

29.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

TRES CURSOS BASICOS PARA LA FORMACION DEL ACTOR A NIVEL PROFESIONAL.

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE: LICENCIADA EN LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO PRESENTA ROSARIO AMANDA DE SANPEDRO QUINTANILLA

ASESOR: PROFESOR CARLOS LUIS FERNANDEZ QUINTANAR.



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS MEXICO, D.F. 1998



268362

TESIS CON FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



TRES CURSOS BÁSICOS PARA LA FORMACIÓN DEL ACTOR
A NIVEL PROFESIONAL

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE.

LICENCIADA EN LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA:

ROSARIO AMANDA DE SAN PEDRO QUINTANILLA

México, D.F.

1998

A Dios.

A la memoria de mi querido hermano
José, quien me enseñó que debía
finalizar todo aquello que
empendiera.

AGRADECIMIENTOS

El presente trabajo fue realizado con la supervisión académica del Profesor: Carlos Luis Fernández Quintanar, quien siempre estuvo pendiente de las dificultades y los avances que desde un principio presentó la tesis. Respetuoso de las ideas que tenía, las cuales fueron guiadas con honestidad, objetividad y siempre dirigidas en beneficio de la mejor formación del actor.

La valiosa cooperación y compromiso ético que demostró durante el trabajo fueron los principales motivos que me guiaron durante el proceso de la precisión y planeación de cada uno de los cursos, ya que se conjugaron los conocimientos teóricos con la experiencia que como actor y profesor compartió desde los cimientos de la tesis.

Agradezco la valiosa ayuda que me brindó a todas las innumerables asesorías, las cuales estuvieron presentes durante la tesis, sin la cual no hubiera sido posible llegar a su culminación.

Por la paciencia y gran interés demostrado al trabajo: muchas gracias.

A mis queridos padres: Braulio y Amanda por el apoyo y comprensión que mostraron durante la elaboración de este trabajo al brindarme su amistad y creyeron en mí. Les agradezco cada detalle de bondad que tuvieron conmigo.

A mi adorado hermano Luis, quien siempre me ayudó a no desistir en la elaboración de la tesis y al brindarme su ayuda incondicional para que plasmara mis ideas.

Al Padre M.Sp.S Rafael Moctezuma Barragán, el cual estuvo pendiente de los avances de la tesis al alentarme a terminarla. Mil gracias por los acertados consejos que compartió conmigo cuando más los necesitaba: ¡Ahora soy más feliz!

Y a todos mis inolvidables profesores que me enseñaron el valor de los conocimientos que están plasmados en la tesis.

ÍNDICE

Dedicatoria	i
Agradecimientos	ii
Índice	iii
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I	
LOS FUNDAMENTOS DE LOS TRES CURSOS BÁSICOS	4
1.1. Análisis retrospectivo de las experiencias en mi formación como actriz	7
1.2. Fundamentación teórica de los tres cursos	10
1.2.1. La conformación general de los tres cursos	16
1.2.2 Las características del actor	16
1.2.3. El tipo de actor que se pretende formar	19
CAPÍTULO II	
PRIMER CURSO. LA FORMACIÓN INICIAL DEL ACTOR	20
2.1. Introducción a las técnicas exteriores de actuación	21
2.2. Desarrollo teórico y práctico del temario	21
2.2.1. Técnicas exteriores de actuación. (Técnicas de expresión corporal y vocal). <i>Teoría y práctica</i>	32
2.2.1.1. Técnica vocal. Teoría y práctica	40
2.2.1.2. Introducción teórica y práctica al espacio escénico	59
2.2.1.3. Expresión corporal. Práctica de las cuatro máscaras: neutra, expresiva, contramáscara y larval denominadas por Jacques Lecoq	65
2.2.1.4. La improvisación. Práctica	67

CAPÍTULO III

SEGUNDO CURSO: LA PSICOTÉCNICA. MÉTODO DE TRABAJO PARA ACTORES	71
3.1. Desarrollo de la teoría y la práctica de la psicotécnica	76

CAPÍTULO IV

TERCER CURSO: GUÍA DE TRABAJO PARA EL ACTOR SOBRE SU PERSONAJE (PREVIO A LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE)	106
4.1. Análisis de la obra dramática	110
4.2. Análisis del personaje a representar	124
4.3. Guía de trabajo para el actor sobre su personaje	141
CONCLUSIONES	153
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	155
APÉNDICE A Guía de estudio. Primer curso: La formación inicial del actor	159
APÉNDICE B Guía de estudio. Segundo curso: La psicotécnica. Método de trabajo. Para actores	162
APÉNDICE C Guía de estudio. Tercer curso: Guía de trabajo para el actor sobre su personaje (Previo a la construcción del personaje)	164
APÉNDICE D Programa de Asignaturas del Plan de Estudios para la licenciatura En Literatura Dramática y Teatro	166

LISTA DE FIGURAS

Número		Página
1	División del escenario	60

INTRODUCCIÓN

Este trabajo de investigación es el producto de una preocupación y reflexión que como egresada del colegio de Literatura Dramática y Teatro, que se imparte en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (U.N.A.M.), he tenido desde los primeros años de la carrera en el área de Actuación sobre el proceso de formación que como actriz recibí. Dicha preocupación consistió en que diversos compañeros de la generación presentaban en su trabajo escénico problemas de formación en la no aplicación y, en algunos casos, el desconocimiento de las técnicas de actuación (como se expone en el primer capítulo). Esto fue un motivo para encontrar las posibles causas de dichos problemas cuando en ocasiones los presenciaba en los exámenes de actuación e incluso en montajes de teatro profesional

Cabe señalar que este fue el punto de partida para conocer sobre los diversos caminos de educar a un actor y su proceso de formación, el cual considero demasiado complejo y, me atrevería a señalar, riesgoso, pues el profesor es quien tiene la responsabilidad de guiar al actor por los caminos más idóneos para formarlo en las técnicas de actuación y así sea capaz de construir su personaje.

En relación con los problemas de las técnicas de actuación creo necesario establecer un camino diferente para una mejor formación para que el actor esté mejor preparado. Para ello es importante establecer el tema de la tesis: Estructurar en tres cursos básicos la formación del actor a nivel profesional al conjuntar mi formación como actriz con el método de la psicotécnica de Constantin Sergueiévich Alexéiev-Stanislavski.

Es conveniente destacar que no es posible enseñar a las personas "a actuar" (Stanislavski, 1992, p. 101) ciertos sentimientos –como se estipula en el capítulo tercero– como señala Stanislavski (1992). Sin embargo, pienso que se puede enseñar las técnicas de actuación, que son el conjunto de reglas específicas que le permite al actor manejar eficazmente su cuerpo y voz en escena para la creación del personaje

Considero que el actor es quien debe poseer diversas cualidades, entre las que se encuentran: tener una basta cultura, para conocer sobre las costumbres del país al que pertenece su personaje, así como de su psicología, de modo que todo ello lo use en la futura interpretación de su personaje y sea capaz de construirlo por medio de un método de actuación como: la psicotécnica, (v. en el tercer capítulo), de acuerdo con los planteamientos de Stanislavski.

El problema que establezco para la tesis es el siguiente: cómo preparar al actor para que comunique claramente lo que el dramaturgo expresa en el texto, ya que necesita transmitir los pensamientos y sentimientos del personaje al ser verosímil con la ficción escénica.

Para resolver el problema de investigación me propongo realizar durante la exposición de los tres cursos las siguientes ideas rectoras:

- Preparar al actor a que exprese los sentimientos que necesite el personaje al dominar las técnicas exteriores e interiores como la psicotécnica de Stanislavski.
- Enseñarle a analizar el texto dramático, por medio de una guía de trabajo para que comprenda y exprese con claridad y sencillez las ideas del dramaturgo en escena.

A continuación presento los objetivos que voy a realizar en este trabajo, los cuales son:

- 1 Plantear la progresión lógica de los contenidos temáticos de cada curso y que exista el avance y la relación entre cada uno de ellos.
2. Estructurar los cursos de manera teórica y práctica en relación con los contenidos temáticos.
3. Practicar de manera conjunta y armónica las técnicas de actuación (las técnicas de expresión corporal y vocal).
4. Aplicar las técnicas exteriores e interiores (la psicotécnica de acuerdo con los planteamientos de Stanislavski) en el trabajo escénico del actor
5. Proponer una guía de trabajo al actor previa a la construcción del personaje.
- 6 Estipular una guía de estudio de cada curso para el actor.

La tesis consta de los siguientes capítulos, en el primero: Los fundamentos de los tres cursos básicos para la formación del actor a nivel profesional trata sobre la conformación teórica de dichos cursos, así como de las características y el tipo de actor que se pretende formar en esta propuesta.

El capítulo segundo titulado: Primer curso. La formación inicial del actor contiene la teoría y la práctica de las técnicas exteriores, el cual consiste en el primer acercamiento del actor a las técnicas de entrenamiento corporal y vocal, el espacio escénico y la improvisación.

En el capítulo tercero: La psicotécnica. Método de trabajo para actores se estudia de manera teórica y práctica algunos elementos del sistema como lo estipula Stanislavski.

En relación con el capítulo cuarto denominado: Guía de trabajo para el actor sobre su personaje (Previo a la construcción del personaje) expongo el camino que siga el actor para que aplique el análisis del texto dramático y de su personaje y los use conjuntamente con la guía de trabajo, la cual se basa, en su mayoría, en el modelo del "Complemento para el trabajo del actor sobre su papel." (Stanislavski, 1977, p 343) como el trabajo previo para la construcción de su personaje.

Cabe aclarar que dichos cursos sólo forman parte de una formación que contemplaría otros más como serían: intermedios o avanzados, sin embargo, la formación que expongo no abarca todos ellos, pues rebasaría los objetivos propuestos para la tesis

Considero que este trabajo sería de utilidad para la Comisión Revisora y Elaboradora del Plan de Estudios de la carrera, pues se podría comprender cuáles fueron los problemas que se presentaron en mi formación como actriz.

La parte teórica de la tesis está basada en los planteamientos de diversos teóricos (v. el capítulo primero) al igual que la práctica, así como algunos ejercicios que retomé de mi experiencia de las clases que recibí en la carrera

Finalmente, este trabajo se dirige a los profesionales del teatro y para aquellos interesados en llevar a la práctica dichos cursos básicos en un recinto donde se formen actores a nivel profesional.

CAPÍTULO I

CAPÍTULO I

LOS FUNDAMENTOS DE LOS TRES CURSOS BÁSICOS

Es importante señalar que la formación del actor en México es actualmente un fenómeno particularmente singular a finales de este siglo, como lo menciona Ronquillo (1993), en donde dicha formación ha tenido un desarrollo irregular, pues hace apenas unos cien años no existía la formación básica y académica, ya que la mayoría de los actores aprendían a actuar al seguir las enseñanzas de quienes eran sus maestros, los cuales eran los de mayor edad y transmitían a sus alumnos cómo actuar. Sin embargo, ahora los aspirantes que desean formarse como actores a nivel profesional, entendida esta última como "... la posibilidad real que tiene el graduado de vivir de sus creaciones y de insertarse en el terreno de su profesión." (Nuñez Arocha, 1994, p. 67), encuentran múltiples opciones para elegir las que consideren más adecuadas y completas, de acuerdo con sus propios intereses. A continuación señalo los cuatro caminos de formación a nivel profesional, como los más frecuentes que distinguen Ruiz Lugo y Monroy Bautista (1992): la primera: es "hacerse en las tablas" (Ruiz Lugo y Monroy Bautista, 1992, p. 142). Esta opción consiste cuando el aprendiz elige formarse de manera empírica, es decir, aprender a actuar en el escenario por medio de la práctica continua, a pesar de no tener conocimientos teóricos en las técnicas de actuación, descartando así la posibilidad de realizar su preparación en alguna institución o escuela de formación profesional.

Esta primera formación apoyada por algunos actores, como lo afirma la actriz Ofelia Guilmain:

La escuela no forma actores; la verdadera fragua está en el escenario: los directores, los compañeros, los personajes que se interpretan, el público. Por eso afirmo que las escuelas de teatro no hacen actores, aunque sí ofrecen una formación básica que todo actor debe tener. Yo, insisto, me formé como actriz en el

trabajo constante. No hay creación sin oficio, y el oficio sólo se adquiere en las 'tablas'; ... (Ronquillo, 1993, p. 9).

La segunda opción es educarse como actor por la llamada "vía del maestro" (Ruiz Lugo y Monroy Bautista, 1992, p. 142), la cual consiste que cuando un actor reconocido acoge a su cargo un grupo de discípulos a los cuales les enseña por medio de la imitación, es decir, el maestro demuestra frente a los alumnos cómo es que se debe actuar lo que él les pide.

La tercera opción es integrar un grupo de actores que pertenecen a una compañía de repertorio para ser preparados de acuerdo con la obra que se represente.

Y la cuarta opción, que considero como de las más frecuentes, es prepararse en las diversas instituciones o escuelas, en donde se forman actores a nivel profesional como serían, por sólo citar algunas: La Escuela de Arte Teatral (E.A.T) del I.N.B.A., el Colegio de Literatura Dramática y Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.A.M., La Asociación Nacional de Actores (A.N.D.A), el Centro Universitario de Teatro (C.U.T.); Televisa forma actores en su propio Centro de Educación Artística, el Centro de Arte Dramático, A.C. (C.A.D.A.C.), el Centro de Arte Dramático y Estudios Especializados, la Escuela de Arte Dramático Seki Sano (C.A.D.E. E.E.); la Escuela de Actores Dimitrio Sarrás; el Núcleo de Estudios Teatrales (N.E.T.); entre otras.

Sin embargo, a pesar de existir dichas opciones cuando he asistido a un montaje de teatro comercial, universitario y experimental presencié en la mayoría de las actuaciones problemas de formación en las técnicas de actuación. Esto se confirma con el testimonio del actor, director y profesor Luis de Tavira Noriega ("La formación del actor en México", entrevista personal, 28 de septiembre de 1995.), quien nos señala que el actor presenta problemas de formación en el escenario como:

Rosario De San Pedro.— Desde su perspectiva, ¿qué carencias presenta el actor con mayor frecuencia en el trabajo escénico?

Luis de Tavira Noriega.- La ausencia de metodologías y de procedimientos pedagógicos contribuye a que el actor venga en México, muy frecuentemente

desposeído de técnica, es decir, no domina, no ha encontrado por él mismo, y por lo tanto no tiene técnica. Es alguien acostumbrado a reaccionar casi pavlovianamente, a órdenes, y a recibir por lo que hace un comentario que es: o una reprimenda o un aplauso. (...) Actores incapaces de fijar, incapaces de evolucionar en el trabajo; suelen ser pues actores que no tienen técnica.

Entonces, bueno, relacionando esta primera pregunta con la anterior, las dificultades que encontramos con mayor frecuencia son: ausencia de técnica, ausencia de criterio, ausencia de disponibilidad, y en cambio deformación consistente fundamentalmente en entender que el actor simplemente reacciona. ("La formación del actor en México", entrevista personal, 28 de septiembre de 1995)

La actriz Teresina Bueno (Bueno, 1994) escribe sobre los problemas de actuación lo siguiente:

A veces, cuando presenciamos un trabajo final de un curso de actuación, notamos debilidades cuyo resultado se manifiesta en la carencia de estados de ánimo, la ausencia de una circunstancia de peso y en consecuencia el manejo deficiente de la voz o la expresión corporal. (Bueno, 1994, p. 45)

Ahora bien, es importante señalar aquellos problemas de formación que presentamos un grupo de compañeros de la carrera de Literatura Dramática y Teatro, los cuales pertenecíamos al área de Actuación, durante los ensayos del montaje de la obra: El tiempo y los Conway John Boynton Priestley, que se llevaron a cabo en el año de 1993, en donde los problemas que hallé fueron: la no aplicación de las técnicas de actuación como la psicotécnica, de expresión corporal y vocal; así como las que en mí detecté, las cuales fueron entre otras: la falta de precisión en las acciones (v este concepto en el tercer capítulo), la ausencia de las emociones teatrales, las cuales Stanislavski (1988^a) señala que: "éstas son una especie de imitación artificial de la periferia de los sentimientos físicos." (Stanislavski, 1988^a, p 31) que las escenas requerían; y la otra fue la ausencia de la concentración de la atención, la cual es "la facultad creadora es primero que todo, la concentración completa de la naturaleza entera del actor." (Stanislavski,

1988^a, p. 27) ;así como la falta de continuidad y sentido de verdad en escena (estos conceptos se exponen ampliamente en el tercer capítulo) y por último, la falta de preparación para enfrentar un montaje a corto plazo.

Al comprender que presentaba dichos problemas realicé el análisis retrospectivo de las experiencias en mi formación para de allí distinguir los aspectos tanto positivos como negativos para la sustentación de la tesis y en la planeación y estructuración de los tres cursos al considerar algunos problemas y elementos positivos para proponer una mejor forma de educar al actor.

1.1. Análisis retrospectivo de las experiencias en mi formación como actriz.

Creo que si el actor conoce y aplica las técnicas de actuación de manera teórica y práctica en escena, preparará su trabajo en escena con prontitud y calidad es por ello que consideré necesario revisar y reflexionar cómo fue mi formación en las materias prácticas en el área de Actuación.

Para extraer los problemas más frecuentes revisé los programas de estudio de las materias que repercuten exclusivamente en el escenario: Actuación, Taller de Actuación. Teatro, Expresión verbal, Interpretación verbal. Prosa y verso; Canto; Acondicionamiento físico para actores; Danza y Acrobacia al utilizar el Programa de Asignaturas del Plan de Estudios para la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro (Wagner, Ruiz Loza, Gutiérrez, Mendoza, Téllez, Pliego, Fritz, Solórzano, Weisz, Partida, Pliego, Sten, Paguaga, Mora Catlet, Valdés, Díaz Mercado, Reyes, García, Zea, Castro y Comisión de Apoyo Pedagógico C.A.P., 1985) que aún continúa vigente, el cual denominé en lo sucesivo Plan de Estudios, para confrontarlos con los objetivos propuestos por los profesores al inicio de los cursos; para ello utilicé las notas personales que durante los cuatro años llevé durante las clases, en donde ordené y seleccioné la información que me sirvió para esta labor como los contenidos temáticos, la evaluación y la bibliografía que se estudió para las sesiones.

Después de lo anterior, a continuación explico los resultados que obtuve sobre los problemas que con mayor frecuencia detecté, así como los aspectos positivos y

retomarlos, en su mayoría, para la estructuración de estos cursos; cabe señalar, que el orden que establezco no corresponde a la progresión lógica de las asignaturas, sino más bien, en relación con los problemas.

El orden en que se encuentran los problemas de actuación están en relación con las técnicas de actuación (exteriores e interiores).

Me pareció que hubo una falta de secuencia, relación y avance en la aplicación de las técnicas de actuación como en el segundo año de Actuación (en las técnicas interiores), de acuerdo con Sudakov (Cole, 1964) las comprendo de la siguiente manera:

"Por eso, cuando hablamos de técnica, hablamos en primer lugar de la interna, de la habilidad para actuar, para poseer el sentido de la verdad, para apoderarse y cambiar los ritmos correctamente, de tratar de todas las heridas y enfermedades a la cuales pueden estar sujetas esas habilidades. Esto constituye una parte integral del entrenamiento del actor." (Cole, 1969, p. 94). También entiendo por técnicas interiores aquellos elementos que ayudan al actor a interpretar de manera interna la expresión emotiva de los sentimientos del personaje, como serían: la acción, la atención, la adaptación, las circunstancias dadas, el "sí mágico" (Stanislavski, 1988, p. 91), el sentimiento, credibilidad, etcétera, (V. los conceptos en el tercer capítulo.)

Era común repetir los contenidos temáticos adquiridos previamente e incluso contradicciones como en el cuarto semestre de Actuación, en donde se replantearon, de manera diferente, los elementos de la psicotécnica de Stanislavski, que ya habían sido impartidos en el primer año de Actuación, en el cual se me enseñó a no forzar la memoria emotiva (ver este concepto en el capítulo tercero), sin embargo, en el cuarto semestre de Actuación aprendí a exagerar la emoción, sin importar si esto iba de acuerdo con los planteamientos de Stanislavski; sobre este problema Sudakov (Cole, 1964) indica que:

Tan pronto como el actor sube al escenario para interpretar un papel lleno de sentimientos íntimos, se apodera de ellos, tratando de expresarlos, y así se condena él mismo a clisés que distorsionan inevitablemente la naturaleza de su actuación. Los

sentimientos nunca deben de ser forzados." (Cole, 1964, p. 76) El término clisé, Chékhov (Cole, 1964) se refiere a este como:

.. (...) es una forma hecha para la expresión del sentimiento. Es dañoso porque fuerza al sentimiento en un molde y es probable que rompa la continuidad de la experiencia de lo real. Algunos clisés son copias de otros actores, otros son repeticiones de los expedientes propios de uno." (Cole, 1964, p. 116).

Durante mis estudios reparé también en la falta de vinculación de las técnicas exteriores como lo estipula Stanislavski:

Un actor tiene la obligación de vivir su parte interiormente y de dar luego a esta experiencia una corporación externa... en una forma bella, artística... La dependencia del cuerpo del alma es importante en particular, en nuestra escuela del arte... Para expresar una vida de lo más delicada y en gran parte subconsciente, es necesario tener control del aparato físico extraordinariamente idóneo y preparado en forma excelente... Por eso es que un actor de nuestro tipo está obligado a trabajar mucho más que otros... en su aparato físico externo.

Esto hace un llamado enorme a nuestra técnica externa, a la expresividad de nuestro aparato físico, nuestra voz, dicción, entonación, manejo de las palabras, frases, parlamentos, de nuestra expresión facial, plasticidad de movimientos, forma de caminar... Usted debe seguir desarrollando, corrigiendo, afinando su cuerpo, hasta que cada parte responda a la... tarea compleja... de presentar en forma externa sus sentimientos invisibles. (Stanislavski, 1988ª, pp. 135-136)

En mis estudios, en el primer semestre de Expresión verbal no se me enseñó la técnica vocal a pesar de ser el objetivo en el Plan de Estudios (1985): "Utilizar artísticamente la voz, en la puesta en escena, a partir de la ejercitación de los órganos del aparato fonador y del uso armónico de los componentes de la voz." (Plan de Estudios, 1985, p. 19). No obstante, el objetivo que se planteó para el curso: "Aprender la técnica vocal y aplicarla en la interpretación de un texto dramático." Fue así que en dicha materia no se lograron cubrir ninguno de los dos objetivos.

Me parece como si no se respetara el Plan de Estudios (1985) en la mayoría de las materias de Actuación, debido a que los profesores planteaban diferentes objetivos para los cursos como en el tercer semestre de Actuación, pues en el plan se establece: "Analizar la problemática inherente al trabajo actoral y particularmente a la creación de personajes a partir del análisis y de la interpretación del texto dramático, planteando las posibles soluciones a la misma" (Planes de Estudio, 1985, p. 86) en contraste con el objetivo propuesto por el profesor. "Interpretar un personaje farsico o cómico." Sin embargo, durante el curso se trabajaron, únicamente, las técnicas de entrenamiento corporal, motivo por el cual se excluyeron el análisis y la interpretación del texto dramático, ya que se le dio prioridad a actuar una obra dramática en un tono farsico o cómico.

A su vez, no se aplicaron las técnicas de actuación en los textos dramáticos, de modo que no encontré la correspondencia entre ambos.

Ahora bien, cabe destacar los aspectos positivos que se presentaron en mi formación como en el primero, segundo y cuarto año de Actuación y en Expresión verbal, en donde se practicaron de manera conjunta y armónica el cuerpo y la voz en el escenario, así como el haber estudiado la psicotécnica, de acuerdo con los planteamientos de Stanislavski, también el haber practicado los estilos de actuación (la tragedia clásica griega e isabelina, neoclásico, realismo y naturalismo). Otro aspecto fue que logré conformar y utilizar un método de trabajo personal para la construcción del personaje así como presentar cuatro montajes al público como exámenes finales en algunas asignaturas de Actuación.

1.2. Fundamentación teórica de los tres cursos.

Para conformar la estructura de los tres cursos incluí diversos teóricos para sustentar las ideas centrales de la tesis. Así presento la selección de aquellos autores que proponen las técnicas exteriores e interiores de actuación para vincularlas con la psicotécnica de Stanislavski, pues es importante que el actor maneje de manera simultánea dichas técnicas como Stanislavski lo estipula en sus escritos. A pesar de que en algunos casos los

planteamientos de algunos autores no tienen relación directa con la psicotécnica, me ayudaron para apoyar las ideas centrales de la tesis.

Al incluir la psicotécnica es para que estudie y practique algunos elementos que fueron los problemas que con mayor incidencia se presentaron en mis estudios como las técnicas interiores: la falta de precisión en las acciones, la ausencia de las emociones teatrales, la falta de continuidad y sentido de verdad en escena que cité en la obra inglesa.

La psicotécnica de Stanislavski la distingo como el único método, como lo reconoce Grotowski (1971), y también se le denomina sistema, el cual está dividido en dos partes: la primera se refiere a la preparación o al adiestramiento que cada actor debe llevar de manera individual, es decir, por medio de la ejercitación del cuerpo y la voz, su mente logra controlar y dominar a voluntad su cuerpo y voz, pues Stanislavski considera que el actor por medio de determinados ejercicios tanto físicos como interiores le ayudan a desarrollar su capacidad para alcanzar un estado de concentración creadora, la cual consiste en que el actor concentre todo su ser en el escenario para que esto le permita estar en completa libertad muscular, (libre de tensiones físicas y psicológicas) y no disperse su atención al ejercitar, por ejemplo, la observación.

La segunda parte que integra el sistema es la creación interior y exterior del personaje, esto es, la interpretación que abarca la caracterización interna y externa del personaje; sin embargo, esto no se estudiará en los cursos.

Respecto a la interpretación, el creador del sistema piensa que el actor debe ser consciente al manejar a voluntad sus emociones, sin que por ello pierda el control de las mismas. Stanislavski alude que el actor no debe dejarse conducir ni confiar por la inspiración o la intuición, ya que éstas no siempre acuden cuando el actor las necesita. De ahí que él creía importante que el actor viviera, sintiera y experimentara en escena las emociones del personaje y las transmitiera al público. De modo que el actor cuando viva y sienta las emociones lo hace por el acto de volición, es decir, al situar en sí mismo los sentimientos que corresponden a su personaje por medio de la memoria de emociones. Él afirmaba que si bien no se podía actuar una emoción, entonces ésta debía llegar al actor si

éste efectuaba un esfuerzo de voluntad por medio de los recuerdos personales o al reconstruir en su imaginación un estado psicológico.

Stanislavski distinguía el problema fundamental de cómo transmitir una emoción suscitada por una "imagen verdadera" y, vivida por el público; para llegar a esto, el actor por medio de un acto de volición puede suscitar en sí mismo los sentimientos del personaje y repetirlos por medio de la memoria emotiva —al recurrir a sus recuerdos personales o al construir un estado psicológico al usar su imaginación para lograr la emoción y transmitirla— de esta manera el actor aprende a desear lo que el personaje quiere o siente.

Así el actor no establece su atención en cómo se representa el amor, el odio, la ira, e.t.c. , sino en cómo logra sentirse, por ejemplo, enamorado o iracundo.

Otro camino para que el actor evoque la emoción es por medio de un acto físico (acción física), en donde adquiera un significado interior y así evite forzar la emoción y logre una actuación más natural y se aleje de la actuación mecánica.

Stanislavski sostiene que si el actor sintiera genuinamente le ayudaría a encontrar la entonación y los gestos adecuados del personaje.

El creador de la psicotécnica conocía la diferencia entre las emociones vitales y las emociones que se generan en escena, en donde las primeras tienen que ser transformadas en el escenario, las cuales cambian de manera cuantitativa y cualitativamente; las otras pueden llegar a tener una fuerza y sinceridad que ni aún en la vida real de un actor con sus experiencias personales podría expresarlas, ya que en el escenario los sentimientos son un tanto exagerados aún más que en la vida por lo que la fuerza y la intensidad de los sentimientos son tan potentes que logran producir la comunicación entre lo que el actor desea expresar y lo que el público va a recibir.

Slonim (1965) nos habla sobre la teoría de las emociones en que se basó Stanislavski fue la que recibió del psicólogo francés Théodule Ribot (1839-1916) de su libro: Psicología de los sentimientos, (Slonim, 1965), que de acuerdo con dicha teoría, el creador ruso exploró que para llegar a la emoción que requiere el personaje, el actor imagine, por ejemplo, como sería un día en la vida del personaje para descubrir y comprender lo que le

sucede en determinadas circunstancias y para que sepa los motivos y cómo reaccionaría el personaje.

La psicotécnica se estudia en el segundo y tercer curso de esta propuesta con la diferencia de que en el último, establezco un diferente camino para que el actor aplique el método de análisis al texto dramático para de ahí extraer la información necesaria y la aplique en su trabajo de construcción del personaje, de acuerdo con los planteamientos básicos de Stanislavski y solucionar el problema que presentó. A su vez expongo la relación y el avance en la continuidad de los conocimientos y no se anulen los anteriores.

Respecto al autor Cole (1964) lo retomo porque en su trabajo hay diversos autores que se basan en los planteamientos de Stanislavski para las definiciones o términos técnicos en beneficio de una mejor comprensión de este trabajo.

También seleccioné algunos conceptos relacionados con el sistema, de acuerdo con Knébel (1991), en donde sus ejercicios apoyan la aplicación teórica al trabajo del actor en escena.

Asimismo para la sustentación teórica me basé en Hagen y Frankel (1996) debido a que retoman los conceptos básicos de la psicotécnica, pues consideran que el entrenamiento y la perfección del cuerpo y la voz del actor son esenciales para que responda de manera flexible a las exigencias psicológicas y emocionales que requiere la actividad física y verbal de su personaje.

En el primer curso incluyo las técnicas exteriores, pues en mi formación no existió su aplicación en escena y habían sido desvinculadas del trabajo escénico

Para las técnicas de entrenamiento corporal creí conveniente incluir parte del entrenamiento físico que recibí en el primer año de Actuación, pues en mi opinión es el más adecuado para iniciar al alumno y preparar su cuerpo para los diversos movimientos en las técnicas de expresión corporal. Para entrenar al actor en la relajación me basé en Motos Teruel (1983), pues él le da gran importancia a la precisión de los movimientos y a las actitudes en escena y, al buen manejo de la relajación de los músculos para que el actor posea un cuerpo flexible y expresivo.

En relación con el adecuado manejo de su cuerpo en el escenario me basé en algunos ejercicios propuestos por Barrault (1953) para que el actor tenga una mejor expresión corporal y, los movimientos del personaje sean claros y precisos, así como los ejercicios de Doat (1959), quien entrena al actor a que se mueva con soltura y armonía y encuentre en el movimiento la expresividad en la actitud o emoción.

Respecto a los principios básicos sobre cómo se mueve el actor en el escenario, Novo (1961) los establece, de acuerdo con la división de áreas del escenario, así como las posiciones y desplazamientos en relación con la situación de los personajes, al igual que lo propone Selden (1972).

Retomé a Lecoq (Zea, 1978) para las técnicas de expresión corporal, pues considera que la economía del movimiento al administrar las acciones físicas, el actor las realizará con el menor esfuerzo y con un máximo de rendimiento, en donde los movimientos serán *las acciones físicas del personaje* y sean claras para que exprese de manera precisa los gestos de su personaje; para lograrlo Lecoq (Zea, 1978) propone que el cuerpo se encuentre en libertad y el impulso del movimiento surja del interior del actor, pues esto precede a la acción, de acuerdo como el actor represente. Ahora bien, las máscaras obligan al cuerpo del actor a encontrar sus propios medios de expresión en relación con el interior del actor. Así, la máscara enseña al actor la presencia del cuerpo en escena por lo que le despierta la conciencia de su cuerpo y descubre toda la riqueza de sus movimientos.

Al inicio de esta formación establezco una introducción a las técnicas exteriores, como la creatividad es por ello que retomo del Equipo CODA (1995) algunos ejercicios que la desarrollan para el actor en el escenario, de acuerdo con sus planteamientos, por medio de la improvisación para estimular su imaginación y lo refleje en la expresión corporal del actor.

En el caso de las definiciones retomé algunas de Bossu y Chalaguier (1986), quienes están directamente relacionados con la formación del actor en el entrenamiento corporal. Del Curso práctico de expresión corporal. Educación psicomotriz (s.a.) para una mejor definición de aquellos conceptos de expresión corporal.

A pesar de ser un autor que no prepara actores, Platonov (1991) me ayudó a establecer la progresión lógica del entrenamiento corporal, ya que su trabajo tiene relación con un mejor desempeño y rendimiento de las funciones del deportista, así como de los aspectos de entrenamiento y resistencia por lo que algunos conceptos se incluyen en el primer curso, al igual que de Tomás y Delsol (1974), aunque su trabajo sí se relaciona con la preparación física para actores.

Los planteamientos sobre la improvisación los retomé de Hodgson y Richards (1989), pues ellos creen que ésta exige del actor una rápida comprensión de la situación y una respuesta casi inmediata de lo que él haga. Dichos autores consideran que un actor no debe aislar las técnicas de expresión corporal y vocal, sino que su aprendizaje debe englobarlas en el desarrollo de su capacidad para interpretar la vida con la del texto dramático.

En la improvisación, tales autores señalan que el actor adquiere mayor seguridad y soltura para ser más observador y responder al mundo imaginario.

En mi opinión la improvisación le ayuda a que aprenda a ser el personaje y hacer las acciones, de acuerdo con la situación, al usar sus medios expresivos y maneje, en un primer acercamiento, las técnicas interiores.

La técnica vocal la incluyo como parte de sus conocimientos que como actor posea, pues esto fue otro problema que existió en mis estudios, así retomé los planteamientos básicos del entrenamiento y correcto funcionamiento del aparato fonador como en el caso de Cornut (1985), en donde creí válidos sus postulados teóricos y prácticos, pues su técnica se relaciona con la educación de la voz para cantantes y actores; a su vez retomé algunos conceptos de Dinville (1978).

También me basé en la propuesta de entrenamiento vocal que Ruiz Lugo y Monroy Bautista (1993) quienes retoman de diversos autores, como los antes señalados, pues ellos establecen las nociones elementales para el adecuado manejo de la voz en el espacio escénico. Para ilustrar las técnicas sobre la voz, Moreau (1974) señala la importancia de la dicción, la respiración, la articulación, e t.c., como los elementos importantes que el actor

necesita manejar y dominar, como por ejemplo, la articulación, que el actor pronuncie y emita claramente su voz de modo que sea audible y comprensible para el espectador, pues esta última cualidad la consideraba primordial para el actor.

Los demás autores me sirvieron para definir e ilustrar aquellos conceptos que requerían mayor claridad y así evitar la ambigüedad que pudiera existir en determinados términos, en donde, en algunos casos, no pertenecían a un diccionario de terminología sobre teatro

1.2.1. La conformación general de los cursos.

La estructura de la mayoría de los tres cursos básicos es la siguiente: al inicio de cada uno de ellos se expone una introducción sobre el origen y las características generales del curso; después se explica la parte teórica de los contenidos temáticos (los cuales se encuentran ordenados en la guía de estudio y que contiene los objetivos generales y específicos que se espera que aprenda en el curso; así como la bibliografía correspondiente para que sea utilizada por el alumno (v. el apéndice correspondiente) y la importancia de estudiarlos. Posteriormente, se ilustra la teoría al proponer dos ejercicios prácticos así como el objeto y la forma de realizarlos.

1.2.2. Las características del actor.

El actor utiliza su cuerpo y voz, sus pensamientos e ideas para expresar las emociones y sentimientos del personaje de acuerdo con las ideas del dramaturgo. Para ello usará el método que lo ayude en la creación del personaje.

En mi opinión, la formación del actor sería, primero, que se entrene en las técnicas exteriores para un mayor dominio de sus medios expresivos para la construcción del personaje, para ello, ejercitará el entrenamiento corporal, que lo prepara para la escena. A su vez, será un actor desinhibido que elimine, en la medida de sus posibilidades, los obstáculos físicos y psíquicos que le impidan un mayor desenvolvimiento y confianza en el escenario, esto le será de utilidad al estar capacitado para transmitir el interior y exterior del personaje.

Será un actor que mantenga en escena la relajación y el dominio muscular de su cuerpo y voz para que domine la expresión corporal del personaje así como la sensibilidad para la expresión y evocación de estados anímicos y enriquezca su memoria emotiva. (V. este concepto en el capítulo tercero.)

Que sea un actor capaz de concentrarse en el escenario y se aleje en lo posible de las distracciones que no le permitan creer en su personaje.

Un actor que desarrolle su creatividad, como lo piensa Pansza (1993), que de acuerdo con Martínez (Pansza, 1993) hace suya la definición de dicho autor sobre creatividad: "la creatividad es el complejo y prolongado proceso de interacción entre un individuo y su ambiente, que da como resultado la creación de algo nuevo (una idea, un producto, etcétera)." (Pansza, 1993, P. 78). Esto podría aplicarse en el caso del actor en escena al desarrollar su imaginación al crear mundos fantásticos.

Será un actor que capte el mundo exterior y que se explique, por medio de la reflexión, el interior del personaje.

Al desplegar sus habilidades, ya establecidas, aumentará su creatividad para actuar de manera espontánea y propondrá soluciones al actuar.

Al moverse y desplazarse, adecuadamente en escena, improvisará de manera libre y espontánea al conocer la técnica de expresión corporal de Lecoq (Zea, 1978), y al utilizar las máscaras, para adquirir un mayor dominio de su cuerpo al expresar ideas, emociones y los sentimientos del personaje.

Al usar la improvisación representará nuevas situaciones al serle planteadas a partir de una anécdota de una obra dramática. Tendrá la confianza de actuar en situaciones inesperadas para una mejor comprensión de la obra y del personaje.

Respecto a su voz la manejará adecuadamente en escena, por medio de la aplicación de la técnica vocal en el entrenamiento de la voz y emita en forma clara y precisa los sonidos, las vocales y las frases al tener una buena dicción al proyectarla claramente al espectador.

Usará sus tonos como señalan Ruiz Lugo y Monroy Bautista (1993) para combinarlas con sus inflexiones de voz y expresar los estados anímicos del personaje.

A su vez dará la acentuación que corresponda a las frases, que conllevan un contenido psicológico junto con el ritmo y el volumen que el actor proponga para los textos.

Al aplicar las técnicas interiores, la psicotécnica de Stanislavski, proyectará al personaje, por medio de las acciones al realizar movimientos justificados, al tener presentes las circunstancias dadas, el "sí mágico" (Stanislavski, 1986, p. 91) por lo que evocará los estados anímicos y las actitudes y llegará a la caracterización interna y externa del personaje; pues con el "sí mágico" (Stanislavski, 1986, p. 91) creará en la ficción que él represente, por medio de la acción, sin llegar a violentar su interior, sino que su trabajo se acercará a la emoción sincera evitando la falta de credibilidad en su actuación. Todo lo anterior se complementará porque será capaz de manejar la atención en escena y transmitirá claramente los sentimientos e ideas del personaje al espectador.

Se valdrá de las unidades y objetivos de la obra dramática con el objeto de conocer los deseos del personaje para buscar y querer el objetivo del personaje.

Poseerá la fe y el sentido de verdad en escena para usarlos en la memoria emotiva, sin necesidad de forzarlos porque aplicará la credibilidad al proyectar dichos sentimientos del personaje.

La comunión le servirá para comunicarse con sus compañeros, con los objetos inanimados y el público.

El actor adaptará sus medios expresivos para atraer la atención del otro personaje y logrará lo que se tiene propuesto su personaje, como por ejemplo: el superobjetivo.

Con las técnicas interiores, se proveerá del material para diseñar el personaje por lo que su actuación tendrá forma y contenido, y expresará a un ser ficticio y tendrá la credibilidad del espectador para la comunicación.

Empleará la guía que contendrá algunos elementos del sistema de Stanislavski para realizar un previo análisis a la obra dramática y al personaje y, así dominar la información que el dramaturgo exponga en su obra y traducirla en su actuación, de esta forma el actor

vincula los puntos de unión de su propia visión del personaje y los combina en la interpretación del texto dramático para su caracterización.

1.2.3. El tipo de actor que se pretende formar al finalizar los cursos básicos.

Al terminar los tres cursos básicos, se obtendrá en el ámbito profesional un actor: *que vincule las técnicas de actuación a su trabajo en escena y sea capaz de manejar de manera creativa y espontánea la improvisación y, un actor flexible, capaz de "(... realizar el trabajo interno, que producirá los efectos externos exigidos por el director. La adquisición de una buena técnica debe hacer posible la ejecución de cualquier papel. La responsabilidad recae en la ejecución." (Hagen y Frankel, 1996, p. 135); esto será cuando el director le dé indicaciones al actor, quien justificará y propondrá nuevas formas de resolver los diversos problemas que se le presenten en escena de manera creativa para ello, utilizará la psicotécnica en la construcción del personaje, manejará una guía de trabajo para su previa elaboración del personaje aplicado a obras realistas y naturalistas.*

La psicotécnica será su principal método para transmitir claramente al espectador la complejidad del personaje y logrará la reflexión y el cambio en el espectador. Así vinculará su trabajo con el de la realidad social y contemporánea de la que forma parte para así encontrar aquellas similitudes y diferencias que tenga la obra dramática y su personaje y adaptarlos a la ficción escénica al encontrar las equivalencias para su creación

Al formar un actor con las cualidades antes señaladas pretendo que sea capaz de enfrentar el mercado laboral, pues aspiro a que esté dotado de las mejores técnicas de actuación. Así presentará una actuación de un mejor nivel de calidad y virtuosismo.

CAPÍTULO II

CAPÍTULO II

PRIMER CURSO: LA FORMACIÓN INICIAL DEL ACTOR.

Introducción

Este primer curso pretende que el alumno aprenda las nociones básicas en las técnicas de actuación, de manera teórica y práctica, así como enseñarle los elementos necesarios que lo introduzcan al conocimiento y manejo de su cuerpo y de su voz en el escenario.

Para iniciar al actor es conveniente que comience su formación desde el inicio, es decir, desde cero y aprenda los conocimientos básicos en el adecuado manejo de su cuerpo y voz en escena al practicar las técnicas exteriores (entrenamiento corporal y vocal), independientemente de que haya tenido una formación previa en cualquiera de los tres primeros caminos de formación que señalé en el capítulo anterior. Cabe aclarar que sería una desventaja que el alumno tuviera nociones previas, pues ocurriría que si quisiera estudiar en esta propuesta presentaría problemas de actuación como: el clisé o los llamados trucos en escena que tratan de suplir las técnicas de actuación en contraste con la inexperiencia del actor por lo que el primero no podría aprender y avanzar debidamente en este proceso, pues dicho alumno no sería apto para asumir los nuevos conocimientos y seguiría la progresión lógica de los cursos, pues se cansaría de repetir lo que ya conoce, o que únicamente, le agradaría estudiar aquellos cursos que le interesara de manera aislada; es por ello que recomiendo que inicie desde el principio, sin que omita ninguno de los cursos que aquí expongo.

Otra razón aún más del porqué es conveniente que el alumno comience desde lo básico es porque aprendí, como sucedió en el primer año de Actuación, que el profesor inició el curso desde cero, en donde no dio preferencia aquellos que ya eran actores y estaban interesados en estudiar la materia, en contraposición a los que no poseíamos alguna experiencia profesional en las técnicas de actuación fue así que comprendí su

forma de proceder, en donde el alumno aprenda, de manera continua y sistemática, un proceso de formación, que todos conozcan y manejen adecuadamente los mismos conocimientos, sin que el profesor dé por entendido que son conocidos por el alumno.

