la forma o la noche con un cuervo dada la característica esencial del color (negro, oscuro) que los define. Pero también se pueden asociar las patas de una mesa con las piernas de un ser humano, o las ventanas de una casa con los ojos, dado que cumplen con funciones análogas. Ésta es la base de la metáfora (aunque Ribot nunca trata el tema metafórico tal cual).

Estas asociaciones no sólo funcionan con los elementos del intelecto, de lo racional, sino también dentro de la lógica de las emociones o de los sentimientos y pasiones. Aunque difieren en sus procesos, lo intelectual y lo afectivo, conservan la base asociacionista. Ribot advierte que “la psicología debe tratar las operaciones llamadas lógicas como otros hechos, sin preocuparse de sus formas ó (sic) de su validez; para ella, un razonamiento malo vale tanto como uno bueno” (*Lógica* 7). También señala que los tratados de lógica muestran al razonamiento lógico y sin contradicciones como una atribución innata del ser humano, lo cual dista mucho de la realidad práctica. Si bien el razonamiento intelectual basa sus asociaciones en categorías (primero hace abstracciones para poder de ahí extraer semejanzas y analogías en un proceso de análisis y síntesis), el razonamiento emocional hace lo mismo de una forma inconsciente basándose en las cualidades de los estados emotivos. La transferencia de un sentimiento puede basarse en contigüidad: alguien se siente feliz por leer una carta de su amada mientras bebe vino, y luego puede volver a experimentar la alegría sin la carta pero al tomar una copa de vino, ya que ese elemento convivió cercanamente con el sentimiento; por semejanza: una madre puede tener sentimientos maternos por un niño que se parezca a su hijo fallecido por sus semejanza física o simplemente porque tenga la misma edad; o por analogía: hay sensaciones que son análogas y despiertan con ello un estado afectivo, por ejemplo cuando se dice colores fríos o calientes, voces sombrías, reproches amargos, etcétera. De esta forma, las asociaciones emocionales se dan de una manera lógica pero que escapan a la lógica racional, donde las relaciones causa-efecto provienen de la vida afectiva (valoraciones subjetivas) y no de hechos objetivos y comprobables.

Por otro lado, “algunos psicólogos han sostenido que ningún estado intelectual, cualquiera que sea, va completamente desnudo de un acompañamiento afectivo” (Ribot *Lógica* 44). Los elementos afectivos, incluso los que se encuentran acompañando a los

estados intelectuales, están determinados por valores, que obviamente son subjetivos. Estos valores, en pocas palabras, están determinados por el deseo, pero no un deseo solamente instintivo como el del instinto de conservación, sino de un deseo más próximo al deseo hegeliano del “querer vivir”. Para Ribot, “la lógica de los sentimientos es una lógica *vital*;² son las condiciones de la vida las que la han creado y la mantienen” (51). Porque esta lógica vital, estas valoraciones, son subjetivas, son un producto cultural e histórico: “Las valoraciones no son muchas veces más que el producto de las cualidades especiales de un pueblo, de un tiempo, de un hombre, de una profesión, y nosotros las creemos verdaderas para la humanidad entera” (58).

Se puede ver también de esta manera: Si la lógica racional está volcada hacia una conclusión –es decir, buscar o comprobar una verdad–, el razonamiento emocional se enfoca hacia un resultado práctico: una creencia o un deseo. No se sirve de la comprobación como el razonamiento intelectual, sino que acumula términos para llegar a una conclusión (favorable a sus deseos, claro está), o también encadena motivos y razones (creencias) para justificar la conclusión.

Ahora bien, la imaginación creadora también sigue las leyes de la asociación y tiene una lógica, más que racional, afectiva. Ribot advierte que su libro *La imaginación creadora* no es una aproximación desde lo experimental, sino más bien un ensayo desde la observación y –quizá– desde la introspección. La imaginación es una fuerza creadora o impulsora de la actividad intelectual: “El mundo de mi imaginación es mi mundo, opuesto al mundo del conocimiento que es el de todos mis semejantes” (Ribot *Imaginación* 26).

En la imaginación intervienen tres factores: el factor intelectual, el factor afectivo o emocional y el factor inconsciente. La imaginación crea asociaciones, pero la imaginación creadora compone nuevas asociaciones. Bajo el esquema de asociaciones por semejanza, contigüidad y/o analogía, la imaginación creadora realiza asociaciones nuevas entre imágenes. Pero este proceso de asociación no es puramente intelectual (análisis y síntesis), sino que también opera en él la lógica afectiva (valores, deseos) y subyace en este proceso un elemento inconsciente. “¿Por qué crea el hombre? Porque es capaz de formar nuevas combinaciones de ideas. [...] La única cosa posible es intentar la determinación de condiciones necesarias y suficientes para producir combinaciones

nuevas” (Ribot *Imaginación* 166), que es exactamente lo que Stanislavski dice que debe hacer el actor como ente creativo.