A continuación expongo el temario (v. el Anexo A) al desarrollar la parte teórica precedida de su aplicación práctica al explicar el objetivo de hacer cada uno de los ejercicios y la forma de realizarlos el actor.

2.1. Introducción a las técnicas exteriores de actuación.

A continuación se practicarán algunos de los aspectos que maneje el alumno, de manera continua en su trabajo como actor y, también para eliminar ciertos bloqueos psicológicos y físicos, de modo que esté en la disponibilidad de aprender todo cuanto se le pida, así como desarrollar poco a poco su creatividad para que encuentre en ella la libertad de acción y decisión en el escenario. Esta parte del temario se dará de manera teórica; a "grosso modo" se explican los conceptos y luego se practicarán

2.2. Desarrollo teórico y práctico del temario

Desinhibición.

La inhibición es la acción de inhibir, es decir, es impedir o suspender un proceso fisiológico o psicológico, de acuerdo con la definición que García-Pelayo y Gross (1972) nos dicen.

La inhibición en el alumno se puede presentar a causa de diversos aspectos tanto físicos como psicológicos, los cuales han sido originados a lo largo de su vida y tienen relación con el medio ambiente en donde la persona se ha desarrollado. Así tenemos que la inhibición es un bloqueo psico-físico hacia determinadas acciones o circunstancias que el alumno puede desarrollar con su propia vida. Por lo que sería adecuado iniciar al alumno a que sepa cómo vencer, en la medida de sus posibilidades, aquellas inhibiciones que podrían impedir su trabajo de actuación.

Como es muy probable que existan diversos bloqueos psico-físicos, el profesor y el alumno deberán observar los que bloquean al alumno en escena para ser trabajados durante toda su futura vida profesional. Se entiende por observar como la consciencia de

los bloqueos y trabajarios. Sin embargo, en este curso se consideran algunos, ya que sería pretencioso abarcarlos todos, pues cada actor presenta una variedad, que obstaculizan su creatividad en escena y no desarrolla de manera óptima su proceso de formación.

A continuación se muestran dos ejercicios como la aplicación práctica a este tema.

Como inicio a esta formación considero indispensable que al alumno se le proporcione la confianza y la seguridad de realizar en escena dentro de un marco de libertad y no tenga temor de estar allí. Para lograrlo, será necesario ejercitar al alumno al decirle que se desplace por el escenario, y que cuando lo haga, observe todo lo que le llame la atención, así al sentir el espacio en el escenario sus movimientos serán más libres y sus desplazamientos naturales y no mecánicos.

El primer ejercicio servirá para la desinhibición y también para la tensión de ser observado, y a su vez para aquellos alumnos que presenten pánico escénico, el cual es el miedo o temor de estar en el escenario y que fue producido por una experiencia desagradable sobre un suceso que lo ha dejado marcado por lo que esto le impida ejercer su trabajo con tranquilidad y confianza.

El segundo ejercicio tiene como propósito que el alumno venza la timidez y la vergüenza en el escenario. A su vez, le servirá para adquirir: seguridad, tranquilidad y el gusto por estar en escena para que cuando se disponga a entrar en ella se encuentre seguro y no temeroso de permanecer ahí.

Ejercicio 1. El actor caminará por todo el escenario, libre de cualquier tensión psicológica y física. Se le dice que no se preocupe por el tiempo para recorrer y reconocer el escenario, ya que su única tarea será observar y sentir el espacio escénico con su cuerpo y voz, esto es, que realice toda clase de movimientos, sonidos o ruidos y esté libre de toda tensión. Al finalizar, el alumno permanecerá unos minutos en escena y hará lo que desee para luego acostarse en el piso y esperar la señal para continuar con el siguiente ejercicio.

Si llegara a presentarse el caso de pánico escénico se le indica al alumno que cuente alguna anécdota personal, la cual le traiga buenos recuerdos. Después, expresará de

manera verbal como se sintió al relatarlo así como lo que le disgustó. Esto es con el objeto de conocer cuáles fueron los bloqueos que tiene el alumno y la confianza que tenga para expresarlos delante del grupo; de modo que se valoren los elementos negativos que sean reales y los que han sido creados por él, de manera inconsciente.

Ejercicio 2. El alumno en medio del escenario, en donde se siente tranquilamente, se oscurece el escenario paulatinamente hasta dejar un solo reflector que ilumine el lugar en donde está el alumno, quien permanece algunos minutos en silencio. Se le dice que se mueva sin salirse del círculo de la luz, pero evitará moverse de manera violenta. Cuando se encuentre en un estado de tranquilidad, se bajará la intensidad de la luz, hasta hacer un oscuro de unos cinco segundos para luego subirla de manera paulatina. El ejercicio termina cuando el alumno baja del escenario.

Relajación.

La relajación es el "efecto de propiciar descanso y flexibilidad al cuerpo, con el objeto de llegar a un control nervioso." (Ruiz Lugo y Contreras, 1987, p. 176). Y es también una distensión muscular que propicia la calma interior. En escena "la relajación no es pues un estado pasivo, sino un ejercicio activo que requiere un entrenamiento personal físico-psicológico." (Motos Teruel, 1983, p. 103.)

Es necesario iniciar al alumno en el manejo y control de su cuerpo y voz por medio de la relajación, pues sin ella es imposible lograr que el alumno haga su trabajo escénico correctamente. La relajación le permite tener un reposo muscular y nervioso, el cual le ayuda a crear una calma interior y el dominio de sí mismo en escena y, dirija su atención al objeto apropiado y deje que la voluntad no se bloquee. Así el actor estará libre para la acción.

Enseguida se muestran la aplicación práctica de este tema.

El alumno ejecutará dos tipos de relajación: la primera será por tensión, esto es, que llegue a la distensión de los músculos y, la segunda, que por distensión se origine la tensión. Este último es para que el alumno reconozca el estado de distensión y él sea consciente cómo llegar a tensar cada parte de su cuerpo.

El segundo ejercicio le ayuda a mantener el equilibrio corporal y mental para que así cuando el actor se encuentre interpretando al personaje y esté en momentos climáticos y llegue a una tensión corporal y psicológica o a un paroxismo, él logre descender y relajar su cuerpo.

Ejercicio 1. El alumno acostado boca arriba, cuidará de relajar los hombros y el cuello. Los brazos estarán ligeramente separados del cuerpo así como los codos y las palmas quedan hacia arriba. Se evitará la curvatura natural que hay en la columna y para ello se pegará completamente la columna al piso, como si ésta se encontrara unida a la cabeza por un hilo; y el cuello estuviera estirado. Las piernas estarán ligeramente separadas así como los pies rotados hacia a fuera.

Para la relajación, practicará la tensión total en la que se

“formar un arco con el cuerpo. Los puntos de apoyo serán los hombros y los talones. La barbilla se hundirá hacia el esternón, la punta de los pies tirará hacia el suelo y los brazos extendidos con las palmas hacia abajo se extenderán lo más posible.” (Motos Teruel, 1987, pp. 80-87).

Ejercicio 2. El alumno imaginará que está dentro de un ataúd y tratará de relajarse, aunque no lo consiga totalmente, luego de golpe, soltará las tablas imaginarias del ataúd— las de costado, arriba y abajo— al estar rígidos sus músculos; después de tres segundos se relajará, lo repetirá de dos a tres veces.

Sensibilidad.

El alumno ejercitará los cinco sentidos con el fin de que sea más consciente de ellos, pues lo utilizará como material para el personaje. Así cuando el actor ejercite: el sentido del gusto al probar una bebida, el sentido del olfato, al oler un aroma, el sentido del tacto al tener contacto con la textura de una tela o una piel; al oír y escuchar al otro personaje y, el sentido de la vista al ver detenidamente una escena, todo ello hará que particularice en el contenido de eso que gusta, huele, toca, escucha y ve para aplicarlo a las circunstancias dadas (v. éste concepto en el tercer capítulo) que se le presenten al personaje.

Así al practicar la sensibilidad, el actor reaccionará en escena y la forma en como esto influirá en su interlocutor. Esto le ayudará a sensibilizar el cuerpo y la voz del actor para prepararlo a que exprese las emociones y sentimientos que requiera el personaje.

La mirada. Será la primera forma de expresar las emociones y los sentimientos, antes que con el cuerpo para adecuar la expresión corporal y vocal, de acuerdo con la situación que se le presente al actor.

Para sensibilizar el sentido de la vista ejercitará diversas miradas, las cuales muestren de manera precisa las emociones por medio de su expresión corporal.

Ahora se especifica la aplicación práctica a este tema.

Ejercicios.

El alumno caminará libremente en el escenario junto con sus compañeros, y los observará algunos para mirarlos de las siguientes formas: mirar disimuladamente, despectivamente por encima del hombro, con lujuria, amor, odio, avaricia, desafío, desprecio y burlonamente.

Los ejercicios se harán en silencio para propiciar la concentración.

El oído. Establecerá verdaderamente un contacto con el sonido, las palabras y las tonalidades para enriquecer las posibilidades del cuerpo y la voz del actor, ya que al escuchar los sonidos, encontrará el sentido para darles significado, como lo señalan Hagen y Frankel (1990).

A continuación se aplica la teoría de este tema.

Los siguientes ejercicios sirven para que se habitúe a oír y a escuchar con atención lo que se dice en el escenario; así captará cada sonido, palabra y frase que se diga en escena, para reaccionar ante lo escuchado y también para que intervenga justa y oportunamente a sus diálogos, y adquirirá el sentido del ritmo para ellos, evitando que se retrase en escena al decir sus textos.

Ahora se muestra la aplicación práctica a este tema.

Ejercicio 1. El grupo en el escenario formará un semicírculo. Un alumno se pondrá en el centro, pero de espaldas a ellos con los ojos cerrados. El grupo le hará varias preguntas

a las cuales responderá al dirigirse a cada uno de ellos por su nombre por lo que deberá reconocerlos por el tono de voz, o bien, por su forma de hablar, de acuerdo como lo explica Knébel (1991).

Ejercicio 2. Los alumnos están en semicírculo y cada uno de ellos coloca al frente una silla, y un alumno comenzará un pasaje rítmico con las palmas o golpeteando la silla enfrente de él. Luego otro alumno repetirá el pasaje y agregará el suyo. El tercero repetirá lo escuchado y luego tableteará el propio y así cada uno continuará hasta finalizar con el pasaje.

El olfato. El alumno aspirará, de acuerdo con el aroma que perciba para luego adoptar la expresión corporal que le sugieran los aromas que huelen en medio del ambiente. Esto le ayudará a resolver la memoria emotiva (v. el concepto en el siguiente capítulo) es decir, que el actor recordará por medio de un olor, los estados anímicos que requiera para la interpretación del personaje, así como entrenarse para saber cómo se comportaría un personaje que reaccione, de acuerdo con el aroma o los olores que perciba, cómo sería, por ejemplo, el realizar la expresión corporal de un personaje nariz.

A continuación se presenta la aplicación práctica de la teoría antes señalada.

Ejercicio 1. El alumno, en el escenario imagina que aspira lo siguiente: una rosa, un pastel en el horno, el aire del campo, una caldera y el vapor de una agua que esté hirviendo.

Ejercicio 2. El alumno caminará por todo el escenario y percibe todos los olores que le rodeen.

El gusto. Con relación al sentido del gusto, Hagen y Frankel (1990) nos dicen que el actor explore la profundidad de un sabor que forme parte de una cualidad necesaria para el personaje, pues cuando se está en escena es difícil contar con el sabor real, y en todo caso nadie desearía tenerlo, lo cual dificulta la tarea para utilizar el sentido del gusto.

Es importante recordar qué sucede cuando se prueba una bebida, por ejemplo, el whisky y cómo reaccionaría la boca y la garganta y el estómago, y podría buscar cuáles

serían las sensaciones inmediatas que le provocan determinadas bebidas para transmitir las al espectador.

A continuación se presenta la aplicación práctica de este tema.

El primer ejercicio es para que el alumno conozca y explore las diversas reacciones que le provoca la comida y, el segundo, para que experimente lo que le evocan los alimentos y bebidas.

Ejercicio 1. El alumno previamente probará tres diferentes clases de comidas y bebidas para producir en escena las reacciones que tuvo al probarlas.

Ejercicio 2. El alumno utilizará sustitutos de diversos alimentos y bebidas en escena: agua pintada (vino), pastel (por hot-cakes), whisky (té), etcétera, para reaccionar cuando entre en contacto con ellos, por ejemplo: en una reunión familiar, en donde todos los alumnos participen y también para que encuentren los estados anímicos que les provocan dichos alimentos.

El tacto Es importante que desarrolle el alumno, el sentido del tacto para que el actor esté alerta a la textura de la piel o de los objetos que toca, los cuales le provoquen diversos estados anímicos e incluso sensibilizarse corporalmente a las reacciones de: frialdad, sensualidad o de dureza; entre otros.

Ahora la aplicación práctica de este tema.

En el primer ejercicio el alumno, por medio del tacto, notará lo que los ojos normalmente no se detienen a percibir: las formas, colores y texturas de los objetos tocados. Los objetos que use en escena les dará un significado particular y al evocar imágenes y emociones del personaje.

El segundo ejercicio dirigirá la atención al tocar el objeto para proporcionar información tanto física como emocional y lo traduzca en la previa construcción del personaje.

Ejercicio 1. El estudiante estará en el escenario con los ojos vendados y tocará varias superficies: una mesa, una silla, un portafolio, la pared para luego relatar los detalles físicos y emotivos que le produjeron dichas superficies

Ejercicio 2. Los alumnos en el escenario formarán un semicírculo, en donde uno de ellos le tocará la ropa a cada uno de sus compañeros y los identificará, inmediatamente; se le destaparán los ojos para confirmar si hubo acertado. Luego, se le vendarán los ojos para que los demás se aproximen a él, en un diferente orden, por lo que dicho alumno identificará los objetos y dirá a quiénes pertenecen, de acuerdo con el ejercicio propuesto por Knébel (1991).

La creatividad teatral

La creatividad teatral —entendido lo teatral como lo concerniente al teatro, de acuerdo con Pavis (1983)— le ayuda al actor a practicar y adaptarse a las circunstancias nuevas e inesperadas que se le presenten en el trabajo escénico, para ello el actor propondrá soluciones, de manera creativa, a los problemas de construcción del personaje.

Es importante, desde el inicio de su formación, que el futuro actor ejercite: la concentración, la imaginación, la observación y la creatividad, que utilizará como los cimientos básicos para proseguir en la adquisición de nuevas técnicas de actuación.

Concentración. Es aquel punto de atención que el actor encuentra en el escenario y no en la sala. La concentración requiere de la completa participación física y psíquica del actor. Así la concentración: "Se apodera de su vista y de su oído, de todos sus sentidos externos; desarrollando no solamente la periferia, sino también la profundidad esencial de su existencia y llama la actividad a su memoria, su imaginación, sus emociones, su inteligencia y su voluntad." (Cole, 1964, p. 26).

El alumno debe autodisciplinarse para enfocar con todo su ser el punto donde reúne y concentra de forma intensa y exclusiva lo que llama su atención en escena.

Al ejercitar la concentración, el actor estará atento a todo lo que sucede en escena, pues podría ser que a su compañero por nerviosismo se le olvidaran sus parlamentos, entonces, para ello el otro actor estará preparado para improvisar (v. el concepto al final del capítulo) sus textos e incluso, rectificar la falla de su compañero, como lo señala Moreau (1974).

Ahora la aplicación práctica de lo anteriormente expuesto.

En el primer ejercicio, el alumno realizará un cambio de acción a otra, la cual estará relacionada con la concentración, sin perder el objetivo principal de memorizar el texto. Así cambiará más rápidamente de pensamiento, y cuidará de que no haya cambios abruptos de una acción a otra, sino que lleve una secuencia de lo que haga.

El segundo ejercicio es para memorizar cada una de sus acciones de manera precisa, para concentrar todo su ser en la tarea de memorizar lo que realice en escena.

Ejercicio 1. El alumno estará sentado en el centro del escenario para memorizar un texto y se concentre al estudiarlo. Después, el grupo a su vez le hará varias preguntas sencillas y ajenas al texto, a las cuales contestará; entonces se le dice que responda a ellas en pocas palabras. Así continuará hasta haberlo memorizado.

Ejercicio 2. El alumno en escena realizará una secuencia de movimientos para que alguien más los repita y los memorice. Luego, este último alumno bajará de escena para que algún otro los vuelva a repetir con la precisión, energía, ritmo y las pausas adecuadas como lo hizo el primero.

Imaginación. Ésta "consiste en asociar objetos conocidos, uniéndolos, separándolos, recombinándolos. Y mientras más atrevida sea la imaginación artística, mayor será el poder de la obra." (Cole, 1964, p. 119).

La imaginación es la combinación de varios elementos que a veces no corresponden del todo a la realidad; sin embargo, los materiales de la imaginación son tomados de la vida, esto es, que nadie puede pensar en una sensación completamente nueva, o sentimiento nuevo, de acuerdo con lo señala Chékjov (Cole, 1964).

El actor podrá estimular su imaginación con otros elementos que le ayuden a enriquecer su material imaginativo como: la pintura, la escultura, la música, etcétera.

A continuación se ejemplifica la teoría.

En el primer ejercicio, el alumno imaginará y creará situaciones ficticias. Esto le ayudará a creer en la realidad ficticia.

En el segundo, el alumno narrará, las imágenes de su interior como una película, para que exprese los sucesos del cuento en actitudes, emociones y sentimientos de su narración. El alumno será lógico y preciso al contarlo, sin que por ello finja algún sentimiento en especial, pues notará que no es necesario sentir o actuar nada en ese momento.

Ejercicio 1. Los estudiantes acostados boca arriba en el escenario con los ojos cerrados, imaginarán que están acostados en medio de un bosque; luego se levantarán con los ojos cerrados y caminarán por éste para que después con los ojos abiertos, vean ese bosque y lo recorran percibiendo: las formas, las texturas, los colores, los olores y escuchen los ruidos y sonidos, y sientan la temperatura del lugar si es cálido, frío o templado para que reaccionen ante dichos estímulos. Finalmente, se recuestan. Se reincorporan con los ojos abiertos y narran lo que a cada cual le aconteció en el bosque.

Ejercicio 2. El alumno en el centro del escenario narrará algún cuento que conozca. En la narración hará toda clase de desplazamientos así como interpretar lo que dice, o bien, podrá permanecer sentado.

Observación. Es la capacidad que el alumno desarrolla al "concentrarse en la plenitud de su ser en todo aquello que le atrae la atención. Mirar a un objeto, no a la manera de cualquier transeúnte distraído, sino con penetración. De no ser así, su método de creación, por entero, quedará falseado, y no quedará relación con la vida." (Stanislavski, 1988, p. 76).

El alumno aprenderá a mirar, ver, escuchar y a oír en escena y ahora continuará con la observación constante y sistemática de todo cuanto le rodea para poder profundizar en lo más significativo, característico de las personas y los objetos observados. Este hábito le permite materializar en palabras y acciones lo que observa, pues aprecia y define las cualidades más detenidamente.

La observación es necesaria entrenarla, como alude Chékhov (Cole, 1964) porque le ayuda al alumno: "analizar sus propios motivos y descubrir los de otras personas. Debe

mantener ante sí el problema de determinar los caracteres, profesiones y hábitos de otra gente, por medio de su aspecto." (Cole, 1964, p. 111).

A continuación se muestra la aplicación práctica de lo anteriormente descrito.

En el primer ejercicio, el alumno desarrollará la observación para ser perceptivo a todo cuanto le rodea; y también lo hará más detenidamente, pues el actor es quien dirige la mirada del público.

El segundo ejercicio tiene dos propósitos: en el primero, el alumno será observado en escena por lo cual se mostrará tal y como es; en el segundo, el grupo lo describirá, de acuerdo con lo que cada integrante percibe de este, en donde dirán tanto las cualidades como los defectos que encuentren en él, así irán más allá de lo que ven para que digan cuáles son los estados anímicos en que se encuentran en él y porqué. Esto último es un trabajo de análisis, un tanto subjetivo, pero les ayudará a percibir los aspectos físicos y psicológicos del personaje.

Ejercicio 1. Se les pide que observen con detenimiento en un libro, la pintura, por ejemplo: La primavera del pintor Sandro di Mariano Filipepi conocido con el seudónimo de Botticelli. Cada uno de ellos describirá alguna parte del cuadro, detallando, por ejemplo: la textura, el color, la composición, la expresión corporal de las figuras humanas, las emociones, los sentimientos, la ropa de la época, los peinados, el lugar en donde se encuentran, e.t.c.; de modo que los demás amplíen y completen la información. Dicho ejercicio se basa en el modelo que propone el Equipo CODA (1995).

Después reproducirán, al usar su expresión corporal, el cuadro y una parte del grupo observará. Después, los que observaron harán nuevamente otra reproducción para que finalmente las comparen.

Ejercicio 2. Un alumno está en medio del escenario sentado en una silla. Se ilumina, únicamente, el escenario donde él permanece por lo que lo demás estará oscuro, incluso la sala. El resto del grupo observará detenidamente a su compañero en un máximo de cinco minutos. Después, cada estudiante dirá qué es lo que observa en él, así como una descripción minuciosa de su persona, los sentimientos y las emociones que transmite. Y

también analizarán y explicarán a que se deben los estados anímicos que presenta el alumno, es decir, que imaginen y inventen una historia de lo que ellos creen sobre su compañero.

La creatividad.

La creatividad ha sido citada, ahora, sólo se describen los ejercicios para su aplicación práctica escénica.

El primer ejercicio tiene por objeto que el alumno, por medio de su inventiva justifique cada acción en escena.

En el segundo ejercicio, el alumno observará detalladamente y memorizará aquello que considere fundamental para la interpretación del personaje.

Ejercicio 1. Él inventará una historia, la condición será que use sonidos y números en vez de palabras. Además, el tema es libre, y su expresión corporal y vocal serán precisos y definidos.

Ejercicio 2. De acuerdo con el ejercicio que propone Knébel (1991), los alumnos irán, primero, al zoológico y escogerán algún animal que les gustaría imitar en escena para que lo observen detenidamente y lo representen en clase.

El ejercicio se hace varias veces hasta que el alumno haga una caracterización externa, clara y precisa de su animal. Por otro lado, los demás integrantes del grupo junto con el profesor harán las observaciones en relación con el trabajo presenciado de cada alumno para señalar las fallas y los aciertos en cada representación, sobre todo en la expresión corporal. En el ejercicio no se permitirá el uso de palabras, sino de sonidos.

2.2.1. Técnicas exteriores de actuación. (Técnicas de expresión corporal y vocal). Teoría y práctica

Las técnicas exteriores se dan en un principio como la base para que el actor conozca, desarrolle y maneje adecuadamente su cuerpo y voz, los cuales son el instrumento de trabajo con los que cuenta el actor y son el punto de partida para iniciar su trabajo como actor en escena. Así el instrumento del actor es aquél, de acuerdo a como lo explica Dimitrio Sarrás (Ceballos, 19993):

El es su propio instrumento, su única materia prima: cuerpo, rostro, voz, cerebro (sistema nervioso), sus cinco sentidos físicos, su mente, sus recursos interiores (su vida psicológica); y el nivel de conciencia que tenga de su propia realidad " (Ceballos, 1993, pp. 412-413) son el punto de partida para iniciar su trabajo como actor.

El actor por medio del entrenamiento obtiene fuerza, resistencia, coordinación, entendida ésta última como: "la aptitud para resolver rápida y económicamente las tareas motrices, especialmente complicadas e inesperadas," (Platonov, 1991, p. 78) y sus movimientos se adaptarán a cada situación, que le permitirán la ejecución precisa y segura de ellos para que se encuentre de manera libre y relajada al caminar, al girar sobre uno o dos pies, caer, levantarse, e.t.c. Es así que va adquirir nuevas costumbres motrices como la percepción del tiempo, el espacio y el ritmo; también se encuentra el equilibrio, el cual le ayuda a controlar "el complejo sistema de contrapesos representado por los huesos, las articulaciones y los músculos, y el centro de la figura humana que se desplaza según sus distintas actitudes y movimientos," (Thomás y Delsol, 1974, p. 87).

La flexibilidad es la agilidad muscular que "implica no sólo la posibilidad de realizar totalmente todos los movimientos de que es capaz la articulación, sino además la facilidad y naturalidad con que se ejecutan estos movimientos." (Barba y Savarese, 1988, p. 75).

La resistencia con la cual es capaz de realizar cualquier movimiento amplio o reducido y sean ejecutados de manera inmediata.

Además de lo anterior, el objeto de practicar el entrenamiento es para erradicar los automatismos del cuerpo y la voz que son producto de su uso en la vida moderna, así como en aquellas actividades que se imponen ciertos estereotipos de comportamiento y no le permiten expresar al actor la vida y el espíritu del ser humano.

Calentamiento y entrenamiento corporal. (Práctica de ejercicios de coordinación, equilibrio, fuerza y flexibilidad).

Antes de iniciar el calentamiento corporal y vocal es indispensable que siempre se inicie con los ejercicios de relajación para facilitar la concentración en lo que se va a

realizar y poder distensar los músculos que se encuentran contraidos y para que el alumno esté dispuesto a trabajar sin tensiones.

Otro aspecto importante para entrenar su instrumento es reducir a voluntad la tensión de sus músculos, pues no podría actuar con todos los músculos tensos, puesto que sería incapaz de hacer con rapidez los cambios de movimientos que se requieran en la escena.

En este curso se dará un tipo de calentamiento y entrenamiento corporal para que conozca y maneje su cuerpo.

Calentamiento corporal.

A continuación se muestra la aplicación práctica de la teoría anteriormente expuesta.

El estudiante está en el escenario en la posición inicial, la cual se logra cuando se alinea el cuerpo, esto es, que la cabeza, la espalda y la pelvis queden en una sola línea recta evitando así la curvatura natural de la columna vertebral. Los hombros echados hacia atrás y los brazos relajados a los costados, así como las palmas de las manos estiradas y volteadas en relación con el cuerpo

Los pies separados y paralelos a una distancia aproximada de unos 30 centímetros y el equilibrio se establece a la mitad del pie y no en el talón para que el cuerpo no se encuentre hacia atrás, sino más bien, el equilibrio se dé, de adelante hacia atrás, esto para evitar que el cuerpo se vea sin fuerza e inclinado en el escenario. En dicha posición el alumno revisa sus músculos y sus huesos de manera introspectiva, es decir, que sea capaz de auto corregirse al imaginar cómo se acomoda su cuerpo.

Es importante que la mirada la tenga fija al frente hacia un punto imaginario para que la concentración no se disperse al voltear a cualquier parte, pues el movimiento debe partir de una visión introspectiva, esto es, que el alumno imagine en su interior el movimiento y hasta lo visualice de manera exterior.

En la posición inicial relajará cada parte de su cuerpo al distensar sus músculos para luego hacer como mínimo diez veces los ejercicios, de manera coordinada lo siguiente:

1. El alumno mueve sólo la coronilla en forma circular, comenzando del lado derecho y luego hacia el izquierdo y viceversa.

2. Mover la cabeza de izquierda a derecha y viceversa. Luego al frente y atrás; después en círculo en ambos lados.
3. Realizar los mismos movimientos anteriores, pero ahora se incluye el cuello.
4. Movilizar el esternón hacia delante y atrás de manera suave. (Dicho movimiento es casi imperceptible, pero lo sentirá el alumno).
5. Subir y bajar ambos hombros hacia arriba y abajo, al frente y hacer círculos adelante y atrás.
6. Flexionar los brazos, quedando ligeramente separados del cuerpo, se mueven ambos codos en círculo hacia la derecha y a la izquierda.
7. Estirar los brazos al frente quedando a la altura de los hombros, las muñecas se flexionan y las palmas de las manos se giran a la derecha y a la izquierda. Luego se cierran los puños de las manos y se vuelven a girar a la derecha y a la izquierda. Ahora las palmas de las manos se estiran y el siguiente movimiento es acariciar con las manos una pelota de "ping-pong" imaginaria.
8. Bajar los brazos, los cuales quedan ligeramente separados del cuerpo y se colocan en primera posición y quedan estiradas las manos y, ahora los dedos se mueven en abanico; el movimiento comienza por el dedo meñique. Luego se abren y se cierran.
9. Los brazos continúan ligeramente separados del cuerpo. Ahora se mueve el torso de un lado a otro y en círculo, luego en ambas direcciones.
10. Se realiza el mismo movimiento, pero con la cintura.
11. El alumno flexiona ligeramente las rodillas para descender un poco y luego mueve la pelvis hacia delante y atrás, y posteriormente, de izquierda a derecha.
12. Continúa en la misma posición, pero ahora desliza el pie derecho por el piso en diagonal para que la rodilla quede flexionada y que todo el peso de su cuerpo se recargue sobre ese lado; entonces la pierna izquierda queda estirada. Así, mueve la rodilla, primero, a la derecha y luego, a la izquierda por lo que el pie se levanta un poco del suelo con el fin de tener soltura y libertad en el movimiento. Después, hará lo mismo con la otra pierna. En

esa posición apoyará el metatarso para rotar el talón en ambas direcciones; luego con el otro pie.

Regresará a la posición inicial para ejercitar lo que a continuación se describe.

La rana.

El alumno juntará sus piernas y pies para quedar en la posición recta y descenderá poco a poco y flexionará las rodillas para bajar lentamente ambas rodillas hasta el suelo; el soporte del peso del cuerpo se encuentra en los pies flexionados. Después, ya sentado sobre sus piernas flexionadas, los talones quedan sobre el empeine en el piso. Ahora se baja el dorso hacia adelante por lo que la cabeza queda sobre las rodillas y los brazos a los costados, estirados y, las palmas de las manos permanecen hacia arriba para girar el torso hacia la derecha y continuar boca abajo con el cuerpo estirado y alineado.

La serpiente.

En la posición anterior, el alumno lleva sus manos a la altura de los hombros por lo que las apoya en el suelo para ejercer presión e impulsarse, al mismo tiempo que eleva el coxis, la barbilla se mueve en dirección hacia las rodillas. Después, de haber terminado el movimiento, queda sentado en el piso con el dorso, el cuello y la cabeza levantados.

El gato.

Dejando la posición anterior, el alumno se coloca a cuatro manos, es decir, recarga las palmas de las manos y las rodillas sobre el piso para que se estire la columna desde el coxis y la barbilla quede pegada al pecho. Ahora se invierte el movimiento, esto es, que la cabeza se estira al igual que el cuello por lo que ahora se contraen cada una de las vértebras hasta llegar al coxis.

Para finalizar este calentamiento, el actor se acuesta boca arriba para recuperar la energía.

Este calentamiento fue retomado del primer año de Actuación.

Entrenamiento corporal.

A continuación expongo los ejercicios para la práctica del entrenamiento.

Saber caminar adecuadamente en escena con el mínimo de esfuerzo consigue que el actor haga cualquier marcha con su personaje, pues adquiere la facilidad de descomponer la interpretación.

Caminar.

Para iniciar la marcha es indispensable conocer de dónde parte el movimiento, el cual queda centrado a la altura del pecho como lo menciona Barrault (1953), pienso que el pecho expresa la voluntad del desplazamiento hacia al frente, entonces, para dar el primer paso comenzará desde el pecho para confiar en el reflejo de las piernas que lo siguen (no dejar que las piernas inicien el movimiento). Luego, el peso del cuerpo se repartirá en ambas piernas por lo que la derecha se lleva adelante para apoyarla firmemente en el suelo por lo que el equilibrio se encuentra en ese pie y en el de atrás quedará sostenido por los dedos; esto se vuelve a repetir con el otro pie.

A continuación se aplica lo antes explicado.

Ejercicio 1. El alumno emplea la técnica antes descrita y caminará sobre una línea trazada en el escenario con un objeto encima de la cabeza para que le ayude a controlar el equilibrio caminando a diferentes ritmos.

Girar sobre sí mismo.

Dos alumnos en el escenario están de espaldas a una distancia retirada uno del otro. Uno de ellos llama al otro por su nombre, y éste gira sobre sí mismo, para ello voltea su cabeza, que es el órgano de la percepción y de la voluntad, luego el torso, los hombros y el pecho; después lo hace con la pelvis y las piernas para que finalmente todo el cuerpo quede frente al otro.

Subir y bajar escaleras.

Para este movimiento, el alumno se mantiene erguido y el dorso ligeramente echado hacia atrás para facilitar el movimiento de las piernas. Los hombros trazan en el espacio una línea imaginaria paralela al pasamano. Cuando suban los pies, el alumno pensará en

el movimiento que hace al pedalear la bicicleta, esto es, que un pie baja y el otro sube. No se detiene el movimiento ni se cambiará la velocidad.

Bajar.

Para bajar las escaleras, el pecho estará erguido por lo que se evitará toda impresión de derrota al bajar, ya que sólo se bajará ligeramente el mentón, y el trabajo se situará en las caderas y las rodillas, las cuales soportarán el desnivel de los escalones, cuando desciende, los hombros permanecerán derechos, de frente y trazando una línea paralela al pasamano, sin movimientos ondulantes. Cuando suba o baje escaleras pisará tan sólo el borde de los escalones.

En seguida se ejemplifica lo anterior.

Ejercicio 1. Subir y bajar las escaleras a un determinado ritmo y después con objetos en la mano, sin ver en dónde se pisa, esto es para que el alumno tenga memoria visual y calcule la distancia entre un escalón y otro.

Saber caer al suelo y levantarse.

La caída se logra mediante la relajación progresiva de cada parte del cuerpo, en donde comienza por un tobillo que se flexiona y, luego el otro, y así las piernas, la cadera, el torso, los brazos y la cabeza. Al ejecutar la caída será de una sola vez, de forma continua y con ritmo regular. Lo importante es caer, sin lastimarse o golpearse alguna parte del cuerpo. El alumno tendrá presente que el cuerpo siempre girará alrededor de su eje y en el mismo sentido, ya sea del lado derecho o izquierdo. Se recomienda que la caída sea lenta y estética. Para ello será supervisada.

Levantarse.

Para llevar a cabo este movimiento con estética, los principios básicos, de acuerdo con Doat (1959) son los siguientes:

a) Si se está de espaldas, rodará sobre un hombro para quedar de costado.

- b) Se apoyará el codo y la palma de la mano para que la otra también quede en el suelo, de manera que se impulse el dorso, y así, las piernas se encuentren recogidas y las palmas de las manos a mantengan el peso del cuerpo.
- c) Se apoyará el peso sobre la pierna izquierda, mientras que la derecha --libre del peso del cuerpo-- se adelanta.
- d) La pierna derecha es la que levanta el cuerpo por lo que ya no es sostenido por la otra, y luego reciba a todo el cuerpo ya de pie.
- e) Apoyar el cuerpo sobre ambas piernas.

Estos movimientos se realizarán con el mínimo esfuerzo al mantener el equilibrio y un ritmo al hacerlos.

Sentarse y levantarse en el escenario.

El alumno se sienta en una silla, para ello coloca el pie delante del asiento, pues es el que soporta el peso del cuerpo, en cambio, cuando la otra pierna va hacia delante durante el movimiento para ayudar al contrapeso lo desliza por el suelo. Para que las asentaderas no se hundan, y estén demasiado atrás, antes de que éstas toquen el asiento: "la rodilla de la pierna que trabaja hará avanzar el cuerpo hacia delante sin que el busto se incline; así el equilibrio estará mejor repartido. ." (Doat, 1959, p. 28). Cuando se sienta lo hará sólo sobre la mitad delantera del asiento

A continuación se expone lo antes explicado.

Ejercicio 1. Sentarse sobre diversos asientos, cada vez más bajos, cuidando la postura.

Para levantarse de una silla se pondrá un pie delante de otro, luego se inclinará hacia delante y se impulsará con el pie de atrás para que al estar levantado se adelante el pie de atrás y dé el primer paso. Practicar varias veces

Todos estos ejercicios se retomaron de las explicaciones de Doat (1959).

2.2.1.1. Técnica vocal. Teoría y práctica.

La voz es el medio por el cual nos comunicamos en la vida diaria, a través del habla expresamos nuestras ideas, pensamientos, sentimientos y emociones a los demás que nos escuchan.

La voz está ligada a la personalidad de cada individuo, ya que con ella se transmite la sensibilidad, el reflejo de su individualidad fisiológica y psicológica.

En la infancia la voz se forma de manera inconsciente, esto es, cuando lo hacemos por imitación, de la misma forma cómo hablan los miembros de nuestra familia o el entorno social al cual pertenecemos (con una entonación y dicción similares) para satisfacer nuestras necesidades primarias; se puede decir que todo ello influyó en forma directa en el desarrollo y la forma personal que cada uno tiene al hablar.

La voz también se forma por la coordinación que se establece entre el pensamiento y la palabra, esto es, que de acuerdo con el grado de dificultad o facilidad que encontremos para articular las palabras.

Es importante señalar que en raras ocasiones somos conscientes de la imagen real de nuestra voz. Quienes verdaderamente saben cómo es, son los que nos escuchan, pues no poseemos la capacidad de escucharnos a nosotros mismos, pues lo hacemos de manera distorsionada. Si en alguna ocasión logramos escucharnos en una grabación, no lo haremos como los demás, pues de acuerdo con lo que alude Berry (Ruiz Lugo y Monroy Bautista, 1993): "nos perciben a través de la conducción de la voz por los huesos y a través de las vibraciones de su propia cabeza; la escuchan subjetivamente, ligada a sus propias concepciones del sonido, a la forma en que les gustaría oír, y también ligado a lo que se desea transmitir; esto significa que la impresión que se tiene de la propia voz no es objetiva." (Ruiz Lugo y Monroy Bautista, 1993, p. 333)

También Berry (Ruiz Lugo y Monroy Bautista, 1993) dice que no estamos completamente seguros de la impresión que causamos y la exactitud de nuestra voz, pues podríamos incurrir en una crítica no fundamentada de cómo es en realidad y por ello influiría en su uso negativo. Es por esto que es necesario conocer y manejar adecuadamente la voz para la vida y, en especial para el teatro.

La técnica de la voz hablada para el escenario es diferente a la que usamos para la vida cotidiana, de modo que el alumno aprende la educación de la voz para tener conciencia de su voz y la desarrolle, ya que el actor debe dar la impresión de que habla como en la vida, aunque en realidad no sea así, pues concuerdo en lo que Moreau (Jiménez y Ceballos, 1988) señala: "un actor que hablara exactamente como en la vida, no interesaría al espectador: sus palabras no llegarían hasta él, no le afectarían." (Jiménez y Ceballos, 1988, p. 213), esto es, porque el actor tiene que acomodar su voz de acuerdo con el tamaño y el lugar de la sala; así como otros elementos que integran la técnica vocal.

El alumno debe servirse de su aparato vocal (el cual está integrado por el aparato respiratorio, laringe y las cavidades de resonancia) para desarrollarlo, fortalecerlo y no fatigarlo. Esto se logrará por medio de la práctica de los ejercicios que le ayuden a manejar a voluntad la técnica vocal para que los mecanismos fisiológicos se vuelvan automáticos, y de esta manera se fijen en él progresivamente nuevos hábitos vocales.

Introducción al funcionamiento del aparato fonador.

La técnica de la voz hablada o técnica vocal es aquella que se refiere al correcto y adecuado funcionamiento de los órganos de la fonación. El término aparato vocal o de fonación son el conjunto de órganos que permiten al hombre emitir sonidos, que de acuerdo con Cornut (1985) nos dice que en las investigaciones de anatomía y fisiología comparada de Néguis han demostrado que la fonación apareció en el animal como una adaptación funcional secundaria, a las estructuras que, en sí mismas, no tienen nada en particular que las orienten a una función fonatoria. Así, pues, este aparato vocal no existe más que como entidad funcional.

El aparato de la fonación está integrada por las tres partes que ya fueron señaladas : 1) el aparato respiratorio (fuelle), 2) laringe (vibrador) y 3) las cavidades de resonancia, de acuerdo con Cornut (1985).

El aparato respiratorio.

La respiración. Es una función vital que asegura la llegada del aire a los pulmones, la cual es importante, ya que es el elemento que produce la presión necesaria para que las cuerdas vocales vibren por el efecto del aire espirado y produzca el sonido, como lo señala Denville (1978).

Todo acto respiratorio se compone de dos tiempos: la inspiración y espiración. "Para que se produzca la inspiración es necesario que la presión en el interior del pulmón se haga menor en relación con la presión atmosférica; el aire penetra entonces a través de la nariz, boca, laringe, tráquea y bronquios hacia los alvéolos pulmonares." (Cornut, 1985, p. 10). Es importante señalar que:

En el momento de la inspiración la laringe y la tráquea descienden, la glotis se abre.

El abdomen se adelanta ligeramente-relajándose—, así como el músculo recto mayor—mientras que se ensancha la parte media del tórax y se movilizan los músculos de la región paravertebral, a la que sirve de apoyo la columna vertebral. Al mismo tiempo el diafragma desciende y rechaza las vísceras abdominales. (Denville, 1978, pp. 8-9).

"El segundo tiempo de la respiración, es la espiración, la cual se produce cuando la presión en el interior del pulmón se hace mayor que la presión atmosférica. El aire entonces fluye en sentido inverso hacia el exterior." (Cornut, 1985, p.8)

Al producirse el movimiento inspiratorio, la caja torácica aumenta por lo que se produce la dilatación del pulmón que se encuentra adherido al tórax. En este proceso interviene el diafragma, que al contraerse en la espiración, baja sus dos cúpulas para rechazar el contenido abdominal y tira hacia abajo del piso de la caja torácica por lo que simultáneamente a este movimiento se dilatan las seis costillas, por lo que se aumenta el diámetro transversal anteroposterior del tórax.

En el movimiento de la dilatación de las costillas se completa al contraerse los músculos intercostales internos y a veces por algunos músculos del cuello denominados: inspiradores, los cuales pueden elevar las costillas superiores (escalenos, esternocleidomastoideo).

En la espiración el movimiento se produce en forma pasiva, pues las estructuras elásticas de la caja torácica (tejido pulmonar, cartílagos costales) se estiran para luego recobrar su posición de reposo al cerrarse las costillas y la elevación del diafragma.

La respiración que utilizamos en la vida cotidiana la llama Cornut (1985) en "reposo" (Cornut, 1985, p. 10), pues no se requiere de algún esfuerzo en particular al inspirar o espirar.

No obstante, cuando el alumno ejercite el aparato vocal utilizará la inspiración forzada, entendida como lo define Cornut (1985), se hace "si a partir de una inspiración normal se prolonga el movimiento inspiratorio al máximo." (Cornut, 1985, p. 11) Por lo que al final de una inspiración forzada existe aire residual, como lo llama Cornut (1985), el cual es el aire que permanece en los pulmones después, de la espiración, dicho aire se coloca cuando se practican algunos ejercicios de voz.

A continuación se especifican algunos ejercicios para la aplicación práctica de lo antes señalado.

Calentamiento y entrenamiento vocal.

Los ejercicios que preparan el aparato fonador así como su entrenamiento tienen por objeto desarrollar la capacidad respiratoria, fortalecer y dar flexibilidad a los músculos inspiradores y espiradores para controlar a voluntad la respiración.

A continuación se explican cómo realizar los ejercicios con un máximo de diez veces por serie.

Relajación.

Es indispensable que el alumno practique los siguientes elementos de la técnica vocal: primero, el calentamiento corporal, ya que estará libre de tensión muscular, la cual obstaculiza la libertad vocal y facilita la tarea de relajar el aparato fonador. Después, comienza el calentamiento vocal por lo que inicia con algunos ejercicios para el rostro.

A continuación se especifica la práctica de lo antes descrito.

1. Se da masaje al rostro con la yema de los dedos con ambas manos con movimientos que van de arriba hacia abajo, comenzando desde la sien, las cejas, los

ojos, los pómulos; las mejillas con un movimiento de adentro hacia fuera; luego de arriba hacia abajo para la nariz. Después con una mano se da masaje con la yema de los dedos en el maxilar superior y, la barbilla con una sola mano y con la yema de los dedos dar masaje de un lado a otro. Enseguida, con las manos se da masaje al cuello de arriba hacia abajo, atrás de las orejas y la nuca. En el área de la manzana de Adán, en los hombres, se da un ligero masaje a la altura de las cuerdas vocales.

2. Para ejercitar los músculos de la cara: subir y bajar las cejas, abrir y cerrar los ojos y con ellos abiertos: mirar al lado derecho, al frente y atrás; abrir y cerrar las fosas nasales, llevar los labios al frente y atrás en una amplia sonrisa y, luego hacer círculos hacia la derecha y a la izquierda; sacar la lengua lentamente hasta la barbilla y luego meterla. Arrugar toda la cara y al final relajarla.

Respiración completa y diafragmática.

La primera respiración completa y diafragmática es para que el alumno tenga conciencia de cómo respirar y, a su vez, ejercitar los músculos que intervienen en la respiración, los cuales le ayudarán a tener mayor capacidad de aire y a controlar la salida del mismo.

A continuación se muestra la aplicación práctica de este tema.

Ejercicio 1. El alumno acostado boca arriba sobre el piso del escenario inicia la respiración al espirar todo el aire residual, el cual como ya se explicó, es el aire que queda al final de la espiración forzada en los pulmones y que se saca al espirar de manera suave, a continuación se inspira el aire desde la parte baja, esto es, desde el diafragma, para ello el alumno imaginará que la capacidad de introducir el aire es desde el vientre y que va subiendo poco a poco, pasando por las costillas flotantes, las cuales se ensanchan hasta que el aire llegue a la caja torácica.

Al inspirar, no se suben los hombros, ya que es una señal de no seguir el correcto proceso de respiración como aquí se indica, para hacerlo bien se llena de aire despacio, sin llegar a sentir fatiga, tensión o angustia. Cabría la posibilidad de que el alumno dividiera en tres fases la respiración, pero hay que indicarle que lo evite, pues es mejor

explicarle que lo haga de un solo movimiento en la inspiración, el cual será continuo y coordinado. Aunque, no se debe forzar al alumno a que las primeras veces adquiriera esta nueva forma de respirar, pues estos ejercicios son para sensibilizar su aparato fonador.

La respiración se hace en diez tiempos y luego se pasa saliva para lubricar la garganta, después, hace una pausa de tres segundos al retener el aire para que entonces realice la espiración de manera suave y continua al iniciar el movimiento desde el pecho, las costillas flotantes hasta llegar al diafragma.

Dicción. "(Del latín dictio, palabra). 1. Sentido arcaico (Siglo XVIII): forma de decir y de comprender un texto según cierta organización de las ideas y las palabras." (Pavis, 1983, p. 131).

La dicción es el arte de hablar en prosa y en verso y a su vez es también la habilidad para pronunciar clara y correctamente las palabras para que el actor transmita ideas, pensamientos, sentimientos y emociones y sean comprendidas por el espectador. Es por tal motivo que el actor conozca los detalles de su idioma materno o extranjero para así expresar las sutilezas de la emoción al usar el lenguaje correcto.

Para que el alumno use correctamente la voz es indispensable que practique la dicción, la cual involucra elementos tales como: la colocación, articulación y pronunciación de los fonemas y las palabras, el tono, el volumen, el ritmo, la entonación y el matiz. En su mayoría estos elementos serán estudiados y practicados a continuación.

Colocación y pronunciación de las vocales y las consonantes.

Es necesario que el alumno conozca la correcta colocación y articulación de las sílabas y consonantes (cabe destacar que aquí sólo se especificarán las vocales, pues este curso no se dedica exclusivamente a la educación de la voz).

La articulación está determinada por los órganos que entran en contacto y que intervienen en ella como: los oclusivos o explosivos. Existe una cavidad que se cierra y se abre bruscamente produciendo una explosión como por ejemplo: p, t, ch, k. Los oclusivos o fricativos son fonemas que algunas veces son oclusivos y otras fricativos, según los fonemas continuos como por ejemplo: b, d, y, g; y fricativo es cuando llegan a rozar dos

órganos y dejan escapar el aire y se produce un silbido como sería: f, s, sh, j; y se denomina lateral cuando se escapa el aire por un lado de la lengua como la: l. Las vibrantes es cuando vibra la lengua al producir el sonido: r, rr; y las nasales es cuando escapa el aire por la nariz: m, n, ñ, de acuerdo con lo que señala Nieto Herrera (1988).

Se recomienda que para practicar la articulación de las vocales se respete el orden en que aquí se establece, ya que es más sencillo que el alumno pase suavemente de un movimiento de una vocal abierta hasta una cerrada y también porque Stanislavski (1985) señala que: "Volví consciente al alfabeto desde el principio y empecé a estudiar cada letra por separado. Me encontré con que era más fácil empezar por las vocales ..." (Stanislavski, 1985, p. 113).

Para la colocación de las vocales es necesario lograr el máximo de apertura de la garganta y la laringe para lograrlo, se bosteza antes de realizar cualquier práctica de la voz, pues mantiene la mandíbula relajada. Para eliminar la tensión en la faringe se relajan los músculos del paladar, esto es, subir el velo del paladar e imaginarse que se tiene en la boca una pelota de "ping-pong", de modo que cuando pase el aire y se emita un sonido, se encuentre relajado.

Vocales.

A continuación se especifica cómo pronunciar las vocales así como la ejemplificación de la parte teórica de este tema.

1. La vocal a. Se forma abriendo la boca y bajando la lengua, la cual debe estar debajo de la encía del maxilar inferior.

2. La vocal i. Se forma al llevar la comisura de los labios hacia los lados, como en la risa, y la lengua se eleva las tres cuartas partes de ella para que en la punta se hunda y quede atrás de los dientes del maxilar inferior.

3. La vocal e. En la posición anterior se elevan un poco más los labios para dejar paso al aire y para que la lengua continúe en la misma posición.

4. La vocal o. Los labios se proyectados hacia delante y se forma un círculo con ellos. La lengua se echa para atrás y se baja un poco la punta, la cual se torna cóncava y topa con el prepaladar.

5. La vocal u. Continúa la posición anterior sólo que los labios dibujan un círculo más pequeño.

En seguida se aplica lo antes señalado.

El objeto de practicar el siguiente ejercicio es: para calentar las cuerdas vocales.

Ejercicio 1. Utilizar la respiración completa y diafragmática y espirar las vocales sin sonido. (Durante cinco minutos). Después con la misma respiración cantar las vocales por separado y luego juntas. (Diez minutos).

Tono. De acuerdo con la definición que nos aluden Ruiz Lugo y Contreras (1987) tono es la: "Mayor o menor elevación del sonido producido por la mayor o menor rapidez de las vibraciones de las cuerdas vocales.// Intención o estado de ánimo con que se dice una frase." (Ruiz Lugo y Contreras, 1987, p. 219).

"El tono normal de cada persona es aquél con que su voz se produce más naturalmente y con menor esfuerzo y fatiga." (Navarro Tomás, 1974, p. 27) y de acuerdo con las características fisiológicas de cada persona por lo que está condicionado también por la psicología del individuo, sus costumbres y hábitos peculiares y el modo de hablar de cada lugar o país.

Es importante aclarar que el tono no se aplica al entrenamiento del actor entendido "... como el intervalo musical entre dos notas de la escala que se siguen, sino con el grado de elevación del sonido, ubicado en una escala convencional continua que va del grave al agudo." (Ruiz Lugo y Monroy Bautista, 1993, p. 86)

Dimitrio Sarrás (Ceballos, 1993) hace hincapié respecto a no pensar que el tono es sólo un juego de agudos y graves de los cuales puede disponer el actor. Sin embargo, en este curso estudiarán cómo se producen los tres tonos: el agudo, el medio y el grave, de acuerdo con Ruiz Lugo y Monroy Bautista (1993).

El tono puede dotar al discurso de diversas características como transmitir valores tangibles a los objetos: suavidad, dureza, apacibilidad y puede también enriquecer el sentido de la frase al describir las cosas físicamente, pues por medio de la voz se caracteriza y expresa emotividad a la palabra; y a su vez nos indica el movimiento interior y físico del ser humano

Es importante decirle al alumno que ejercite el tono, sin que por ello se fijen determinados tonos para influir en el espectador como sería, por ejemplo, que el tono agudo solo evoque alegría, enojo, e.t.c., sólo porque ese tono corresponde a determinados estados anímicos; porque no es el propósito de trabajar con el tono en este curso.

Considero que el alumno al conseguir internamente la imagen y la emoción por medio de la acción escénica, encontrará el tono adecuado para sus textos; así como tampoco se le enseñará que el tono grave corresponde a sensaciones de calma, alivio o de tristeza.

Cabe recordar que el tono influye en el género dramático de una obra, pero también es parte del estilo de actuación, de modo que por la extensión y complejidad del tema sólo expongo los tres tonos.

A continuación se especifica la ejemplificación de la teoría antes descrita.

El primer ejercicio tiene por objeto que el alumno maneje los tres tonos convencionales, de acuerdo con Ruiz Lugo y Monroy Bautista (1993).

Ejercicio 1. El estudiante hace la respiración completa y diafragmática y luego pronuncia las vocales y prolonga su sonido en tono agudo. Para lograrlo, se imagina que su voz es muy delgada y la vibración la manda a la cabeza, la cual es un punto imaginario para buscar el tono agudo; para que la voz tenga apoyo y ejerza una presión suave en el abdomen se controla la salida del aire sin que se le escape. Después, el alumno verificará si no es demasiado agudo, es decir, que su voz no se escuche dentro de su propia escala natural. El tono será revisado por el profesor

El tono medio habitualmente se usa y se encuentra entre el agudo y el grave. Este se logra porque es el paso entre los dos tonos y la resonancia se sienta en el rostro. Al igual que en el tono agudo, se apoyará en la salida del aire al ejercer presión continua en el abdomen.

Para producir el tono grave, el alumno se imaginará que la voz está en el pecho cuando vibre en el momento de emitir el sonido, para comprobar si se ha logrado el tono grave se toca con una mano la caja torácica para sentir la vibración y también el apoyo como en los casos anteriores.

Practicar los tonos al decir algunos trabalenguas, el tiempo para hacerlo será de dos a tres minutos, sin llegar a la fatiga.

Entonación-matiz.

La entonación. Es dar cierto tono a los sonidos que se emiten por medio de la voz. A su vez, es la forma de pronunciar las palabras o frases que afectan la memoria emocional y los sentimientos del actor, de acuerdo con lo que señala Stanislavski (1985a).

Para la entonación se requiere de un análisis previo (como se estudiará en el tercer curso), para expresar lo que el autor dice sobre los estados anímicos del personaje.

La entonación conlleva diversos elementos (dicción, tono, volumen, entre otros) que se combinan conjunta y armónicamente en la interpretación del texto dramático como: 1) las pausas (signos de puntuación) y la 2) acentuación

1) Los signos de puntuación tienen entonaciones vocales ascendentes y descendentes que producen cierto efecto a la frase como a continuación se especifica:

Punto (.). Dicho signo "señala una pausa y entonación descendente en la última palabra enunciada." (Seco, 1994, p. 518). El punto y aparte indica una pausa más larga, ya que se termina de exponer una idea completa y lo que sigue constituye una exposición aparte.

La coma (,). Este signo "... señala una pausa en el interior de la oración, que obedece a una necesidad lógica de ésta y que puede indicar entonación ascendente o descendente, según las circunstancias." (Seco, 1994, p. 519). Una cualidad de la coma es

que es una advertencia de mano para los oyentes para que esperen el final de la frase de manera completa, reteniendo la atención del espectador, como lo señala Stanislavski (1985a).

Punto y coma (;). "Señala una pausa y un descenso en la entonación, los cuales no suponen, como en el punto, el fin de la oración completa, sino un mero descenso que separa dos de sus miembros." (Seco, 1994, p. 520).

Los dos puntos (:). Señala "la pausa precedida de un descenso en el tono; pero, a diferencia del punto, denotan que no se termina con ello la enunciación del pensamiento completo." (Seco, 1994, p. 520).

Los puntos suspensivos (...). Es el signo ortográfico "que expresa una pausa inesperada o la conclusión vaga, involuntariamente imperfecta, de una frase; representa un tono sostenido, sin ascenso ni descenso: ..." (Seco, 1994, p. 520).

Interrogación (¿?). En la interrogación "el cuerpo de la pregunta tienen tono descendente a partir de la primera sílaba acentuada. El final es ascendente, descendente o circunflejo, siempre en tono más alto que la cadencia enunciativa." (Ruiz Lugo y Monroy Bautista, 1993, p. 365), de acuerdo con Sotoconil (Ruiz Lugo y Monroy Bautista, 1993). En el caso de que si al preguntar esperamos una respuesta afirmativa o negativa, la entonación se eleva en la última sílaba acentuada, mientras que el resto de la pregunta está más abajo que el tono inicial, y en la pregunta relativa, en la que deseamos asegurarnos de algo que ya sabemos, el tono es casi uniforme por lo que en la última sílaba acentuada la voz se eleva y desciende inmediatamente, como lo señala Sotoconil (Ruiz Lugo y Monroy Bautista, 1993).

Como existen diversos casos respecto a las oraciones interrogativas, los ejemplos que se acaban de decir no abarcan en su totalidad las diversas formas de dar la entonación correcta a las oraciones por lo que sería conveniente que el alumno ampliara más el tema con Navarro Tomás (1974).

La exclamación (!). "... Sirve para indicar que una oración o frase va cargada de afectividad y debe leerse con la entonación volitiva o exclamativa que corresponda a su significado." (Seco, 1994, p. 521).

Paréntesis () Este signo generalmente enmarca o aísla alguna observación al margen de la idea principal de la oración, las frases u oraciones que se encuentran dentro del paréntesis, o bien, los guiones largos, los cuales se deben pronunciar en tono más bajo, terminando en descenso. Esta regla incluye también a los corchetes.

En relación con la pausa es la que aumenta la claridad y la fuerza expresiva del lenguaje y refuerza la comunicación con los demás, como lo señala Stanislavski (1985a), pues las pausas producen un impacto emocional respecto al oyente.

La función específica de la pausa, además de tomar aire cuando ésta se realiza es para dividir el texto en secuencias (pausas lógicas), separando palabras entre sí y a su vez unir grupos de palabras

La pausa lógica. Es aquella que da forma y coherencia a los períodos de frases de un texto para que facilite su comprensión.

De acuerdo con Stanislavski (1985a) existen dos clases de pausas que se utilizan en la interpretación verbal de un texto dramático: la pausa lógica y la psicológica.

La pausa psicológica. Es la que "... añade vida a los pensamientos, frases y períodos." (Stanislavski, 1985a, p. 166). Ésta ayuda a transmitir el contenido emotivo y psicológico que el actor dota a las palabras. "La pausa psicológica se introducirá con audacia en algunos lugares donde una pausa lógica o gramatical parece imposible." (Stanislavski, 1985a, p. 167).

A continuación se ejemplifica la teoría sobre este tema.

El siguiente ejercicio es para que ejercite los dos tipos de pausas. la lógica y la psicológica.

Ejercicio 1. El alumno leerá un cuento para luego señalar las pausas lógicas y las psicológicas que considere más adecuadas para leerlo en voz alta.

Acentuación. "Acto y modo de acentuar", en sentido propio y figurado. Hacer que la frase o la palabra sea más expresiva mediante una justa acentuación. (Ruiz Lugo y Contreras, 1987, pp. 17-19.)

*Acentuar. "Dar mayor relieve a una palabra o a una frase del discurso pronunciado con un acento más marcado." (Ruiz Lugo y Contreras, 1987, p. 17).

De acuerdo con las dos definiciones, la acentuación es la manera de pronunciar y destacar algunas palabras del texto que sean importantes dentro de la frase y combinarse con la entonación.

En el caso de que se tengan frases muy largas, la acentuación se lleva en la palabra clave, esto es, que muy pocas palabras se acentúan para que el texto sea más claro y comprensible para quien escucha, y se dejarán las demás palabras para que fluyan sin llamar la atención sobre las otras, como lo especifica Stanislavski (1985a). Así en las frases largas el acento contribuye aligerar un texto difícil.

Al acentuar es importante identificar si hay ideas que se contraponen para que en algunos de esos pensamientos, acciones o imágenes logren ser contrastadas por medio de la acentuación, es decir, que se destaquen una de esas ideas, como por ejemplo, el volumen alto para una y el bajo para la otra (v. estos términos más adelante), y se digan con diferentes ritmos; a esta indicación Stanislavski (1985a) la llama: la ley de la yuxtaposición, la cual permite diferenciar una idea de la otra para que sea comprensible al oyente.

Para la acentuación, el alumno formará una línea melódica al emplear armónicamente los sonidos, las letras y las sílabas, de modo que las palabras tengan un movimiento ascendente o descendente, según sea el caso.

No es conveniente acentuar los adjetivos, ya que no indican como los verbos acción o como en el caso de los sustantivos, ideas completas para contrastar y dar fuerza a la frase.

Sin embargo, si un acento es mal colocado por el alumno se tiende a deformar una palabra y a mutilar la frase. Esto se puede evitar siguiendo las reglas de acentuación, de acuerdo con el contexto y con lo que se exprese en el texto.

En una palabra o en una frase se advierte el matiz, el cual es el colorido emocional que coincide con el contenido ideológico y la intención al pronunciar las palabras mediante la articulación, la intensificación del acento o la elevación del tono, como lo especifica Stanislavski (1985a).

Para dar vida a una frase y para que no se escuche mecánica es necesario darle "... a la palabra el significado que le ha sido conferido por la naturaleza, el contenido, la sensación, la idea, la imagen y no reduciéndola a una serie de ondas sonoras que hacen vibrar el tímpano." (Stanislavski, 1985a, p. 179). Esto significa que el alumno transmita el significado de las palabras y a su vez justifique, por medio de su imaginación, diga las emociones que correspondan al texto para comunicarlo.

Sería indispensable que el alumno amplíe por su cuenta el estudio de la entonación en español en Navarro Tomás (1974).

A continuación se muestra la aplicación práctica de lo antes descrito.

Este ejercicio de entonación tiene como fin que el alumno utilice todos los elementos de la técnica vocal con el objeto de coordinarlos de manera armónica en el escenario para que al ser escuchado por su grupo, determinen los problemas de voz y los elementos que les falte y conserven así el contenido emotivo del texto.

Ejercicio 1. El alumno leerá y analizará un texto en prosa, en donde reconozca el tono, ritmo, entonación y matiz; así como los dos tipos de pausas y los acentos que le dé al texto; a fin de que lea en voz alta ante el grupo, quienes al final de la lectura le dirán los elementos usados de la técnica vocal, así como los que faltaron.

Volumen. "Se emplea con referencia al sonido y particularmente a la voz, con el significado de intensidad." (Ruiz Lugo y Contreras, 1987, p. 226)

Stanislavski (1988^a) nos dice que: "el volumen no debe buscarse en el uso de la alta tensión de la voz, no en el ruido o en los gritos sino en las entonaciones ascendentes y

descendentes..., en la expansión gradual de piano a forte y en su relación mutua." (Stanislavski, 1988ª, p. 150). La alta tensión de la voz, el cual fue un problema que presenté en el examen final del cuarto semestre de Actuación, es cuando el actor logra un efecto vocal a través de la tensión física para impresionar al público por lo que el actor fuerza su voz al emitir gritos o chillidos al decir los textos, de modo que esto puede provocar que se lastime la voz y no es posible comprender lo que dice.

Es recomendable que el alumno aprenda a manejar correctamente el volumen, de acuerdo con las indicaciones de Stanislavski (1985a) y, también a usar su voz de manera ascendente y descendente y en sentido vertical. Él señala que hay voz alta o baja, o denominada "forte" y "piano". Sin embargo, Stanislavski (1985a) nos especifica que no existen medidas exactas para ninguno de los dos volúmenes, ya que en la escala de sonidos en el "forte" hay "fortísimo", pues al aumentar el volumen de modo gradual se llega a un grado más alto de la fuerza de la voz y no se le denominaría: "forte fortísimo" (Stanislavski, 1985a, p. 174), así como tampoco "piano pianísimo" (Stanislavski, 1985a, p. 174).

Es importante no confundir la fuerza de la voz con una voz fuerte: "la voz fuerte no es potencia, es simplemente eso: voz fuerte y chillidos." (Stanislavski, 1985a, p. 174).

En el curso trabajará el volumen, de acuerdo con Ruiz Lugo y Monroy Bautista (1993), en donde ellos consideran que hay tres volúmenes: bajo, medio y alto.

El volumen bajo no se debe confundir con el que comúnmente usamos en la vida cotidiana, sino es el nivel bajo en forma audible para el espectador, pues no debe entenderse como bajar la voz, pues nadie escucharía. Entonces, el volumen bajo debe ser proyectado con la misma fuerza y claridad que los otros volúmenes.

El volumen medio es aquel que no es ni alto ni bajo; sin embargo, es potente y se caracteriza por usar la voz en un término medio.

El volumen alto es potente sin llegar al grito.

Para cualquiera de los tres volúmenes es necesario que el alumno utilice la respiración completa y diafragmática, como en los ejercicios anteriores, apoyando la

salida de la voz en el abdomen. Cuando lo haga, el alumno no deberá angustiarse en un principio por no manejar adecuadamente los tres volúmenes, pues es un proceso lento y continuo controlarlos por lo que tendrá paciencia y no forzará la voz.

Enseguida se muestra la aplicación práctica de este tema.

El primer ejercicio tiene como finalidad que el alumno conozca la técnica de los tres volúmenes.

Ejercicio 1. El alumno para emitir el volumen bajo hará todos los pasos de la respiración completa y diafragmática, pero antes de que saque el aire apretará los glúteos, meterá el abdomen de manera suave y continua para que cuando salga el aire encuentre apoyo en la región abdominal y así sea controlada la salida del aire, esto ayudará a que el volumen sea sostenido, el cual se logra cuando entran en función dos fuerzas opuestas: cuando se expulsa el aire ejercerá una presión interior por lo que controlará dicha presión al usar los músculos abdominales que son los que hacen que la presión contraria sea hacia fuera, lo cual ayuda a que no se contraigan rápidamente los músculos abdominales; dicha presión será lenta y continua hasta contraerse la región abdominal. Cuando salga el aire, lo hará suavemente como un halo de voz para que se ejerza mayor presión en la salida y suba poco a poco el volumen: bajo. Se practica dicho volumen al decir primero las vocales, al alargar su sonido por separado y luego, juntas, manteniendo siempre el mismo nivel de sonido audible para el espectador.

El volumen medio conlleva el mismo mecanismo, sólo que ahora es mayor la presión al espirar por lo que se controla el aire que sale y no pierde la fuerza al hacer el volumen medio.

Para el volumen alto se continúa con el mismo proceso, aunque ahora se empieza con el volumen bajo pasando por el medio y luego el alto, en donde ejerce mayor presión el abdomen y en la expulsión del aire. No se exagera la altura del volumen. Para ejercitar los dos volúmenes anteriores lo hará con las vocales durante cinco minutos.

Proyección vocal. De acuerdo con el término que maneja Cornut (1985) es la emisión vocal (intensidad, tono, timbre, articulación, rapidez o lentitud, e.t.c.) de mandar y dirigir la

voz y darle el debido alcance a cierta distancia para que siga una trayectoria y la escuche el espectador sin ninguna dificultad.

Cuando el actor proyecta la voz es para lograr un efecto mayor en su interlocutor con un determinado propósito y consiga su atención e influya en él, como sería: dar una orden, obedecerlo, seducirlo, entre otros.

Al proyectar la voz, el actor expresa claramente las ideas y los sentimientos del personaje, por medio de la variedad vocal que le permita modificar su propia voz a voluntad.

En la proyección vocal se utiliza: la pronunciación, el tono, el volumen y las cavidades de resonancia que debe manejar sin ningún esfuerzo, de modo que cuando necesite

".. de más potencia y volumen deben utilizar los movimientos más firmes de la cincha abdominal y más amplios de la base del tórax. Obtendrán así una economía de aire y una presión más fuerte y por tanto más intensidad, más timbre y un alcance mejor adaptado a su función vocal." (Dinville, 1978, pp. 9-10.)

A continuación se muestra la aplicación práctica de este tema.

El primer ejercicio es para que el alumno utilice todos los elementos de la técnica vocal, ya estudiados, para la proyección de la voz, de acuerdo con el espacio escénico.

Ejercicio 1. Para que el alumno tenga mayor fuerza en los músculos del abdomen practicará por lo menos unas cincuenta abdominales diarias para fortalecerlo, para tener apoyo y lanzar la voz.

La proyección vocal sigue los siguientes pasos: respiraciones completas y diafragmáticas, luego la pausa de apoyo (cabe recordar que es retener el aire unos cinco segundos y pasar saliva para lubricar la garganta), apretar los glúteos antes de espirar, sacar el aire controlando su salida, la cual se logra al hacer presión por dentro y sacar el aire como cuando se infla un globo. Para este movimiento se practicarán al pronunciar la consonante "s" y sostendrá el sonido al espirar suavemente y el volumen sea en una misma línea continua hasta que se le acabe el aire. Repetir cinco minutos.

Resonadores. "Se llaman resonadores las cavidades que el sonido laríngeo cruza antes de llegar al aire libre: faringe, cavidad bucal y, en algunos sonidos, nasofaríngeos y fosas nasales.

No pueden considerarse resonadores la caja torácica, tráquea o senos craneales." (Cornut, 1985, p. 41). Sin embargo, se percibe una impresión de resonancia en dichas partes del cuerpo.

El tamaño y la forma de los resonadores varían y dependen de los órganos móviles: maxilares, lengua, músculos de la faringe, laringe, velo del paladar y labios. (Ver la figura núm.1)

Es indispensable que el alumno maneje sus resonadores (cabeza y de pecho) por donde se puede sentir la resonancia, como lo señala Cornut (1985):

Las sensaciones vibratorias que se sienten durante la emisión vocal dependen del mecanismo que se use y son un reflejo fiel de las características del sonido. La percepción de esta 'resonancia' no sustituye el control por el oído, sino que lo completa, sobre todo en lo que se refiere al timbre, es decir el 'sitio' de la voz. Esta resonancia puede percibirse en el pecho o en la cabeza. (Cornut, 1985, p. 133).

"La resonancia de cabeza se percibe en algunos puntos como: en la "parte posterior de la bóveda palatina, macizo facial atrás de la nariz, frente y a veces la punta del cráneo." (Cornut, 1985, p. 133) y también se llama resonancia a la máscara facial.

Enseguida se muestra la aplicación práctica de este tema.

El primer ejercicio es para que ubique y maneje la resonancia de cabeza.

Ejercicio 1. Para el resonador de cabeza hará la respiración completa y diafragmática, al pronunciar la consonante "l", el alumno imaginará antes de emitir el sonido que en la cavidad bucal tiene una pelota de "ping-pong", para que al pronunciar la consonante cierre los labios y sienta la resonancia. Repetir diez veces.

Tiempo-ritmo. El tiempo es la velocidad con que se habla y el ritmo es: "la adaptación de las divisiones de que es susceptible un movimiento, una acción, una sucesión de sonidos, e.t.c., a intervalos regulares de tiempo // En el lenguaje -cadencia-:

manera de combinarse las sílabas largas y breves, fuertes y débiles.// Proporción armoniosa, orden acompasado en la sucesión de las escenas." (Ruiz y Contreras, 1987, p. 177).

Así como en la música y en el canto existe el tiempo-ritmo, en la actuación sirve para que el actor lo use como si fueran partituras musicales (es decir, las letras y las palabras de un texto); pero las pausas son las que determinan el tiempo-ritmo que el actor otorga a los sonidos, las sílabas y a las palabras acentuadas.

Las pausas ordinarias y la respiración son importantes, pues hacen posible que los acentos coincidan con el tiempo del lenguaje, y también con las acciones y emociones junto con el ritmo interior del actor, el cual se manifiesta cuando está en escena al momento de hacer sus acciones, así como en su silencio.

Es importante considerar lo que Stanislavski (1985a) alude en relación con el tiempo y es que no se debe establecer una determinada velocidad en la interpretación, pues el tiempo de vivir continúa, sin embargo no debe quedar en una determinada velocidad, pues el ritmo fluctúa, de acuerdo con los sentimientos y las emociones que el actor dé al personaje.

La cualidad que ofrece el tiempo-ritmo al actor es que a pesar de que sea creado de manera mecánica, intuitiva o conscientemente, actúa de forma afectiva sobre la vida interior del actor (sentimientos y experiencias personales).

Es preciso que el actor se entrene en la velocidad (tiempo) al hablar, pues le permite dominar el lenguaje, de manera rápida o lenta y decir adecuadamente las frases

Para entrenarse en el tiempo-ritmo, conocerá los valores que las pausas ortográficas le brindan para combinarlas con las palabras guía, las cuales son: "cada frase encierra una imagen que le da sentido. Esta imagen puede ser representada por una sola palabra o por un conjunto de palabras, .." (Wagner, 1990, p. 25), así como insertar las pausas lógicas, a pesar de que éstas no coincidan con las pausas gramaticales.

Así cuando el actor diga la frase fijará el acento en las palabras guía, pero sin aumentar el volumen de voz; pues en muchas ocasiones hay varias palabras que poseen

varios acentos y debe darle preferencia a una de ellas para que los demás sean secundarios, como lo señala Wagner (1990).

Ahora se muestra la ejemplificación de la teoría antes descrita

En este ejercicio, el alumno practicará el sentido del tiempo-ritmo por medio de las pausas de la puntuación gramatical, así como todos los elementos vistos hasta el momento

Ejercicio 1. Leer una obra de teatro en voz alta, pero respetando las pausas gramaticales. No utilizar las pausas psicológicas.

2.2.1.2. Introducción teórica y práctica al espacio escénico.

El espacio escénico es el espacio perceptible, en donde se representan los personajes. Existen diversos espacios en el teatro, de acuerdo con Pavis (1983), los cuales se clasifican: en dramático, escénico, escenográfico, lúdico, entre otros.

El único espacio que se especifica en este curso es el escénico, los demás quedan excluidos, ya que el espacio escénico es el lugar perceptible para el público y el delimitado por la separación que hay entre la mirada del espectador y el objeto observado en escena, y también es en donde se hace la representación.

Es indispensable que el actor maneje adecuadamente el espacio escénico, pues la forma en cómo se mueva en el escenario le ayudará a diferenciar y a definir la individualidad del personaje. La división corresponde a un escenario a la italiana, en donde los actores y la acción están delimitados a un cuadro abierto de manera frontal a la mirada del público.

División del escenario.

Para que el alumno aprenda a desplazarse en escena manejará los términos: *derecha (D) e izquierda (I)*, los cuales están en relación con el lado derecho e izquierdo del actor cuando se encuentra frente al público.

La convención escénica de dividir el escenario en las siguientes áreas de actuación son: arriba (A) es todo el fondo del escenario y es la parte más alejada y visible para el

espectador; abajo (AB) es la parte más cercana a las candilejas y al público y, el centro del escenario (C) se puede decir que es en medio del mismo. De modo que el actor siempre manejará esta convención, independientemente de que se encuentre en otro tipo de espacio escénico que no sea un escenario a la italiana. (V. la figura Núm.1).

El escenario a la italiana queda dividido en seis áreas, de acuerdo con Novo (1961). Derecha Arriba (DA), Centro Arriba (CA), Izquierda Arriba (IA), Derecha Abajo (DAB), Centro Abajo (CAB), Izquierda Abajo (IAB)

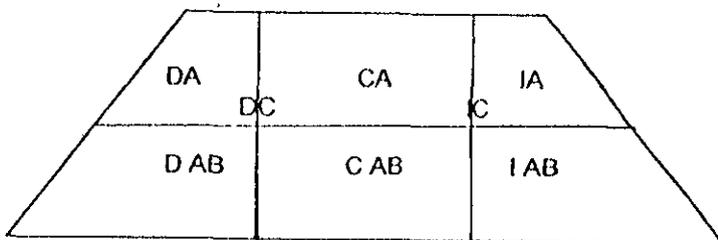


Figura Núm. 1. División del escenario.

Los términos para las áreas de actuación se van a utilizar para designar y ubicar tanto el lugar que debe ocupar el actor como la escenografía, los muebles, los objetos, e.t.c.

A continuación se ejemplifica la teoría.

El siguiente ejercicio tiene por objeto que el alumno conozca las áreas de actuación en el escena.

Ejercicio 1. Los alumnos se colocan en diversas áreas del escenario y ponen diferentes objetos y muebles en el escenario, de acuerdo con las indicaciones del profesor.

Movimientos: posiciones y desplazamientos en escena.

Las posiciones que adoptará cuando esté en el escenario son en relación con el público como son los siguientes movimientos: a) abierto, b) un cuarto, c) perfil, d) tres cuartos y e) cerrado.

Es importante hacer hincapié que al final de toda la teoría de las posiciones y desplazamientos escénicos se da un ejercicio para que el alumno practique dicha teoría.

La posición que adopte al estar de pie es la alineada, como la posición cero, sólo que ahora su postura es más natural y menos rígida, en donde los pies soportan y equilibran el peso del cuerpo, de modo que los talones del alumno no sostengan todo el peso, pues de ser así, se vería una inclinación hacia atrás y él daría la impresión de que no se encuentra listo para la acción. Evitará cambiar de peso de un pie a otro, a pesar de que el actor esté cansado, ya que se vería sin fuerza.

Posiciones individuales.

- a) Abierto: es cuando el actor está totalmente de frente al público.
- b) Un cuarto: equivale a medio flanco.
- c) Perfil: equivalente a un flanco.
- d) Tres cuartos: es igual a un flanco y medio.
- e) Cerrado: es completamente de espaldas al público.

Las posiciones anteriores son estáticas, las cuales son el punto de partida con las que inician los siguientes movimientos: abrirse es llegar a la posición abierta de manera suave al girar sobre su propio eje, ya sea a la derecha o a la izquierda.

- f) Cerrarse es llegar a la posición cerrada en forma suave.
- g) Volverse es deslizarse con suavidad hasta abrirse.
- h) Bajar es caminar suavemente hasta el área indicada.
- i) Subir es caminar suavemente hasta el área indicada.
- j) Avanzar es lograr hacerlo en línea recta hacia el frente.
- k) Retroceder es dar dos o más pasos hacia atrás donde quiera que se halle el actor.
- l) Mezclarse es cuando el actor se desplaza de su lugar hasta donde le sea indicado junto con sus demás compañeros.

A continuación se muestra la aplicación práctica a la teoría antes descrita

Ejercicio 1. El alumno practicará estas posiciones, de acuerdo con las combinaciones e indicaciones del profesor.

Posiciones de diálogo.

El actor en escena comparte con algunos más su trabajo en escena. En el teatro es muy común que dos actores estén en un diálogo, el cual proviene "(del griego dialogos, discurso entre dos personas). Conversación entre dos o más personajes." (Pavis, 1983, p. 127). El diálogo entre los personajes es lo que distingue al drama, ya que el teatro es diálogo y es una de las formas de comunicación entre los seres humanos, de modo que cuando el público asiste al teatro tiene el sentimiento de estar presenciando una forma familiar de comunicación. Para ello es conveniente que el actor conozca y sostenga el diálogo de las siguientes maneras:

Compartiendo la escena.

Es cuando dos actores se hallan en posición de un cuarto o tres cuartos y al mismo nivel, esto es, que ninguno de los dos están en un plano del escenario más arriba que el otro, sino uno enfrente del otro.

Dar la escena.

Es el momento de mayor importancia en escena y el actor está en una posición más fuerte que el otro por lo cual se debilita la posición de su compañero. En el escenario hay posiciones más fuertes como: la abierta y la cerrada, las débiles que son aquellas que de la posición abierta se pasa a un cuarto, perfil y tres cuartos. Así, el área más fuerte en el escenario es la C, D y AB; y las débiles son: t y AB, como lo señala Novo (1961). (V. la figura Núm. 1).

Perfil.

Dicha posición se utiliza cuando hay enfrentamientos, violencia o de riña. Éstas ocurren por lo general en el área de CAB.

En algunos diálogos puede haber tres personajes en escena y formen un triángulo, esto es, que un actor esté en el centro de ese triángulo y otros abajo; por lo cual el que se sitúe arriba tiene la escena y los otros dos se la darán.

Hacer foco.

Es importante que el actor se abstenga de "hacer foco" (Novo, 1961, p. 160) significa, de acuerdo con Novo (1961): "... a la acción de dirigir la atención del público hacia un personaje determinado o hacia un lugar específico de la escena mediante un movimiento de cabeza de los actores encargados de hacer el foco." (Novo, 1961, p. 160), pues la mirada del público se fija en aquellos actores que realizan tal acción y hay ocasiones en que no debe distraer la atención del espectador.

Cuando varios actores necesitan desplazarse hacia otro lado de la escena lo harán de manera discreta, sin distraer la atención principal de la escena, ya sea para cambiar de lugar, o bien, para equilibrar la escena.

No se robará o mentirá en escena, esto es, que el actor no distraerá la atención del espectador por algún movimiento o un ademán fuerte no justificado.

Otra forma que no se practicará es la de cubrir la acción que ejecuta un actor y tapar determinados sucesos importantes de la escena. Es también, cuando se cubre a otro actor, y se logra cuando están los dos actores de frente y el público no puede verlos; sin embargo, existen acciones en las cuales se cubrirá de manera momentánea a otro actor: como ir a tocar un timbre, apagar un radio, encender algún aparato, e.t.c. por lo que se permitirá en dichos casos.

Posiciones en escena.

Las posiciones en escena son las siguientes:

a) Sentado. Dicha posición fue practicada, no obstante, es conveniente añadir que las mujeres se sienten con un pie ligeramente delante de otro, las cuales puede ir debajo del asiento o al frente. Se recomienda que no crucen las piernas, a menos que lo requiera el personaje. En relación con los hombres deben plantar ambos pies en el mismo plano y no jalarse el pantalón para sentarse. Cuando el alumno se sienta en muebles u objetos debe quedar de perfil o de tres cuartos para que sea visible al público.

b) Vueltas. Éstas deben realizarse de manera que el actor no pierda la mirada del público, de modo que estará frente a él. Las vueltas serán lógicas y naturales, caminará por donde se encuentre más corto el camino, esto se verá con mayor amplitud en los

desplazamientos. También no dará la espalda al dar la vuelta al mismo tiempo que dice un parlamento, lo dirá antes de salir, por encima de su hombro para que sea escuchado.

c) Ademanos. Al pasar o sostener objetos en escena el actor no se cubrirá con ellos, será adecuado que lo hiciera con la mano de arriba, y cuando levante el brazo no cubrirá su cabeza o alguna otra parte del cuerpo del otro actor.

d) Arrodillarse. Al arrodillarse lo hará con la pierna de abajo para estar abierto al público.

Desplazamientos escénicos.

De acuerdo con lo que señala Novo (1961) existen dos tipos de desplazamientos:

1. Directo. Éste se efectúa cuando el actor se acerca a un objeto en línea recta.

2. Curva. Es cuando el actor se aproxima a otro y lo hace en curva, el desplazamiento se realiza con una ligera curva, sin que sea notorio para el espectador.

3. La doble curva. Se logra cuando el actor se desplaza hacia arriba donde esté otro actor o alguna parte de la escenografía por lo que se realiza una doble curva que le permite llegar frente al actor o al lugar de su interés.

Entrada y salida de los personajes.

Al entrar varios personajes al mismo tiempo en escena, el primero de ellos entra, ya que esto le permite hacerlo con el "pie" (Novo, 1961, p. 25), el cual significa dar pie a la frase o palabra que da inicio a una escena, sin embargo, existen dos clases de pies. para hablar y para entrar. El pie para hablar es cuando el actor continúa diciendo los parlamentos y no es diferente al pie de entrada, el cual procederá al pie del texto, y no es para que inmediatamente el actor entre en escena y escuche su pie. Es importante que el actor cuando entre no espere hasta colocarse en el centro para decir los textos.

La entrada lo hará con la pierna derecha que no da al público, por ejemplo, si lo hace con la pierna izquierda será la que dé el primer paso y luego con la otra, esto es importante para que el público vea desplazarse al actor de manera armónica.

La salida del personaje será en posición abierta y luego un desplazamiento en curva para salir.

Cuando salgan los personajes se dirán los textos antes de salir, conforme vayan saliendo, ya que no se retrasarán si existe un cruce largo.

Casos deliberadamente cubiertos.

Se denominan casos deliberadamente cubiertos a determinadas acciones que el actor debe cubrir en escena, por ejemplo, cuando el actor coma o beba observará cómo lo hace con los objetos reales y sabrá la reacción muscular que se produce antes y después de tomar o comer algo; esto es para que el actor atribuya las cualidades reales de una acción en escena, pues es importante que tenga una dicción clara y esté atento a decir *sus textos correctamente*.

Ejercicio 1. El alumno practicará todo lo que se ha explicado sobre los movimientos: posiciones y desplazamientos escénicos aplicado a varias escenas de una obra dramática.

2.2.1.3. Expresión corporal. Práctica de las cuatro máscaras: neutra, expresiva, contramáscara y larval denominadas por Jacques Lecoq.

Las técnicas de expresión corporal entendida como los gestos, las acciones y la actitud corporal y cada una de ellas consiste:

Gestos (son la expresión inconsciente de la personalidad individual de cada personaje, en la dramaturgia no hay avaros ni donjuanes iguales, cada uno de ellos tiene su individualidad distinta, su forma peculiar de expresarse); acciones (son la suma de varios gestos aplicados a un propósito concreto), y actitud corporal (expresión de un conflicto muy intenso mediante la inmovilidad del actor; no se trata en este caso de la pasividad que está desprovista de contenido y de fuerza emotiva que es inadmisibles en el juego del comediante) (Ruiz Lugo y Contreras, 1987, p. 106).

Las técnicas de expresión corporal son importantes pues ayudan a movilizar el cuerpo más allá de los movimientos reglamentados de la vida cotidiana y hacen que el actor se reconozca en el espacio y recupere su propia plasticidad.

He seleccionado la técnica de expresión corporal que Lecoq propone con las cuatro máscaras, las cuales son: *neutra, expresiva, contramáscara y larval*, pues el objeto de trabajar con ellas, como lo propone el mimo francés, es poner en evidencia la presencia del actor en el escenario y quitarle toda posibilidad de jugar con la cara de manera gestual. De esta manera el actor se obliga a buscar los medios de expresión de su cuerpo, el cual se encuentra en movimiento en relación con el espacio, de modo que tome conciencia de cómo sus gestos y su mirada pueden crear diversos espacios. Esto lo lleva a que aprenda la economía del movimiento, entendido esto como: "... el análisis de animación y administración de acciones físicas (el menor esfuerzo para un máximo rendimiento)"; (Skansberg, 1987, p. 43); para que en escena el actor no realice acciones, gestos, ni movimientos superfluos, ya que dicha economía le exige la claridad en las imágenes y también le enseña a pasar de una actitud a otra en función de la situación dramática.

La importancia de que el alumno trabaje con las máscaras como lo propone Lecoq, radica en que el alumno esté libre de los estereotipos y de los gestos grandilocuentes que no permiten estar en escena para adquirir nuevas formas de expresión corporal de acuerdo con las características del personaje.

Así la máscara le ayuda a adquirir la soltura, la libertad y el mayor dominio de su cuerpo y descubrir las diversas posibilidades que le ofrece para producir emociones y sentimientos por medio de las actitudes corporales que la máscara le sugiera.