Si el proceso de una “acción verdadera” (orgánica) es el de estímulo-asociación mental-respuesta fisiológica, aquí es donde se analiza el componente creativo, el de la asociación mental. A veces el estímulo tendrá que ser imaginario, y para ello se necesita no una imaginación cualquiera, sino una imaginación creativa.³ Una de las herramientas que usa Stanislavski para esa imaginación creativa está en otro concepto tomado de Ribot: la memoria afectiva.

La teoría de las emociones puede reducirse a dos proposiciones:

- 1ª La emoción no es más que la conciencia de todos los fenómenos orgánicos (exteriores e interiores) que la acompañan, y que son considerados generalmente como sus efectos; en otros términos,
- 2ª Una emoción difiere de otra emoción según la cantidad y la cualidad de estos estados orgánicos, según sus combinaciones diversas, no siendo más que la expresión subjetiva de sus diversos modos de agrupamiento. (Ribot *Sentimientos* 126)

La primera de las proposiciones es de capital importancia para Stanislavski, ya que es otra manera de ver “emoción verdadera”, que cumple un proceso orgánico. Ribot asegura que las emociones no sólo surgen del contacto del individuo con su medio ambiente, sino también del contacto con su medio social. Asegura que la conciencia afectiva no existe en las vísceras sino en el cerebro.

Así como las percepciones dejan recuerdos, también lo hacen las emociones, y estos recuerdos pueden tener reviviscencias ya sean espontáneas o provocadas. La cita sería muy larga de reproducirse, pero Ribot, en las páginas 184 y 185 de *La psicología de los sentimientos* cita ejemplos de pintores que pintan un paisaje o un retrato de memoria y de músicos que reproducen en su cabeza todas las notas de un concierto que ejecutaron. Vale la pena mencionarlo porque Stanislavski hace una cita muy similar. El psicólogo francés dice que hay dos tipos de memoria afectiva: la falsa o abstracta y la verdadera o concreta. Pese a que la mayoría de sus colegas que han tratado el tema opinan que no se puede revivir un estado afectivo, sino sólo sus circunstancias, éste opina que sí hay casos, aunque ciertamente pocos. “La memoria afectiva falsa o abstracta consiste en la representación de un acontecimiento” (Ribot *Sentimientos* 207).

Se recuerdan las circunstancias de un hecho donde hubo un estado afectivo que dejó una huella mnémica, mas no el sentimiento mismo. Admite que éste es el de la mayoría de los casos. Y justifica el calificativo porque “Los estados afectivos son susceptibles de abstracción y de generalización, como los estados intelectuales” (208). Así como se llega a generalizar el concepto de rana después de haber visto muchas ranas (análisis y síntesis para obtener las características esenciales), así se puede generalizar un sentimiento después de haberlo experimentado muchas veces bajo muy distintas circunstancias. “El recuerdo afectivo, falso o abstracto, no es más que un signo, un simulacro, un sustituto del acontecimiento real, un estado intelectualizado que añade elementos puramente intelectuales de la representación y nada más” (208-209).

En cambio, “la memoria afectiva, verdadera o concreta, consiste en una reproducción *actual* de un estado afectivo anterior con todos sus caracteres”, y un poco más adelante aclara: “Aquí el recuerdo no consiste solamente en la representación de las condiciones, circunstancias, brevemente, de los estados intelectuales, sino de la reviviscencia del estado afectivo mismo como tal, es decir, *resentido*”⁴ (Ribot *Sentimientos* 209). Y el recuerdo afectivo tiene resonancia en todo el cuerpo, “pues una emoción sin una resonancia en todo el cuerpo no es más que un estado intelectual” (210-211). Y por lo tanto, la memoria afectiva falsa “es una variedad de la memoria intelectual; la emoción será reconocida, no resentida” (211).