La máscara se emplea como un medio de educación para el actor para representar con el rostro descubierto. El ejercicio con máscara debe ser "la traducción, mediante el cuerpo, de personalidades, sensaciones y sentimientos exigidos por el asunto dramático; y esta traducción debe tender a la mayor claridad y fidelidad posibles." (Doat, 1959, p. 40).

Para la práctica de las cuatro máscaras es importante respetar y manejar el silencio, ya que para Lecoq: "la palabra debe terminar en el movimiento y el movimiento en la palabra", (Zea, 1978, p. 6), de acuerdo con las notas que recopiló Zea (1978).

A continuación se presenta la aplicación práctica a la teoría antes descrita

La máscara neutra.

Antes de comenzar a ejercitar con las cuatro máscaras el actor tendrá una máscara de papel maché color blanco, la cual le cubrirá todo el rostro y se colocará de espaldas del grupo, antes de iniciar cada ejercicio. El motivo de usar tal máscara es para que no exprese ninguna emoción con el rostro. Con la máscara puesta realizará lo siguiente:

Ejercicio 1. El alumno acostado en escena imaginará que es un ser que despierta a la vida, de modo que aprenda a moverse y desplazarse de acuerdo con su imaginación.

Este ejercicio se basa en los planteamientos de Lecoq (Skansberg, 1987).

La máscara expresiva.

Ejercicio 1. El actor que interpretará la caracterización que la máscara le imponga, de acuerdo con Zea (1978).

La contramáscara.

Ejercicio 1. Se le explica al alumno que la contramáscara consiste en rechazar la caracterización impuesta por la máscara a favor de la idea contraria, esto es, que el alumno jugará a ir en contra de la máscara como lo señalan las notas de Zea (1978).

La máscara larval.

Ejercicio 1. Se le dice al estudiante que se deje llevar por las sugerencias que su imaginación le dicte por lo que improvisará ideas, pensamientos, de modo que su trabajo sea más abstracto y conceptual, como lo señala Zea (1978).

2.2.1.4 La improvisación. Práctica.

Durante todo este primer curso se le ha pedido al alumno que improvise desde un principio por lo que ya se encuentra familiarizado con la técnica de la improvisación, de modo que ahora estudiará con mayor detenimiento para practicarla.

La improvisación se define como: "la técnica de actuación donde el actor representa algo imprevisto, no preparado de antemano e 'inventado' al calor de la acción" (Pavis, 1983, p. 271) y es también "... un método vivo para enseñar la teoría y la práctica del juego dramático y favorecer el desarrollo de la personalidad de cada alumno." (Moreau, 1974, p. 43), de acuerdo con Dullin (Moreau, 1974).

La improvisación es un medio de entrenamiento para el actor que le crea hábitos mentales como pensar de manera concisa y ordenada. El alumno en escena toma decisiones en determinadas circunstancias y comprende rápidamente la situación y su pensamiento será más rápido para actuar, a pesar de ser una situación experimental, donde tendrá la posibilidad de aprender a través de sus errores y ajustarlos. Después de que experimente sobre diversas situaciones, éstas se convertirán en experiencia y podrá ser que por segunda vez, el actor mejore sus fallas superando el primer trabajo de improvisación, sin tener para ello explicarle detalladamente lo que corrija, pues la experiencia le ayudará a modificar y superar las carencias que haga.

Una ventaja más de la improvisación es que a pesar de que el texto dramático es fijo, tiene la cualidad de que el actor explore las posibilidades que el texto le ofrece (por ejemplo, la anécdota) para agregar o comprender situaciones o circunstancias que se encuentran inmersas en el texto, pero que no se dicen de manera textual o conceptual; así actuara aquello que no está escrito y, el actor comprenderá mejor a su personaje en determinadas circunstancias.

La improvisación le dará al alumno la confianza, seguridad y libertad, pues por lo general tendrá dudas respecto al personaje, las cuales serán disipadas al probar una situación nueva o conocida del mismo. Esto propicia la espontaneidad y la honestidad de una reacción.

Cuando se utiliza la improvisación en el drama "(del latín drama, y éste del griego drama, de drao, actuar. La palabra contiene el significado de movimiento, acción. La palabra latina acto tiene la raíz que usamos en nuestros términos: acción, actor, acto. Por lo tanto, el drama en el escenario es acción que se desarrolla ante nuestros ojos y el actor es un elemento participante en ella." (Ruiz Lugo y Contreras, 1987, p. 80) le ayuda a comprender y a crear el movimiento corporal y vocal del personaje, pues el actor obtiene mayor libertad y coordinación en los movimientos corporales, y a su vez adquiere la destreza al hablar, pues en la improvisación tiene la oportunidad de saber cómo utilizar el vocabulario, las palabras y las imágenes, que varían de una circunstancia a otra.

La improvisación propiciará la participación de los miembros del equipo para que cuando exista un actor con determinadas cualidades que el otro no posea, el primero le ayude y, coopere con el segundo a superar algunos problemas que se le presenten en el trabajo escénico. De esta forma se logra eliminar la competitividad o el exhibicionismo en el que podrían incurrir, pues el objetivo de la improvisación no estriba en aprovecharse de los problemas del otro actor, sino de eliminar toda debilidad en el propio equipo. El objetivo es más bien la cooperación y la colaboración "... con los más débiles en una situación vivida, ayudándoles a superar sus debilidades, y estableciendo confianza en una situación no competitiva." (Hodgson y Richards, 1989, p. 59).

La improvisación se realiza de acuerdo con un tema o sobre algunos elementos que quieran trabajar como: movimientos, sonidos, el aspecto del habla, entre otros; como un fin en sí mismos, o bien, como preparación para edificar una escena o varias de mayor complejidad. Las improvisaciones deben tener una estructura como la siguiente: tema, el cual contenga un principio, un desarrollo, un clímax y un final; así como el objetivo que se trate de alcanzar, el tiempo o la duración de la improvisación, los elementos o condiciones que requiera la improvisación; entre otros. Existen diversas formas de realizar una improvisación esto siempre depende del objetivo que se quieran lograr y le sirva al actor para su escena, o bien, para su personaje.

A continuación se presenta la aplicación práctica de la teoría antes descrita.

La primera improvisación es para que el alumno tenga como primer acercamiento de un esbozo sobre cómo llevar a cabo la caracterización de un personaje, al usar como modelo a una persona al observar e investigar acerca de su vida para que después el estudiante encuentre por sí mismo la forma de traducir su investigación al lenguaje escénico y se aproxime a una futura caracterización del personaje tomado de la vida real, contando para ello, todos los elementos teóricos y prácticos ya estudiados.

Ejercicio 1. Se le dice al alumno que antes de realizar la improvisación seleccione a una persona de la vida, en donde observará su expresión corporal y vocal para interpretarla en una historia inventada por el alumno, la cual tendrá un principio, un desarrollo, clímax y un final por lo que investigará algún aspecto que le interese trabajar en escena, como sería: que la acción se ubicara en el trabajo, la familia, e.t.c. La interpretación la hará frente al grupo. Usará utilería, muebles, luces, aunque el vestuario, el maquillaje y el peinado serán sugeridos.

Dicha improvisación se repetirá como mínimo cinco veces con el objeto de que en cada una de ellas se corrijan algunos problemas. La improvisación no se evaluará como un trabajo acabado, ya que lo importante de ella es que utilice y coordine todos los elementos estudiados en este curso así como la lógica y credibilidad que estarán presentes en su trabajo escénico. (V. estos conceptos en el siguiente capítulo.)

CAPÍTULO III

SEGUNDO CURSO: LA PSICOTÉCNICA. MÉTODO DE TRABAJO PARA ACTORES

Introducción.

Este capítulo tiene su origen en el aspecto positivo que se presentó en mi formación en el área de Actuación como haber estudiado gran parte de los elementos de la psicotécnica -- la acción, el "sí" mágico (Stanislavski, 1988a, p. 91), las circunstancias dadas, la imaginación, la atención en la escena, la relajación de los músculos, plasticidad en el movimiento, tiempo-ritmo, unidades y objetivos, fe y sentido de verdad, memoria emotiva, comunión, adaptación, la actitud interior por lo que es importante retomar algunos de esos elementos para este curso, los cuales se especifican más adelante, en beneficio del actor, pues considero a la psicotécnica como la más adecuada para enseñar al alumno la forma en cómo trabajar las técnicas de actuación interiores para la construcción de su personaje.

Otro aspecto que también consideré fue que necesita estudiar con mayor detenimiento la psicotécnica tomando en cuenta el testimonio que el actor, director y profesor Luis de Tavira Noriega ("La formación del actor en México", entrevista personal, 28 de septiembre de 1995) comenta que el actor en México no tiene técnica por lo que es necesario proveer al actor de las técnicas de actuación para su trabajo escénico.

Existe otra razón y se basa en la idea expresada por Stanislavski: "No se debe distraer al alumno con métodos diversos, ya que esto lo desestabiliza y lo aleja de la creatividad y de la psicotécnica." (Knébel, 1991, p. 102). Esta cita podría ser obvia, ya que defiende su sistema de otras nuevas formas de actuar, como pudo haber sido la biomecánica de Karl Fiodor Kasimir Vsevolod-Meyerhold, por ejemplo; pero lo importante de esta afirmación es que el creador de la psicotécnica defiende el proceso de formación que debe llevar el actor y, en especial sus actores que lo estaban estudiando, pues podrían

confundirse con algunas otras formas de preparación y no obtener lo que se tenía previsto con el sistema en la construcción e interpretación del personaje.

De modo que coincido con la idea de Stanislavski (Knébel, 1991), ya que en mi proceso de formación como actriz recibí diversas técnicas y, algunas de las cuales me confundieron e incluso me hicieron dudar de los conocimientos que anteriormente había adquirido.

En relación con lo anterior, Stanislavski (Knébel, 1991) señala que no se debe distraer al actor con otros métodos para evitarle la pérdida de tiempo y esfuerzo que conlleva el estudiar diversos métodos a la vez, y que en ocasiones no se profundiza o termina ninguno, esto provocaría la deficiencia en el aprendizaje de los mismos y podría desorientar al alumno en dicho proceso.

Con base en todo esto, considero adecuado estudiar sólo un método, es decir, el sistema por lo que descarté la posibilidad de utilizar otros métodos de actuación.

Es importante recordar que el sistema de Stanislavski fue creado a partir de las observaciones, reflexiones, análisis e investigaciones que él realizó desde su juventud, comenzando por él mismo y luego con otros actores reconocidos de su tiempo como: Eleonora Duse, Salvini; y la bailarina Isadora Duncan, a la cual admiraba el movimiento de sus brazos y de sus manos, las cuales estaban provistas de la suavidad, fuerza, ligereza y precisión de sus movimientos cuando bailaba; así como de los actores que integraban la compañía de Teatro de Arte de Moscú del cual fue fundador, actor, director y profesor. Este trabajo de investigación lo realizó a manera de notas y posteriormente como diario para luego convertirlo en la gramática del actor, como así solía llamarle Stanislavski (1985b); de este modo su método fue conformándose, al pasar por diversos períodos de prueba y de experimentación, hasta cada vez mejorar y afinar los detalles a medida que transcurría el paso del tiempo y de la madurez que Stanislavski iba adquiriendo en el terreno del arte escénico y de la actuación.

La psicotécnica es un método que le llevó a Stanislavski más de treinta años crearlo y es el único método de actuación, como lo señala Jerzy Grotowski (1970).

Métodos en sentido estricto hay muy pocos: el más evolucionado de todos es el de Stanislavski. Stanislavski planteó cuestiones mayores y formuló una respuesta, 'su' propia respuesta. Durante los muchos años que duró su investigación, su método evolucionó, en cambio, sus discípulos no han evolucionado nada. (Grotowski, 1970, p. 72).

Es importante reconocer que todas las demás técnicas de actuación que actualmente conocemos han partido sobre la base de su sistema.

La psicotécnica que elaboró su creador es un método que consiste en ejercitar al actor en las técnicas interiores y exteriores con las cuales puede lograr identificarse interiormente con el personaje que ha de interpretar.

El proceso para la construcción del personaje que él propone es que el actor tenga el primer contacto consciente con la obra y el personaje, es decir, que el actor primeramente analice y comprenda tanto la obra como el personaje, por medio de los diversos análisis que lo ayudarán, como sería el literario, el análisis de personaje, e.t.c., de modo que este primer acercamiento se combina con los elementos de la psicotécnica para que por medio de ellos, el actor provoque los sentimientos, emociones y actitudes que de manera consciente, en ocasiones, se le dificulta al actor evocarlas para el contenido interior que necesita el personaje.

Por medio de los ejercicios que él propone al actor es como podría llegar a los estados anímicos del personaje, sin necesidad de forzar las emociones por medio de lo que él llama la actuación mecánica, que no sustituyen en ningún modo a las emociones y sentimientos.

Stanislavski (1986) nos explica cómo llegar a los estados anímicos y es por medio de las técnicas interiores, la identificación y las circunstancias dadas.

También otro camino para que el actor llegue a las emociones es al emplear las técnicas exteriores, ya que por medio de la expresión corporal y vocal el actor podrá partir de su exterior para evocar los estados anímicos del personaje.

El autor Kristi (Stanislavski, 1986) nos señala cuál es el objeto del sistema: "El sistema de Stanislavski tiene por objeto ayudar al actor en la creación de figuras vivas, típicas y que, empleando los recursos del arte escénico, encarnen un profundo contenido de ideas." (Stanislavski, 1986, p.12). De modo que su sistema es un método para el trabajo del actor para que éste pueda crear la imagen que corresponde a su personaje y así revelar la vida del espíritu humano e interpretarlo en escena. Así el objetivo del sistema es para la creación interpretativa.

Stanislavski especificó (1986):

"Mi sistema es para todas las naciones, la naturaleza es la misma en todas las personas, pero las adaptaciones son diferentes. El sistema no toca la adaptación."

Stanislavski consideraba que los artistas de distintas nacionalidades crean obras teatrales diferentes en su forma sobre la base de las leyes de la naturaleza creadora que son únicos para todos. (Stanislavski, 1986, p. 43).

Es por ello que el sistema no sólo es para los actores de su país, sino para todas las nacionalidades, de todas las épocas es por ello que lo incluyo en los cursos.

El sistema se dirige tanto a los actores principiantes como a los ya experimentados, a los primeros, que son los alumnos que van a aprenderlo, los previene de los posibles tropiezos o dificultades con los cuales se puedan enfrentar en la construcción e interpretación del personaje; y a los segundos, los ayuda a corregir y a suplir problemas de formación de actuación por lo tanto es un método muy flexible y se adapta a las necesidades del actor.

En relación con lo señalado por Kristi (Stanislavski, 1986), al profesor ruso se le consideró como uno de los pioneros en la elaboración de "... un sistema pedagógico científico de la creación escénica." (Stanislavski, 1986, p.12), ya que el valor que nos ofrece su sistema llevado a la práctica en el escenario proporciona los resultados que los actores obtienen al ejercitar los elementos del sistema, como sería el orden y la forma de practicarse, así como el objetivo y las ventajas que obtiene del sistema.

Entonces, si tomamos en cuenta que el actor se forma en la práctica de la psicotécnica podrá en un futuro aprender otros métodos de actuación, de acuerdo con sus capacidades de aprendizaje y logre, incluso, contrastarlos, y lo más importante aplicarlos a la interpretación del personaje.

El primer curso y éste se basan en la idea fundamental que Stanislavski empleó, la cual consiste en entrenar al actor en las técnicas exteriores y las interiores junto con la construcción del personaje. (Aunque esto último no se incluye en estos cursos). Cabe aclarar que el creador de la psicotécnica nunca dividió dichas técnicas, sino por el contrario las trabajó de manera conjunta, no obstante, por razones de enseñanza y aprendizaje pienso que es mejor separar cada una de ellas para su estudio.

En este momento del curso, el alumno está preparado para estudiar la psicotécnica, puesto que ya ha sido entrenado en el curso anterior (técnicas exteriores), pues en el temario se contemplaron la mayoría de los contenidos, de acuerdo con los planteamientos de Stanislavski, y no considero conveniente repetirlos para que los aprenda de otra forma, ya que en la estructura de los cursos trato de no repetir los conocimientos anteriores, ni anularlos por sólo pensar que no fueron correctamente adquiridos, como lo fue en mi caso. Y además, porque avanzaría en el aprendizaje de las técnicas interiores (la psicotécnica.)

Los elementos del sistema que se estudian en este curso son los siguientes: la acción, el "sí" mágico (Stanislavski, 1986, p. 91), las circunstancias dadas, la atención en la escena, unidades y objetivos, fe y sentido de verdad, memoria emotiva, comunión, adaptación y el superobjetivo. Dicha selección es porque creo importante que el actor conozca y practique los elementos relacionados con el trabajo interior para la interpretación del personaje. Seguí el orden en que están los elementos de la psicotécnica, como lo especifica Stanislavski (1986). El haberlo hecho así fue porque él comienza de lo más sencillo hasta llegar a un mayor grado de dificultad y dominio del sistema.

Por lo tanto se excluyen del curso los otros elementos que pertenecen a la psicotécnica, pues creo que se requieren de más cursos para su estudio, los cuales no

están contemplados en los objetivos de la tesis y porque no fue el propósito exponerlos todos, los cuales son extensos para la tesis.

La estructura del curso se basa en el temario (v. apéndice B) por lo que el desarrollo es el siguiente: primero, se definen cada uno de los elementos de la psicotécnica, de acuerdo con los planteamientos teóricos de su creador, y en su caso, uso conceptos de sus discípulos o de quienes no lo fueron directamente, pero que siguieron y respetaron las ideas fundamentales de Stanislavski; a su vez, explico el objeto de estudiar cada elemento del sistema todo esto corresponde a la parte teórica del curso.

Después, expongo los ejemplos correspondientes a la teoría, en donde determino los objetivos de los ejercicios y los aspectos que sean observados al ejecutarlos.

Todo este procedimiento está elaborado para que en las clases la teoría esté precedida de la práctica en relación con los elementos del sistema, sin que por ello se desplace alguno de ellos, esto es para erradicar el problema presentado en mi formación como actriz, en el primer año de Actuación, en donde se le dio preferencia a la práctica de la psicotécnica

3. Desarrollo de la teoría y práctica de la psicotécnica

Acción.

El actor en escena siempre tiene algo que hacer por lo que ello significa que hay actividad. En relación con la acción Stanislavski (1986) nos dice lo siguiente:

“La acción, la actividad: he aquí el cimiento del arte dramático, el arte del actor. La palabra misma ‘drama’ denota en griego ‘la acción se está realizando’. En latín le corresponde la palabra actio, el mismo vocablo cuya raíz, act, pasó a nuestras palabras: ‘actividad’, ‘actor’, ‘acto’. Por consiguiente, el drama en la escena es la acción que se está realizando ante nuestros ojos, y el actor que sale a la escena es el encargado de realizarla. (Stanislavski, 1986, pp. 80-81).

La palabra acción también significa movimientos físicos, más aún se puede tener una intensa actividad interior y el actor puede encontrarse o no en movimiento físico. La inmovilidad del actor en escena no implica una actividad pasiva, al contrario, el actor puede

estar realmente actuando porque mientras exista una vida interior, éste podrá hacerlo de manera interna y externa.

La acción le permite al actor hacer en escena una serie de movimientos y desplazamientos para representar en escena. La acción es también aquella que está vinculada a la aparición y resolución de las contradicciones y los conflictos que existen entre uno u otro personaje, o entre varios de ellos. Cuando alguno de ellos entra en conflicto con otro, el personaje se ve obligado a actuar para resolverlo.

Existen dos clases de acción según Stanislavski (1986), las cuales son: la externa y la interna que se explican más adelante. Por lo pronto, el alumno actuará con un fin determinado y un objetivo, el cual le ayuda a tener un propósito para realizar la acción y que gracias a ésta se pueden despertar sentimientos específicos, y no sólo sentimientos en general como serían: el amor, el odio, la tristeza, la alegría, e.t.c.

Cuando el actor escoge una acción deberá preocuparse por el sentimiento, pues en ocasiones no se presenta cuando él lo quiere, sino que es la consecuencia de algo interior que se suscita en el actor.

En relación con la acción externa son todos aquellos movimientos que tiene una justificación interior cuando las realiza el actor, como sería, por ejemplo, cerrar la puerta, pero para este movimiento el actor debe tener el deseo íntimo de cerrarla por alguna razón, usando para ello un objetivo, el cual sería que no entre la corriente de aire, pues en casa hay una anciana que está muy enferma de pulmonía y podría ser fatal para su salud si no se cierra; todo este contenido que impulsa la acción de cerrar la puerta, es la acción interior, (el motivo que tiene para hacerlo), es decir, tener un propósito para realizarlo.

La actividad que el actor manifiesta en escena es por medio de las acciones con las que se transmite al espectador el alma del personaje y la vivencia del actor, así como el mundo interno de la obra. Entonces por medio de las acciones nos damos una idea de quién es el personaje.

Las circunstancias dadas.

Ahora no sólo cuenta el objetivo externo (la acción), sino los impulsos internos del actor así como los motivos y las circunstancias, las cuales sean la causa para la acción.

Las circunstancias dadas, llamadas así por Stanislavski (1986), son todas aquellas situaciones que se plantean en la obra, los hechos, los acontecimientos de la época el tiempo y el lugar de la acción, las condiciones de vida, y también la idea que tienen de la obra tanto el actor como el director y todos aquellos aspectos que ayudan a integrarla, como sería la atmósfera.

La actitud del actor al ejecutar una acción cambia porque es cuando él debe pensar en el contenido interno a partir de la tarea se le plantea en escena. Este contenido interior al que tanto alude Stanislavski (1986) es el motivo por el cual el actor tiene al hacer la acción bajo ciertas circunstancias dadas por la obra.

El "sí mágico".

Las circunstancias dadas se provocan gracias al "sí mágico" (Stanislavski, 1986, p. 91), esto es, que el actor debe suponer que si a él le aconteciera lo del personaje se deberá preguntar para ello: ¿qué haría?, si en el caso de que a mí (actor) me estuviera aconteciendo algo así... yo haría lo siguiente... Es aquí donde el actor hace las acciones en determinadas circunstancias y es cuando se provocan inmediatamente las reacciones de un modo instantáneo e instintivo gracias a la acción.

Stanislavski (1986) distingue dos clases de "sí mágico" (Stanislavski, 1986, p. 91): el simple, el cual es atribuirle a un objeto ciertas cualidades no reales e inexistentes como sería que el actor piense que en lugar de que le den a beber agua, imagine que es un veneno por lo que en seguida se provocaría un reflejo ante dicha idea. El "sí" (Stanislavski, 1988, p. 125) complejo es cuando existen y se entrelazan varios "sí" (Stanislavski, 1988, p. 125) de los autores y otros, los cuales el actor justifica la acción y las actitudes del personaje.

De este modo el "sí mágico" (Stanislavski, 1986, p. 91) es una suposición acerca de una circunstancia, y considera algo que puede ser, sin embargo, no habla del hecho real, así el actor al suponer: si ocurriera esto en la vida real ¿cómo lo haría? por lo que esto es

el planteamiento de un problema que él solucionaría al darle una respuesta cuando realice la acción por lo que en ningún momento podrá forzar la emoción, sino que se dará de manera espontánea, como vivir.

El "sí" (Stanislavski, 1988, p. 125) no le obliga a creer en la verdad del suceso imaginario con determinado objeto o persona, ya que el actor acepta de buen agrado la posibilidad de que haya un suceso semejante en la vida.

Gracias a este "sí mágico" (Stanislavski, 1986, p. 91), el actor comienza a mirar, escuchar y a observar de otro modo, al valorar lo que hay a su alrededor, de esta manera se crea la ficción y suscita las acciones correspondientes reales para que se cumpla el objetivo planteado por el actor.

Podemos decir que el "sí mágico" (Stanislavski, 1986, p. 91) y las circunstancias dadas se complementan, ya que cada una de ellas tiene dos funciones diferentes: por un lado el "sí" (Stanislavski, 1988, p.125) impulsa la imaginación, y por el otro, las circunstancias dadas dan fundamento al "sí", (Stanislavski, 1988, p. 125), las cuales ayudan a crear el estímulo interior. Estos dos elementos ayudan a producir sentimientos muy cercanos a los reales, pues las emociones se reproducen de manera indirecta por la incitación de los sentimientos internos, como lo estipula Stanislavski (1986)

La manera de incitar la actividad de los sentimientos internos es cuando el actor se pregunta: "¿qué haría yo y cómo me comportaría?" (Stanislavski, 1986, p. 92), y para que se produjera la actividad en el actor pensaría al accionar: "¡y eso es lo que haría!" (Stanislavski, 1986, p. 92). Es entonces cuando el actor experimenta la emoción sincera.

Podemos deducir que los tres elementos de la psicotécnica, le sirven al actor para que elimine la sensación de engaño al realizar una acción. Otra característica es que el "sí" (Stanislavski, 1988, p. 125) le da al actor la posibilidad de entrar en la actividad interna y externa para que al encontrarse ante las circunstancias dadas responda de manera instintiva y natural a los sucesos que le sucedan, generando así las emociones y sentimientos que requiera el personaje, sin llegar a violentar o forzar su emoción y además, sin tener que pensar en ellas.

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

A continuación se aplica en los siguientes ejercicios la teoría antes descrita.

La primera improvisación tiene por objeto que el alumno realice diversas acciones externas que estén justificadas en el escenario para entrenarse a que toda acción interna o externa debe tener un objetivo o un propósito para hacerlos, evitando así la actuación mecánica

En la segunda improvisación, el alumno utilizará los tres elementos: acción, "sí mágico" (Stanislavski, 1986, p. 91), las circunstancias dadas con el propósito de que reproduzca los sentimientos y emociones adecuadas a la situación, y también para que no fuerce las emociones.

Ejercicio 1. El alumno previamente llevará a la clase diversos objetos personales (mínimo diez) para usarlos. En escena habrá varios muebles (sillón, mesa, sillas, libreros, un escritorio, e.t.c.) y algunos objetos de decoración (cuadros, lámparas, libros, espejos, un tapete), los cuales estarán desordenados junto con sus objetos personales. Él acomodará todo lo hay en escena para que imagine su habitación, pues se ha cambiado de casa. Todas las acciones las hará con un propósito definido y con un motivo.

Ejercicio 2. El alumno continuará en la misma escena de la improvisación anterior, pero sólo que ahora recordará un suceso agradable que le haya acontecido en el día e imaginará que esto se lo cuenta a su mejor amigo. Luego, recordará un suceso desagradable, y le narrará a ese mismo amigo, ya que por la noche vendrá a visitarlo, y hace más de una año que no lo visita y desearía compartir dichos sucesos con él.

La atención en escena.

Es muy fácil que en escena el actor se distraiga y pierda la concentración, ya sea porque está pendiente del público, de sus compañeros, de los tramoyistas, e.t.c. y de todo aquello que llame su atención. Es por tal motivo, que el actor ejercitará la atención en escena, como lo señala Stanislavski (1986), la cual consiste cuando el actor fija y concentra toda su atención en un determinado objeto que será atractivo e interesante para él y lo observe con detenimiento, de modo que no se distraiga con los ruidos externos o por la presencia del público que lo observa.

El actor en el escenario experimentará la sensación de ser visto y observado por el público y es por ello que por medio de la atención del objeto en escena, el actor creará la intimidad en ésta para que actúe libremente y no obstaculice su trabajo de creación ante el público.

Para que el objeto atraiga la atención del actor en público aprenderá a mirarlo y a verlo en escena, esto es para que él se aferre al objeto y olvide lo que está fuera del objeto. El actor mirará el objeto que se encuentre más próximo a él, de manera detenida para que despierte aún más la observación en los momentos en que concentre su atención, así al dirigirla hacia un objeto se conjunte con la acción y pueda crear un fuerte vínculo con el objeto y haga las acciones correspondientes con lo que observa.

Para que la atención exterior sea atractiva y convincente, el actor dotará al objeto de las cualidades que lo mantengan atraído hacia él, esto lo puede hacer por medio de la atención interior, ya que por sí mismo un objeto no es atractivo para el actor por lo que tiene que encontrar el significado por medio de las ideas, pensamientos o recuerdos que el actor le dé al objeto (de acuerdo con lo que requiera el personaje).

Para que el actor sostenga por más tiempo la atención la apoyará en alguna historia imaginada por él al momento de hacerlo, así su mirada expresará vida y a su vez, orientará la mirada del espectador hacia el verdadero objeto, pues de lo contrario sería una mirada vacía y alejaría la atención del espectador.

Círculos de atención.

Stanislavski (1986) alude que el actor aprenderá a mirar los objetos que estén cerca de él y a su vez los que están lejos. Para ello el creador del sistema divide la atención en círculos de atención: pequeño, mediano, grande y móvil, serán todos aquellos que el actor abarque con la mirada, los límites trazados mentalmente por él en un círculo imaginario deteniendo su mirada en tal círculo, el cual irá de un lado a otro de la circunferencia.

Pequeño círculo de atención. Es aquel que conforma los límites en relación con la cabeza y las manos del actor y, es como si cayera sobre él un círculo de luz que lo

abarcará por lo que no tiene ningún esfuerzo para observar lo que hay en su entorno. En este círculo, el actor tiene la sensación de estar aislado de todos los demás y, con ello logrará la intimidad y el recogimiento de su ser, incluso, podrá vivir sentimientos e ideas más íntimas. Dicho círculo evita que el actor se perturbe o sienta temor al ser observado por el espectador, pues le da la confianza y la seguridad de estar en escena e incluso logrará lo que Stanislavski (1986) llama: "soledad en público" (Stanislavski, 1986, p.132)

El círculo mediano de atención. Abarca sólo el centro del escenario, es decir, lo que la luz llega a iluminar como lo que está alrededor del actor: los muebles y los objetos de decoración. Este círculo es más amplio, que el pequeño círculo, ya que ahora se integra al círculo mediano, a los actores que están en él por lo que se tiene un espacio más amplio para realizar las acciones con los demás y en el que se tratarán temas más generales y no tan íntimos como en el primer círculo.

Círculo grande de atención. Comprende la vista del actor y se amplía de acuerdo con la línea de la atención imaginaria, como ver el horizonte, pero en realidad, el actor fija su vista en la última butaca, por ejemplo. Aunque existe el riesgo de que su atención se disperse, el actor retrocederá y cerrará rápidamente el círculo grande para aferrarse a un "punto" (Stanislavski, 1986, p. 133), el cual consiste en dirigir la mirada a un solo objeto que llame su atención.

Pequeño círculo móvil. Este círculo se desplaza con el actor, así el actor imaginará que lo rodea una luz que lo sigue, y que abarca como puntos imaginarios el cuerpo del actor y su campo visual.

Todos los círculos antes descritos pertenecen a la atención exterior, es decir, son aquellos puntos de atención que se encuentran fuera del actor.

A continuación se ejemplifica la teoría antes descrita.

Los siguientes ejercicios tienen como propósito lo siguiente: el primero es para que el alumno observe detenidamente los objetos y reaccione ante ellos y logre la soledad en público. Esto le ayudará a retener por mayor tiempo la atención de un solo objeto que

describirá mejor que otro porque lo va a dotar de ciertas cualidades y atractivos que los demás objetos no tendrán.

El objetivo del segundo ejercicio es que el alumno provoque las emociones, sensaciones e ideas con los tres diferentes círculos de atención por lo que en el primer círculo experimentará la soledad en público, en el segundo (círculo medio), que fluirán sus emociones y en el tercer círculo logrará sentir la nostalgia, la tristeza, el amor e incluso el dolor.

Ejercicio 1. En el centro del escenario hay una mesa redonda con una lámpara encendida en el centro, alrededor de ella están varios objetos (mínimo unos diez). El alumno en escena permanecerá en completa oscuridad con el fin de que observe cada objeto y tome aquellos que le llamen la atención. La observación será detenida. Después, el alumno dirá cuáles fueron los objetos observados para que el profesor pregunte por alguno de ellos, el cual sea especial para el actor; de este modo, dará la descripción más exacta posible sobre las cualidades del objeto. Si el alumno falla en la descripción tendrá otra oportunidad (mínimo tres intentos más) para que agudice la atención. El tiempo para observar será de un minuto y en los otros intentos de 45, 30 y 25 segundos respectivamente.

Ahora, el alumno escogerá un objeto de su preferencia para mirarlo detenidamente y después lo describirá con detalle para que después atribuirle el significado interior a ese objeto.

Ejercicio 2. El escenario estará iluminado con la escenografía, muebles, objetos de decoración y utilería. El actor permanecerá cerca de algún mueble donde haya diversos objetos pequeños. A continuación se apagarán las luces y se encenderá un "spot", el cual iluminará desde arriba al actor (formando un círculo) por lo que el alumno observará lo que hay a su alrededor. Simultáneamente, se les dirá a los demás integrantes que suban a escena, de manera silenciosa ,para que cuando la luz se extienda todos comiencen a improvisar una celebración de cumpleaños de algún alumno, sin tener que por ello salir del círculo medio de luz. Por lo que se iluminará el escenario y la celebración comenzará.

Ahora todas las luces del escenario se iluminarán e incluso las de la sala para que el primer alumno mire hacia el horizonte, recordando a sus padres que se encuentran lejos de él. También se acordará de la despedida de ellos en el muelle abstrayéndose del resto del grupo. El ejercicio termina cuando se hace un oscuro total.

Unidades.

Stanislavski (1986) dice que para trabajar la obra dramática, e incluso, el personaje la obra se dividirá en partes, en trozos y unidades, pues sería imposible trabajar la obra a totalidad. La obra dramática también se fragmenta en trozos grandes, los cuales a su vez se dividirán en trozos más pequeños y si es necesario en otros más pequeños. Este método es porque el actor necesitará recordar en escena los trozos más importantes que le indiquen el camino a seguir, de acuerdo con la trayectoria del personaje.

Dicho método es una medida transitoria, pues no es conveniente que el actor trabaje trozos largos, aunque se usen en la preparación de la obra o del personaje para que en el momento de la creación, dichos trozos se reúnan y formen otros más grandes, para tener la obra y el personaje en su totalidad.

Existen infinidad de trozos que se repiten, o bien, que son afines por lo que es importante saber cuál es su contenido esencial y así agruparlos en trozos más grandes que sean fácilmente asimilados por el actor.

Para dividir los trozos Stanislavski (1986) nos señala lo que el actor deberá preguntarse: "¿Sin qué elementos no puede existir la pieza analizada? Y después comenzad a recordar todas sus partes esenciales, sin entrar en detalles." (Stanislavski, 1986, p. 170) o "¿qué otra cosa es imprescindible?" (Stanislavski, 1986, p. 170). Dichas preguntas ayudarán a valorar las acciones, sin las cuales la obra no podría ser.

El actor al dividir en trozos mayores, los cuales serían los esenciales de la obra, procederá a dividirlos en medianos y en pequeños para que así el actor los junte y forme nuevamente trozos mayores. Así cuando interprete el primer trozo trasladará inmediatamente el segundo y así sucesivamente, sin perder de vista el objetivo principal. Cabe señalar que los ejercicios para este tema se encuentran en el siguiente punto.

Objetivos.

En el párrafo anterior se hizo referencia al objetivo principal, el cual consistirá en saber lo que quiere o desea alcanzar el personaje en la obra y a su vez, estará en los objetivos específicos, los cuales se encuentran en los grandes, medianos y pequeños trozos. Es importante que el actor siga el objetivo principal que está marcado desde el principio de la obra para reconocerlo se preguntará lo siguiente: ¿qué estoy haciendo? y el actor pensaría, por ejemplo, su objetivo principal es ir a la universidad, así todas las acciones serán pequeños objetivos que lo llevarían a su objetivo principal.

De acuerdo con el ejemplo anterior, el actor realizará varias acciones (trozos pequeños) como es salir de casa y caminar hasta la parada del autobús, al esperar y abordarlo para llegar a la universidad. Así el actor une estos pequeños trozos y formará una serie de acciones que Stanislavski (1986) llama: el canal (o esquema) que es la guía, el camino por el cual el actor seguirá para llegar a su objetivo principal.

Las unidades y objetivos son los puntos que indican la línea del canal para evitar que el actor se pierda durante el trayecto para llegar a su objetivo principal. El ejemplo de Stanislavski (1986) en relación con los objetivos es que la vida, las circunstancias o nosotros mismos interponemos a los demás, de manera incansable, infinidad de obstáculos por los cuales nos abrimos camino a través de ellos, cada uno de los obstáculos creará un objetivo y la acción para hacerlo.

El método para dividir la obra en trozos y en objetivos es por medio de la acción o los acontecimientos principales, ya que no se dividirá en trozos por la situación de los personajes, ni por la disposición dominante de la escena. Es importante no incluir en ella trozos ajenos a la obra tomados de afuera.

Los objetivos son en los que cree el actor, sus compañeros y el espectador. Los objetivos serán atractivos y capaces de estimular al actor en el proceso de la vivencia. Los objetivos tienen un contenido, es decir, que estarán unidos a la esencia interior del personaje y no serán superficiales

Para saber si los objetivos son o no correctos deberán estar del lado de los actores, es decir, no estarán en los espectadores y se deberán relacionar con la obra.

La manera de comunicar los objetivos de los trozos del texto es que el actor piense cuáles designan la esencia interior de ese trozo por lo que se buscará para el objetivo la palabra que concierna al contenido interior o la esencia de ese fragmento.

De acuerdo con la teoría de Stanislavski (1986), quien nos especifica que el objetivo escénico es aquél que se puede decir con un verbo, ya que éste encierra la acción que hará el actor, y no un sustantivo, el cual no sugiere una acción; y la condición del objetivo es que sea activo.

Cuando se sabe el verbo, antes de utilizarlo para el fragmento correspondiente al objetivo escénico, el actor colocará primero la palabra: "quiero." 'Quiero hacer... ¿qué?'" (Stanislavski, 1986, p. 178), éste deseo de querer hacer algo lo motiva, de manera voluntaria, a que acepte la acción verbal de accionar, como el ejemplo que señala Stanislavski (1986): quiero el poder y, lo ejecute en escena y Stanislavski (1986) agrega: "¿Quiero hacer... qué... para obtener el poder?" (Stanislavski, 1986, p.179) por lo que el actor contesta a dicha pregunta y sabrá de qué manera actuará.

Cabe señalar, que no todos los verbos impulsan al actor hacia una acción compleja, puesto que la condición del objetivo será concreto, real y realizable, pero existen verbos que no provocan la acción en el actor, como: quiero amar, es un verbo estático y que no particulariza qué tipo de amor el actor mostrará.

Las ventajas que el objetivo ofrece al actor son que le dará la conciencia de su derecho de estar en escena, de vivir la vida del personaje. El actor al pensar en los objetivos vencerá el miedo de permanecer en escena y se concentrará en lo que realice en ella. Así su actuación dejará de ser mecánica y se volverá interesante a los espectadores.

A continuación se ejemplifica la teoría antes descrita.

Los objetivos de los siguientes ejercicios son: en el primero, el alumno por medio de una improvisación practicará las unidades para llegar a su objetivo principal así como los demás elementos anteriormente estudiados de la psicotécnica. Este ejercicio es para que

el actor mantenga ocupada la atención y no se distraiga ni esté nervioso ante el espectador.

En el segundo ejercicio logrará el actor su objetivo principal y se concentrará en las acciones que realice.

Ejercicio 1. En el escenario estarán diversos muebles como: ropa, objetos personales, libros, cuadernos e.t.c.

La situación para la improvisación consistirá: una persona que tiene una invitación doble para asistir a un concierto de música clásica por lo que se prepara para ir y recoger a una amiga, pero dicha invitación la pierde y su búsqueda comienza perdiendo mucho tiempo para que al final la encuentre por lo que llegará tarde al concierto.

Ejercicio 2. La acción se desarrollará en el salón de una preparatoria. La historia se basa en un alumno que no tiene dinero para comprar su libro de matemáticas por lo que lo fotocopia y los demás alumnos hacen lo mismo. Sin embargo, el profesor de dicha materia se indigna y les dice que está prohibido legalmente reproducir el texto de modo que la discusión se lleva hasta el consejo. Así los compañeros cumplirán su objetivo de que se les permita usar ese material y los profesores se negarán a aceptarlo.

Fe y sentido de verdad.

Es muy común que el actor cuando está en escena incurra en el clisé o en la falsedad (como lo fue en mi caso en la obra inglesa), en el exhibicionismo o en lo patético. Esto se debe a que el actor no posee y no ejerce la: fe y sentido de verdad en escena, pues al actor se le hará más fácil recurrir a todo el repertorio de clisés, pues no buscará de manera sincera lo que hay de verdadero en el "sí mágico" (Stanislavski, 1986, p. 91), las circunstancias dadas y en las acciones.

Para que el actor no use los clisés es necesario que desarrolle el sentido de verdad mediante un proceso de concientización y la use.

Explicaremos de manera general los motivos por los cuales se le dificulta al actor creer verdaderamente en la ficción escénica y es porque el material con el cual trabaja pertenece al plano de la ficción, de modo que esto hace que la verdad sea frágil para el

actor, pues no une ese plano de la ficción con el acto (que sería la voluntad) de creer firmemente y de involucrarse emocionalmente con lo que le acontece en escena.

De acuerdo con Stanislavski (1986) existen dos clases de verdad con las que cuenta el actor: la primera es la verdad en la vida, es decir, lo que es y lo que existe y lo que el hombre sabe con certeza; la segunda es la que no existe en la realidad, pero que podría ocurrir en escena. Es en esta última verdad en la que el actor creará fervorosamente, pues le da la posibilidad de creer en la ficción de su interior y es cuando el actor justificará la acción como: matar a alguien, a pesar de que el cuchillo no sea de verdad en escena y sea de utilería, el actor logrará que ese sentimiento sea sincero y auténtico; creyendo ser en ese momento el asesino que personifica. Es importante que el actor se encuentre con la verdad en la interpretación; el director ruso nos dice lo que entiende por verdad en el teatro (en escena) y es aquello en lo que creemos de manera sincera en relación con todo lo que acontece con nosotros mismos y en el alma de nuestro compañero; de modo que se tendrá fe en la posibilidad de que en la vida real existen los sentimientos que el actor vive en escena con el otro actor.

El actor aprenderá en qué creer y qué es lo que pasará por alto en escena para tener sentido de verdad, pero también de la mentira. Este aspecto se verá más adelante.

Cuando el actor al conocer lo falso de la verdad en escena, no deberá aferrarse a la firme idea de rechazar la falsedad, pues esto ocasiona que no se acuerde de la verdad y lo absorba en escena por completo la mentira, es así que el actor luchará contra la falsedad, por lo que esta preocupación lo conducirá a mentir todavía más. Para evitar esto, el actor se preguntará: "¿Actúo o estoy luchando contra la mentira." (Stanislavski, 1986, p. 186).

Considero que el actor no deberá obsesionarse con el hecho de no ser falso en escena, pues no es bueno que se pregunte si está actuando, y tampoco que en escena compruebe si cada detalle de su actuación es falsa, aunque podría verificar cuando el actor realice una acción auténtica con un objetivo y un propósito determinado y esto lo alejará de la falsedad.

Otra forma de revisar si actúa de manera correcta es al preguntarse: “¿Para quién actúo: para mí o para el espectador, o para el hombre vivo que está ante mí, o sea, para mí partenaire, con quien estoy en el escenario?” (Stanislavski, 1986, p. 186). Cuando el actor sabe que el destinatario de su actuación es el compañero –pues esto depende de si su compañero crea en lo que el otro hace y en el sentimiento de verdad y de comunión que logren ambos.–

Es importante decirle al actor que evite actuar para el espectador por el momento, pues esto puede provocarle a que se dedique, únicamente, a dar efectos por medio de la técnica externa.