Pero esto entra en conflicto (y quizá de ahí las confusiones con la memoria emocional de Stanislavski al interpretarla de distintas formas según las diversas escuelas y maestros) con lo dicho por William James y que Stanislavski afirma con aquella cita de un poeta referente a que es más fácil revivir una flor muerta que un sentimiento pasado. (Cantú Toscano *Ciencia* 279) ¿El sentimiento se revivifica o se crea uno análogo a éste? Según Ribot, se revivifica. Según James, se crea uno nuevo análogo al anterior. Y en ello pugnan las diferentes interpretaciones del sistema Stanislavski, donde el concepto de memoria emocional (o emotiva) es uno de los más oscuros y difíciles. La lectura parece indicar que Stanislavski opta por la postura de James: crear un sentimiento nuevo pero análogo, dadas las circunstancias del recuerdo. ¿Pero cómo? Para ello, y paradójicamente (puesto que está optando por la postura contraria), toma otra vez a Ribot con la asociación.

El psicólogo francés propone la asociación como la causa de la memoria afectiva. Y distingue tres tipos de asociación (que pueden operar bajo las leyes de contigüidad, semejanza y analogía). La asociación *inconsciente o ancestral* es una condición heredada que explican rasgos culturales, nacionales o de raza. Pone como ejemplo que el gusto del hombre moderno y civilizado por los dramas sangrientos puede venir por herencia de los gustos depredadores del hombre primitivo. La asociación *inconsciente personal que proviene de la cenestesia* consiste en una disposición para elaborar asociaciones dependiendo del carácter o temperamento del individuo. Pone como ejemplo que un hombre práctico y un artista tendrían asociaciones emotivas distintas frente a un mismo objeto. La asociación *inconsciente personal residuo de estados afectivos anteriores o acontecimientos de la vida* es como la segunda, pero la variación de la asociación de estados afectivos no es de individuo a individuo, sino en el mismo individuo en diferentes etapas de su vida, dependiendo de la experiencia que ha acumulado. Obviamente las que van a interesar a Stanislavski son las dos últimas.

Ribot insiste en que las representaciones (producto de las sensaciones internas y externas) se asocian por el tono emocional que tienen en común. También, la transferencia de un estado afectivo que provoca un objeto a otro. Es decir, “El amante transfiere el sentimiento causado primero por la persona de su amada, a sus vestidos, sus muebles, su casa. Por la misma razón, la envidia, el odio, ejercen su rabia sobre los objetos inanimados que pertenecen al enemigo” (Ribot *Sentimientos* 228). También “Cuando un estado intelectual ha sido acompañado de un sentimiento vivo, todo estado semejante o análogo tiende a suscitar el mismo sentimiento” (229). “Uno de mis amigos, dice Lehmann, odiaba a los perros; las circunstancias le obligaron a tener uno; se le hizo atractivo, y poco a poco su sentimiento se extendió a toda la especie canina” (230). Esta asociación, que está directamente relacionada con la memoria afectiva, será de importancia para Stanislavski para la reinterpretación de la memoria emotiva y salvar la diferencia en cuanto a la revivificación del sentimiento.

Con esto es posible ahora retomar la imaginación creadora. Ésta tiene, como se mencionó someramente más arriba, tres factores siempre presentes (aunque en distintas magnitudes, dependiendo del caso): el factor intelectual, el factor afectivo y el factor inconsciente.

La imaginación, en su factor intelectual, supone una fase de disociación, la cual es un proceso de abstracción que obedece al proceso de análisis y síntesis. En esta etapa de disociación opera también el carácter, pues “un pintor, un *sportsman*, un mercader y un indiferente no ven el caballo del mismo modo; las cualidades que interesan á (sic) uno no son estimadas por los otros” (Ribot *Imaginación* 32). Y luego una fase de asociación, que compone las ideas nuevas basándose en los elementos previamente disociados. Es un proceso racional de análisis y síntesis que sigue las leyes de contigüidad, semejanza y analogía.

Por otro lado, toda forma de imaginación creadora, dice Ribot, implica elementos afectivos, ya que “toda invención supone una necesidad, un deseo, una tendencia ó (sic) una impulsión no satisfecha” (*Imaginación* 48). A veces el factor emocional se convierte en el primer motor de la creación. Y claro, Stanislavski estará de acuerdo con esto. Al proceso creativo en su factor emocional subyace lo que Ribot nombra “ley de interés”: “En todo acontecimiento pasado, las partes de más interés renacen por sí mismas ó (sic) con mayor intensidad que las otras; y al decir de más interés, queremos significar lo que á (sic) nosotros se refiere de algún modo, ya bajo una forma agradable ó (sic) bien penosa” (52). Así, por ejemplo, un color y un sonido pueden asociarse por el efecto emotivo común que producen en algún individuo, y este factor emocional se convierte en un lazo de asociación.

El factor inconsciente es lo que llaman inspiración. Es un proceso fuera de los límites de la conciencia que reside en el carácter e historia personal del individuo. Puede suceder que “A evoca á (sic) C, aunque no haya entre estos dos términos contigüidad ni semejanza algunas, pero le evoca, porque un término medio B, que no entra en la conciencia, sirve de transición á (sic) A y á (sic) C” (Ribot *Imaginación* 74).

Hasta aquí los factores que Stanislavski toma en cuenta para la fase de la asociación mental en el proceso orgánico de la acción. A continuación se verá cómo es que el maestro ruso los incorpora en su sistema.

3. La creatividad del actor en su dramaturgia

Ahora habrá que poner todos estos conceptos en relación con Stanislavski. El primer

tema a abordar es el de la atención. En boca de su alter ego de ficción, Arkadi Nikolaievich Tortsov, plantea que hay distracciones muy fuertes para el actor en escena. Y estas distracciones suelen estar fuera del escenario. Los alumnos argumentan que “el hueco negro del proscenio”, es decir la butaquería, les provoca mucha distracción. Tortsov advierte que esto es a causa de motivaciones personales del actor, que busca la mirada aprobatoria del crítico o la mirada amorosa de la pareja o el (la) admirador(a). “[...] *a fin de olvidarse de lo que hay en la platea, hay que interesarse por lo que hay en la escena*”⁵ y prosigue: “Para distraerlo de la platea hay que introducir hábilmente un objeto interesante aquí, en la escena, como la madre distrae al niño con un juguete” (Stanislavski *Trabajo* 104), sentencia Arkadi Nikolaievich. Al igual que en Ribot, hay estímulos que atraen la atención de forma espontánea y hay otros que requieren atención voluntaria. Lo que pasa en la platea genera una atención espontánea. Pero no se quiere la atención ahí, sino en la escena, por lo tanto hay que generar interés (atención voluntaria) por lo que ocurre en la escena.

Tortsov realiza un experimento: pregunta a los alumnos quién ha perdido un tacón de su zapato. Todos buscan en sus propios zapatos y en los de los compañeros, por el piso y el escenario entero. Luego los detiene y les pregunta qué acaba de ocurrir en la platea. Nadie sabe. Su secretario había entrado ruidosamente a entregarle unos papeles para firmar y nadie lo había notado. La causa fue la atención. Se *interesaron* en buscar el tacón. Y la causa del interés es que había un *objetivo*. Igual que en Ribot, el interés tiene que ser despertado por un deseo, una necesidad, que en Stanislavski toma el nombre de objetivo.

Ribot ha señalado que estos deseos y necesidades forjan un estado de valores subjetivos, características que se aprecian de un objeto o fenómeno. El fundador de Teatro de Arte de Moscú está de acuerdo con esto e insta a que encuentren en los objetos valores que les hagan atractivos, interesarse: “Usted sabe que lo que atrae en la escena no es el objeto mismo, la lámpara, sino lo que ha forjado la imaginación” (Stanislavski *Trabajo* 123). Es decir, no es el objeto, sino la imaginación del objeto, su valoración subjetiva, lo que puede despertar un objetivo y por lo tanto un interés.

Para Stanislavski, al igual que para el psicólogo francés, la atención voluntaria requiere de un adiestramiento, una disciplina. Se comienza por encontrar el deseo, la

fascinación o la necesidad (objetivo) para provocar el interés. Cuando el interés ha surgido, por la fuerza del hábito se convertirá en un interés genuino, lo que Ribot llama “producto de la civilización”. Señala el maestro ruso en boca de su alter ego: “[...] si se es disciplinado en grado suficiente en este sentido y se concentra interiormente, puede estar tranquilo: su atención recibirá el adiestramiento necesario para la labor que realiza, hasta sin ejercicios especiales” (Stanislavski *Trabajo* 122).

La “atención creadora” requiere no sólo de elementos fisiológicos, sino también de elementos psíquicos, como la imaginación. También considera que la imaginación del actor (puesto que es un artista y no un mero ejecutante) debe ser creadora. Stianislavki opinaba que, si el dramaturgo plantea la mitad del personaje, el actor debe crear la otra mitad. La imaginación es una de las grandes herramientas del actor.