Cuando el actor se comunique con su compañero y no con el público, de manera lógica y coherente, entonces se mantiene lo que Stanislavski (1986) llama: “yo soy.” (Stanislavski, 1986, p. 187), en donde el actor es sincero con las acciones y las emociones, sin perder la fe y el sentido de verdad.

La manera de forjar la verdad y la fe en sí mismo es que el actor parta de los más pequeños y simples objetivos y de las acciones para que los movimientos sean lógicos y coherentes, y así el actor recuerde gradualmente cómo y el orden de alguna acción, como lo es en la vida: arreglar una mesa para una cena familiar. Esto le permitirá una mayor exactitud en la forma de mover el cuerpo; y el actor se convencerá de la verdad en las acciones físicas y se sienta cómodo en escena.

El actor puede ejercitar la fe y sentido de verdad al trabajar en acciones físicas, ya sea con el objeto imaginario, o bien, la acción con objetos reales.

En el objeto imaginario, el actor concentrará su atención en sí mismo, pues pensará cómo es, sus características, de modo que las visualizará al recordarlas cómo son en la vida real y luego, al estudiar las acciones físicas que hará.

Al usar objetos reales en la acción serán sus movimientos precisos, pues seguirá la mecánica lógica de la acción física que conoce en la vida.

Cabe destacar que el actor no realizará acciones por la acción misma, es decir, que no es tan importante llevar a cabo la precisión en la lógica de una acción, pues podría

incurrir en el error de originar una mentira. Lo que sí es importante es que justifique la acción física, es decir, que la sustente con el contenido psicológico, ya que en cada acción física se encontrará lo psicológico.

La verdad de las acciones físicas y la fe en ellas provocan que el actor estimule su vida psicológica. El actor para provocar los sentimientos se preguntará: "¿qué haría si esto ocurriera en la realidad?" (Stanislavski, 1986, p. 212), esto le ayudaría a vivir en los sentimientos y el actor se encuentre en el estado del "yo soy." (Stanislavski, 1986, p. 212), es decir, donde el actor diga: yo existo, siento y pienso al unísono con mi papel, yo vivo; y no de manera aislada o separada del personaje.

Cuando el actor busca las pequeñas verdades de la acción, lo que en realidad indaga es la verdad en los demás personajes, por ejemplo, saber quién es, qué hace en ese lugar un determinado personaje, entonces estas pequeñas verdades de la acción se pondrán al servicio de la lógica y la continuidad que vive y crea el actor de manera espontánea en escena.

A continuación se ejemplifica la teoría antes escrita.

Los siguientes dos ejercicios tienen como propósito que: en el primero, el actor se involucre con la situación, sea sincero y crea al realizar las acciones físicas. Y también justifique las acciones, las cuales lo lleven hacia las emociones del personaje.

El segundo ejercicio es para que de manera lógica y coherente maneje los objetos reales así como la fe y sentido de verdad. Este ejercicio le dará la confianza y la seguridad en las acciones físicas, sin temor, ni preocupación de lo que va a actuar.

Ejercicio 1. La escena se desarrolla en la sala de una familia adinerada, en donde la madre y los dos hijos discuten cómo se habrá de celebrar el cumpleaños de su madre. Así el objetivo de uno de los hijos es obtener una fuerte suma de dinero para un negocio de autos de carrera y debe conseguirlo cuanto antes; el otro hijo se irá a Europa precisamente el día del cumpleaños de la madre y le pedirá el dinero que necesita y el permiso, sin que ella se sienta ofendida. Después llegarán inesperadamente dos amigos jóvenes de los hermanos, los cuales serán invitados por dicha familia para aprovechar la situación, pues

necesitan la ayuda de uno de los convidados, que es una persona influyente y resolver un problema de bienes raíces.

Ejercicio 2. Esta improvisación se basa en el ejercicio propuesto por Stanislavski (1986), el cual consiste que un joven vuelve a su casa y en la puerta encuentra a un niño abandonado. El joven tiene que manifestar el asombro y la alegría que el bebé le provoca por lo que tiene que jugar, acariciar y hablar con el bebé, el cual será un pedazo de madera envuelto en una tela por lo que el actor debe tratarlo como si fuera un bebé real. Después de tener dicho encuentro súbito y alegre con el bebé, la criatura poco a poco morirá, esto es debido a que el bebé deja de respirar paulatinamente y finalmente muere. El joven comprenderá, después de un lapso de tiempo, que el bebé ha muerto por lo que tendrá que reaccionar ante este suceso, de modo que entrará a su casa y en el sillón depositará el cadáver. El ejercicio termina cuando el actor sale de la habitación.

Memoria emotiva.

Considero riesgoso obligar al actor a utilizar sus sentimientos cuando apenas sabe cómo puede provocar las emociones en sí mismo para trasladarlos al personaje. Una de las formas de provocar las emociones es que antes de representar el personaje, primero analizará, reflexionará y evaluará las circunstancias para luego experimentar la emoción del personaje y, no se detendrá a pensar cómo se genera determinada emoción.

Otro camino para llegar a las emociones es por medio de la memoria emotiva como señala Stanislavski (1986), en donde se toma el material de la vida, las sensaciones que se conservan para revivir las emociones, y las use para el personaje.

La memoria emotiva sirve en un primer momento cuando se introduce al actor a usarla para justificar interiormente las acciones del personaje. No obstante, creo que pasado ese tiempo de iniciación, la memoria emotiva se desgasta con la práctica y con el paso del tiempo, pues el mismo recuerdo se vuelve inoperante al perder la fuerza y la intensidad que le provocó al actor la primera vez. Si el actor, las primeras veces, usa su memoria emotiva, como sería la muerte de un ser querido, por ejemplo, podría recordar algunos estados anímicos, como la tristeza; pero después, ya no le provocaría esa emoción

ni las reacciones físicas que se dieron por vez primera. Por lo tanto, el actor llegará, incluso, a superar dicho sentimiento, a fuerza de repetirlo y concientizarlo, pues no sentirá nada y, entonces incurriría en el clisé para forzar la emoción, como me sucedió en el cuarto semestre en Actuación.

Otro camino para evocar los estados anímicos son las imágenes elaboradas por el actor para la justificación interna de las acciones físicas en escena, sin embargo, esta técnica lleva casi las mismas desventajas que la anterior, pues las imágenes se desgastan a fuerza de tanto repetirlas y pierden credibilidad para el actor, y es posible que ya no surjan las emociones y actúe al usar el cliché y bloquee las emociones.

De acuerdo con los planteamientos de Stanislavski (1986), el actor cuando vive experiencias agradables sólo graba de ellas los detalles más importantes que impactaron a la persona y, todos esos hechos, se condensan y forman ciertas sensaciones homogéneas que el actor puede usar. Así, toma de ellas lo que requiera el personaje, aunque no todos los detalles de la emoción, pues no todos serían adecuados y resultarían repulsivos como los son en la vida.

El actor posee un archivo, su memoria, la cual será alimentada de aquello que vive y la usará para la interpretación del personaje. Se alejará de mantener una emoción que ha surgido de manera espontánea, pues podría ser que esa emoción se debilite si el actor desea revivirla; ya que las emociones pasadas no volverán y el actor no deberá perseguirlas, como podría ser la alegría de la infancia o el primer amor.

Stanislavski (1986) distingue dos tipos de sentimientos: los primarios y los secundarios. Los primeros son aquéllos que por primera vez en la vida del actor experimenta un determinado sentimiento, como por ejemplo, sentir venganza; a estos sentimientos se les puede comparar como chispazos que iluminan por momentos episodios aislados del personaje. Aunque cabe aclarar que éstos no acuden generalmente en escena y no se tiene control sobre ellos en los momentos que se les requiere por lo que el actor los recibe siempre y cuando no se opongan a la obra. Tales sentimientos son raros en escena y en la vida misma.

Respecto a los sentimientos secundarios son los que le sugieren la memoria emotiva y resultan más accesibles para el actor. El actor construye su personaje con los recuerdos elegidos y más significativos que ha experimentado, por lo que usa su memoria emotiva para trasladarlos de manera cuidadosa. Es importante decirle al actor que los sentimientos humanos semejantes a los que requiere el personajes tendrán vida por lo que no podrán ser reemplazados por ningún artificio o clisé.

El actor empleará sus propios sentimientos, pues nadie vivirá sus emociones y sería imposible obtener nuevos sentimientos para cada personaje, esto es, los sentimientos no se piden prestados, es como la experiencia, la cual es intransferible por lo que las emociones tiene que vivirlas o evocarlas el actor.

Es conveniente señalar lo que Stanislavski (1986) pensaba en relación con el actor, al emplear sentimientos parecidos al personaje pues están en función de esto último:

Usted puede entender y sentir el papel, colocarse en el lugar del personaje que se describe, y entonces actuará como lo haría éste. La acción creadora despertará en usted sentimientos análogos a los que requiere el papel. Pero esos sentimientos pertenecerán, no al personaje creado por el poeta, sino al actor mismo. Sean cuales fueren sus sueños o sus vivencias en la realidad o la imaginación, nunca deje de ser usted mismo. Nunca se pierda en la escena. Actúe siempre en su propia persona, como hombre y como artista. Nunca podrá huir de sí mismo. El que reniega de sí mismo pierde su base de sustentación, y esto es lo más terrible. El momento en que uno se pierde en el escenario marca el fin de la emoción verdadera y el comienzo de la actuación exagerada y falsa. Por consiguiente, todas las veces que actúe sin excepción, debe acudir a su propio sentimiento. Violar esta ley equivale a dar muerte al personaje, a privarlo de su alma viva, humana, que es la única que vivifica el papel. (Stanislavski, 1986, p. 233).

En esta cita conocemos el proceso por el cual el actor llega a los sentimientos Existe una frase que podría ser mal interpretada y tomada al pie de la letra por el alumno y es: "..., nunca deje de ser usted mismo. Nunca se pierda en la escena." (Stanislavski, 1986, p.

233). Esta aseveración podría entenderse de dos maneras: la primera puede ser que el actor piense que no tiene caso realizar la construcción del personaje y que es más fácil que el personaje se adapte a él mismo y no tratar de ser el personaje, ya que el actor puede pensar que hay un enorme parecido con el personaje (Hamlet), por ejemplo, y el actor pensaría: "es como si Hamlet se pareciera tanto a mí que es tan sencillo representarlo." Esta forma de proceder confunde al actor creyendo que el personaje es igual a él. Considero que este camino es una manera muy ingenua y errónea de interpretar al personaje, pues anularía por completo cualquier elemento de la psicotécnica y a su vez, se estaría negando utilizar conscientemente cualquier técnica de actuación por lo que, únicamente, el actor se representaría a sí mismo en escena utilizando el teatro como un pretexto para ser visto. Esta idea la podemos encontrar en algunos actores, como la siguiente afirmación que nos dice el actor Ignacio López Tarso sobre cómo él comienza la construcción del personaje: "El problema del acercamiento al personaje lo resuelve cada cual a su manera. En mi caso, después de que descubro a cierto personaje por la lectura o 'me lo presentan', procuro tener cada vez más trato con él, tal y como sucede con las personas, de modo que yo lo conozca a él y él me conozca a mí, hasta que en algún momento podamos ser una misma persona." (Ronquillo, 1995, p. 12).

Es conveniente recordar que el personaje tiene vida gracias a que el actor se la da por medio de su cuerpo y voz, de modo que lo que dice el actor Ignacio López Tarso es el ideal de que el actor y el personaje sean una misma persona. La otra interpretación es cuando Stanislavski (1986) nos especifica que el actor no puede dejar de ser él mismo en escena y ser otra persona a la vez, creo que esto es imposible. El actor estará consciente de que le presta su espíritu al personaje, pero de ninguna manera podrá el actor ser quién en realidad no es. El actor no puede dividirse: "de aquí para acá soy el personaje y de acá para allá no lo soy."

Otro aspecto importante que Stanislavski (1986) se refiere en la cita anteriormente expuesta es que el actor no copie modelos establecidos para representar las emociones, sino que la emoción que genere en escena sea auténtica, que surja en el momento en que

represente el actor. Creo que es un llamado a que el actor no se confunda con el personaje, sino a ser el personaje, a vivir lo que se le presenta al actor en la ficción escénica.

El actor hallará ciertos rasgos y características semejantes al personaje, pero encontrará en sí mismo los elementos para desarrollar la interpretación del personaje para que así el alma de éste se combine con los elementos vivos del propio actor y de sus recuerdos emotivos. Se le explicará al alumno que comprenda que nunca podrán ser representados los verdaderos sentimientos del personaje, serán semejantes o aproximados, ya que el actor parte de sí.

El actor usará la psicotécnica, que le permite de manera consciente provocar sus emociones a voluntad, sin llegar nunca al desequilibrio emocional o físico, pues esto no tiene nada que ver con la técnica que Stanislavski (1986) propone.

Existe otro procedimiento por el cual se provocan las emociones y es por medio de los estímulos externos, los cuales son el ambiente que rodean al actor en escena, como la utilería, la decoración, las luces, el sonido, e.t.c. y todo aquello que forma parte de la atmósfera en escena, pues influye sobre los sentimientos del actor.

Cuando los estímulos externos están vinculados a la vida del personaje, esto lo orienta hacia la vida interior del personaje por lo que influye sobre su psicología y sus emociones, y esos estados anímicos el actor los guiará hacia determinados sentimientos.

Por medio de los estímulos externos, el actor aprende a ver y a captar lo que le rodea en escena y se entrega al estado de ánimo que se crea en ella. Sin embargo, si el actor se entrega a un escenario vacío le resultaría muy difícil concentrarse en él. Es mejor que el actor esté rodeado por objetos y muebles que le permiten desplazarse y le ayudan a provocar estados anímicos que requiere, pues el ambiente le sugiere la actividad en escena.

Se puede dar el caso de que si no existe la armonía entre la atmósfera de la escena con el estado de ánimo del actor, esto podría provocar una confusión de sentimientos y se violenta el interior del actor.

Entonces, el ambiente en escena constituye uno de los estímulos de la memoria emotiva, pues el actor evoca estados anímicos que le son familiares y los traslada al estado en que se haya el personaje.

Stanislavski (1986) distingue tres tipos de memoria emotiva con las que cuenta el actor: la primera es si el actor vivió una emoción intensa, por el solo hecho de acordarse surgirá de manera instantánea en la memoria del actor, entonces su expresión corporal y su psique reaccionarán de la manera en cómo lo vivió.

La segunda memoria emotiva es cuando en un determinado momento ocurre un acontecimiento y surge de manera espontánea, pero que no se logra captar de inmediato la emoción por lo cual se recurrirá a las circunstancias o al ambiente en que sucedió, y es allí donde surge poco a poco ese sentimiento, de modo que esta memoria es más débil que la primera.

Existe la tercera, y es más aún débil, en donde no quedan las huellas tan profundas del sentimiento como para revivirlas, sin la ayuda del exterior y son también aquellos recuerdos y sensaciones repetidas con menor fuerza.

Si quisiéramos concluir que hasta el momento son todas las posibilidades de memoria emotiva podríamos incurrir en un error, ya que existe aún más material de cómo surgiría tal memoria como: lo que el actor ha vivido, lo que como testigo ha presenciado, lo que los demás le han contado y no ha sido partícipe; incluso, todo aquello que lee; entonces podemos comprender que el actor tiene un vasto material que puede aplicarlo al personaje.

Considero que el camino idóneo es que el actor reaccione ante todos los estímulos externos e internos para estimular la memoria emotiva.

Lo importante es que el actor viva lo que le pasa al personaje en escena, de acuerdo con la información que le proporciona el texto, el autor, las relaciones mutuas entre los personajes, es decir, las palabras e ideas que se encuentran ocultas en la obra—la mayoría de estos elementos se trabajan en el siguiente curso—, los cuales serán los estímulos interiores que el actor aplique en la construcción del personaje.

A continuación se ejemplifica la teoría.

Los objetivos de los dos ejercicios son los siguientes: en el primero, por medio de la atmósfera y el ambiente de la escena surjan los estados anímicos que le provoquen al actor, sin tener que pensar en ellas o forzarlas. El objetivo del segundo ejercicio es que utilice su memoria emotiva para la justificación de la declaración amorosa y esté presente la lógica y la continuidad en la improvisación.

Ejercicio 1. La escena se desarrolla en un amplio, cómodo y amueblado departamento. Los alumnos suben a escena y acomodan la sala, de acuerdo a lo que ellos convengan y después realizarán en ella lo que quieran. Lo importante es que cuando acomoden los muebles y los objetos (utilería) lo hagan de manera que quede muy acogedora la sala. El tiempo de duración es de diez minutos. Luego de haber terminado, los alumnos expresarán qué emociones y sentimientos les evocó el decorado y lo que cada quién pensó e hizo en escena y cómo fue que sintieron al estar allí.

Ejercicio 2. Antes de iniciar se formarán parejas (un hombre y una mujer) para que alguno de ellos le declare su amor al otro, pero la persona que es el objeto de ese amor no aceptará tan fácilmente la declaración. La declaración amorosa concluye cuando el actor haya conseguido o no convencer al otro de su amor. Es importante decirles que exista fe y sentido de verdad en lo que actúen será requisito el reaccionar a los estímulos internos y externos que se generen en la acción. (La idea del ejercicio se basó en un modelo similar al que se practicó en el séptimo semestre de Actuación.)

En la improvisación aprenderán todos los elementos de la psicotécnica vistos hasta el momento, así como recurrir a la memoria emotiva y pensar que esta persona a la que le declaren su amor es aquél ser humano del cual están en realidad enamorados, esto es, que pueden hacer una traslado de recordar al ser amado y atribuirles cualidades que en ese momento observen de la persona, o bien, se les dice que pueden usar otro camino, el cual es que se enamoren de esa persona en el momento de preparar y realizar la improvisación justificando los motivos del enamoramiento y de todo aquello por el cual es el objeto de su amor. Dichos caminos los podrán combinar o separar.

Comunión.

En relación a lo que Stanislavski (1986) alude sobre la comunión, él considera que sí existe la comunión en el teatro, solo que él se refería a ella —en el caso del actor— como: comunión, la cual es un estado de comunicación que el actor crea con sus compañeros con quienes actúa, así como con el objeto imaginario y el público. Y también, es la relación mental que el actor mantiene con cada una de las personas y con los objetos imaginarios

Stanislavski (1986) en un principio no le da la preferencia a este elemento del sistema, pues después de haber estudiado todo anterior, cuando el director ruso consideraba necesario que el actor tuviera conciencia del espectador, pues es importante para el actor; aunque cabe aclarar que si este elemento hubiera sido enseñado desde un principio y reconocido por el actor habría bloqueado su creación interior, de modo que este momento es el idóneo para que como dice Stanislavski (1986), el actor estará apto para *asumir la conciencia y la responsabilidad que implica la comunión con el público* y no, únicamente, de comunicarse consigo mismo o con sus demás compañeros de escena.

La comunión en escena es importante, pues gracias a ella el actor, por medio de imágenes que surjan en su interior pueda proyectar sus ideas y sentimientos sobre los objetos, o bien, tomarlos como material para la construcción del personaje. Así el actor *entablaría una relación de comunicación con los objetos animados (animales) y recibiría algo de ellos y con las personas.*

La comunicación externa se da cuando el cuerpo expresa emociones y sentimientos y no ideas, por medio de la expresión corporal se ratifica el interior del personaje (visible y corporal) que va unido a lo externo. El actor percibirá lo que el otro personaje irradia en su *interior y absorberá lo que vive el otro personaje.*

El actor empleará sus órganos sensoriales, oír y escuchará con todo su ser, por ejemplo, y no de manera pasiva e imperceptible, como suele hacerlo en la vida cotidiana; sino que más bien el actor se comunicará con el otro sin recurrir a la tensión excesiva que destruye la continua actividad interior en el actor.

La forma correcta de interpretar es cuando el actor comunica a su compañero los sentimientos que el actor ha vivido. La forma en cómo se realiza la comunicación con el

otro actor es que en el proceso no existan interrupciones, esto es, que el primero diga las ideas al otro y después, deberá cerciorarse de que lleguen a la conciencia y a los sentimientos del otro, para ello se hace una breve pausa.

Es necesario que en escena se lleve el proceso de comunicación de manera correcta y continua como lo es en la vida, pues se facilita la comunión entre los personajes y cada actor consigo mismo. Si los actores no logran comunicarse entre ellos e intercambian sentimientos e ideas y si esconden todas las reacciones que deben estar en la obra, el público no tendrá a qué acudir al teatro. Pero en cambio, si los actores tienen el común afán de hacer partícipes a los otros de sus ideas y sentimientos entre ellos y están dispuestos a dar y recibir lo que sus interlocutores les ofrecen, entonces es cuando el espectador presenciara el proceso de comunicación.

En escena se podrá tener auto comunión, que de acuerdo con los planteamientos de Stanislavski (1986), es la comunión con uno mismo, ésta consiste cuando el actor habla en voz alta para aclararse a sí mismo ideas, sentimientos y pensamientos, en donde manifiesta lo que le acontece para aliviar su espíritu, podríamos decir que es el de los monólogos.

El actor mantendrá una máxima concentración con la obra, pero al mismo tiempo, el actor será consciente que una parte de su ser sabe que el público lo observa y guarda silencio, es entonces cuando el actor siente la comunicación que hay entre la escena y el público.

Existen diversas formas inconvenientes que el actor tuviera para comunicarse con el público como: el decir de manera incomprensible el texto, y lleno de efectos para impresionar al espectador.

Otra forma muy común de comunicación incorrecta es cuando el actor trata de comunicarse con objetos imaginarios, los cuales carecen de cualidades reales, en donde el actor practica solo en escena sin público. Esto es un problema, pues cuando el actor actúa pierde el hábito de comunicarse con las personas y acaba por colocar entre los actores, el objeto que ha imaginado en su interior, impidiéndole llevar a cabo el proceso de

comunicación, de modo que perdería la costumbre de reaccionar ante los estímulos, pero sí en cambio, a reaccionar a las alucinaciones que ha creado en su interior.

La otra forma ineficaz de comunicación con el espectador es cuando usa la expresión corporal y vocal, sin emociones ni sentimientos, actuando como si fuera una mercancía y el público fuera el comprador; es decir, el actor se muestra así mismo y no al personaje.

En seguida se ejemplifica la teoría antes descrita.

A continuación, realizará los siguientes ejercicios, los cuales tienen como objetivos: en el primero, que el alumno comunique al público las emociones y sentimientos que le suceden al personaje. En el segundo, que el actor transmita en forma clara sus emociones al otro actor para ello empleará la comunión.

Ejercicio 1. El alumno redactará un monólogo con una duración aproximada de 10 a 15 minutos. El tema será libre y tendrá diferentes estados anímicos y la estructura consistirá en lo siguiente. *principio, desarrollo, climax y final*. Cuando se tenga listo el trabajo improvisará el monólogo ante el grupo, al seguir la línea central de su texto, sin tener por ello que repetir textualmente las líneas del mismo, pues no será necesario, únicamente, las ideas y pensamientos más significativos de su texto.

Luego aprenderá de memoria pequeñas partes del texto hasta hacerlo íntegramente en el transcurso de dos o tres sesiones para después presentarlo de manera completa ante el grupo.

Ejercicio 2. Dos alumnos se paran uno frente al otro, pero antes se les dirá que preparen cinco sentimientos que deseen comunicar al otro actor con la mirada. Al estar uno frente al otro, el primero comunicará sus sentimientos por medio de los ojos por lo que los demás sentidos quedan excluidos en el ejercicio. Deberán estar completamente relajados y libres de tensión muscular y no transmitirán ideas o pensamientos al otro con el cuerpo. Primero un actor lo hace y luego el otro.

Adaptación.

Cuando el actor en escena emplea la adaptación, la cual es: la "acción y efecto de adaptar, de acomodar." (García-Pelayo y Gross, 1972, p. 12), y adaptar es "acomodar,

ajustar una cosa a otra." (García-Pelayo y Gross, 1972, p. 12), de acuerdo con las definiciones, el actor se ajustará a las nuevas condiciones y circunstancias que estén en su trabajo escénico.

La adaptación es la forma interior que los seres humanos utilizamos para la comunicación sobre todo para influir de manera psicológica en el otro. La adaptación surge en escena cuando el actor logra una verdadera comunicación con los demás actores.

Las adaptaciones son un medio para llegar al objetivo que se ha forjado el actor y no son el fin en sí mismos, pues de lo contrario si son utilizados como objetivos pierden su sentido y se vuelven innecesarios.

La adaptación consiste en que el actor use sus medios expresivos (internos y externos) para los debidos ajustes, por ejemplo, entre dos personas que quieren comunicarse (comuni6n) y esto les ayudará a alcanzar el objetivo que quieren

El actor cuando quiera conseguir la comunicaci6n usará su astucia (engaño) para conseguir su objetivo y entonces el actor se adaptará a las condiciones y circunstancias dadas para llevar a cabo su objetivo.

La forma de emplear la adaptaci6n es cuando el actor piensa qué medios internos y externos empleará para convencer o atraer la atenci6n de la persona con quien quiere entablar contacto y predisponerla a favor suyo. Hay ocasiones que la adaptaci6n es visible (expresi6n corporal o vocal) para quien la recibe y, también aquella que sólo se siente, pero no se puede expresar con palabras. Es importante que el actor maneje sus adaptaciones, pues en escena se comunica sin cesar y los ajustes son permanentes.

Stanislavski (1986) comenta que no existe una técnica para la creaci6n de adaptaciones, ya que éstas forman parte de las características de cada persona y están en funci6n de sus recuerdos internos y externos que cada ser humano tiene de ellos para controlar la atenci6n del actor en escena.

Lo que sí puede hacer el actor para provocar la adaptaci6n es que se pregunte: "¿Cómo influiré sobre usted en un sentido favorable?, ¿Con qué medios actuaré sobre su mente, sus sentimientos, su atenci6n, su imaginaci6n?, ¿Cómo conmoveré el alma de una

persona?" (Stanislavski, 1986, p. 227). Dichas interrogantes prenderán el proceso para que el actor planee en su interior qué medios usará y el efecto que logrará.

Cabe aclarar que las adaptaciones son para comunicarse con el otro (compañero actor) y no van dirigidas hacia el público, pues entonces el destinatario ya no sería el mismo y de lo contrario sucedería que el actor se luciría, pues estaría pendiente de las diversas reacciones del espectador.

El actor requiere de la adaptación en escena porque en la comunicación no son suficientes las palabras, las cuales en muchos casos pueden ser vacías, sin sentido, pero gracias a las adaptaciones los sentimientos podrían salir a flote y ser transmitidos.

En el momento de realizar el proceso de los ajustes, Stanislavski (1986) distingue dos momentos: su elección y realización. Éstos los realizan de manera consciente el actor al ser elegidas de manera semiconsciente, sin embargo, si el actor llega hacer las adaptaciones de manera consciente resultarían disés, ya que en la mayor parte de las adaptaciones son de manera subconsciente, pues son más convincentes y directas.

Cuando el actor elige la adaptación, él la adaptará al "sí mágico" (Stanislavski, 1986, p. 91), a las circunstancias dadas, a la lógica y a la continuidad, a la comunión, en donde todos estos elementos, el actor los llevará a cabo en su objetivo, de modo que las adaptaciones le ayudarán a que haya una justificación interior para dichos elementos.

Es necesario que el actor observe qué adaptaciones usar, pues influirá el tipo de personaje con el que entable la comunicación; sin embargo, para que la adaptación funcione estará precedida por el objetivo del personaje para que esto motive aún más la imaginación y la comunicación sea inmediata.

Las adaptaciones exigirán del actor una labor continua, pues debe probarlas y en determinados momentos cambiarlas, siempre y cuando sean necesarias, para transmitirle las emociones al otro actor, para tratar de dar con la que sea más convincente y la que mejor se adapte a las circunstancias dadas.

A continuación se muestra la aplicación práctica de la teoría antes descrita.

Los siguientes ejercicios tienen como propósito: en el primero, el actor encuentre de manera lógica la adaptación interna y externa para el personaje, según lo haya imaginado en su interior, esto le ayudará a permanecer seguro en escena, sin que se detenga a pensar la manera en cómo va a reaccionar ante los hechos de la improvisación. En el segundo ejercicio, el actor logrará la adaptación exterior hasta llegar a la interior a partir de una historia ficticia y lograr la comunicación.

Ejercicio 1. La improvisación se basa en la siguiente historia: un personaje llamado Roberto se encuentra en la casa de la mamá de su mejor amigo Javier. Ambos preparan una pequeña comida para celebrar el regreso a casa de Javier, el cual viene de Toronto, Canadá por lo que preparan los últimos detalles. Después, Roberto se dirige al aeropuerto para recoger a su amigo, sin embargo, su amigo no está en la sala de espera como habían acordado por lo que Roberto decide preguntar si es que Javier abordó el avión. En ese momento se entera de que no tomó el vuelo, por lo que llama a donde se hospedaba su amigo, pero allí le informan que tuvo una muerte súbita antes de irse al aeropuerto por lo que Roberto dispone de algunas cosas para que todo se prepare para el funeral. Después, Roberto regresa a casa de la madre de su amigo para darle la noticia, y él hace lo posible para informarle lo acontecido. El ejercicio termina cuando Roberto consigue darle la noticia, pero de manera que la madre no le dé un colapso, pues está delicada del corazón. Se le especifica que tendrán que adaptarse a cada nueva circunstancia y resolverla de manera lógica usando sus propias adaptaciones.

Ejercicio 2. Para realizar esta improvisación se les pide que antes elija cada uno de ellos un tipo de muñeco, el que más les guste, para que lo observen y sepan de qué material está fabricado el juguete, por ejemplo: si es de relleno de esponja, de tela, si es de plástico, madera, e.t.c. Después en clase describirán cómo es la composición y la estructura física del muñeco para ello habrá una sesión para que el alumno observe y discuta la forma anatómica del muñeco y cómo se mueve. Luego el actor adecuará su cuerpo a la forma y la estructura del muñeco que eligió. Todo esto es para la improvisación, en donde ellos serán los muñecos.

La improvisación consiste, primeramente, en determinar cuáles son los movimientos de cada uno de los muñecos para que luego, de manera grupal, inventen la voz para sus muñecos que correspondan a un juguete. Cuando logren lo anterior, todo el grupo inventará una fábula en la que todos los muñecos participen. El tema y la historia son libres. El ejercicio no durará más de media hora ni será menor a veinte minutos. Este ejercicio se basa en el modelo propuesto por Knébel (1991).

El superobjetivo.

De acuerdo con los planteamientos de Stanislavski (1986), el superobjetivo es el deseo universal que el personaje tiene, que quiere y que persigue durante toda la obra. De modo que el actor observará durante toda la trayectoria del personaje: cuál es el deseo mayor que quiere alcanzar en la obra el personaje.

El actor encontrará el superobjetivo al cuestionarse: ¿por qué hace esto el personaje?, ¿qué desea el personaje?. Todas las unidades y los objetivos de la obra se encaminan al superobjetivo del personaje.

El superobjetivo tiene relación con los valores universales, no sería tan personal como en el caso de las unidades y los objetivos, el superobjetivo tiene mayores alcances como: dar la paz al mundo, y no un objetivo, en donde Luis ame a Rosa, el cual es un objetivo pequeño. Es importante que desde un inicio, el actor conozca y ame el superobjetivo para así convertirlo en algo propio y no alejado del actor. Si por ejemplo, tenemos que el superobjetivo es: quiero vivir alegremente, todo accionará y girará en torno a realizar ese deseo.

Para que el superobjetivo se mantenga necesita de la acción continua del personaje, el cual consiste en que el actor encamine todos sus esfuerzos, su razón (intelecto), su voluntad (deseo) y el sentimiento (la emoción), se conjuguen con los demás elementos de la psicotécnica para que así forme parte de la vida interior del personaje.

Las ventajas que el superobjetivo ofrece es que influye e impulsa a todos los demás elementos del sistema, pues éstos actúan sobre la vida psíquica del actor.

A continuación se muestra la aplicación práctica a la teoría antes descrita.

En las siguientes dos improvisaciones el propósito para cada una de ellas es: que en el primero, identificará el superobjetivo de un texto con el objeto de actuar al dirigir todos sus esfuerzos para conseguir el superobjetivo. En la segunda, encontrará la diferencia entre un objetivo y el superobjetivo para que en escena su trabajo no se fragmente, de manera independiente al superobjetivo del personaje.

Cabe decir que todavía no considero conveniente que el alumno trabaje con un texto dramático para encontrar el superobjetivo, pues necesita de otro tipo de técnicas y usar diversos análisis, los cuales se estudiarán en el próximo curso. Stanislavski (1986) también consideró que no era oportuno para sus alumnos que identificaran tan fácilmente el superobjetivo en un texto dramático, el cual requiere de la precisión del análisis es por ello que sólo se trabajará con una fábula.

Ejercicio 1. El alumno seleccionará una fábula y encontrará cuáles son los objetivos y el superobjetivo del personaje. Elaborarán un esquema con una línea que indique los objetivos y el superobjetivo, dicho esquema es como el que expone Stanislavski (1986) en relación con estos elementos. Después, ante el grupo explicará su esquema y narrará los episodios.

Ejercicio 2. El alumno continuará con la misma fábula, sólo que ahora en vez de representar animales o personajes fantásticos interpretará seres humanos, de acuerdo con la historia. El actor improvisará, únicamente, algunas escenas, las cuales sean las más representativas de la fábula.

CAPÍTULO IV

CAPÍTULO IV

TERCER CURSO: GUÍA DE TRABAJO PARA EL ACTOR SOBRE SU PERSONAJE (PREVIO A LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE)

Introducción.

En este curso estructuro una guía de trabajo que le marque al actor cómo encontrar la información del texto dramático para que la traduzca y la aplique en el proceso de la construcción de su personaje.

La guía le marca el camino de la forma de hallar la información con el objeto de que el alumno la vincule con el aprendizaje anterior de las técnicas exteriores e interiores para que aplique los elementos estudiados del sistema de Stanislavski, pues con ello pretendo erradicar el problema que presenté en mis estudios de actuación, el cual fue en su mayoría dar entrenamiento al actor excluyendo la aplicación al texto dramático para la futura interpretación del personaje.

El nombre del curso lo he denominado guía de trabajo para el actor sobre su personaje (Previo a la construcción del personaje) pues por medio de éste al alumno se le enseñarán los pasos, de acuerdo con el orden en que se establece, para analizar el texto dramático y los elementos que tomará en cuenta y la forma de practicarlos antes de construir e interpretar el personaje. Esta guía le sirve para sistematizar su proceso para la construcción del personaje.

El curso no lo llamé un plan de trabajo como Stanislavski (1986) denominó al suyo porque considero que mi guía tiene los siguientes propósitos: el actor en el futuro será capaz de agregar o de suprimir de ella algunos elementos que ayuden a mejorarla en beneficio de su trabajo creativo, de acuerdo con lo que el alumno piense que es conveniente incluir en la guía. Esto tiene su fundamento en la idea expresada por Kristi y Prokófiev (Stanislavski, 1986), quienes señalan lo que Stanislavski consideraba en relación con su propio sistema:

Enemigo declarado del formalismo y el dogmatismo, reparamos a propósito, que preconizaba la necesidad de un enfoque creador de su sistema y su método, con exclusión de toda forma de pedantería, que no tiene cabida en el arte verdadero. La aplicación exitosa de los medios y normas de su descubrimiento sólo es, pues, posible cuando unos y otros pasan a ser un método personal del actor y o del director. Así es: por mucho que el método stanislavskiano represente algo general, su práctica implica necesariamente algo individual, y cuanto más flexible, rica y variada, es decir, cuanto más individual sea su aplicación, más fecundo ha de resultar aquél. (Stanislavski, 1977, p. 46)

Sostengo la idea de que el actor al no realizar el trabajo previo a la construcción del personaje (la guía de trabajo que expongo) corre el riesgo que su trabajo escénico carezca de la aplicación consciente de los elementos pertenecientes a la psicotécnica, los cuales están contenidos en su mayoría en los dos cursos pasados; y sí en cambio, presentar una destreza en el buen manejo de las técnicas exteriores, pero carente de las técnicas interiores, pues el actor al no encontrar la aplicación de las mismas en su trabajo escénico, sería diestro en relación con el adecuado manejo de su expresión corporal y vocal, pero carente de las emociones y sentimientos para el personaje, por lo tanto así presentaría un trabajo mecánico y equivocado al público, pues desconocería los elementos básicos que debe manejar en escena como es: el conocer la trayectoria que el personaje recorra de principio a fin durante la obra dramática, por ejemplo.

La guía la realicé a partir de los planteamientos de algunos elementos del "Complemento para el trabajo del actor sobre su papel." (Stanislavski, 1977, p. 343), el cual contiene diversos puntos que el actor desarrolle para el texto dramático y el personaje. Considero que la guía será llevada de manera simultánea con el trabajo de mesa, el cual consiste:

En una primera fase recurrieron sin reserva alguna a la modalidad consistente en un estudio prolijo de la partitura del espectáculo, susceptible de sacar a la luz la esencia íntima de la obra y determinar en rasgos generales la forma de su encarnación

escénica antes de que el director comience a trabajar con los actores. Así introdujeron en la práctica la elaboración teatral la etapa, más o menos prolongada del llamado 'estudio de la obra en mesa redonda', que lo realizan todos, colectivamente, antes de abordar los ensayos. ¿De qué se trata? El director efectúa juntamente con los actores un análisis profundo de la obra; uno y otros establecen mancomunadamente la interpretación de la idea y el mito artístico o ficción que han inspirado y orientado al autor, y a la vez delimitan las características fundamentales de los intérpretes y los planes de la puesta en escena. Se charla breve y amenamente con los actores sobre la obra del dramaturgo y la época relacionada con ésta, y se les induce a indagar y recopilar información que sea apta para caracterizar la psicología y los hábitos del personaje. (Stanislavski, 1977, p. 13).

Si observamos que el plan de trabajo que elaboró Stanislavski (1977) es un complemento a todo el método del trabajo del actor sobre su personaje, cabe destacar que al diseñar el curso no retomé todo el método, pues sería excesivo para la guía, de modo que incluí algunos aspectos que son básicos para introducir al alumno a una posible forma de trabajar el texto dramático y el personaje.

También la guía estuvo conformada por algunos elementos del análisis literario y de personaje, éste último lo retomé del análisis propuesto en el quinto semestre en la materia de Interpretación verbal (Prosa), pues creo que fue el más idóneo, pues está elaborado para que el actor conozca la información necesaria para la construcción del personaje.

Las dos primeras partes de la guía las ordeno de lo general a lo particular, esto es, propongo que tenga un primer acercamiento al texto dramático hasta el análisis de personaje para ello específico los pasos y la forma de hacerlos el actor. Enseguida, están los elementos del "Complemento para el trabajo del actor sobre su personaje." (Stanislavski, 1977, p. 36); respecto a su orden, en su mayoría, corresponden al establecido por Stanislavski, a pesar de que no ser transcritos de manera textual como aparecen en el original, ello se debe a que los adapté a mi idea de cómo los aplique el

actor en la creación del personaje. Los demás elementos que no fueron incluidos del complemento quedan excluidos.

También la guía tiene el propósito de que el actor sistematice su trabajo con el personaje. Cabe aclarar que esto es una guía para el análisis del texto teatral que estén relacionadas con el realismo y el naturalismo.

Cuando se comienza el análisis de la obra dramática, de acuerdo con lo que establece Stanislavski (1977), es un camino para que el actor tenga contacto con el mundo del dramaturgo, es decir, por medio del análisis racional (por el intelecto), el actor conoce, investiga, reflexiona y encuentra cuáles son las actitudes, sentimientos y emociones que el personaje tiene ante determinadas circunstancias dadas, ya que a medida que tenga mayor dominio y conocimiento del texto y del personaje podrá comprender, conformar y completar el cuerpo y el alma del personaje a interpretar, es decir, podrá penetrar en la psicología del personaje.

Lo que se desprende de tales análisis es que el actor llegue a los sentimientos del personaje, de modo que no sean para él difíciles de comprender y encontrar en el texto dramático.

Considero que los análisis deben ser sencillos para que el actor los haga sin dificultad, pues de lo contrario podría verse agobiado por dicho trabajo y lo pondría en peligro de no conocer (sentir) las emociones del personaje. El término "conocer" (Stanislavski, 1977, p. 56) Stanislavski señala que: "El análisis es conocimiento, pero en nuestro lenguaje conocer significa sentir. El análisis artístico es ante todo el análisis del sentimiento realizado por el sentimiento mismo." (Stanislavski, 1977, p. 56). Así el no conocer también provocaría que el actor incurriera en lo que Hagen y Frankel (1990) dicen:

Debe resultar obvio que, para un actor individual pueda realizar una contribución significativa a la obra, para presentar un personaje que sirva a la misma, es necesario que aprenda a hacer consideraciones sobre la propia obra, antes de empezar a 'interpretar' o a planear su papel a voluntad, al azar o sólo para satisfacer su ego. (Hagen y Frankel, 1990, p. 134).

Es por tal motivo que el actor al conocer con detalle y profundidad los aspectos más sobresalientes de la obra sea capaz de actuar con mayor libertad para proponer la imagen que se ha forjado en su interior del personaje que construye y, así enriquecer la interpretación del mismo, de acuerdo con el trabajo previo de dichos análisis.

La guía no abarca la construcción del personaje ni la caracterización interna y externa del mismo así como tampoco su interpretación final. Lo que planteo es el esbozo y el material que debe tener el actor antes de construir el personaje por ello es indispensable que se incluya la guía en su proceso de formación.

Esta guía, sujeta a comprobación práctica, pues no ha sido llevada ni aplicada a algún grupo en particular, podría no ser idónea, al ser mal interpretada por alumnos o por personas no profesionales de la enseñanza de las técnicas de actuación, y en cambio ser tomada como una guía de trabajo (modelo) sujeta a todo tipo de cambios, incluyendo el fin para la cual está destinada; y también podría ser que el alumno quisiera agregarle otros métodos contrarios a los planteamientos fundamentales de la psicotécnica, de acuerdo con Stanislavski (1986). Sin embargo, es un riesgo que incluso el director ruso corrió al dejar, por ejemplo, sus escritos inconclusos, en el cual viene incluido el plan de trabajo en el cual me basé.

Considero conveniente exponer la manera en cómo seguirá la guía el actor por lo que incluyo solo un ejemplo como la aplicación práctica a la teoría. Cabe señalar que la guía puede ser aplicada a una obra completa, sin embargo, para la aplicación práctica incluí a manera de ejemplos, solo algunas escenas, dado que me propongo demostrar la funcionalidad de la guía.

La forma de trabajo para este curso fue modificada, ya que en éste se utilizaron algunas escenas de la obra: Casa de muñecas de Henrik Ibsen para que se apliquen en la guía..

4.1. Análisis de la obra dramática

"Por análisis se entiende la descomposición de un todo en sus elementos constitutivos." (Ayusco de Vicente, García Gallarín y Solano Santos, 1990, p. 23). De modo

que el análisis es también "... el proceso del reconocimiento de la obra y del papel..." (Stanislavski, 1977, p. 218). El objetivo del análisis es buscar los estímulos que atraigan al actor y tener un mayor acercamiento con el personaje para que le ayude en su tarea creativa

De modo que al descomponer la obra en (todas) sus partes, le permitirá al actor tomar los elementos que conforman el personaje y así crear la naturaleza de ese ser imaginario y poder darle vida en escena.

Stanislavski (1977) planteaba que se comenzaba con el análisis de la obra, antes de llegar a la interpretación del personaje, ya que esto se relaciona con el intelecto y la razón del actor, pues Stanislavski (1977) consideraba que el sentimiento es menos manejable. Podemos decir, que la razón es el camino por el cual se explora para reconocer hasta donde se llega a los estímulos para la creación del personaje. Así, la razón analiza los diferentes planos, las partes que integran la obra y por consiguiente al personaje.