Para Stanislavski, la imaginación consiste en asociar ideas de una forma novedosa o innovadora. Tortsov, al explicar qué es la imaginación, muestra a sus alumnos la pintura de un paisaje glacial de un artista amigo suyo: “¿Quién creería que esto lo pintó un hombre que en toda su vida no fue más allá de Moscú y sus alrededores? Hizo una escena polar de lo que había observado aquí en la naturaleza durante el invierno, y de relatos, publicaciones científicas y fotografías. Con todo ese material creó un cuadro, y en su trabajo la imaginación tuvo un papel principal” (Stanislavski *Trabajo* 73-74).

También cuenta más adelante cómo es que ese mismo artista ha hecho bocetos para obras inexistentes y pintado paisajes espaciales. Todo de la misma manera, descomponiendo en partes y sintetizando, para formar asociaciones nuevas. “La imaginación dibuja lo que en la vida real es irrealizable” (Stanislavski *Trabajos* 85). Así como para Ribot también para el maestro ruso la creación también conlleva una lógica: “En la naturaleza todo es lógico y coherente (con algunas excepciones), y así debe ser también lo que inventa la imaginación. No me sorprende que su fantasía se negase a seguir una línea carente de premisas lógicas” (84). Pero no es una lógica enteramente racional, sino una lógica que tiene componentes afectivos, donde se asocian objetos con valoraciones subjetivas. Cuenta Nazvánov tras un ejercicio: “Al sentirme en un ambiente conocido, volvieron a nacer en mí las dudas a las que estoy habituado cuando me encuentro a solas. Presa de una profunda tristeza, busqué mentalmente la salida en el

suicidio” (86). Así, como en Ribot, un estado A (el ambiente conocido) lleva a una asociación C (el suicidio) que aparentemente no tienen conexión, sino por estados afectivos de valoraciones subjetivas como la depresión, la tristeza y la soledad (B). Las representaciones se asocian por el tono emocional común.

Tortsov contesta: “De los pensamientos nacieron las sensaciones y vivencias, y a continuación los deseos de actuar” (Stanislavski *Trabajo* 87), ya que, como dice Ribot, “toda imagen contiene una tendencia al movimiento”, es decir, hacia la acción, pues no es un simple movimiento, sino un proceso orgánico que ha pasado por el estímulo, la asociación mental y dará como resultado una respuesta fisiológica (que, entre otras cosas, puede ser un movimiento muscular). Por ello sentencia: “ni un solo movimiento, ni un solo paso en la escena se debe realizar mecánicamente, sin un fundamento interior, o sea, sin que intervenga la imaginación” (97), pues ésta es la que contiene la tendencia hacia la acción orgánica.

Si los estímulos no son reales, provenientes del entorno, el estímulo puede ser imaginario. O también, si el estímulo existe, por ejemplo, en un objeto, la imaginación es la que debe dar valor a ese objeto para que resulte interesante, y por tanto, estimulante. Como en un ejemplo que pone el propio Stanislavski, el cuchillo no importa por su constitución (si es de madera, metal o cartón), sino por la verdad (valoración subjetiva) que se verifica en el cambio de comportamiento. Se analiza el cuchillo (de descomponen en sus características) y se valora una o varias de éste, como que es filoso, incluso dañino o hasta peligroso. Y esta valoración subjetiva, proveniente tanto de la experiencia (intelecto) como de los estados afectivos (emociones como el miedo),⁶ es la que propiciará el estímulo:

a través de estas representaciones, despertamos las sensaciones interiores de alguno de los cinco sentidos y fijamos definitivamente en dicho lugar nuestra atención, que, por lo tanto, llega a convertirse en objeto de nuestra vida imaginaria, no por una vía directa, sino a través de lo que podríamos llamar un objeto auxiliar [el término B que está fuera de la conciencia]. (Stanislavski *Trabajo* 120)

El maestro ruso advierte que el actor, así como el pintor del que da cuenta, debe hacer asociaciones de imágenes, provenientes de toda clases de estímulos para poder crear:

De nuestros sentidos, la vista es el que más directamente capta las impresiones. También el oído es extremadamente sensible. Por eso lo más fácil es actuar sobre nuestra sensibilidad a través de la vista y el oído. Es sabido que algunos pintores pueden pintar retratos “de memoria”. Ciertos músicos poseen un oído tan perfecto que pueden escuchar mentalmente una sinfonía recién ejecutada, recordando los detalles de la interpretación y las más insignificantes desviaciones de la partitura. (Stanislavski *Trabajo* 219).

Aunque la cita de Ribot⁷ fue demasiado larga para reproducirla en el apartado anterior, se puede notar que Stanislavski está resumiendo los casos enumerados por Ribot en cuanto a pintores y músicos. Estas representaciones que se fijan en la memoria tienen además una carga afectiva, que da como resultado lo que Ribot llama “memoria afectiva” y Stanislavski “memoria emocional”, tomando el término explícitamente de él: “O, como la llamaremos en adelante, *memoria emocional*. Antes la llamábamos como Ribot, ‘memoria afectiva’. Ahora se ha abandonado el término y por eso hemos convenido en llamar ‘memoria emocional’ a la memoria de los sentimientos” (Stanislavski *Trabajo* 216).

Para ejercitar la memoria emocional, Tortsov recomienda a los alumnos que se expongan a las obras de arte:

Pero háganlo, no con la mirada fría y analítica, lápiz en mano, sino con el espíritu cálido propio del verdadero artista, que se deja absorber por la vida, que se convierte en objeto de su estudio y su pasión, que todo lo mira con avidez, tratando de grabar sus impresiones no ya en su cuaderno de apuntes, como quien reúne datos estadísticos, sino en el corazón, porque lo que ha obtenido es un material vivo, palpitante, creador. (Stanislavski *Trabajo* 129)

De esta forma, hace la distinción entre ejercitar una memoria intelectual, que reúna datos de las experiencias, y una emocional, que grabe las impresiones afectivas de las representaciones que se crea. Así que Tortsov reprende a los alumnos después de un ejercicio: “No soy un censor que precisa recoger hechos exactos, sino un artista para el cual son importantes las emociones creadoras” (131-132). Y aclara que no es que no cuenten con memoria emocional, sino que ésta no ha sido desarrollada.⁸

Stanislavski asegura: “Pero dicen que los grandes artistas y los grandes poetas se inspiran en la naturaleza. No la fotografían, sino que se inspiran en ella, dejan pasar el

modelo a través de su propia personalidad, y lo completan con el material vivo de la propia memoria emocional” (Stanislavski *Trabajo* 225-226). Ahí está Ribot nuevamente. En las asociaciones de “inconsciente personal” es la personalidad del individuo la que opera de forma afectiva para lograr asociaciones nuevas a través de un proceso inconsciente. La asociación de las representaciones A y C, que provienen de la naturaleza, tiene por unión un factor inconsciente B en el que opera la subjetividad del individuo, determinada tanto por su carácter como su experiencia de vida. *Y eso da como resultado la obra de arte, es decir, la nueva combinación de asociaciones.*⁹ Esto también se nota en un pasaje donde narra cómo Chéjov fue concibiendo una de sus obras mediante asociaciones aparentemente inconexas:

Éste concibió primeramente un personaje pescando; a su lado, alguien se baña. Luego apareció una persona a la que le faltaba un brazo; más adelante se descubre que es muy aficionado al juego de billar. Después vislumbró una amplia ventana abierta por la que se introducían en la habitación las ramas de un cerezo en flor. Más adelante esto se transformó en todo un jardín de cerezos, que le sugerían a Chéjov reminiscencias de una bella pero inútil vida que se iba extinguiendo en Rusia. ¿Dónde está la lógica, la relación y la analogía entre el jugador de billar al que le falta un brazo, la rama del cerezo en flor y la futura revolución rusa? (Stanislavski *Papel* 190-191).

La respuesta claramente está en ese elemento B inconsciente que hace asociar los elementos A y C aparentemente inconexos. Siendo el actor un artista al mismo nivel que el escritor, éste también debe hacer estas asociaciones para imaginar, para crear. Y la memoria juega un papel muy importante en ello.

Stanislavski compara la memoria con un armario con divisiones y subdivisiones, con cajitas en ellos. Y en algunas de estas cajitas se encuentran unas perlas, que son las memorias emocionales, las cuales se vuelven cada vez más inaccesibles y llegan a perderse. “Mas no piense en perseguir la antigua perla, que no volverá jamás, como la alegría de la infancia, o el primer amor. Procure crear cada vez una inspiración nueva y fresca para el presente” (Stanislavski *Trabajo* 226). Esta metáfora apoya a la de la flor muerta. Quizá sea por esta discrepancia con Ribot que haya decidido cambiar el concepto de memoria afectiva a memoria emocional, ya que para el psicólogo francés hay casos en los que sí se puede revivir la emoción. Tal vez haya optado por lo

emocional en lugar de lo afectivo por la etimología de ésta que remite al movimiento,¹⁰ a la acción, lo que sin duda buscaba el gran actor ruso. Ambas no quedan más que como conjeturas, y la una no excluye a la otra.