De esta manera, la razón prepara el camino para llegar a la emoción y es por ello que se comienza por el análisis de la obra dramática.

El análisis que se propone en este curso se relaciona con la idea central de la obra (tema), con los hechos y los acontecimientos sobre los cuales versa la historia, así como ubicar la obra en su contexto histórico, político y social, en donde se desarrolla y saber en qué época fue escrita. Y a su vez, conocer los planteamientos y la postura que el autor guardó frente a su obra y la actualidad de la misma.

Ahora bien, de acuerdo con Stanislavski (1977), quién nos señala que existen diversos tipos de análisis para la obra, pues sería objeto de innumerables estudios para comprender y contextualizar el texto dramático, el análisis que se planteó se conforma por diversos aspectos relacionados directamente con el análisis literario, pues considero que el actor posea la información adecuada sobre la obra, la cual se encamine hacia la comprensión y organización lógica del pensamiento y de los sentimientos del personaje.

Sustento que este tipo de análisis le permite al actor tomar la información que le provoque su imaginación, pensamientos e ideas respecto al contenido emotivo y de la

forma en cómo sería su personaje, es decir, está relacionado con los elementos para la construcción del personaje y que se estudian más adelante como: conocer la época en la que el personaje se ubica para indagar respecto a las ideas que predominan en la obra y encontrar qué personajes son los representantes de dichas ideas; las costumbres y formas de vida respecto al comportamiento del personaje; todo ello ayuda a que el actor imagine cómo sería la expresión corporal del personaje, así como saber en qué momentos el actor vislumbra más claramente las ideas y las posturas de los valores éticos y morales del autor a través del personaje; y también es importante que exponga el comentario de lo que el actor tiene acerca de la obra.

Todo este trabajo debe llevarlo así a su futura interpretación junto con su propia ideología, la cual forma parte de su creatividad en escena.

No he retomado otro tipo de análisis, ni he aumentado el número de aspectos a desarrollar porque mi intención se dirige a que el actor conozca el material ideológico y psicológico sobre el cual está conformado el personaje para que los pueda combinar con su propio material (pensamientos, emociones y sentimientos) y se los preste al personaje.

Si se desea encontrar la categoría en donde se ubica esta primera fase del análisis de las partes que ya dije, pertenece, de acuerdo con la división que establece Stanislavski (1977): al plano exterior de la obra.

A continuación se ejemplifica lo antes descrito.

Ejercicio 1. Se les indica a los alumnos que lean el texto dramático: Casa de muñecas de Henrik Ibsen, después lo leen nuevamente para comprender su contenido para hacer los diversos análisis.

Lectura del texto.

El actor al tener la primera lectura con el texto, y que Stanislavski se refiere a ella como "el primer encuentro con el papel." (Stanislavski, 1977, p. 51), el actor tiene el primer acercamiento con su personaje y de allí tomará las primeras impresiones que le sugieran al actor y se queden grabadas en su imaginación, las cuales le servirán posteriormente para su trabajo interpretativo. Así en la primera lectura conocerá la historia, los personajes y la

forma en cómo está construida. En este primer contacto con la obra, el alumno no conoce a fondo los detalles y la psicología que los personajes presentan, pues necesita de un proceso de análisis más detallado que le permita saber con mayor amplitud y profundidad la obra. Para ello que Stanislavski (1977) propone que el actor realice por segunda vez, la lectura atenta del texto y observe y entienda el contenido y los elementos dramáticos que contiene el texto. Algunos aspectos que considerará las tres unidades aristotélicas. lugar, tiempo y acción.

A continuación se muestra la aplicación práctica de lo antes señalado.

Las escenas que retomo para aplicar la teoría en la mayor parte de este análisis son: el final de la escena XI y de manera completas la XII y XIII del tercer acto de la obra antes citada.

En el caso de la obra Casa de muñecas de Henrik Ibsen, el lugar en donde se ubica es en Noruega, a mediados del siglo XIX en la casa de la familia Helmer, en vísperas de Navidad y se desarrolla durante tres días en el mismo lugar.

Posteriormente, expondrá cómo son los hechos de la obra y los conceptos e ideas que el autor ha manejado en ella.

Las primeras impresiones que el actor tenga en relación con su personaje son básicas, pues el actor percibe e imagina el personaje sin una idea preconcebida, o también, bajo la mirada crítica de lo que sería o no el personaje; pero podría suceder que percibir el texto mediante el filtro del prejuicio, el cual dañaría la creatividad del actor, pues lo predispone a aceptar o rechazar tal o cual actitud del personaje.

Por otra parte, se trata de que el alumno se interese por comprender el texto en su conjunto y todas las partes que lo integran. Esta fase es previa y preparatoria a la explicación e interpretación del texto. Así el alumno debe evitar que en la primera lectura interprete el texto.

Así la primera lectura da rienda suelta a la imaginación y emoción del actor, pues a medida que avanza, él conoce (siente) lo que va sucediendo en la historia estimulando su creatividad.

La forma de leer el texto dramático será de manera atenta respetando el estilo del dramaturgo, de acuerdo con los señalamientos impuestos por él, la cual leerá en un ambiente tranquilo, en donde se encuentre relajado sin la premura del tiempo y sobre todo que lo haga de una sola vez, es decir, que no interrumpa su lectura, pues no debe ser leída por partes, ni tampoco en diversos días o a diferentes horas del día (no es una novela).

Dije que no es conveniente que se trunque la lectura del texto dramático, ya que las impresiones del actor se pierden y también la continuidad de lo que trata la obra, pues todo ello queda en el olvido y no se guarda todo lo que la primera lectura atenta del texto le ofrecería.

En la primera lectura es conveniente que el actor realice tres preguntas en su interior y las tenga presentes en relación con su personaje: "¿quién 'soy', qué 'quiero', qué 'hago'..." (Hagen y Frankel, 1990, p. 133), dichas preguntas son para comprender al personaje y no sólo informarse sobre la anécdota, ya que de no ser así, el actor se quedaría al nivel del simple espectador y recogería de la lectura impresiones o ideas que podrían chocar con la esencia del personaje.

Cuando la lectura es finalizada, el actor se pregunta qué desea comunicar el dramaturgo, luego de haber sido la obra varias veces. Esto es recomendable para que la lectura sea cada vez más detenida y logre fijarse cada vez más en los detalles y que la comprensión del mismo sea correcta y no vuelva a interpretar lo que está escrito.

Es importante que el actor conozca las ideas principales que el dramaturgo plasmó para que las exponga, posteriormente, ante el director y así ambos comuniquen los puntos de encuentro y la forma en cómo sea trabajada la obra, de acuerdo con lo establecido por ambos creadores. Esta forma de proceder permite que se trabaje en armonía, ya que al conocer ambos puntos de vista en los ensayos, se expondrá el enfoque que se le dará a la idea del dramaturgo y sobre ello el actor comenzará a trabajar en la construcción e interpretación del personaje.

Es conveniente especificarle al actor, después de haber leído el texto, realice de manera individual, anotaciones en éste sobre su personaje así como aquellas palabras o

frases que más llamaron su atención con el objeto de que las use en su posterior análisis de personaje.

Relatar la anécdota.

Stanislavski (1977) nos comenta que no debe ser un relato demasiado detallado que el actor realice, es decir, que sea sencillo, claro y ordenado y el profesor revise de manera oral que el alumno logre una narración lógica y coherente de las circunstancias que suceden en la obra. Se corregirá al actor cuando, por ejemplo, explique estados anímicos que vayan más en relación con la interpretación de su personaje o sobre los demás personajes con el objeto de que no se detenga a analizar la psicología y el carácter de los personajes, pues todavía no es el momento para hacerlo, sino más bien, expresar lo que el dramaturgo expuso.

A continuación se muestra la aplicación práctica de lo antes descrito.

La forma de relatar la anécdota el alumno será, únicamente, aquellos acontecimientos más importantes de la historia siguiendo la estructura del principio, medio y fin como señala Vivaldi (1997) sin ser un relato demasiado extenso.

La anécdota de la obra es la siguiente : la acción se desarrolla en la casa de una mujer noruega llamada Nora, cuyo esposo es el abogado Torvaldo Helmer, el cual trabaja en un banco. Nora se prepara para las próximas fiestas decembrinas al comprar regalos a sus tres hijos: Ivar, Bobby y Emmy así como a su esposo y a sus sirvientes.

Llega de visita a su casa su amiga de la infancia Cristina Linde para platicarle de sus nuevos planes y a su vez para aprovechar la oportunidad de pedirle trabajo a Helmer, pues tiene un buen puesto en el banco. Nora influye sobre Helmer para que acepte contratar a su amiga y trabaje en el banco. Sin embargo, la alegría de Nora se ve ensombrecida por el prestamista Krogstad, quien hace ocho años le prestó 1200 coronas a Nora, pues requería dicha suma para llevar a Helmer a Mediodía, el cual estaba delicado de salud. La aparición del prestamista es con el fin de chantajearla debido a que Nora falsificó la firma de su padre, el cual debía ser su aval para el préstamo, de esta forma Krogstad la presiona para que influya en Helmer de no ser despedido del banco. Todos los

intentos de Nora por ocultar tal situación son en vano, en su desesperación acude al amigo de la familia el Doctor Rank, pero se da cuenta que al intentar confiarle lo sucedido y pedir su ayuda, se entera de que el doctor ha estado enamorado de ella desde hace varios años por lo que desiste en su intento. A su vez, le confía a Cristina sobre la acción de falsificar por lo que su amiga se compromete a ayudarle a que Krogstad le pida a Helmer la carta en donde le cuenta sobre lo que Nora hizo en el pasado. No obstante, Cristina desiste pues cree que es conveniente que Helmer conozca la verdad, de esta forma Nora enfrenta la situación después del baile en la noche de Navidad, por lo que Helmer descubre la verdad. Luego de una larga discusión entre Nora y Helmer, quien finalmente la perdona pues el prestamista les envió una carta a Nora comunicándole que ya no los chantajearía por lo que devuelve el recibo y en ese momento es cuando Nora le comunica a Helmer que abandonará su hogar, sus hijos y a él para saber de lo que es capaz de hacer como ser humano. Finalmente, Helmer le suplica que se quede, pero ella se niega a quedarse para regresar al lugar donde nació.

Determinar el tema central.

Es preciso que el alumno determine el tema central de la obra y lo haga clara y brevemente. Para que el alumno delimite el tema atenderá a lo que señalan Lázaro Carreter y Correa Calderón (1989) cuando especifican que el tema se expresa en una palabra abstracta que está rodeada de complementos, es decir, de aquellos elementos que son parte del argumento. Cabe aclarar que el tema no entrará en detalles anecdóticos que pertenecen al relato de la historia.

Así el tema se encuentra en el transcurso de la historia y suele aparecer en gran medida en diversos momentos.

A continuación se ejemplifica lo antes señalado.

El tema de la obra es una mujer que creyó en la moral, pero se estrella con las contradicciones que la moral implica y decide irse para saber cómo debe actuar éticamente consigo misma y saber quién tiene la verdad: la sociedad o ella.

Ubicar el marco histórico, político y social de cuándo fue escrita y en qué época se desarrolla la obra.

El procedimiento para la búsqueda del marco histórico de la obra será, únicamente, conocer la información que aparece en el texto respecto al ambiente (atmósfera) para ayudarle a manejar la información al estimular su imaginación en la construcción del personaje. Es por ello que el actor sólo se fijará en algunos aspectos, de manera general, de las ideas que imperaban en la época así como en algunas costumbres de los personajes y así crear el personaje a partir de los límites de la realidad a los cuales pertenece la obra, pues de no ser así, el actor no tendrá los parámetros reales de la época y aquellos que son parte de la ficción. Así al conocerlos, el actor establece todos aquellos otros que sean de su creatividad junto con los que pertenecen al plano real. Tal vez parecería innecesario conocer cuál es la información real y y aquella que no lo es, pero cabe recordar que dicho procedimiento lo utilizaba Stanislavski cuando planteaba el análisis de la obra con sus actores, pues se aprecia este sistema es el que se usa en la creación consciente en la construcción del personaje y se presiona aún más la inventiva del actor.

De esta forma se exponen las ideas que imperaban en la época de la obra y cómo esas ideas influyeron en gran medida en la mentalidad de los personajes. Establecer la mentalidad de la época sirve para que el actor los resalte en su interpretación y ubique los más representativos de su personaje.

A continuación se aplica la teoría antes señalada.

El noruego Henrik Ibsen (1828-1906), quien viajaba con regularidad a Europa y, precisamente en Amalfic (puerto de Italia), escribió su obra dramática: Casa de muñecas, cuando él se encontraba por aquel tiempo en una posición económica desahogada y trabajaba sin preocupaciones, es así que se dedicó a escribir varios manuscritos hasta tener el definitivo en 1879. En relación con la idea que Ibsen poseía sobre la obra, Gómez de la Mata (Ibsen, 1979) afirma que el dramaturgo noruego ya traía imaginada la obra

desde Alemania para después irse a Amalfic y darle forma para terminarla en el otoño de 1879.

La obra considerada dentro del realismo se ubica dentro del marco histórico de Europa, la cual influyó en los países nórdicos como lo era Noruega, en donde estaba bajo las ideas del positivismo, la cual construyó una doctrina a partir de la visión del hombre, del mundo y de la vida, de acuerdo con las nuevas ideas, como lo señalan Pabón, Sosa y Comellas (1970), quienes aluden qué pensaba el filósofo francés Augusto Comte sobre la idea de que el "positivo es lo seguro, lo real, aquello que puede comprobarse y constatarse sin lugar a dudas, y que se opone, por tanto, a lo teórico y abstracto, a la que es mero producto de la lucubración humana, ... " (Pabón, Sosa y Comellas, 1970, p. 412)

Esta nueva forma de pensar que invadió la segunda mitad del siglo XIX, antes de la corriente materialista influido por Carlos Marx, tuvo una fuerza decisiva en el pensamiento del dramaturgo escandinavo. Cabe señalar en el campo literario y artístico el positivismo fue etiquetado bajo el nombre de realismo.

Así el positivismo influyó en todas las áreas de la vida de Mediados del Siglo XIX, bajo un desarrollo industrializado y científico de la época, el positivismo entró pues en el ámbito religioso, en donde el movimiento cientifista hizo un gran ataque a la estructura religiosa, sobre todo al cristianismo, en donde se puso en tela de juicio muchas aseveraciones como las que aparecen en La Biblia, poniendo de manifiesto y demostrando, por medio de los análisis científicos, que las ideas cristianas eran derribadas al decir que: "No era Dios el que había creado a la humanidad, sino la humanidad la que había creado a Dios, en la más alta y espléndida de sus proyecciones mentales." (Pabón, Sosa y Comellas, 1970, p. 418). Al respecto el filósofo alemán Ludwig Feuerbach opinó de manera contradictoria: " ... que el cristianismo era digno del más alto respeto —como digna de respeto era una obra de arte— y de ningún modo se debía atacar." (Pabón, Sosa y Comellas, 1970, p. 418)

La época positivista puso en duda las ideas cristianas, pues se proponían que el ser humano fuera más libre por medio de la razón y su voluntad como el único motor que

puede mover al mundo y así dejarse mover libremente por su voluntad, los instintos y las pasiones, como podría ser en la actualidad

Otra de las ideas que imperaban fue que el hombre había llegado a un grado suficiente de madurez interior como para acatar en su comportamiento los mandatos divinos, de modo que al ser criticada la estructura religiosa, la sociedad practicó el ateísmo y se dirigió hacia una vida cada vez llena de "confort" haciendo más importante el plano material, de acuerdo con una forma de vida más alejada de lo religioso provocando una indiferencia para con la vida.

Bajo las ideas del positivismo, a la que pertenecían la mayoría de los científicos y artistas la recibieron a finales del siglo XIX, al superar la época del romanticismo para pasar al realismo, el cual se basa en los hechos, en los datos y en ver crudamente la realidad pues dicho movimiento sobre todo en " .. el teatro es un medio de revelar 'la verdad'." (Gassner, 1967, p. 63.) Es de este modo que el realismo en el teatro presenta de manera objetiva las circunstancias sociales y existe también la complejidad psicológica en los personajes. Es en esta época en donde se creó una moral que presentaba los hechos de la vida real, conjugándose para ello tanto lo bueno como lo malo, lo bello y lo grotesco.

Los planteamientos del autor y la posición que guardó frente a la obra.

De igual trascendencia conocer los planteamientos al respecto de su obra, pues de allí el actor reconoce en voz de sus personajes las ideas que prevalecen en el autor y que son tratados con especial interés en el desarrollo de la historia y forman parte de la psicología de los personajes.

Hacer caso omiso de los principales planteamientos del autor es tanto como anular y dar poca relevancia a los textos de los personajes dejando libre camino a la interpretación subjetiva de quien actúe. Es por ello que el actor debe delimitar las ideas importantes del dramaturgo de las del actor con el fin de darles un valor y un tratamiento especial en la interpretación del personaje, es decir, respetar la esencia de la obra. Para lograrlo, el alumno encontrará dichas ideas, de acuerdo con la indagación que efectúe de la obra al considerar aquellas ideas rectoras que el dramaturgo lleve de principio a fin como las tesis

esenciales, sin las que pudo haber construido la obra. Esto le ayudará en su futura interpretación.

A continuación se ejemplifica lo antes señalado

Después de haber sido realizado el punto anterior, se le dice al alumno lo aplique a la obra y en especial: que encuentre las ideas del dramaturgo en el personaje principal.

Los orígenes de esta obra dramática son comentados por Gómez de la Mata (Ibsen, 1979), quien afirma que Ibsen se inspiró para dicha obra en Laura Kieler, la cual pasó una temporada en Dresde con la familia del dramaturgo, el cual le llamaba: "alondra". (Ibsen, 1979, p. 97). De acuerdo con esa anécdota, Laura después de haberse casado con un profesor de Liceo y tras recorrer una vida de calvario, y que la hizo estar en un manicomio, después de que sobrevino el divorcio y la separación legal de sus hijos; sin embargo, todo volvió a la normalidad; pero ella se quejó con el dramaturgo acerca de esto que había vivido.

En todo caso Nora, que es el personaje principal de dicha obra, la tife con varios conceptos que poseía Ibsen. Así observamos que la reviste de sus derechos como ser humano y, también de los deberes que tiene consigo misma, los cuales no pueden ser evadidos por ningún ser humano que sea consciente de ellos.

En la obra están presentes varias de las ideas imperantes del positivismo como el concepto de libertad, en donde el dramaturgo proponía la libertad individual, esto es, que el hombre debería prescindir de las ideas de libertad impuestas por el Estado y la política, las cuales no le dan la libertad que él ideaba: la verdad. Ibsen, a pesar de no ejercer un individualismo, sino más bien, era partidario de ejercer la individualidad, no estaba en contra de la familia sino a favor de ella, pues pensaba sobre todo que es en la familia, por medio del matrimonio, en donde debe ejercer la libertad, es decir, que él consideraba que un hombre y una mujer se deberían elegir de manera libre y que deberían formar una familia como un acuerdo mutuo entre ellos para que se diera el pilar de la sociedad libre, pues pensaba que la unión entre ellos (matrimonio) es perfecto.

El dramaturgo escandinavo perseguía los derechos de igualdad que debía haber entre el hombre y la mujer, a fin de que ella pudiera mostrar su verdadera personalidad y así tomar conciencia de su verdadero significado como mujer, esposa, madre, e.t.c.; sin que por ello se le calificara de feminista.

Así, Ibsen se declaró, abiertamente, en contra de las ideas feministas en un discurso pronunciado por él en 1898, ante un auditorio de mujeres sufragistas que deseaban atraerle hacia sus ideas:

“Yo no pertenezco a vuestra sociedad feminista. Lo que he escrito respecto a la mujer lo he escrito sin designio tendencioso; fui más poeta y menos filósofo social de lo que se piensa. No por ello dejo de agradecer a ustedes, señoras, que hayan brindado a mí salud; pero no me reconozco el honor de haber hecho nada por la emancipación de la mujer.” (Ibsen, 1979, p. 45).

Sin embargo, después de haber dicho tal discurso fue difícil que las feministas de su época lo comprendieran, pues se podría creer que Ibsen apoyaba las ideas feministas, pues el final de la obra no es usual, pero en cambio sí, intrépido y cuestionable para la sociedad, pues si Nora desea saber cuáles son los valores éticos y morales que debería poseer, y que obviamente no los tenía, y que preferiría conocerse a sí misma dejando a un lado los otros aspectos igualmente importantes como sus deberes de madre y esposa es tachada por la sociedad de su tiempo al abandonarlas, así como por la actual sociedad, en donde el varón es quien dicta y formula las leyes, relegando a la mujer, que es igual a él, incapaz de tener las mismas responsabilidades, obligaciones y derechos que el hombre. Al respecto Henrik Ibsen comentó lo siguiente:

‘Existen dos formas de leyes espirituales, dos formas de conciencia, una en el hombre y otra —distinta— en la mujer. El hombre y la mujer no se comprenden entre sí, pero en la vida práctica la mujer es juzgada según la ley masculina, como si no fuese lo que es, sino un hombre... Una mujer no puede ser ella misma en la actual sociedad, que es exclusivamente una sociedad masculina, con leyes escritas por los hombres, y

magistrados que juzgan la conducta femenina desde un punto de vista masculino.' (Ibsen, Roma, 19 de octubre de 1878). (Bompiani, 1988, p. 1311).

A pesar de que Nora parece la representante de alguna fervorosa feminista es evidente que ella llega a la madurez interna al responder a su llamado de ser humano y no acatar el mandato social o religioso, sino más bien, de acuerdo con algunas ideas señaladas sobre el positivismo, ella hace uso de su libertad, en donde ésta es más importante que cualquier deber moral para con su familia; Nora también está revestida, en su forma de actuar con un tinte ateísta propio de la época al abandonar el hogar y al creer y confiar en sí misma por lo que ella muestra una gran ignorancia respecto a las leyes tanto sociales como religiosas.

También se observa en Nora el concepto del bien y del mal que se encuentra en dicha época. Nora sabe que la falsificación es una falta grave, pero ella justifica esta acción porque es algo bueno porque le va a salvar la vida a su esposo y, ello traerá el bienestar de la familia, --por lo que el fin justifica los medios--, el hecho de falsificar está justificado por el amor (y el honor que ella misma da) que le profesa a Helmer; pero cuando Nora se da cuenta de que él no está dispuesto a dar su honor por ella y que esto es un signo de que no la ama, ése acto ilícito en Nora deja de tener importancia (su amor por Helmer) y decide abandonar el hogar, en donde se muestra la dualidad de las leyes morales, las cuales son contradictorias en sus planteamientos. Así Nora cambia para dejar atrás el pasado como fue haberse casado con un hombre desconocido para ella. Así Nora usa de su "yo" (Guerrero Zamora, 1967, p. 355) que le ayuda a elegir y trascender para reaccionar como ser humano, ya que se puede relacionar esta idea del "yo" entendida como la libertad de elegir lo que ella considera adecuado, como lo fue falsificar y posteriormente abandonar su hogar.

Así Helmer es esclavo del ambiente social en el que vive, Nora por el contrario: "... la impulsan a la toma de conciencia necesaria para rebelarse contra ese mismo ambiente." (Guerrero Zamora, 1967, p. 355).

El papel que desempeñó la obra en su tiempo y la actualidad de la misma.

Por otro lado no estaría completo este análisis sin el comentario fundado en toda la información anterior, pues de la concepción que el actor tenga de la obra dependerá en gran medida su interpretación. Es por ello que se agrega este último como un elemento principal para conocer los puntos de encuentro que el actor tiene sobre la obra en su totalidad y la manera en cómo finalmente la ubica actualmente y el valor que de ella pueda desprenderse, pues esto le obliga a explicarse la obra dentro de la realidad en la que vive y los valores que como actor le imprima a su trabajo. También sirve para que el actor no se encuentre alejado o ajeno a los planteamientos de las ideas rectoras del autor.

A continuación se aplica lo antes expuesto.

La manera de realizar este punto del temario es indagar sobre cuáles fueron los comentarios y las reacciones que suscitó la obra en su tiempo y las explique. Ahora bien, con esa información el alumno explicará dichos acontecimientos, de acuerdo con su propia experiencia y los conocimientos que tenga y la ubique en relación con la el momento actual que vive.

La obra causó un gran escándalo al dramaturgo, pues la sociedad de Francia lo llegó acusar de plagio, según ellos decían que él se basó en una vagas analogías de una comedia de Villiers de Lisle-Adam, tal escándalo se suscitó por el final que Ibsen imprimió a su obra.

La sociedad de su tiempo consideró el final como la emancipación de la mujer casada que tomó su propia determinación al decidir abandonar su hogar, separarse de su esposo y usar del divorcio a favor de su independencia. De esta forma dicha obra desencadenó controversias por donde quiera que se hablara del caso de Nora, en donde casi toda Europa llegó a discutir dicho caso, incluso en las iglesias.

Considero que Nora no es sólo el hecho de la mujer escandinava, pues traspasa las fronteras nacionales convirtiéndose en un caso, no únicamente, localista, sino que atañe a cualquier sociedad en el mundo, pues se convirtió en el símbolo de la mujer que reflexionó y se decidió abandonar el domicilio conyugal así como a sus hijos por lo que la convierte en un suceso universal.

Más de una vez se le pidió al dramaturgo noruego su autorización para que cambiara el final de dicha obra, en donde él lo concedió no de muy buen agrado, pero comprendió que debía hacerlo por conveniencia y también por complacencia.

La actualidad de esta obra reside en que cualquier parte del mundo se tiene noticia de que existen mujeres que deben elegir entre conocerse a sí mismas y tomar la fatal decisión de abandonar su hogar como lo hizo Nora.

También podemos contar con una parte de la sociedad que estarían en contra de Nora, aquel círculo del cual forman las mujeres educadas dentro de un marco puritano con ideas machistas; y también aquel sector que se sentirán profundamente ridiculizado y señalado, si alguna vez les pasara lo que hizo Nora, (hombres machistas) al ver que la mujer no se conforma con ser la reina del hogar y la mujer-muñeca de la casa y, que dicho círculo masculino no comprende que a pesar de que ellos trabajen arduamente para llevar el sustento al hogar y de llenar la casa de objetos, comodidades (los juguetes de la mujer-muñeca) así como de hijos, debían saber que la mujer siente y piensa diferente al hombre, pero al igual que él, la mujer desea la libertad y la dignidad como ser humano.

Por su universalidad dicha obra continúa vigente por lo menos hasta que nuestra sociedad, no sólo la mexicana, avance en los valores éticos y en los derechos humanos.

4.2. Análisis del personaje a representar.

El análisis de personaje, Stanislavski (1971) lo llama: el "plano espiritual" (Stanislavski, 1977, p. 63). Aquí el actor encuentra las relaciones que el personaje a representar tiene con los otros personajes, de acuerdo con la información del texto dramático, es decir, lo que el propio personaje dice de sí mismo y lo que los otros dicen del personaje central.

La forma en cómo el actor extraiga la información será mediante los diálogos, ésta palabra proviene "(Del griego dialogos, discurso entre dos personas.) Conversación entre dos o más personajes." (Pavis, 1983, p. 127), ya que el actor podrá usarlos con toda libertad y confianza y así tener los elementos que construyan la vida interna y externa del

personaje y, además, para que tenga la ventaja de no someterse a desgastantes análisis para interpretar el personaje y confiar en la materia prima que es la información de la obra.

Así tenemos que el dramaturgo ofrece la descripción y concepción física y psicológica del personaje por lo que el actor en el futuro será más precavido con la conclusión e interpretación que dé al personaje, evitando desvirtuar la verdadera concepción sobre cómo están contruidos. Considero que dicho análisis es importante, ya que en la mayoría de mis cursos de Actuación que estudié en la carrera sólo se realizaron análisis de personaje relacionados con algunos elementos del método sociológico, como fue el haber precisado la clase social a la cual pertenecía el personaje, los aspectos económico, político, social (ideología) que el personaje poseía, sin tomar en cuenta un análisis que estuviera relacionado con la interpretación interna y externa del personaje y sobre todo que fuera para la representación escénica.

Cabe señalar que en dichos cursos de Actuación un aspecto que con mayor frecuencia fue que a la caracterización externa estaba por encima de cualquier trabajo interno.

Cuando el actor realice este punto pondrá especial atención al pasado, presente y futuro del personaje para ello usará las siguientes preguntas: ¿quién soy?, ¿de dónde vengo?, ¿qué voy hacer? y ¿hacia dónde voy? Así el alumno toma en cuenta también: en dónde y cuándo nació el personaje, cómo fue su niñez, adolescencia, juventud hasta llegar al momento actual del personaje. Esto lo hará de acuerdo con su creatividad al basarse en la información contenida en el texto dramático, como ya había sido señalado, de acuerdo con la información recabada en el análisis de la obra junto con su imaginación. Así "La relación directa del presente del papel con su pasado y su futuro hace más densa la esencia de la vida espiritual del personaje y otorga una fundamentación al presente." (Stanislavski, 1977, p. 68).

La biografía del personaje puede ser utilizada por el actor con el fin de encontrar las similitudes y diferencias entre las vivencias y sentimientos que tenga sobre sí mismo para el personaje y así usarlas en su beneficio.

Por consiguiente esto es un proceso de identificación con el personaje para establecer cuáles serán los aspectos a trabajar con mayor detenimiento, pues podría ocurrir que el actor tuviera la idea de la experiencia, por ejemplo, de la muerte de un ser querido, pero que encontrará la semejanza de haber perdido el mejor amigo del hombre: su entrañable perro. (Es obvio que no se puede comparar la emoción, pero es un buen equivalente para ser usado). En este momento es cuando el actor encontrará las equivalencias de su ser respecto con su personaje y, si no cuenta con otras, las investigará al observar, leer, indagar, e.t.c. y adaptarlas, de acuerdo con las del personaje. Al respecto Hagen y Frankel (1996) nos especifican:

Cada actor debe analizar preguntas similares sobre su papel; tiene que encontrar preguntas en la obra, y solucionarlas para sí con la identificación. No tiene importancia que utilice experiencias reales, imaginarias, o ambas, siempre que pueda creer en ellas y utilizarlas cuando las necesite.

El juego de preguntas y respuestas continúa hasta que han sido agotadas todas las posibilidades. (Hagen y Frankel, 1996, p. 141).

Este proceso de indagación es personal y lo lleva a cabo el actor y lo considero como un trabajo esencialmente creativo y deberá mantenerlo para sí, pues esto le ayuda a crear y a afianzar al personaje en su interior.

También para elaborar la biografía recurrirá a los hechos de la obra para que el actor encuentre la interpretación que hay en ellos y penetre en la vida psíquica del personaje.

Toda esta búsqueda contribuye a conformar la vida del personaje con una línea continua (de vida) para que cuando el actor esté en escena el personaje esté provisto del contenido interior de su pasado, presente y futuro. Esto es con el objeto de que el personaje tenga la debida carga emotiva que lo impulse a actuar y a sentir de una determinada forma ante las circunstancias que se le presenten.

De esta concientización del actor de conocer la vida del espíritu humano del personaje es más sencillo que ubique la forma de vida del personaje, sus hábitos y formas de relacionarse con los otros personajes, así como saber porqué vivía de esa manera el

personaje como lo señala Stanislavski (1977) para la caracterización interna y externa del mismo.

Conocer lo que los personajes dicen del personaje a representar.

Para que el actor desarrolle este aspecto del temario debe encontrar en el texto aquella información como las ideas, pensamientos y sentimientos que los demás personajes tienen del personaje que interprete el actor. Este procedimiento le evitará interpretar mal la información que está en el texto para que tenga la disciplina y el hábito de apearse a lo que está en los diálogos, esto no quiere decir que no dé sus propias conclusiones y no aporte nada con su interpretación escénica en la creación del personaje .

Al conocer lo que los personajes piensan acerca del personaje central, Nora, es para que también los otros personajes tomen esas actitudes y formas de comportamiento para que de esta forma se relacionen en el escenario; y es para que encuentre las contradicciones, las diferencias y los puntos en común de lo que piensan los personajes sobre Nora y para que el actor logre diferenciar en el siguiente punto del análisis lo que Nora es en realidad.

A continuación se ejemplifica lo antes descrito.

En este punto, se aplica el análisis al personaje central: Nora, ya que considero que es la que crea la acción y porque el dramaturgo construyó la obra para que las circunstancias dadas giren en torno a ella.

Para que el alumno aplique este análisis debe citar aquellos textos en donde se hable de manera directa e indirecta del personaje así como dar un pequeño comentario o explicación de los diálogos.

Por la magnitud del texto sólo se toman algunos diálogos que ejemplifican a "grosso modo" algunas características que describen la personalidad de Nora por lo que se pudo haber incurrido en no incluir todas las características propias del personaje.

El análisis comienza con el esposo de Nora. Torvald Helmer, el cual le demuestra un amor de padre a Nora, pues él la trata como la niña mentirosa, mal educada, gasta, comilona y que además le estorba, pues siempre lo está interrumpiendo en su despacho

que está en su casa, e.t.c. Helmer al tratarla como una niña mimada y consentida –como lo era cuando ella vivía con su papá-- durante los ocho años de matrimonio que lleva con ella, ha sido para Helmer una niña tontuela, irresponsable que se ingenia mil recursos para tener siempre dinero que mal gastar, o más bien, para derrochar. En la obra que está en español (Ibsen, 1976), el personaje Helmer describe cómo es Nora:

"Helmer.- Eres una criatura original. Idéntica a tu padre. Haces verdaderos milagros para conseguir dinero, y en cuanto lo tienes desaparece de tus manos sin saber nunca lo que has hecho con él. En fin, habrá que tomarte tal como eres. Lo llevas en la sangre. Sí, sí, Nora, no cabe la menor duda de que esas cosas son hereditarias." (Ibsen, 1976, pp. 19-20).

Sin embargo, la obra que está en inglés (Ibsen, 1989) presenta algunas modificaciones considerables respecto a la versión en español (Ibsen, 1976), como sería en el diálogo de Helmer y Nora, cuando él afirma que es idéntica a su padre y además, sobre el dinero que gasta, pero no es porque no sepa qué hace ella con el dinero, sino que en la versión en inglés (Ibsen, 1989) dice que ella no se acuerda en qué lo gasta y también que Helmer debe aceptarla como ella es:

"Helmer: Tú eres una cosa muy graciosa. Justamente como tu padre. Tú eres siempre la que ve todo el dinero que puedas conseguir que esté entre tus manos: Pero tan pronto como tú haces que lleguen te vales de algo, esto se ve desaparecerse por entre tus dedos, y tú nunca puedes recordar qué has hecho tú con esto. Ah, bueno, yo debería acabar de aceptarte como tú eres. Esto está en la sangre. Sí, Nora. Hereditario.

Nora: Yo deseo haber heredado algunas cualidades más de mi padre" (Ibsen, 1989, p. 100).

Ahora bien, lo que Cristina Linde (su amiga) piensa de Nora.

La Señora Linde considera a Nora como una persona que no es razonable en su forma de actuar:

"Señora Linde: ¿Nora, Nora tú no has aprendido a ser capaz, lo has sido? Alguna vez cuando estábamos en la escuela, a ti siempre te gustaba gastar el dinero." (Ibsen, 1989, p. 104).

El prestamista Krogstad cree que Nora tiene gran influencia sobre su marido:

"Krogstad: ¿Sería tan amable de hacer el que yo mantenga mi posición de subordinado en el banco?" (Ibsen, 1989, p. 119).

Respecto al doctor Rank, él considera que Nora es una persona muy agradable y con sentido del humor. Él sospecha que Nora sabía que él la amaba desde hace mucho tiempo:

"Rank: ¿Qué quiere usted decir? ¿Usted ya lo sabía?" (Ibsen, 1989, p. 141).

Para sus hijos, Nora es una niña que juega con ellos cuando tiene ratos libres, pero como cualquier otra niña, Nora no cumple las promesas que les hace a ellos, pues termina haciéndolos a un lado cuando tiene que realizar los deberes propios del hogar:

"Los niños: Oh, mamita tú lo prometiste.

Nora: Sí pero yo no puedo ahora: Yo tengo mucho que hacer. Vayan ahora, ustedes vamos, queridos vamos." (Ibsen, 1989, p. 124).

La niñera Ana María la trata como si fuera una madre para Nora, ya que fue ella la que se encargó de cuidarla, además, siempre se ha preocupado por ella, pues Ana María tuvo que abandonar a su hija por ser su nodriza, de modo que el amor que la niñera siente por Nora es de compasión, pues ella se quedó sin madre y Ana María sabe lo que eso significa:

"Ana María: Pobrecita Nora, yo era la única madre que tú tenías." (Ibsen, 1989, p. 129).

También se puede observar la falta de responsabilidad de Nora cuando le dice a la niñera que confía plenamente para que ella eduque a sus hijos.

Exponer lo que el personaje a representar dice de sí mismo.

El alumno encontrará aquellos diálogos, en donde el personaje que represente hable de sí mismo, pues esto es una información valiosa de la forma en cómo piensa y siente el personaje. Para extraer la información es de manera cronológica (como está en el texto)

con el propósito de que el actor conozca los datos que el personaje dice de sí mismo. También puede comentar o explicar brevemente dichos diálogos para comprender mejor al personaje.

A continuación se muestra con algunos ejemplos de diálogos sobre esta forma de proceder para encontrar la información de lo antes explicado.

Nora se considera una persona descuidada en su forma de ser ante los demás, al expresarse de sí misma de la siguiente forma:

"Nora: (Se detiene súbitamente; después, seriamente) Oh, yo soy tan descuidada, siéntate aquí, charlemos. Perdóname, Cristina, por favor, ¿puedes?" (Ibsen, 1989, p. 103).

Cuando Nora habla de sus hijos a Cristina se expresa como si fueran ellos unos muñecos para jugar:

"Nora: Yo he tenido tres hermosos niños." (Ibsen, 1989, p. 104).

Nora funda el amor que siente Torvaldo hacia ella por el atractivo físico que ella despierta en él y piensa decirle la verdad del recibo cuando ya deje de ser bonita y entonces deje de amarla:

"Nora: Que yo no signifique eso hasta que Torvaldo haya cesado de estar enamorado de mí, no hasta que él haya disfrutado eso cuando yo baile por él, o que suba el vestido y recite." (Ibsen, 1989, p. 110).

Nora le revela a Krogstad que no le teme, sin embargo, esto no es verdad. Trata de demostrar valentía ante él, a pesar de que Krogstad se burla de su supuesta valentía:

"Nora: No estoy más asustada de usted. Para el Año Nuevo, todo esto quedará atrás." (Ibsen, 1989, p. 119).

Reconstruir el presente actual del personaje a partir de la información anterior.

A partir del análisis antes realizado del personaje es cuando el actor reconstruirá el presente actual del personaje, pues posee la suficiente información sobre el pasado, presente y futuro del mismo por lo que se deduce que la comprensión de este es mayor. Aquí se le indica al alumno que relate de manera sencilla la trayectoria del personaje desde el principio hasta el fin; en la narración puede emitir juicios de valor, pero respetará a su

vez la información anterior, sólo que ahora puede explicar muchas de las acciones, actitudes, sentimientos, emociones y formas de actuar que tiene su personaje. En este punto ya no se establece un límite de información, sino que se trata de provocar en el actor que estimule su imaginación respetando el orden cronológico de los acontecimientos como aparecen en la obra.

A continuación se ejemplifica lo antes explicado.

Nora es una mujer casada con tres hijos y se siente muy feliz y tranquila pues ahora su esposo por fin tendrá una posición económica más desahogada y en esta Navidad, en el frío invierno noruego, la pasarán sin preocupaciones y más estables que la Navidad anterior, pues Nora siempre tenía que hacer los regalos para que las Navidades no fueran tan tristes. Esta alegría la comparte con la señora Cristina Linde, la cual es su amiga desde la infancia y ha querido ir a pasar el invierno en la ciudad donde ella vivía antes de haberse casado con un hombre del que no estaba enamorada. Nora la invita a que se quede en su casa, sin embargo, Cristina no acepta, pero Nora logra conseguirle trabajo en donde Helmer labora.

Aunque la alegría se ve ensombrecida por las visitas inusitadas de Krogstad, el cual la chantajea con el recibo que ella firmó para conseguir el dinero que necesitaba para viajar con su familia a Mediodía y así poder salvarle la vida a Torvaldo. Krogstad le pide que influya sobre su esposo para que no lo despidan del banco, y además la amenaza con denunciarla. Así Nora trata por todos los medios de convencer a su esposo de que no despida a Krogstad, pero todo es inútil porque dicho prestamista escribe una carta contándole todo a Helmer sobre lo que ella hizo por lo que Krogstad deposita la carta en el buzón. Todo esto hace que Nora se desestabilice emocionalmente, de modo que las circunstancias la obligan a decir cada vez más mentiras casi hasta el final del tercer acto.

Nora le cuenta lo sucedido con el prestamista a Cristina, aunque Nora piensa que no es tan grave pues salvó la vida de Helmer y eso cuenta para ella y disculpa el hecho de falsificar y pedir prestado dinero a espaldas del marido. Al sentirse presionada por las amenazas del prestamista trata de recurrir a la simpatía que el doctor Rank tiene por ella e

intenta hacerlo partícipe de tal situación, incluso, piensa que él podría prestarle dinero y liquidar la cuenta para que Krogstad le devuelva el recibo, pero se detiene al enterarse que el doctor había estado enamorado de ella, y ahora Nora es la que no desea tener su ayuda por lo que dicha situación se la oculta. Al no quedarle otro recurso le pide ayuda a Cristina para que convenza a Krogstad de que le pida la carta a su esposo; sin embargo, Cristina aprovecha la oportunidad para hablar con el prestamista, el cual fue su antiguo prometido, de volver a hacer su vida juntos por lo que Cristina desiste de pedirle a él que le sea devuelta la carta, ya que Cristina considera que se debe saber la verdad sobre lo que Nora hizo. De este modo, Nora se entera por Cristina de lo acontecido y Nora decide afrontar la situación después de haber bailado magistralmente en el baile de la tarantela en la noche de Navidad.

Después del baile, Torvaldo en su intento fallido de seducir a Nora, quien se muestra indiferente y se niega a las insinuaciones de su esposo, quien decide revisar su correspondencia, a pesar de que ambos fueron interrumpidos por la visita del doctor Rank. Torvaldo por fin lee la carta de Krogstad y en ese momento Nora decide irse, pero al hacerlo Torvaldo le grita y la detiene. Nora le dice que no podrá salvarla, pero él sólo piensa en lo mentirosa e hipócrita que ha sido con él, pues él había depositado su confianza en ella. Después de esto Torvaldo le dice un discurso totalmente paternalista y de hombre traicionado y ofendido en su honor, pues no soporta la idea de depender de una persona como Krogstad, el cual la considera como un criminal. También piensa en cómo resolver el problema del chantaje y de guardar las apariencias de modo que comienza a construir la forma de vida que llevarían en el futuro, en donde ella no educaría a sus hijos, no habría felicidad y él trataría de salvar lo que quedaría de su matrimonio, ante tales declaraciones de Torvaldo, Nora responde con algunas palabras; sin embargo, en ese momento llega una carta del prestamista en la que expone que desiste de llevar a cabo sus amenazas y chantajes para comunicarles que se arrepiente de lo que hizo y les devuelve el recibo. En ese momento Torvaldo se siente salvado y contento por lo que le dice a ella que

todo el asunto está olvidado y trata de compadecerse de ella, al reconocer que debió haber pasado una prueba muy difícil.