Para buscar la acción orgánica hay que crear las circunstancias dadas que a su vez crearán los estímulos (reales o imaginarios). Pero para ello se requiere de la imaginación creadora, que busque asociaciones desde lo afectivo. Para que un estímulo resulte afectivo, hay que ponerle atención, dejar que ciertos estímulos exciten e inhibir otros, identificar características que pueden ser de valor subjetivo para el actor-personaje. Entonces, para lograr la atención también hay que interesarse. Y el interés se logra mediante la identificación de un objetivo (deseo). Un elemento primordial de la imaginación creadora está en la memoria emocional, que ayuda a las asociaciones y hace surgir en el actor sentimientos análogos a los del personaje. La verdad orgánica de las acciones –el paso por el estímulo, la asociación y la respuesta fisiológica– se encadenan de una forma lógica y coherente. Pero esta lógica no es siempre la de la lógica racional, sino que puede ser también una lógica afectiva. Esto traerá como resultado la “verdad” (organicidad) de la acción: no importa si el cuchillo es de madera, metal o cartón, sino que se responda a la presencia de éste *como si* pudiera hacer daño (valoración subjetiva de las características basada en una emoción como el miedo).

El factor intelectual (Ribot) o mente (Stanislavski) puede crear las circunstancias que detonen los estímulos, es decir, encontrar asociaciones de ideas de una forma creativa que ayuden a realizar las acciones orgánicas. Esto tiene implícito el factor emocional (Ribot) o sentimiento (Stanislavski), ya que las acciones físicas llevarán a la emoción; o bien, al crear las asociaciones creativas por medio de la memoria emocional, los afectos crearán valoraciones subjetivas que, para alcanzar un objetivo práctico, llevarán inevitablemente a la acción física.

En esto consiste el proceso creativo del actor y he ahí su dramaturgia, una dramaturgia performativa. La atención como un paso previo para poder generar imaginación. La imaginación no sólo consiste en crear imágenes “nuevas” sino en encontrar una lógica afectiva en las asociaciones mentales, cargar la realidad de otras valoraciones subjetivas para modificar esa realidad (trabajo, en el sentido marxista), es

decir, “poner un mundo a existir” en palabras de Dubatti.

En el estímulo-asociación mental-respuesta fisiológica de la acción orgánica, la que va a cargar de sentido es la asociación mental como parte central del proceso y es precisamente esta lógica afectiva del actor o artista escénico la que aporta la naturaleza metafórica.¹¹ Hablando del acontecimiento poético del teatro, Dubatti señala:

El carácter de otredad y desterritorialidad de la *poíesis* permite considerarla “mundo paralelo al mundo”, con sus propias reglas: al establecer su diferencia (de principio formal, y en consecuencia también de materia), el ente poético funda un *nuevo nivel del ser*, produce un *salto ontológico*. Esta capacidad de saltar a otro nivel y establecerse “en paralelo” le otorga al ente poético una *naturaleza metafórica*.¹² es otra cosa respecto a la realidad cotidiana, y se ofrece en sí como término complementario, extraordinario, del mundo cotidiano. (*Filosofía* 65)

El establecimiento de este mundo poético, de este espacio de alteridad, se da exclusivamente por las acciones físicas y físico verbales del actor, las cuales tienen su centro creativo en la asociación de estados afectos y su valoración subjetiva. Pero estas acciones no están “sueltas”, sino que van entrelazadas.

Si la dramaturgia en un sentido amplio es una estructura o principio organizador que da cohesión y coherencia a un sistema simbólico-poético (Cantú Toscano “Dramaturgia” 114-115), *la dramaturgia performativa es una dramaturgia de las acciones*. En esta dramaturgia ocurre un proceso analógico, por un lado, pues la analogía es una de las bases de la asociación de ideas (asociar el elemento A con el elemento C por medio de una valoración subjetiva B); pero también dialéctico, ya que las acciones se enlazan unas con otras (acción-reacción), generándose las una a las otras: una acción que afirme, otra que niegue, y una más que niegue a la negación, dando así eso que llamamos progresión dramática. Y aunque esto es material de debate, puede llamarsele *dramaturgia performativa* no sólo al trabajo del actor, sino a lo que hace el bailarín, el clown, el acróbata y otros artistas escénicos, pues sus acciones responden a los mismos principios: estímulo-asociación mental-respuesta fisiológica; y en sus asociaciones mentales también opera una lógica emocional o afectiva que no responde a una lógica racional: además sus acciones también ponen mundo a existir y no es necesario que cuenten historias o construyan ficciones para ello.