Nora, que lo ha observado detenidamente, afirma que ha tenido que luchar en su interior de una manera violenta en esos tres últimos días desde la aparición de Krogstad. Después, Nora decide ir a cambiarse de ropa, pero tiene el firme propósito de irse y esto se sabe cuando Helmer le dice cómo sería su matrimonio en el futuro, pero ella sale y le pide que se sienten a platicar, pues ella desea hablar seriamente con él después, de haber vivido ocho años de matrimonio y, sin habérlo conseguido.

Nora habla en relación con su matrimonio, de la forma en tanto como su padre y él la habían tratado, por un lado, ella llega a la conclusión de que fue la niña -muñeca de su padre y, por el otro, el haber sido la mujer-muñeca de Torvaldo. También ella evalúa la forma en cómo pasó de las manos de su padre a las de su esposo, tomando para ambos la misma forma de comportamiento: de sumisión, de muñequita, de estarles dando gusto en todo lo que querían hacer con ella, ser alegre para alegrarles la vida, tener que pensar en la manera que fuera divertida y, sobre todo jugar con todo lo que era parte de su vida: su marido y sus hijos. En conclusión era la casita de muñecas, donde los que movían a la muñeca (Nora) eran: su padre y Torvaldo. Sin embargo, al darse cuenta de quién era ella en realidad, se quedó sin deseos de seguir viviendo y se expresa de esta forma:

“Nora. ¡De buena gana me destrozaría yo misma en mil pedazos!” (Ibsen, 1988, p. 135)
eso ella haría si es que quisiera retornar a su antigua forma de vida, es decir, quedarse a vivir con Torvaldo y sus hijos..

De modo que Nora toma la decisión de separarse de Torvaldo, pues es preciso que ella se conozca y se encuentre a sí misma y a su vez, que conozca lo que es la vida fuera de su hogar, pues ella no consideraba una injusticia el que no se le haya reconocido haber dado su honor para falsificar y salvarle la vida. Así ella muestra una falta de conocimiento de las leyes éticas y de la justicia (las leyes humanas), en donde en ésta última se le consideró un delito la falsificación de la firma, y a nivel social, que ella haya pedido dinero a espaldas de su esposo, a pesar de ser la esposa de un abogado.

La mayoría de los que conocen a Nora la consideraban como una mujer frágil, tonta, ignorante, sin valor para enfrentar los problemas, un sin número de falta de cualidades, que ella durante los tres actos demuestra todo lo contrario.

Al final es cuando ella, mujer sensata y razonable que atiende a una ley más poderosa que hasta la divina, la de conocerse como ser humano, decide abandonar su hogar y trata de salir adelante por sus propios medios. La valentía, la audacia, la inteligencia, la determinación y su buen juicio la hacen tomar la solución, no compartida por esta sociedad ni por la que ella vivió: divorciarse e irse.

A continuación los siguientes tres puntos están relacionados con los objetivos y las expectativas del personaje esto le ayuda al actor para crear una línea ininterrumpida de acciones, las cuales contienen las unidades y objetivos que el personaje tiene de principio a fin de la historia. Esto lo llamo el hilo que conduce los deseos del personaje apoyando de manera indirecta el superobjetivo del personaje.

En cualquier momento de la vida del personaje, el actor sabrá qué es lo que desea, quiere y piensa su personaje en ese momento, sin tener que transmitir erróneamente lo que de verdad quiere.

Las expectativas inmediatas del personaje.

El análisis del personaje estaría incompleto si no se especifican las expectativas inmediatas del mismo, esto le ayuda al actor a que conozca cuáles son los deseos del personaje y los objetivos que tiene planeado

Para que realice lo anterior, el actor ubicará lo que en ese momento anhela y espera el personaje y las acciones que haga para conseguir lo que tiene planeado desde el inicio de la obra.

A continuación se ejemplifica lo antes señalado.

Esta Navidad será distinta, pues ya empezó Nora a gastar más de lo que Torvaldo le ha dado al comprar regalos para todos en la casa. Lo que Nora espera con el ascenso que Torvaldo tendrá para Año Nuevo es estar más feliz al tener mayores ingresos así ella podrá saldar más rápidamente la cuenta y por fin Krogstad le entregaría el recibo. Y

también ella espera llevar una vida más despreocupada sin tener que hacer tantos sacrificios y economías y darse otro tipo de vida, ya que Nora considera que al tener más dinero eso les dará la felicidad tan esperada por ella, pues cree que así Torvaldo dejará de considerarla una mujer derrochadora e incapaz de llevar la economía, que según él no se hace como es debido. Ella piensa que también podrían tener unas vacaciones en el mar con los niños y así él la prodigaría de mimos y sería su linda muñeca, como cuando estaba con su padre, pues Nora tiene la esperanza de que Torvaldo no la fastidie tanto con la economía de la casa.

Los objetivos y expectativas a mediano plazo del personaje.

A medida que avanza la historia, el personaje va modificando sus objetivos, de acuerdo con las nuevas circunstancias que se presentan es por ello que el personaje se adapta a las situaciones y establece otro tipo de deseos por lo que su trayectoria sufre algunos cambios por conseguir lo que se proponga en ese momento. De esta forma es cuando se acerca cada vez más al superobjetivo y se definen las acciones que reafirman ese deseo mayor.

Para que el alumno identifique cuáles son sus objetivos a mediano plazo debe señalar lo que en ese momento desea el personaje, es decir, que el actor encuentre los pequeños deseos que lo lleven al superobjetivo.

A continuación se ejemplifica lo antes expuesto.

Ahora con el nuevo cargo que Helmer tendrá la situación se complica, al contrario de lo que Nora pensaba, que iban a ser más felices y ella terminaría por saldar la deuda que tiene con Krogstad, éste sería uno de sus objetivos. Sin embargo, Nora chantajeada por Krogstad, ella tratará por todos los medios posibles para que Helmer no lo despida. Ahora lo único por lo que lucha, quiere y desea Nora es que Helmer ceda ante su petición y que no se entere de lo que ella hizo para conseguir el dinero, pues de no ser así, teme que Torvaldo la reprenda y deje de amarla.

Las expectativas a largo plazo del personaje.

En este punto el personaje se dirige a cumplir el superobjetivo por lo que el actor señala los objetivos que lo guían, pero ante todo el actor se debe fijar en lo que el personaje dice y piensa de sí mismo sobre los planes que tiene para el futuro.

La forma en cómo conozca las expectativas a largo plazo del personaje es al comenzar por el más pequeño de los objetivos pasando por aquellos que está realizando y terminar con el deseo superior.

A continuación se ejemplifica lo antes descrito.

Cuando Helmer se entera que Nora falsificó el recibo, en ese momento ella se da cuenta que Helmer es incapaz de dar su honor por ella y así salvarla. Helmer culpa a Nora por haber terminado con la felicidad que había en su casa por haber aceptado el dinero de Krogstad, ya que esto lo hundiría en su vida laboral y social. Cuando Nora escucha a Helmer sobre todo esto, ella se da cuenta de que él no la conoce y que los dos piensan muy distintos uno del otro por lo que ella concluye: que su matrimonio había estado construido sobre la falsedad, es decir, ellos se trataban de manera cordial, amistosa por el sólo hecho de vivir en la misma casa, en donde vivieron evadiendo los conflictos matrimoniales y no como dos personas adultas.

Ahora lo que Nora desea realizar es vivir sola para poder conocerse así misma, como ser humano, pero para ello tiene que dejar el hogar, su esposo y a sus hijos.

Otro de los proyectos es irse a su país natal, en donde se procurará el medio de vivir por lo que esto le podrá crear la experiencia que nunca había tenido, ganarse el sustento por sí misma, pues de la casa de su padre pasó a vivir a la de Helmer por lo que no había tenido la menor idea de lo que es ganarse la vida y conocer las reglas de la sociedad.

Nora tiene otro objetivo mayor a los otros y es el formar sus propias ideas respecto a la vida y darse cuenta cómo debía pensar y obrar, ya que reconoce que no las tiene y siente la necesidad de procurarse de ellas para saber de esta manera quién tiene la razón: si ella o la sociedad.

La biografía del personaje.

Hay que considerar que la biografía es un elemento que provoca y alimenta la imaginación y por lo tanto la creatividad del actor, pues esto le ayuda a crear en escena un ser humano dentro de esa realidad ficticia.

El actor no debe preocuparse en ningún momento de que en la biografía no se parezca a la que el dramaturgo escribió desde el principio, pues esto no quiere decir que el actor estará equivocado y su actuación también.

La importancia de la biografía radica en cómo el actor es capaz de unir los elementos fantásticos con toda la información que el dramaturgo plasmó en los personajes.

La forma de elaborar la biografía es que el actor mezcle los elementos de su imaginación con la información del texto para que sea una historia lógica y clara. Al hacerla va a tomar en cuenta la fecha y el lugar en dónde nació así como algunos datos que crea importantes y estén relacionados con su nacimiento, sus padres y el ambiente en que se desarrolla su infancia. Luego especificará cada vez más aquellos datos que apoyen la información contenida en los diálogos que repercuten en el momento actual de la vida del personaje. A su vez, pondrá hincapié en los sucesos acontecidos en la adolescencia y la juventud. Sería recomendable si el actor agregará detalles en períodos de la vida de su personaje. Es de igual importancia que ubique la posición social, económica y de educación en el que vivió, pues ello será una consecuencia lógica del presente y futuro del personaje.

En seguida se ejemplifica la teoría antes expuesta.

Los padres de Nora vivían en un poblado cercano a la capital de Noruega, Oslo, en donde el padre de Nora trabajaba como contador en una pequeña fábrica de madera. Este lugar en donde nació Nora, estaba conformado por altas montañas en el invierno de 1843, en donde su madre dio a luz a la preciosa niña de ojos grandes, del color azul y de pestañas espesas; el color marfil de su piel contrastaba con su cabello dorado.

Nora iba creciendo en un ambiente tranquilo y lleno de las comodidades que sus padres le daban. Durante sus primeros años de infancia jugaba largas horas con su amiga inseparable Cristina Linde, la cual vivía cerca de su casa. Las dos compartían sus juguetes

y jugaban largas horas hasta que el sol se ocultaba. Los padres de Cristina eran amigos de los de Nora y en ocasiones se reunían en alguna casa para convivir con otros amigos cercanos a ambas familias. Sin embargo, la alegría en la que vivían los padres de Nora se vio ensombrecida por la muerte de su madre, la cual tenía tuberculosis, cuando Nora apenas contaba con cuatro años de edad.

El padre de Nora estuvo en cama después de la pérdida de su esposa por lo que descuidó por un tiempo su trabajo, pues tuvo que reorganizar su vida ahora que ya no contaba con su esposa. Encargó por algún tiempo a Nora con la madre de Cristina mientras él se iba a trabajar. Dicha situación no duró mucho tiempo, pues Nora al ser una niña consentida y caprichosa hacía travesuras y no quería comer a sus horas y la madre de Cristina la reprendía, pero entonces Nora no se quejaba con su padre de que no recibía los mismos tratos y cariños como con su madre; fue entonces que su padre decidió contratar una ama de llaves que se hiciera cargo de la casa y de la niña. Así Nora creció bajo la protección de su padre y cuando tenía unos ocho años, él contrató a una maestra para que instruyera a Nora en lo referente a la educación escolar, pues dejó de asistir a la escuela como los otros niños de su edad lo hacían, y para que también le enseñara a comportarse como una dama de sociedad.

Cuando Nora era una adolescente realizaba trabajos manuales: bordar, tejer, deshilar y cocinar, además de seguir las lecciones particulares que le daba su maestra. Cuando Nora tuvo quince años, el padre le contrató un profesor que le diera clases de piano y de canto, al ver que a Nora le gustaba en las fiestas llamar la atención cuando tocaba el piano o al cantar, su padre observó la facilidad que mostraba para tales dotes artísticas por lo que contrató a otro profesor de baile. Es así como Nora dejó a un lado las lecciones escolares y se dedicó a cantar, bailar y tocar el piano.

Su padre trabajaba, pero desde hace mucho tiempo encontró la manera de procurarse dinero extra, pues al llevar la contabilidad de la fábrica, en donde los dueños se encontraban muy contentos con su desempeño laboral confiaron plenamente en él, no se dieron cuenta de que lleva haciendo fraude por más de diez años. El hijo del dueño había

entrado, recientemente, y él encontró que había faltantes y que nadie había reparado en ello, pues como el padre de Nora llevaba la contabilidad de todo, él era el único que sabía de dichos faltantes, pues él había procurado que no se notara. El hijo al haberse percatado de este suceso, avisó a su padre y a los demás dueños de la fábrica para que despidieran al padre de Nora. El padre de Nora negó ante los dueños lo ocurrido y dijo que alguien había modificado los libros de la contabilidad y que él no sabía de lo que le estaban acusando. Los dueños tuvieron que creerle, pues era buen orador y los había convencido de su inocencia. Es así como el hijo del dueño mandó llamar a un abogado para que se levantara una demanda en contra del padre de Nora, pues tenía pruebas que había falsificado firmas en recibos de mercancías así como en algunos cheques, los cuales fueron depositados en su cuenta bancaria. Fue así que mandaron del banco a Torvaldo Helmer, el cual era un abogado y amigo de Nora, para certificar que las firmas correspondieran, o bien, que dictaminara si eran falsas. El padre de Nora le suplicó que no lo delatara, jurándole que no volvería hacerlo y poniendo de pretexto que él era la única persona que su hija tenía. Torvaldo, que por aquel tiempo deseaba formalmente ser el prometido de Nora, dio su fallo ante los dueños de la fábrica al decir que las firmas eran auténticas y que dicho fraude no correspondía. Sin embargo, mientras se realizaba todo el proceso de averiguación respecto a si había o no falsificado las firmas, el periódico local publicaba las acusaciones que se habían realizado en contra del padre de Nora, difamándolo.

Después de haber sido cerrado el caso, los dueños de la fábrica decidieron despedir al padre de Nora, ya que la confianza no fue la misma y creyeron conveniente, para la imagen de la fábrica, que ya no trabajara para ellos. Esto sucedió casi a los seis meses por lo que tuvo que dejar de trabajar, pues con el desagradable acontecimiento, el padre de Nora no pudo más que laborar en su hogar, copiando libros de contabilidad así como dando algunas clases particulares algunos estudiantes.

Torvaldo había conocido a Nora en una fiesta y a partir de allí se siguieron frecuentando hasta que al año, cuando Nora tenía 16 años, decidió Torvaldo ser el

prometido oficial de Nora, así él tenía la firme idea de trabajar por algún tiempo para ahorrar y casarse con Nora e irse a vivir a Oslo, pues el jefe de Helmer le prometió ayudarlo a conseguir un trabajo allá y vivir con Nora en Oslo. A los dos años Nora se casó con Torvaldo en 1871.

Nora tuvo que dejar a su padre para irse a vivir a Oslo, pero él se encontraba delicado de salud. Su padre vivía del dinero que había robado, a pesar de que ya no trabajaba.

Mientras, Nora ya estaba embarazada, al poco tiempo de casada, tuvo que vivir de una manera modesta, pues Torvaldo tenía un trabajo en donde no tenía esperanzas de ganar más dinero que antes, de modo que Torvaldo tuvo que trabajar mucho hasta quedar agotado por lo que su salud se vio seriamente afectada por el exceso de trabajo. Nora, por su parte, hizo varias economías en su hogar y tuvo que aprender a vivir sin las comodidades a las que había estado acostumbrada; sin embargo, un mes antes de que diera a luz a su primer niño Ivar, Torvaldo ya se encontraba enfermo. Los doctores le habían recomendado a Nora que llevara a Helmer a Mediodía, Italia, para que el clima y el tratamiento le ayudaran a salvar su vida pues peligraba si no se atendía a tiempo. Nora no le comentó a Torvaldo su estado tan delicado de salud en que se encontraba y trató, por medio de sus recursos femeninos, de engañarlo al convencerlo de irse a vivir por poco tiempo a Mediodía, sin embargo, él se negó. Ella argumentaba que deseaba viajar al extranjero como otras mujeres jóvenes, pero ni aún así logró engañarlo. Y también trató de insinuarle que debía pedir prestado, esto provocó que él estuviera a punto de enfadarse con ella por lo que Torvaldo le dijo que era una aturdida y que él no debía doblegarse a semejante capricho. Fue entonces cuando a ella se le ocurrió pedirle prestado al procurador Krogstad 1200 coronas, el cual era un antiguo conocido de su esposo, una de esas amistades de juventud, como siempre lo decía Torvaldo, sin embargo, Krogstad le consiguió el dinero, bajo ciertas condiciones por lo que él realizó un recibo, en donde Krogstad añadió algunas líneas estipulando que el padre de Nora debía ser el aval de Nora, aunque ella no pudo recurrir a su padre, el cual se encontraba moribundo, fue entonces que ella decidió firmar por su padre y entregarle el recibo a Krogstad por lo que

dicho documento le llegó demasiado pronto, a pesar de que hubiera tomado más de tres días en llegar la contestación. Krogstad no sospechó que Nora había falsificado la firma. No obstante, *Krogstad le dio el dinero, a pesar de que Nora le dijo a Torvaldo que fue su padre quien se lo dio a ella.*

Durante un año, la familia Helmer vivió en Mediodía, en donde Torvaldo se recuperó, de modo que cuando regresaron a Oslo, él se encontraba *completamente bien, fue así que él comenzó a trabajar en empleos que no le daban suficiente dinero y esto ocasionó que no les alcanzara para comprar mas que lo indispensable.*

Para saldar la cuenta del dinero que debía, Nora tuvo que trabajar en su casa sin que nadie se enterara: en labores, al bordar cosas pequeñas que le ayudaron ahorrar para saldar la cuenta a base de las grandes economías que lograba en su casa.

Después de haber regresado de Mediodía, Nora había quedado embarazada y al siguiente año dio a luz a Bob. Y al otro año tuvo una preciosa niña llamada Emmy.

Así pasaron cuatro años y todo parecía continuar con la misma forma de vida, sólo que esta vez, Nora necesitaba tener más ingresos, pues al aumentar la familia los gastos fueron más y es por ello que Nora decidió conseguir un trabajo de copia por lo que nadie se enteraba que en las noches trabajaba encerrada en un cuarto para que nadie la viera hacer dicho trabajo.

Al siguiente año, Torvaldo consiguió otro trabajo en un banco por lo que para finales de 1879, en vísperas de Navidad le anunciaron a Torvaldo que sería director del banco por lo que Nora se encontraba muy contenta por la noticia, de esta forma ya no tendría que seguir realizando las economías y los sacrificios a los que se había sometido.

4.3. Guía de trabajo para el actor sobre su personaje.

Este apartado muestra el camino que el actor siga para la previa creación del personaje y lo considero esencial como el análisis de personaje. El lector recordará que *este apartado surgió* porque en mi formación no aprendí una guía que me señalara el trabajo en la previa construcción del personaje por lo que no consideré los elementos básicos de la psicotécnica para aplicarlos al personaje como son: ¿quién es?, ¿qué va

hacer?, ¿qué desea?, ¿para qué entra?, ¿qué objetivo persigue? y ¿por qué se va?; entre otras muchas interrogantes que el actor responderá a medida que conoce la forma de pensar, de sentir y de reaccionar del personaje por medio del texto.

Esta guía de trabajo es necesaria para mostrarle al actor el camino previo al proceso de la creación y esta le servirá para evitarle la interpretación vaga y superficial del texto.

La guía tiene como propósito que el actor imagine al personaje en diversas situaciones como podría ser el pasado o el futuro del personaje, a pesar de que sólo sea señalado en el texto, para de allí crear el presente actual del personaje, es decir, el actor necesitará saber de dónde viene, qué va hacer y hacia dónde se dirige con el objeto de que el personaje tenga una trayectoria ininterrumpida durante la representación y, a su vez, para que el actor aclare las dudas que él pueda tener respecto al pasado, presente y futuro del personaje. La ventaja que el actor posee al conocer tal información es que sabrá hasta donde llegará su personaje, ello no significa que su actuación será como el de una persona que conoce su futuro y actúe como un personaje despreocupado o temeroso de lo que le sucederá, ya que no es el caso.

La información es para que el actor tenga mayores motivos para justificar sus acciones en el presente de la obra y conozca qué sentimientos podrá darle al personaje, pues tiene que dar vida a un ser ficticio en escena para que su actuación sea más convincente y precisa.

Representar la historia.

El análisis que se aplicó para este punto corresponde únicamente al final de la escena X y todas las escenas completas: XI y XII del tercer acto de la obra de Ibsen. El actor respetará los acontecimientos que marcó el autor en la obra así como el orden progresivo de los hechos y la lógica de la manera en cómo está construido. Aquí es cuando el actor comienza a conocer con mayor detalle las circunstancias interiores y exteriores de la obra, es decir, que se conocen los hechos en el texto, como lo señala Stanislavski (1977) para entrar en el interior de la obra.

Cuando los hechos son juzgados a través de la vida personal del actor, éstos comienzan a presentarse auténticos por lo que así, él los considera como una realidad en la cual viva. De esta forma el actor comprende el sentido interior de la vida del personaje, así como los objetivos y las tendencias de cada personaje por separado para que ello lo pueda relacionar con su personaje.

Cuando el actor representa los hechos de la obra, sin que se lo proponga, transmite la vida del espíritu humano por medio de las acciones exteriores, como dice Stanislavski (1977): "En la escena son realmente necesarios aquellos hechos espirituales que constituyen el resultado final de los sentimientos interiores, (...)" (Stanislavski, 1977, p. 98).

El que represente los hechos en las escenas hace que mentalmente los personajes choquen entre ellos, como nos comenta Stanislavski (1977) para que de esta manera se obliguen a actuar, reaccionar, luchar, vencer o someterse a los otros personajes. De allí resulta que se revelen sus deseos (objetivos), la vida psíquica por lo que el actor esclarece en su interior la obra.

El actor aprecia los sucesos de la obra y encuentra el sentido oculto y la importancia de ella así como las tendencias, intenciones, semejanzas y diferencias del espíritu de los personajes para que cada personaje logre cumplir el objetivo que tiene propuesto en la vida.

La forma en que actúe la historia es destacar los hechos más representativos de las escenas, sin que por ello sea obligatorio que memorice los textos, pero sí recordar la secuencia lógica de las escenas, es decir, que primero de manera verbal el alumno narre los acontecimientos y los temas que los personajes van tratando hasta llegar al final. Para que realice esta labor, no será necesario que el alumno se detenga a especificar las acciones pequeñas, sino aquellas que marcan las acciones más representativas de cada escena.

Después de lo anterior, los actores representan lo que expusieron, siguiendo la estructura completa de la obra lo más cercana posible a su construcción, de modo que no

pondrá demasiado esfuerzo en recordar exactamente los detalles de las escenas, únicamente en: la lógica, la credibilidad, la fe y sentido de verdad en las escenas.

El alumno seguirá el método que propone Stanislavski (1977), en donde el actor recuerde el texto de manera gradual, es decir, que lo aprenda por medio de las acciones físicas y la credibilidad con que las recuerde y las realice. Este es una posible forma de memorizar el texto; ya que de lo contrario si quiere recordar las líneas textualmente no le ayudará a tener el primer acercamiento con éste.

Dicho proceso pretende que el actor aprenda de manera lógica y natural al entender (sentir) los hechos de la obra y la psicología del personaje.

A continuación se ejemplifica lo antes expuesto.

El actor respetará los acontecimientos que marcó el autor en la obra así como el orden progresivo de los hechos y la lógica de la manera en cómo está construido el texto. Aquí es cuando el actor comienza a conocer con mayor detalle las circunstancias interiores y exteriores de la obra, es decir, que conozca los hechos en el texto, como nos lo señala Stanislavski (1977) para entrar en el interior de la obra.

Luego el actor crea una lista que siga en escena, de acuerdo con lo que ya se explicó, esto se refiere al principio de la escena XIII del tercer acto:

- a) la incomprensión que Nora le reprocha tanto a Helmer así como la educación que su padre tuvo con ella,
- b) sobre su matrimonio y de la forma en cómo ha sido y el trato que ella ha recibido en su matrimonio (de niña-muñeca),
- c) la educación de Nora (respecto a su vida pasada y actual),
- d) sobre la necesidad de estar sola y de darse cuenta de todo lo que la rodea,
- e) el abandono del hogar, e.t.c.

Después, se le pide al alumno que represente la historia de manera exterior, es decir, de acuerdo con las acciones físicas. Así todas las acciones deben estar justificadas de acuerdo con las circunstancias dadas por lo que si no existen, el actor las inventará y las hará en el mismo orden en que se encontraría en dichas situaciones del personaje. El actor

agregará información siempre y cuando se relacione con la vida del personaje, esto es, que contenga lo que le agregue el actor y la información dicha por el autor, en donde mantenga la coherencia y la veracidad de la vida del personaje. Esto no se contradice con lo anteriormente expuesto acerca de que no debe interpretar los textos del autor, es más bien, tomar la información sintetizada y mostrarla cómo pudo reaccionar el personaje ante determinadas situaciones y que el autor sólo las señala como parte de la información relacionada con el personaje.

Improvisar el pasado y el futuro de los personajes.

Ahora es cuando el actor tendrá presente todo el contenido que el autor escribió y mostrará todo lo que el actor supone respecto al pasado del personaje, incluso, lo que no se encuentra entre líneas y el dramaturgo no acabó de decir, como lo especifica Stanislavski (1977), pues en el escenario transcurre el presente del personaje, al respecto sobre esta idea de conocer más sobre el pasado del personaje Stanislavski (1977) explica que:

La relación directa del presente del papel con su pasado y su futuro hace más densa la vida espiritual del personaje y otorga una fundamentación al presente. Apoyándose en el pasado y en el futuro del personaje, el artista aprecia con mayor intensidad su presente, de modo que el pasado y el futuro del personaje son necesarios para una mayor intensificación del presente. El presente es el paso del pasado al futuro; los hechos de la obra que no se apoyan ni en el pasado ni en el futuro flotan sin ningún objeto. (Stanislavski, 1977, pp. 68-69).

Así tenemos que el presente no podría existir pues le haría falta el pasado y el futuro; ninguno de estos tres tiempos los puede soslayar el actor. Así al conocer el pasado y el presente del personaje necesariamente se tiene ya el futuro del personaje, entonces el actor sabe qué desea el personaje y qué es lo que deberá hacer para alcanzar ese deseo (superobjetivo)

A continuación se ejemplifica lo antes descrito.

Para que el actor conozca una parte del pasado del personaje se le plantea una improvisación, la cual no existe literalmente escrita en la obra, cuando Nora va a pedirle dinero a Krogstad. Este hecho es significativo, pues a raíz del préstamo el conflicto aparece como parte de un obstáculo que Nora debe superar: llevar a Helmer a Mediodía así los actores comprenderán cómo es la relación y la forma de reaccionar de los personajes y tener mayor expresividad corporal y vocal en beneficio de la unidad, la lógica, fe y sentido de verdad que debe estar presente en la obra.

Improvisar las acciones físicas.

El propósito de que improvise las acciones físicas es para un mayor dominio de las escenas, de acuerdo con las circunstancias dadas. La forma de conocer las acciones físicas es por medio de los diálogos y a partir de allí proponga movimientos que apoyen las acciones y a su vez, use diálogos parecidos a los del texto para así probar la expresión corporal y vocal del personaje y también la lógica, la credibilidad y la justificación interior al hacer las acciones para que lo acerque a la psicología del personaje. Es importante no presionar al actor a que repita los textos o si llegara a olvidar algún tema de las escenas es preferible no señalarlo como un error o descuido del actor, sino que en este ejercicio es más importante que encuentre de manera lógica la línea de las acciones físicas, la fe y sentido de verdad con el objeto de que discipline y ordene sus pensamientos y que por medio de la acción encuentre las emociones que se presenten, de acuerdo con las circunstancias dadas.

A continuación se ejemplifica lo antes descrito.

Se le dice al alumno que improvise el final de la escena XI y completas las escenas XII y XIII del tercer acto, en donde siga la secuencia, la lógica de la acción interior y exterior de las escenas.

Determinar el superobjetivo.

Cabe recordar al actor que el superobjetivo es el deseo universal que el personaje tiene y quiere y persigue durante la obra (como se explicó en el capítulo tercero). Así el

alumno debe observar durante la trayectoria del personaje cuál es el deseo mayor que quiere alcanzar en la obra el personaje.

El alumno puede encontrar el superobjetivo al preguntarse: ¿por qué hace esto el personaje?, ¿qué desea el personaje?

Es importante señalar que cada uno de los objetivos más importantes se dirigen a realizar el superobjetivo, el cual le da significado a todas las acciones del personaje.

A continuación se muestra como se aplica lo antes descrito.

El superobjetivo del personaje central de Nora es llegar a convertirse en un ser humano con valores éticos y poseer valores morales.

Ubicar la acción central.

La acción central es aquella que se crea a partir de una serie de objetivos importantes que el actor ha encontrado como los deseos más sobresalientes del personaje, pues se van uniendo como pequeños eslabones y a medida que avanza la acción (interna y externa) estos evocan los estados anímicos del personaje, es decir, que el actor considerará los estados anímicos que le precedieron al personaje (pasado), los que están (presente) y los que surgirán (futuro), de modo que es una cadena que marca los deseos del personaje, pero también le indican al actor los cambios abruptos del personaje.

Es importante que el actor tome conciencia de los objetivos importantes para que tenga el propósito de entrar, de estar o de salir del escenario y lograr el superobjetivo del personaje. Pienso que la acción central ayuda a justificar los objetivos y los pueda contrastar en escena, sin que por ello pierda de vista el superobjetivo.

El alumno ubicará la acción central, la cual se crea a partir de varios objetivos dirigidos al deseo y la motivación de la acción del personaje que en este caso sería qué mueve al personaje a pensar, sentir y reaccionar así durante toda la obra.

A continuación se aplica lo antes explicado.

Se le pide al actor que, únicamente, especifique la acción central sin decir los objetivos más importantes, por ejemplo:

Nora desea terminar de pagar la deuda a Krogstad.

Dividir las escenas en grandes trozos las acciones físicas.

Ahora el alumno especificará las acciones principales al encontrar las unidades más importantes, esto es, que cada unidad contenga un pequeño subtema y una acción principal que guíe las circunstancias dadas a la trayectoria del personaje en las escenas.

Cabe señalar que algunas acciones físicas no están especificadas en el texto es por ello que el actor va a proponer aquéllas que refuercen la acción dramática, pues se trata de que el actor sugiera movimientos, actitudes y emociones, que considere como más convenientes .

A continuación se muestra la aplicación práctica de lo antes explicado.

Las unidades pueden ser las siguientes:

Se le indica al alumno que con las escenas del tercer acto: el final de la escena XI, y las XII y XIII completas del mismo, debe señalar cuáles son los grandes trozos de las acciones físicas. Las unidades podrían ser las siguientes:

Final de la escena XI del tercer acto:

- a) Nora abandona el recibidor para irse a su alcoba.
- b) Helmer queda de pie y la sigue con la mirada.

Escena XII:

- a) Torvaldo se dirige hacia la puerta de la alcoba y cerca de allí camina de un lado a otro y en algunos momentos suspende tal movimiento y luego lo continúa.

Escena XIII:

- a) Nora aparece con el traje de diario ya puesto cuando regresa al recibidor. Después mira su reloj y le pide a Torvaldo que se sienten para dialogar.
- b) Torvaldo se sienta y ella también.
- c) Nora se levanta cuando le comunica su deseo de educarse a sí misma.
- d) Helmer se levanta súbitamente cuando Nora le comunica su decisión de abandonar el hogar.
- e) Helmer pasea nervioso por la habitación y se detiene cuando comienza a preguntarle sobre el sentido de moral que posee y ella responde que no sabe nada.

- f) Helmer se detiene frente a ella para preguntarle si aún ella lo ama.
- g) Nora evade el enfrentamiento y se aparta de él para contarle sobre la desilusión sobre él cómo fue que dejó de amarlo.
- h) Nora cae desplomada en el sillón cuando Helmer le dice que él no daría el honor por ella.
- i) Nora se levanta después de reconocer qué tipo de mujer ha sido ella con Torvaldo.
- j) Helmer se sienta cuando se da cuenta de que no hay nada que los une.
- k) Helmer se levanta cuando Nora le insinúa la separación conyugal definitiva.
- l) Nora se dirige hacia su alcoba cuando le dice que la separación es inevitable.

Crear la línea de las acciones físicas.

La línea de las acciones físicas es la que marca de principio a fin de la historia aquellas acciones principales que le indican al personaje el camino que debe recorrer, las cuales le ayudan a que se cumplan los objetivos del personaje.

La forma en cómo crea la línea de las acciones físicas es cuando elige los objetivos importantes, sin los que no se podría llevar a cabo la acción central, es decir, los deseos del personaje que justifiquen las acciones físicas.

A continuación se muestra la aplicación práctica de lo antes explicado

El actor debe encontrar en el texto las acciones principales que el personaje recorre durante la obra.

- a) El objetivo que se plantea Nora es que desea dialogar con Torvaldo acerca de su matrimonio.
- b) Nora quiere ser comprendida por Torvaldo en relación con la forma en cómo su padre y su esposo la trataron.
- c) Nora quiere demostrarle a él lo infeliz que ha sido al vivir con su padre y después con Torvaldo
- d) Nora quiere educarse a sí misma.
- e) Nora quiere dejar a Torvaldo para emprender su propia vida.
- f) Nora quiere partir para irse a su viejo hogar.

g) Nora quiere formar sus propias ideas y darse cuenta de todo lo que la rodea y saber la verdad en relación con ella.

h) Nora quiere averiguar quién tiene la razón: si ella o la sociedad.

Representar a manera de lectura.

De acuerdo con los planteamientos de Stanislavski (1977) sobre el texto, los alumnos lo deben usar cuando ya les resulte imprescindible para realizar las acciones en escena. En este momento se les indica que el texto lo usen sólo para la lectura del mismo, pues ya existió un previo proceso para leerla.

Stanislavski (1977) explica que es mejor que el actor trabaje sobre un texto mucho después de haber realizado los previos análisis y evitar que en un principio sea mecánico y use clichés.

Se les dice a los actores que lean dos o tres veces las escenas en voz alta y subrayen los diálogos que más les hayan impresionado y a su vez, tengan un significado especial para ellos. También anotarán en su texto aquellas ideas que surjan en las dos primeras lecturas de la obra, en donde dichas anotaciones tendrán un significado especial para el actor.

Las anotaciones que realice el alumno sobre su personaje serán de carácter emotivo, es decir, escribirá por frases las inflexiones o matices (que pueda tener el personaje) y estén relacionadas con la justificación interior, a pesar de que esta tarea no sea tan detallada como lo estipula Stanislavski (1977), pues se trata de que el actor lea y comprenda el texto, pero aún no lo interprete, pues esto será más adelante.

Después, leen por cuarta vez en voz alta con el texto en el escenario, en donde improvisen los desplazamientos, (los cuales sean de manera libre y lógicos para las escenas), sin tener que utilizar para ello su expresión gestual (mucho menos las manos) tratando de poner en práctica todo el proceso previamente realizado hasta el momento. Se les recuerda que todavía no están las inflexiones y matices en el texto para que la lectura sea sólo comprensible para el oído de los actores.

Posteriormente se les dice que no se preocupen por las emociones, las cuales surgirán de manera espontánea, sin embargo, no se les censurará si se presentan en la lectura de manera espontánea; si esto ocurriera, se les comentaría después de dicha lectura los aciertos y las fallas en las cuales incurrieron

La escenografía y la distribución del espacio de los muebles son de acuerdo con el planteamiento y la idea principal de quien esté a cargo del grupo.

Representar con el texto memorizado y con inflexiones.

En un principio no se permitió que el alumno se aprendiera el texto de memoria, porque considero que las palabras eran ajenas y extrañas al actor. Sin embargo, en este momento el actor puede, como en el punto anterior, usar los diálogos, las cuales llegarán a convertirse en propias, pues las palabras indican la acción que el personaje tiene que realizar. Así las palabras ya no sonarán huecas y, si en cambio, serán imprescindibles para el actor.

El actor memorizará el texto, el cual es el medio externo para la interpretación interior del personaje por lo que las palabras en el texto se guardarán hasta que el personaje tenga la necesidad de realizar determinados objetivos, como por ejemplo, cuando Nora requiere de las palabras para comunicarle a Helmer la decisión de abandonar su hogar (Ibsen, 1989).

Existe otra razón aún más para que el texto sea trabajado al final de este curso y es que no sea desgastado durante las improvisaciones y los ensayos y pierdan su fuerza al ser pronunciadas por el actor de manera mecánica sin el contenido interior del personaje, como dice Stanislavski (1977).

Es importante señalar que durante mi formación como actriz en la mayoría de las materias de Actuación el proceso que comúnmente utilicé fue, primero, luego de tres lecturas del texto dramático, en la clase se nos pedía que lo memorizáramos para interpretarlo en escena; sin embargo, durante las clases cuando no recordaba algunas frases las inventaba y era así como resolvía tal problema. Incluso, después de tanto trabajar el texto llegaba a olvidar algunos párrafos y era entonces cuando improvisaba, ya

que el texto no lo tenía aprendido muy bien de memoria, por lo que concluí que tal proceso fue a la inversa de la manera en cómo lo planteo para este curso, pues ya Stanislavski (1977) señalaba, que la forma en que memoricé es la manera incorrecta de aprenderlo. Es por ello que es mejor seguir el proceso (en su mayor parte) que Stanislavski (1977) indica como el camino más adecuado de *memorizar el texto y no traicionar las palabras del dramaturgo*.

El siguiente proceso se basa (no se incluyen todos los pasos porque sería demasiado extenso) en los puntos que pienso son los más sobresalientes para memorizar el texto, de acuerdo con los planteamientos de Stanislavski (1977):

primero, el alumno memorizará el texto al extraer las ideas principales y las separará por bloques, de acuerdo con los párrafos anteriores que traten un determinado tema.

Segundo, el alumno explicará verbalmente la secuencia de las ideas importantes, los objetivos junto con las acciones, esto será para que siga la secuencia del texto.

Tercero, el alumno llenará los espacios vacíos, es decir, podrá ahora memorizar el texto al seguir la secuencia marcada en los dos pasos anteriores, pues comprenderá que *las palabras del dramaturgo son más precisas para expresar los pensamientos y sentimientos del personaje*.

En este momento es cuando se le pide que trabaje en escena (ya sin el texto) la obra ya interpretada con las debidas inflexiones.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

A partir de este trabajo de investigación planteo otro camino de formar al actor por medio de tres cursos con el objeto de que comunique claramente lo que el dramaturgo expresa en el texto dramático, ya que necesita transmitir los pensamientos y sentimientos del personaje al ser verosímil con la ficción escénica, por medio de los conocimientos teóricos y prácticos de las técnicas exteriores e interiores utilizando para ello el método de la psicotécnica para la creación del personaje.

Al respecto de las ideas rectoras de este trabajo de investigación concluyo que es necesario:

- Preparar al actor a que exprese los sentimientos que necesite el personaje al dominar las técnicas exteriores e interiores como la psicotécnica de Stanislavski.
- Formar al actor a que analice el texto dramático al aplicar la guía de trabajo para que comprenda las ideas del dramaturgo y las exprese con claridad y sencillez al interpretar el texto dramático.

En la primera idea rectora es esencial que el actor domine las técnicas exteriores, para utilizarlas con las interiores (la psicotécnica de Stanislavski) como el método para transmitir claramente los sentimientos que requiere el personaje, pues esto es un problema que se presenta en el trabajo del actor.

En la segunda, el actor sabrá cómo analizar el texto y a su personaje, esto le permitirá al actor transmitir las ideas del dramaturgo para que las emociones y los sentimientos lleguen claramente al espectador, de esta manera el actor tomará en cuenta dichos análisis para que los conjunte con su propia visión del personaje y le sean útiles en la previa construcción del personaje.

Por otra parte, es fundamental reconocer los objetivos que se lograron realizar en el transcurso de este trabajo como:

1. Plantear la progresión lógica de los contenidos temáticos de cada curso y que exista el avance y la relación entre cada uno de ellos.

2. Estructurar los cursos de manera teórica y práctica en relación con los contenidos temáticos de cada curso.

3. Practicar de manera conjunta y armónica las técnicas de actuación (técnicas de expresión corporal y vocal).

4. Aplicar las técnicas exteriores e interiores (la psicotécnica de acuerdo con los planteamientos de Stanislavski) en el trabajo escénico del actor.

5. Proponer una guía de trabajo para el actor para la previa construcción del personaje

6. Estipular una guía de estudio para el actor que contenga los objetivos, el temario, los parámetros de evaluación así como la bibliografía básica para el curso.

Finalmente, es preciso decir que el Plan de Estudios (1986) de la carrera en su estructura no fue un obstáculo para todos aquellos problemas de actuación que presenté, pero sí fue un problema de formación que no se le haya respetado en su totalidad como lo demuestra el Análisis Retrospectivo.

Por lo que concluyo que estos tres cursos son otro camino de formación para preparar al actor en las técnicas de actuación a nivel profesional.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ayusco de Vicente, M. V., García Gallarín, C. Y Solano Santos, S: (1990). Diccionario de términos literarios. Madrid: Akal.
- Barba, E. y Savarese, N. (1988). Anatomía del actor. México: Grupo Editorial Gaceta.
- Bompiani. (1988). Diccionario de autores. De todos los tiempos y de todos los países. Barcelona: Hora.
- Barrault, J. L. (1953). Reflexiones sobre el teatro. Buenos Aires: Peña, Del Giudice.
- Bueno, T. (1994). La formación de actores: una pasión de libertad. Educación Artística. La gaceta de las Escuelas profesionales y de los Centros de Investigación del I.N.B.A. 6, 44-47.
- Bossu, H. Y Chalaguier, C. (1986) La expresión corporal. Enfoque metodológico. Perspectivas pedagógicas. Barcelona: Martínez Roca.
- Ceballos, E. (1993). Las técnicas de actuación en México. México: Grupo Editorial Gaceta.
- Cole, T. (1964). Un manual del método de Stanislavski. México: Diana.
- Cornut, G. (1985). La voz. México: Fondo de Cultura Económica.
- (s.a.) Curso práctico de expresión corporal. Educación psicomotriz. (s. l.): Océano.
- Dinville, C. (1978). Los trastornos de la voz y su reeducación. Barcelona: Masson.
- Doat, J. (1959). La expresión corporal del comediante. Buenos Aires: Universitaria.
- Equipo CODA. (1995). Creatividad teatral. Madrid: Alhambra Lonhman.
- García Pelayo, R. Y Gross. (1972). Diccionario enciclopédico de todos los conocimientos. Pequeño Larrousse ilustrado. Barcelona: Noguer.
- Gassner, J. (1967). Teatro moderno. México: Letras.
- Guerrero Zamora, J. (1967) Historia del teatro contemporáneo. Barcelona: Imprenta Clarasó.
- Grotowski, J. (1971). Teatro laboratorio. México: Siglo Veintiuno Editores.