Conclusiones

Incluso en la concepción tradicional del trabajo del actor, donde de una forma simplificada “repite las palabras” de un escritor y “sigue las indicaciones” de un director, *es la dramaturgia performativa la que pone ese mundo a existir*. Las palabras descorporalizadas en el papel no son acontecimiento teatral por sí solas. Las indicaciones de un director, llámense trazo escénico, partitura o coreografía, tampoco generan un acontecimiento. Es la acción dramática ejercida por el cuerpo poético la que transforma la realidad y genera un mundo paralelo al mundo.

Si regresamos al ejemplo del espectáculo teatral de calle, hubo una dramaturgia autoral que concibió la generalidad del espectáculo: dónde comienza, dónde termina y los puntos por los que transita, de qué va a tratar y su sentido discursivo; todo más bien desde un plano ideal. Hubo una dramaturgia escénica, la cual organizó el espectáculo en cuanto a su implementación en la realidad: escogió la calle donde iba a ser, la hora, la orientación en cuanto a la ubicación del posible público, propuso los desplazamientos y los movimientos, incluso también indicó gestos. Es decir, aterrizó en la realidad material la discursividad planteada por la dramaturgia autoral. Sin embargo, es la *dramaturgia performativa* la que generó el acontecimiento al llevarlo a la acción. El actor tuvo que generar una lógica afectiva en todas estas “indicaciones” para que tuvieran un sentido emocional en él.

© **Mario Cantú Toscano**

Notas

1 Aunque éste sea real, en la performatividad escénica éste deberá tener un componente imaginario para incorporarlo al “mundo paralelo al mundo”, que no siempre es una ficción.

2 Las cursivas del autor.

3 En el escenario hay que hacer presente lo que está ausente. A veces, aunque el objeto está presente, lo que está ausente es la valoración subjetiva que el actor-personaje hace del objeto. Y para ello se necesita una imaginación creadora como la describe Ribot.

4 Las cursivas son del autor.

5 Las cursivas son del autor.

6 En esto también se toma en cuenta la situación, lo que Stanislavski enuncia como “circunstancias dadas” y “sí mágico”, o que en otros teóricos pueda tomar alguna otra nomenclatura.

7 Ribot hace una descripción de varias páginas enumerando casos de artistas plásticos y músicos de su época (la mayoría ahora desconocidos) y analizando cómo reproducen sensaciones visuales y auditivas con la memoria.

8 En esto también difiere con Ribot, puesto que el psicólogo francés sugiere que hay personas que poseen memoria afectiva verdadera y personas que sólo poseen la falsa. Para Stanislavski, todo ser humano puede poseer memoria emocional, aunque haga falta desarrollarla, ejercitarla.

9 Esto además se conecta con la *naturaleza metafórica* de la escena como espacio de alteridad, lo cual se explicará mejor más adelante pero vale la pena advertirlo desde ahora.

10 En ruso, la palabra *emoción* tiene la misma etimología que en las lenguas romances, derivada del griego “movido por los dioses”.

11 La metáfora, según Ricoeur, también opera mediante asociaciones por proximidad, semejanza y analogía. Y estas asociaciones ponen dos términos en tensión (metáfora viva), lo cual puede equivaler a la lógica afectiva de la que habla Ribot con el término B que está fuera de la conciencia. Para ver más sobre esto se recomienda el libro *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, de Paul Ricoeur.

12 Todas las cursivas son del autor.

Bibliografía

- Cantú Toscano, Mario. “La dramaturgia de la dramaturgia. Una aproximación desde las ciencias de la complejidad”. *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*. Alicante: Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, número 14, 2009, pp. 105-127.
- . *La ciencia en Stanislavski. Una relectura desde sus influencias científicas*. México: Paso de Gato, 2015.
- Dubatti, Jorge. *Filosofía del teatro II*. Buenos Aires: Autel, 2010.
- . *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot, 2011.
- Ribot, Théodule-Armand. *Ensayo acerca de la imaginación creadora*. Madrid: Librería Vicente Suárez, 1901.
- . *La lógica de los sentimientos*. Madrid: Daniel Jorro, 1905.
- . *La psicología de los sentimientos*. Madrid: Daniel Jorro, 1924.
- . *Psicología de la atención*. Madrid: Daniel Jorro, 1910.
- Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI, 1999.
- Stanislavski, Konstantín. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba, 2007.