- Grotowski, J. (1989). Hacia un teatro pobre. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Hagen, U. y Frankel, H. (1996). El arte de actuar. La técnica de Uta Hagen. México: Árbol.
- Hodgson, J. y Richards, E. (1989). Improvisación. (Para actores y grupos). Madrid: Fundamentos.
- Ibsen, H. (1976). Teatro escogido. (Una casa de muñecas. El pato salvaje. Un enemigo del pueblo.) México: Aguilar.
- Ibsen, H. (1979). Teatro completo. Madrid: Aguilar.
- Ibsen, H. (1989) Hedda Gabler and A doll's house. Tr. Christopher Hampton. Londres: Faber and Faber.
- Jiménez, S. y Ceballos, E. (1988). Teoría y praxis del teatro en México. México. Grupo Editorial Gaceta.
- Knébel, M. O. (1991). Poética de la pedagogía teatral. México. Siglo XXI.
- Lázaro Carreter, L. Y Correa Calderón, E. (1989). Cómo se comenta un texto literario. México: Cátedra.
- Moreau, A. (1974). Entre bastidores. Manual del actor. México: Trillas.
- Motos Teruel, T. (1983). Iniciación a la expresión corporal. Teoría, técnica y práctica. Barcelona: Humanitas.
- Navarro Tomás, N. (1974). Manual de entonación española. Madrid: Guadarrama.
- Nieto Herrera, M. E. (1988). El niño disléxico. Guía para resolver las dificultades en la lectura y escritura. México: Diana.
- Novo, S. (1961). Diez lecciones de técnica de actuación teatral. México: Secretaria de Educación Pública.
- Núñez Arocha, Z. (1994). La Academia Teatral y su Encrucijada en la Formación Profesional. Educación Artística. La Gaceta de las Escuelas Profesionales y de los Centros de Investigación del I.N.B.A. 4, 67-70.
- Pabón, J., Sosa de L. Y Comellas, J. L. (1970). Historia contemporánea general. Barcelona: Labor.
- Pansza, M. (1993). Pedagogía y currículo. México: Trillas.

- Pavis, P. (1983). Diccionario del teatro: Dramaturgia, Estética y Semiología. Barcelona: Paidós.
- Platonov, V. N. (1991). El entrenamiento deportivo, teoría y metodología. Barcelona: Paidotribo.
- Rodríguez Estrada, M. (1985). Manual de creatividad. Los procesos psíquicos y el desarrollo. México: Trillas.
- Ronquillo, V. (1993). Formación actoral en México: Crónica. Memoria de papel, 7, 5-33.
- Ruiz Lugo, M. y Contreras, A. (1987). Glosario de términos del arte teatral. México: Trillas.
- Ruiz Lugo, M. y Monroy Bautista, F. (1992). Sobre la Formación Inicial de Actores en México. Máscara, 9-10, 141-153.
- Ruiz Lugo, M. y Monroy Bautista, F. (1993). Desarrollo profesional de la voz. Entrenamiento y preparación para actores, cantantes y oradores. México: Grupo Editorial Gaceta.
- Seco, S. (1992). Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española. Madrid: Espasa Calpe.
- Selden, S. (1972). La escena en acción. Buenos Aires: Universitaria
- Skasberg, C. (1987). La escuela de Lecoq. Búsqueda de los gestos olvidados. Repertorio, 3, 43-49.
- Slonim, M. (1961). El teatro ruso. Del imperio a los soviets. Buenos Aires: Universitaria.
- Stanislavski, C. (1977). El trabajo del actor sobre su papel. Buenos Aires: Quetzal.
- Stanislavski, C. (1985^a). La construcción del personaje. Barcelona: Alianza.
- Stanislavski, C. (1985^b). Mi vida en el arte. La Habana: Arte y Literatura.
- Stanislavski, C. (1986). El trabajo del actor sobre sí mismo. El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias. Buenos Aires: Quetzal.
- Stanislavski, C. (1988). Manual del actor. México: Diana.
- Stanislavski, C. (1992). El arte escénico. México: Siglo Veintiuno Editores.

Thomas, R. Y Delsol. (1974). Musculación. Aplicada a todos los deportes. Barcelona: Hispano Europea.

Vivaldi, M. G. (1997). Curso de redacción. Teoría y práctica de la composición y del estilo. Madrid: Paraninfo.

Wagner, Ruiz Loza, Gutiérrez, Mendoza, Téllez, Pliego, Fritz, Solórzano, Weisz, Partida, Pliego, Sten, Paguaga, Mora Cattel, Valdés, Díaz, Mercado, Reyes, García, Zea, Castro y Comisión de Apoyo Pedagógico C.A.P. (1985). Programa de Asignaturas del Plan de Estudios para la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro. México: Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México.

Wagner, F. (1990). Teoría y técnica teatral. México: Editores Mexicanos Unidos.

Zea, A. (1978). La pantomima y las máscaras, elementos importantes en la preparación del actor. La cabra. 3, 6-7.

APÉNDICES

APÉNDICE A

Área de Actuación.

Guía de estudio.

Primer curso: La formación inicial del actor.

Esta guía de estudio tiene como finalidad que el alumno se informe acerca de lo que se estudiará de manera teórica y práctica y lo que se espera de su aprendizaje al finalizar este curso.

Objetivos generales.

El alumno al concluir el curso logrará lo siguiente:

1. Conocer y manejar adecuadamente su cuerpo y voz en el escenario.
2. Utilizar adecuadamente la técnica vocal en su trabajo en escena.
3. Aplicar las técnicas de expresión corporal para que adquiera expresividad en escena.
4. Coordinar de manera conjunta el gesto y la palabra en textos y en improvisaciones.

Temario.

- 1.-Técnicas exteriores de actuación. Técnicas de expresión corporal y vocal). Práctica.
 - a) Calentamiento y entrenamiento corporal.
- 2.- Técnica vocal. Teoría y práctica.
 - a) Introducción al funcionamiento del aparato fonador.
 - b) Calentamiento y entrenamiento vocal.
 - c) Relajación.
 - d) Respiración completa y diafragmática.
 - e) Dicción.
 - f) Colocación y pronunciación de las vocales y consonantes
 - g) Tono.

h) Entonación-matiz.

i) Volumen.

j) Proyección vocal.

k) Resonadores.

j) Tiempo-rítmo.

3.- Introducción al espacio escénico. Teoría y práctica

a) División del escenario.

b) Movimientos: posiciones y desplazamientos en escena.

4.- Técnicas de expresión corporal: Práctica de las cuatro máscaras (neutra, expresiva, contramáscara y larval), de acuerdo con los planteamientos del mimo francés Jacques

Lecoq

5. La improvisación.

Evaluación.

1. Se evaluará al alumno de forma continua durante el curso tomando en cuenta este temario.

Requisitos: Traer ropa de trabajo, la cual consiste en un leotardo, mallas y zapatillas de danza todo en color negro.

Bibliografía básica.

Doat, J. (1959). La expresión corporal del comediante. Buenos Aires: Paidós.

Hodgson, J. Y Richards, E. (1989). Improvisación (Para actores y grupos). Madrid.

Fundamentos.

Navarro Tomás, N (1974). Manual de entonación española. Madrid: Guadarrama.

Novo, S: (1961). Diez lecciones de técnicas de actuación teatral. México: Secretaria de Educación Pública (S.E.P.).

Pavis, P. (1983). Diccionario del teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología. Barcelona:

Paidós

Ruiz Lugo, M. y Contreras, A. (1987). Glosario de términos del arte teatral. México: Trillas

Ruiz Lugo, M. y Monroy Bautista, F. (1993). Desarrollo profesional de la voz

Entrenamiento y preparación para actores, cantantes, oradores. México: Grupo

Editorial Gaceta.

Selden, S. (1972). La escena en acción. Buenos Aires: Universitaria.

Zea, A. La pantomima y las máscaras, elementos importantes en la preparación del actor.

La cabra. 3, pp. 6-7.

APÉNDICE B

Área de Actuación.

Guía de estudio.

Segundo curso: La psicotécnica. Método de trabajo para actores.

Objetivos generales.

Que el alumno conozca y practique las técnicas interiores de actuación de acuerdo con el método de la psicotécnica.

El alumno al concluir el curso va a lograr lo siguiente:

1. Utilizar la acción, el sí mágico y las circunstancias dadas para que estimule la actividad de sus sentimientos internos en escena.
2. Manejar la atención para que el alumno evoque estados anímicos de acuerdo con el personaje.
3. Emplear las unidades y objetivos para que el actor conozca hacia donde desea dirigirse el personaje en la obra dramática.
4. Utilizar la fe y sentido de verdad como el medio para lograr la credibilidad en la interpretación.
5. Aprender a utilizar las diferentes técnicas interiores para provocar las emociones.
6. Emplear la comunión en escena.
7. Valorar la importancia del superobjetivo como el hilo conductor hacia donde se dirige el personaje en la obra dramática.

Temario.

1.-Técnicas interiores de actuación. Teoría y práctica de algunos elementos de la psicotécnica.

a) Acción.

b) El sí mágico.

- c) Las circunstancias dadas.
- d) La atención en escena.
- e) Círculos de atención: pequeño, mediano, grande y móvil.
- f) Unidades.
- g) Objetivos.
- h) Fe y sentido de verdad
- i) Comuni3n.
- j) Adaptaci3n.
- k) El superobjetivo.

Evaluaci3n.

Se va a evaluar al alumno en forma continua durante todo el curso tomando en cuenta este temario.

Bibliograf3a b3sica.

Pavis, Patrice. (1983). Diccionario del teatro. Dramaturgia, Est3tica, Semiolog3a Barcelona:

Paid3s.

Stanislavski, Constantin. (1986). El trabajo del actor sobres s3 mismo. El trabajo sobre s3 mismo en el proceso creador de las vivencias. Buenos Aires: Quetzal.

APÉNDICE C

Área de Actuación.

Guía de estudio.

Tercer curso. Guía de trabajo para el actor sobre su personaje. (Previo a la construcción del personaje).

Objetivos generales.

Que el alumno maneje la guía de trabajo para la previa construcción del personaje junto con el método de la psicotécnica.

El alumno al concluir el curso logrará.

1. Realizar el análisis de la obra dramática para aplicarlo en el trabajo previo a la construcción del personaje.
2. Valorar la importancia del análisis de personaje para su futura interpretación en escena.
3. Utilizar la guía de trabajo para el mayor dominio del texto dramático y del personaje.
4. Aplicar los elementos de la psicotécnica al texto dramático para su práctica en escena.

Temario.

1.- Análisis de la obra dramática.

- a) Lectura del texto.
- b) Relatar la anécdota.
- c) Determinar el tema central de la obra.
- d) Ubicar el marco histórico, político y social de cuándo fue escrita y en qué época se desarrolla la obra.
- e) Los planteamientos del autor y la posición que guarda frente a la obra

2.- Análisis del personaje a representar.

- a) Conocer lo que los personajes dicen del personaje a representar.
- b) Exponer lo que el personaje a representar dice de sí mismo.

- c) Reconstruir el presente actual del personaje.
- d) Biografía del personaje.
- e) Las expectativas inmediatas del personaje.
- f) Los objetivos y expectativas a mediano plazo del personaje
- g) Las expectativas a largo plazo del personaje.

3.- Guía de trabajo para el actor sobre su personaje.

- a) Representar la historia.
- b) Improvisar el pasado y el futuro de los personajes.
- c) Improvisar las acciones físicas.
- d) Determinar el superobjetivo.
- e) Ubicar la acción central.
- f) División de las escenas en grandes trozos las acciones físicas.
- g) Crear la línea de las acciones físicas.
- h) Representar con el texto.
- i) Representar con el texto memorizado y con inflexiones.

Evaluación.

Se va a evaluar en forma continua durante todo el curso tomando en cuenta este temario.

Bibliografía básica.

Ibsen, Henrik. (1979). Teatro completo. Madrid: Aguilar.

Ibsen, Henrik. (1989). Hedda Gabler and A doll's house. Tr Christopher Hampto. Londres: Faber and Faber.

Lázaro Carreter, F. y Correa Calderón, E. (1989). Cómo se comenta un texto literario. México: Cátedra.

Stanislawski, Constantin. (1977). El trabajo del actor sobre su papel. Buenos Aires: Quetzal.

APÉNDICE D

Programa de Asignaturas del Plan de Estudios para la licenciatura
En Literatura Dramática y Teatro

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO. FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS. COORDINACIÓN Y/O DEPARTAMENTO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

LICENCIATURA <u>LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO</u> AREA <u>Tronco común</u>		DURACION			CREDITOS		
		HT	HP	THS	CT	CP	CTT
ASIGNATURA <u>Actuación I</u>	<input checked="" type="checkbox"/> OA. <input type="checkbox"/> OPT.	0	6	6	0	6	6
SEMESTRE <u>1º</u>	ANTECEDENTE						

OBJETIVO (S) GENERAL (ES) : Valorar la importancia de los factores determinantes de la actuación, en la realización de improvisaciones dramáticas.

T.E. POR UNIDAD	OBJETIVOS ESPECÍFICOS POR UNIDAD	CONTENIDOS POR UNIDAD	ACTIVIDADES DE E-A POR UNIDAD	RECURSOS DIDÁCTICOS POR UNIDAD	BIENEOGRAFÍA POR UNIDAD	EVALUACIÓN FINAL
2	1. Ubicar el papel de la actuación, dentro del espectáculo teatral.	1. INTRODUCCION A LA ACTUACION. 1.1 El teatro y su función social. 1.2 Interrelación de actores y espectadores. 1.3 El espacio escénico. 1.4 Areas de actuación.	- Exposición por parte del profesor. - Lectura de textos. - Discusión de conceptos. - Discusión de clasificaciones. - Síntesis de la unidad por parte del profesor.	- Textos.	1, 6.	Presentación de improvisaciones libres tomando en cuenta los factores determinantes de la actuación.
18	2. Utilizar el cuerpo como medio de expresión en el trabajo actoral.	2. EXPRESION CORPORAL.	- Realización de ejercicios corporales, dirigidos	- Grabaciones (música y sonidos).	2, 4, 5.	

F.E. POR UNIDAD	OBJETIVOS ESPECIFICOS POR UNIDAD	CONTENIDOS POR UNIDAD	ACTIVIDADES DE F-A POR UNIDAD	RECURSOS DIDACTICOS POR UNIDAD	BIBLIOGRAFIA POR UNIDAD	EVALUACION FINAL
10	3. Utilizar los estímulos imaginarios en el trabajo actoral.	2.1 Introspección corporal. 2.2 Relajación e hipertensión. 2.3 Distribución del peso del cuerpo. 2.4 Libertad corporal. 2.5 Sensación y respuesta corporal. 3. IMAGINACION. 3.1 Tipos de imaginación: reproductora y combinadora. 3.2 Los estímulos reales e imaginarios. 3.3 Desarrollo de imágenes. 3.4 Presencia de estímulos imaginarios a través de los sentidos.	For el profesor. Realización de ejercicios de imaginación, dirigidos por el profesor.	Grabaciones (música y sonidos). Material impreso y auditivo. - Luces.	2 y 3.	

OBSERVACIONES

FECHA

T.E. POR UNIDAD	OBJETIVOS ESPECIFICOS POR UNIDAD	CONCEPTOS POR UNIDAD	ACTIVIDADES DE F-A POR UNIDAD	RECURSOS DIDACTICOS POR UNIDAD	BIBLIOGRAFIA POR UNIDAD	EVALUACION FINAL
4	4. Ejercitar la atención y la concentración en el trabajo actoral.	3.5 Lugar, forma o presencia y fuerza o intensidad de los estímulos imaginarios. 4. OBSERVACION, ATENCION Y CONCENTRACION 4.1 La observación y su desarrollo. 4.2 La atención y su clasificación. 4.3 La concentración.	- Realización de ejercicios de observación, atención y concentración.	- Transparencias. - Luces.	2, 5.	
14	5. Manifestar sensaciones, sentimientos, emociones y pasiones en el trabajo actoral.	5. AFECTIVIDAD 5.1 Sensaciones, sentimientos emociones y pasiones. 5.2 Memoria de emociones. 5.3 El actor vincial. 5.4 El actor for	- Realización de ejercicios de interpretación, dirigidos por el profesor.	- Grabaciones. - Luces.	2, 3 y 5.	

OBSERVACIONES

FECHA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO. FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS. COORDINACIÓN Y/O DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA Y TEATRO.

LICENCIATURA LINGÜÍSTICA Y TEATRO ÁREA Tronco común

ASIGNATURA Actuación II

OB. OPT.

DURACION			CREDITOS		
HT	HP	TMS	CT	CP	CTP
0	2	6	0	6	6

SEMESTRE 2º ANTECEDENTE Actuación I

OBJETIVO (S) GENERAL (ES) Valorar la importancia de las expresiones corporal, emotiva y verbal en el proceso del trabajo actoral, aplicándolas en la interpretación de textos dramáticos.

FECHA POR UNIDAD	OBJETIVOS ESPECIFICOS POR UNIDAD	CONTENIDOS POR UNIDAD	ACTIVIDADES DE E-A POR UNIDAD	RECURSOS DIDACTICOS POR UNIDAD	BIBLIOGRAFIA POR UNIDAD	EVALUACION FINAL
20	1. Analizar los elementos que intervienen en el desarrollo caracterológico del personaje como parte esencial de la actuación.	1.1 Su temperamento y carácter. 1.2 Su construcción. 1.3 Enriquecimiento de sus rasgos esenciales: desarrollo del carácter teatral.	- Interpretación de distintas formas de expresión del carácter teatral. - Discusión de conceptos bajo la dirección del profesor. - Interpretación de	- Escenario.	5	Presentación e interpretación de textos dramáticos; elegidos por los estudiantes.
28	2. Analizar los elementos de la expresión verbal, como base del	2. LA VOZ	Realización de ejercicios de respiración y expresión	- Material impreso (Obras dramáticas seleccionadas).	2, 5.	

APÉNDICE C

Área de Actuación.

Guía de estudio.

Tercer curso Guía de trabajo para el actor sobre su personaje. (Previo a la construcción del personaje).

Objetivos generales.

Que el alumno maneje la guía de trabajo para la previa construcción del personaje junto con el método de la psicotécnica.

El alumno al concluir el curso logrará.

1. Realizar el análisis de la obra dramática para aplicarlo en el trabajo previo a la construcción del personaje.
2. Valorar la importancia del análisis de personaje para su futura interpretación en escena
3. Utilizar la guía de trabajo para el mayor dominio del texto dramático y del personaje.
4. Aplicar los elementos de la psicotécnica al texto dramático para su práctica en escena.

Temario.

1 - Análisis de la obra dramática.

- a) Lectura del texto.
 - b) Relatar la anécdota.
 - c) Determinar el tema central de la obra.
 - d) Ubicar el marco histórico, político y social de cuándo fue escrita y en qué época se desarrolla la obra.
 - e) Los planteamientos del autor y la posición que guarda frente a la obra.
- 2.- Análisis del personaje a representar.
- a) Conocer lo que los personajes dicen del personaje a representar.
 - b) Exponer lo que el personaje a representar dice de sí mismo.

- c) Reconstruir el presente actual del personaje.
- d) Biografía del personaje.
- e) Las expectativas inmediatas del personaje.
- f) Los objetivos y expectativas a mediano plazo del personaje.
- g) Las expectativas a largo plazo del personaje.

3.- Guía de trabajo para el actor sobre su personaje.

- a) Representar la historia.
- b) Improvisar el pasado y el futuro de los personajes.
- c) Improvisar las acciones físicas.
- d) Determinar el superobjetivo.
- e) Ubicar la acción central.
- f) División de las escenas en grandes trozos las acciones físicas.
- g) Crear la línea de las acciones físicas.
- h) Representar con el texto.
- i) Representar con el texto memorizado y con inflexiones.

Evaluación.

Se va a evaluar en forma continua durante todo el curso tomando en cuenta este temario.

Bibliografía básica.

Ibsen, Henrik. (1979). Teatro completo. Madrid: Aguilar.

Ibsen, Henrik. (1989). Hedda Gabler and A doll's house. Tr. Christopher Hampto. Londres: Faber and Faber.

Lázaro Carreter, F. y Correa Calderón, E. (1989). Cómo se comenta un texto literario. México: Cátedra.

Stanislavski, Constantin. (1977). El trabajo del actor sobre su papel Buenos Aires. Quetzal.

APÉNDICE D

Programa de Asignaturas del Plan de Estudios para la licenciatura
En Literatura Dramática y Teatro

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO. FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS. COORDINACIÓN Y/O DEPARTAMENTO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

LICENCIATURA LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO	ÁREA Tronco común	DURACION			CREDITOS		
		HT	HP	TMS	CF	CP	CTI
ASIGNATURA Actuación I	<input checked="" type="checkbox"/> OA. <input type="checkbox"/> OPT.	0	6	6	0	6	6

SEMESTRE 1º	ANTECEDENTE
OBJETIVO (S) GENERAL (ES) : Valorar la importancia de los factores determinantes de la actuación, en la realización de improvisaciones dramáticas.	

T.E. POR UNIDAD	OBJETIVOS ESPECÍFICOS POR UNIDAD	CONTENIDOS POR UNIDAD	ACTIVIDADES DE E-A POR UNIDAD	RECURSOS DIDÁCTICOS POR UNIDAD	BIBLIOGRAFÍA POR UNIDAD	EVALUACIÓN FINAL
2	1. Ubicar el papel de la actuación, dentro del espectáculo teatral.	1. INTRODUCCION A LA ACTUACION. 1.1 El teatro y su función social. 1.2 Interrelación de actores y espectadores. 1.3 El espacio escénico. 1.4 Areas de actuación.	- Exposición por parte del profesor. - Lectura de textos. - Discusión de conceptos. - Discusión de clasificaciones. - Síntesis de la unidad por parte del profesor.	- Textos.	1, 6.	Presentación de improvisaciones libres tomando en cuenta los factores determinantes de la actuación.
18	2. Utilizar el cuerpo como medio de expresión en el trabajo actoral.	2. EXPRESION CORPORAL.	- Realización de ejercicios corporales, dirigidos	- Grabaciones. (música y sonidos).	2, 4, 5.	

T.E. POR UNIDAD	OBJETIVOS ESPECIFICOS POR UNIDAD	CONTENIDOS POR UNIDAD	ACTIVIDADES DE F-A POR UNIDAD	RECURSOS DIDACTICOS POR UNIDAD	BIBLIOGRAFIA POR UNIDAD	EVALUACION FINAL
4	4. Ejercitar la atención y la concentración en el trabajo actoral.	<p>3.5 Lugar, forma o presencia y fuerza o intensidad de los estímulos imaginarios.</p> <p>4. OBSERVACION, ATENCION Y CONCENTRACION</p> <p>4.1 La observación y su desarrollo.</p> <p>4.2 La atención y su clasificación.</p> <p>4.3 La concentración.</p>	<p>- Realización de ejercicios de observación, atención y concentración.</p>	<p>- Transparencias.</p> <p>- Luces.</p>	2, 5.	
14	5. Manifestar sensaciones, sentimientos, emociones y pasiones en el trabajo actoral.	<p>5. AFECTIVIDAD</p> <p>5.1 Sensaciones, sentimientos, emociones y pasiones.</p> <p>5.2 Memoria de emociones.</p> <p>5.3 El actor vincencial.</p> <p>5.4 El actor focal.</p>	<p>- Realización de ejercicios de interpretación, diálogos rigidos por el profesor.</p>	<p>- Grabaciones.</p> <p>- Luces.</p>	2, 3 y 5.	

OBSERVACIONES

FECHA

T. E. POR UNIDAD	OBJETIVOS ESPECIFICOS POR UNIDAD	CONTENIDOS POR UNIDAD	ACTIVIDADES DE F-A POR UNIDAD	RECURSOS DIDACTICOS POR UNIDAD	BIBLIOGRAFIA POR UNIDAD	EVALUACION FINAL
	trabajo actoral.	2.1 La respira- ción como ba- se de la ex- presión ver- bal. 2.2 Articulación y fonación. 2.3 Dicción. 2.4 Acento dramá- tico. 2.5 Intenciones y matices. 2.6 Reglas de entonación. 2.7 Equilibrio entre las ex- presiones verbal y cor- poral.	sión verbal, diri- gidos por el pro- fesor. - Interpretación de escenas cortas.	adaptadas o es- critas por los estudiantes)		

OBSERVACIONES

FECHA

FORMACIÓN				CREDITOS		
HC	HP	THS		CT	CP	CTT
0	6	6		0	6	6

LICENCIATURA LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO AREA TRONCO COMÚN.

OB. OPT.

ASIGNATURA Actuación III

SEMESTRE 3º ANTECEDENTE Actuación II

OBJETIVO (S) GENERAL (ES) : Analizar la problemática inherente al trabajo actoral y particularmente a la creación de personajes a partir del análisis y de la interpretación del texto dramático, planteando las posibles soluciones a la misma.

T.E POR UNIDAD	OBJETIVOS ESPECÍFICOS POR UNIDAD	CONTENIDOS POR UNIDAD	ACTIVIDADES DE P-A POR UNIDAD	RECURSOS DIDÁCTICOS POR UNIDAD	BIBLIOGRAFÍA POR UNIDAD	EVALUACIÓN FINAL
15	1. Ubicar los problemas que presenta la obra dramática, en sus coordenadas histórico-sociales, estéticas y teatrales que condicionan el texto dramático	1. LA OBRA DRAMA TICA Y SU AUTOR. 1.1 El autor. 1.2 La obra. 1.3 La época. 1.4 El teatro.	- Selección por parte del profesor y de los estudiantes de un autor y de su obra general, para estudio. - Exposición sobre los diversos temas por parte del profesor, de los estudiantes, o bien del propio autor de la obra de estudio. - Recolección y revisión por parte de los estudiantes y del profesor, de material bibliográfico	- Material bibliográfico, hemerográfico, iconográfico y musical. - Textos.	1. 2, 5.	- Planteamiento y fundamentación de soluciones a la problemática inherente al equipo de trabajo, de acuerdo a sus necesidades, intenciones y posibilidades

LICENCIATURA LINGÜÍSTICA Y TEATRO AREA Tronco común		DURACION		CREDITOS	
HT	HP	THS	CT	CP	CTT
0	6	6	0	6	6

ASIGNATURA Actuación II

OB. OPT.

SEMESTRE 2: ANTECEDENTE Actuación I

OBJETIVO (S) GENERAL (ES) : Valorar la importancia de las expresiones corporal emotiva y verbal en el proceso del trabajo actoral, aplicándolas en la interpretación de textos dramáticos.

UNIDAD	OBJETIVOS ESPECIFICOS POR UNIDAD	CONTENIDOS POR UNIDAD	ACTIVIDADES DE E-A POR UNIDAD	RECURSOS DIDACTICOS POR UNIDAD	BIBLIOGRAFIA POR UNIDAD	EVALUACION FINAL
20	1. Analizar los elementos que intervienen en el desarrollo caracterológico del personaje como parte esencial de la actuación.	1. GENERALIDADES SOBRE LA CARACTERIZACIÓN DEL PERSONAJE 1.1 Su temperamento y carácter 1.2 Su construcción. 1.3 Enriquecimiento de sus rasgos esenciales: desarrollo del carácter teatral.	- Discusión de conceptos bajo la dirección del profesor. - Interpretación de distintas formas de expresión del carácter teatral.	- Escenario.	5	Presentación de interpretaciones de textos dramáticos, elegidos por los estudiantes.
28	2. Analizar los elementos de la expresión verbal, como base del	2. LA VOZ	Realización de ejercicios de respiración y expresión	- Material impreso (obras dramáticas seleccionadas,	2, 5.	

14	5. Manifestar sensaciones, sentimientos, emociones y pasiones en el trabajo actoral.	5. AFECTIVIDAD 5.1 Sensaciones, sentimientos, emociones y pasiones. 5.2 Memoria de emociones. 5.3 El actor vincial. 5.4 El actor for PDI.	- Realización de ejercicios de interpretación, dirigidos por el profesor.	- Grabaciones - - Luces.	2, 3 y 5.
----	--	--	---	-----------------------------	-----------

OBSERVACIONES _____

SECP _____

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO. FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS. COORDINACIÓN Y/O DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA Y TEATRO.

LICENCIATURA LINGÜÍSTICA Y TEATRO ÁREA Tronco común

ASIGNATURA Actuación II

09. 07.

DURACION		CREDITOS				
HT	HP	TMS	CR	CP	CTT	
9	8	6	0	6	6	

SEMESTRE 2º

ANTECEDENTE Actuación I

OBJETIVO (S) GENERAL (ES): Valorar la importancia de las expresiones corporal, emotiva y verbal en el proceso del trabajo actoral, aplicándolas en la interpretación de textos dramáticos.

T.E. POR UNIDAD	OBJETIVOS ESPECIFICOS POR UNIDAD	CONTENIDOS POR UNIDAD	ACTIVIDADES DE EVALUACION POR UNIDAD	RECURSOS DIDACTICOS POR UNIDAD	BIBLIOGRAFIA POR UNIDAD	EVALUACION
20	1. Analizar los elementos que intervienen en el desarrollo caracterológico del personaje como parte esencial de la actuación.	1. GENERALIDADES SOBRE LA CARACTERIZACION DEL PERSONAJE 1.1 Su temperamento y carácter 1.2 Su construcción. 1.3 Enriquecimiento de sus rasgos esenciales: desarrollo del carácter teatral.	- Discusión de conceptos bajo la dirección del profesor. - Interpretación de distintas formas de expresión del carácter teatral.	- Escenario.	5	Presentación e interpretación de textos dramáticos, elegidos por los estudiantes.
28	2. Analizar los elementos de la expresión verbal, como base del	2. LA VOZ	Realización de ejercicios de respiración y expresión	- Material impreso (obras dramáticas seleccionadas,	2, 5.	

T.E. POR UNIDAD	OBJETIVOS ESPECIFICOS POR UNIDAD	CONTENIDOS POR UNIDAD	ACTIVIDADES DE F-A POR UNIDAD	RECURSOS DIDACTICOS POR UNIDAD	BIBLIOGRAFIA POR UNIDAD	EVALUACION FINAL
	trabajo actoral.	<p>2.1 La respiración como base de la expresión verbal.</p> <p>2.2 Articulación y fonación.</p> <p>2.3 Dicción.</p> <p>2.4 Acento dramático.</p> <p>2.5 Intenciones y matices.</p> <p>2.6 Reglas de entonación.</p> <p>2.7 Equilibrio entre las expresiones verbal y corporal.</p>	<p>sign verbal, dirigidos por el profesor.</p> <p>- Interpretación de escenas cortas.</p>	adaptadas o escritas por los estudiantes)		

OBSERVACIONES

FICHA

FORMACIÓN			CREDITOS		
HT	HP	THS	CT	CP	CTT
0	6	6	0	6	6

LICENCIATURA DE LINGÜÍSTICA Y TEATRO ÁREA TRONCO COMÚN.

OE. OPT.

ASIGNATURA Actuación III

ANTECEDENTE Actuación II

SEMESTRE 3º

OBJETIVO (S) GENERAL (ES) : Analizar la problemática inherente al trabajo actoral y particularmente a la creación de personajes a partir del análisis y de la interpretación del texto dramático, planteando las posibles soluciones a la misma.

T.E. POR UNIDAD	OBJETIVOS ESPECÍFICOS POR UNIDAD	CONTENIDOS POR UNIDAD	ACTIVIDADES DE E-A POR UNIDAD	RECURSOS DIDÁCTICOS POR UNIDAD	APLICACIÓN POR UNIDAD	EVALUACION FINAL
15	1. Ubicar los problemas que presenta la obra dramática, en sus condiciones históricos-sociales, estéticas y teatrales que condicionan el texto dramático.	1. LA OBRA DRAMÁTICA Y SU AUTOR. 1.1 El autor. 1.2 La obra. 1.3 La época. 1.4 El teatro.	- Selección por parte del profesor y de los estudiantes de un autor y de su obra general, para estudio. - Exposición sobre los diversos temas por parte del profesor, de los estudiantes, o bien del propio autor de la obra de estudio. - Recolección y revisión por parte de los estudiantes y del profesor, de material bibliográfico	- Material bibliográfico, hemerográfico, iconográfico y musical. - Textos.	1, 2, 5.	- Planteamiento y fundamentación de soluciones a la problemática inherente al equipo de trabajo, de acuerdo a sus necesidades, intenciones y posibilidades.

E.F. POR UNIDAD	OBJETIVOS ESPECIFICOS POR UNIDAD	CONTENIDOS POR UNIDAD	ACTIVIDADES DE F-A POR UNIDAD	RECURSOS DIDACTICOS POR UNIDAD	BIBLIOGRAFIA POR UNIDAD	EVALUACION FINAL
	trabajo actoral.	2.1 La respita- ción como ba- se de la ex- presión ver- bal. 2.2 Articulación y fonación. 2.3 Dicción. 2.4 Acento dramá- tico. 2.5 Intenciones y matices. 2.6 Reglas de entonación. 2.7 Equilibrio entre las ex- presiones verbal y cor- poral.	sign verbal, diri- gidos por el pro- fesor. - Interpretación de escenas cortas.	adaptadas o es- citas por los estudiantes)		

OBSERVACIONES

PCRA

T. F. POR UNIDAD	OBJETIVOS ESPECIFICOS POR UNIDAD	CONTENIDOS POR UNIDAD	ACTIVIDADES DE F-A POR UNIDAD	RECURSOS DIDACTICOS POR UNIDAD	BIBLIOGRAFIA POR UNIDAD	EVALUACION FINAL
			<p>gráfico, hemerográfico e iconográfico, que contribuya a crear imágenes visuales sobre las épocas, estilos y géneros de la obra de estudio.</p> <p>- Recolección y revisión por parte del profesor y de los estudiantes, de material musical que contribuya a crear imágenes auditivas sobre las costumbres de la época de la obra de estudio.</p> <p>- Análisis de las corrientes estéticas de la época, a través de las manifestaciones de las artes teatrales y su relación con las no teatrales.</p> <p>- Análisis de las relaciones de la literatura de la época con la obra de estudio.</p>			

OBSERVACIONES

FECHA

N.º DE UNIDAD	OBJETIVOS ESPECÍFICOS POR UNIDAD	CONTENIDOS POR UNIDAD	ACTIVIDADES DE F.º A.º POR UNIDAD	RECURSOS DIDÁCTICOS POR UNIDAD	BIBLIOGRAFÍA POR UNIDAD	EVALUACIÓN FINAL
4	2. Identificar las características del texto dramático con relación a la obra de estudio	2. El TEXTO. 2.1 Ubicación del texto de la obra. 2.2 Caracterización. 2.2.1 Género. 2.2.2 Estilo. 2.2.3 Estructura dramática. 2.2.4 Lenguaje. 2.2.5 Tema. 2.2.6 Personajes	- Selección por parte del profesor y de los estudiantes de un texto de la obra estudiada. - Análisis de la relación entre el texto a estudiar y la obra general del autor. - Lectura del texto y anotación de las primeras impresiones sobre éste, por parte de los estudiantes, con el propósito de registrar una imagen total sobre el mismo. - Comparación por parte de los estudiantes y del profesor, sobre las diversas traducciones existentes sobre el texto y entre éstas y el texto escrito en el idioma original	- Selección por parte del profesor y	1, 2, 3.	

OBSERVACIONES

FECHA

T.E. POR UNIDAD	OBJETIVOS ESPECIFICOS POR UNIDAD	CONTENIDOS POR UNIDAD	ACTIVIDADES DE F-A POR UNIDAD	RECURSOS DIDACTICOS POR UNIDAD	BIBLIOGRAFIA POR UNIDAD	EVALUACION FINAL
20	<p>3. Analizar las características específicas del texto objeto de estudio.</p> <p>3.1 Género.</p> <p>3.2 Estilo.</p> <p>3.3 Estructura dramática.</p> <p>3.4 Lenguaje.</p> <p>3.5 Tema.</p> <p>3.6 Personajes.</p> <p>3.7 Intriga-arreglo.</p> <p>3.8 Acción dramática.</p>	<p>de la traducción del texto más precisa o que más se apega al del idioma original.</p> <p>- Revisión y discusión del texto por parte del profesor y de los estudiantes, para identificar en general las características del mismo.</p> <p>- Particularizar en sus elementos las características determinadas del texto, estableciendo las relaciones existentes entre aquellos y entre éstas a su vez.</p>	<p>- Texto de estudio.</p>	1, 2, 3.		

FECHA

OBSERVACIONES

C.E. POR UNIDAD	OBJETIVOS ESPECIFICOS POR UNIDAD	CONTENIDOS POR UNIDAD	ACTIVIDADES DE F-A POR UNIDAD	RECURSOS DIDACTICOS POR UNIDAD	BIBLIOGRAFIA POR UNIDAD	EVALUACION FINAL
9	4. Identificar la problemática que presenta el texto dramático al equipo de trabajo, en sus coordenadas histórico-sociales, filosófica-ideológicas, estéticas, artísticas y programática-teatrales	4. INTERPRETACION DEL TEXTO. 4.1 Género. 4.2 Estilo. 4.3 Estructura dramática. 4.4 Lenguaje. 4.5 Tema. 4.6 Personajes. 4.7 Intriga-argumento. 4.8 Acción dramática. 4.9 Unidades dramáticas. 4.10 Objetivo de la obra. 4.11 Acentos.	Integrar las características del texto, de acuerdo a las necesidades, intenciones y posibilidades del equipo de trabajo.	Texto de estudio.	1, 2, 3.	

OBSERVACIONES

FECHA

LICENCIATURA LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO AREA TRONCO COMUN

ASIGNATURA Actuación IV

CB. OPT.

DURACION				CREDITOS		
HT	EP	TES	CT	CP	CTI	
0	6	6	0	6	6	6

SEMESTRE 4: ANTERIORES Actuación III

OBJETIVO (S) GENERAL (ES) : Retroalimentar el trabajo actoral mediante la escenificación de una obra teatral ante un público.

N.º POR UNIDAD	OBJETIVOS ESPECIFICOS POR UNIDAD	CONTENIDOS POR UNIDAD	ACTIVIDADES DE S-A POR UNIDAD	RECURSOS DIDACTICOS POR UNIDAD	BIBLIOGRAFIA POR UNIDAD	EVALUACION FINAL
10	1. Formular una propuesta escénica basada en el análisis y la interpretación del texto, que contemple las posibilidades concretas de realización del equipo de trabajo, en cuanto actores, espacio, tiempo, presupuesto, público, etc.	1. PROPOSTA ESCENICA. 1.1 Espacio-tiempo. 1.2 Actor. 1.3 Texto. 1.4 Movimiento.	- Planteamiento, por parte de los estudiantes de diversas propuestas, cada una de las cuales tienda hacia la coherencia entre el espacio, el tiempo, el actor, el texto y el movimiento. - Discusión por parte del profesor y de los estudiantes sobre la actividad anterior. - Elección por parte del profesor y de los estudiantes	- Espacio escénico - Texto.	4, 5.	- Presentación ante un público, de una obra teatral en la que se concreten las etapas del proceso de montaje escénico, particularmente la de retroalimentación del trabajo actoral.

F. E. UNIDAD	OBJETIVOS ESPECIFICOS POR UNIDAD	CONTENIDOS POR UNIDAD	ACTIVIDADES DE F. E. POR UNIDAD	RECURSOS DIDACTICOS POR UNIDAD	BIBLIOGRAFIA POR UNIDAD	EVALUACION POR UNIDAD
38	2. Concretar la propuesta escénica al través de la realización e integración de las etapas del proceso de montaje escénico, haciendo énfasis en el trabajo actoral.	2. EL PROCESO DE MONTAJE ESCÉNICO, EL PROCESO DE CREACION DEL ACTOR. 2.1 La programación. 2.2 La experimentación.	Plantamiento por parte de los estudiantes, de un plan de trabajo sobre el proceso de montaje escénico, especificando objetivos inmediatos y mediatos, actividades y plazos. Ensayo con el equipo de trabajo para probar el funcionamiento de la propuesta escénica, identificando e introduciendo las modificaciones pertinentes. Especificación clara y precisa, por parte de los estudiantes, de las condiciones en la que habrá de concretar la propuesta.		1, 2, 3, 4, 5.	

OBSERVACIONES

FECHA

C.F.E. POR UNIDAD	OBJETIVOS ESPECIFICOS POR UNIDAD	CONTENIDOS POR UNIDAD	ACTIVIDADES DE F.O.A. POR UNIDAD	RECURSOS MATERIALES POR UNIDAD	BIBLIOGRAFIA POR UNIDAD	EVALUACION FINAL
	2.4 La comprobación.	<ul style="list-style-type: none"> - Ensayo con el equipo de trabajo para verificar la funcionalidad de la propuesta, en su realización escénica. 	<ul style="list-style-type: none"> - Ensayos con el equipo de trabajo ante un público eventual con el propósito de percibir sus impresiones y en consecuencia de tomar en consideración los ajustes necesarios - Realización por parte del equipo de trabajo de los ajustes pertinentes. - Presentación, ante el público, del espectáculo terminado. - Discusión posterior a cada función por parte del equipo de trabajo, sobre el desarrollo del es- 			
	2.5 La retroalimentación.					

FECHA

OBSERVACIONES

E B UNIDAD	CONTRINOS RECOLLECTOS POR UNIDAD	CONVENIOS POR UNIDAD	ACTIVIDADES DE F-4 POR UNIDAD	PROCESOS DE PROTECTOS POR UNIDAD	REGISTRO DE CONVENIOS	EVALUACION FINAL
			<p>pactaculo con el propósito de ava- luarlo y en su ca- so de hacer de ma- nera permanente los ajustes corres- pondientes.</p>			

OBSERVACIONES

FECHA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO. FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS. COORDINACIÓN Y/O DEPARTAMENTO: LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

DURACIÓN				CREDITOS		
SE	HP	THS	CT	CP	CFE	
2	4	6	4	4	4	8

LICENCIATURA LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATROÁREA Actuación

OB. OPT.

ASIGNATURA Actuación V

SEMESTRE 5: ANTECEDENTE Actuación IV

OBJETIVO (S) GENERAL (ES) : Valorar la importancia del tono y su relación con la caracterización en el trabajo actoral.

UNIDAD	OBJETIVOS ESPECÍFICOS POR UNIDAD	CONTENIDOS POR UNIDAD	ACTIVIDADES DE E-A POR UNIDAD	RECURSOS DIDÁCTICOS POR UNIDAD	BIBLIOGRAFÍA POR UNIDAD	EVALUACIÓN FINAL
18	1. Aplicar los distintos tonos en el trabajo actoral.	1. EL TONO Y SUS APLICACIONES. 1.1 Estructura y tono. 1.2 Las correspondencias tonales de los géneros dramáticos. 1.3 Tipos de tonos generales de obra y particulares de escena. 1.4 El tono y el significado	- Realización de ejercicios de diferenciación tonal: producción de distintos tonos e identificación de cambios puramente tonales o de alteraciones en la estructura. - Realización de ejercicios de conservación y variación tonal, sobre un texto determinado: manejo de la voz y del cuerpo, como consecuencia de una intención tonal específica;	- Equipo de sonido - Equipo de video	1, 11, 12.	- Consideración del desempeño y desarrollo de cada estudiante, a partir de las prácticas realizadas.

CÓDIGO DE UNIDAD	OBJETIVOS ESPECÍFICOS POR UNIDAD	CONTENIDOS POR UNIDAD	ACTIVIDADES DE S. A. POR UNIDAD	RECURSOS MATERIALES POR UNIDAD	BIBLIOGRAFÍA POR UNIDAD	EVALUACIONES FINALES
30	2. Aplicar el tono como medio de caracterización.	<p>2. LA CARACTERIZACIÓN Y EL TONO.</p> <p>2.1 El tono y la caracterización: sus determinaciones recíprocas.</p> <p>2.1.1 La elección de los datos característicos de acuerdo al tono.</p> <p>2.1.2 La modificación circunstancial en el logro del tono convenido.</p>	<p>Determinación del tono de una escena por medio de su análisis.</p> <p>Determinación de posibles características del personaje, una vez encontrado el tono</p> <p>Interpretación de una escena cualquiera, adoptando dos tonos opuestos analizando el cambio de características operado en el personaje.</p>	<p>- Equipo de sonido</p> <p>- Equipo de video.</p>	1, 3, 9. 11.	

OBSERVACIONES

FICHA

NOMBRE POR UNIDAD	OBJETIVOS ESPECIFICOS POR UNIDAD	CONVENIOS POR UNIDAD sin alte- -rar la si- tuación dramática.	ACTIVIDADES DE F-2 POR UNIDAD	RECURSOS ESPECIFICOS POR UNIDAD	BIBLIOGRAFIA POR UNIDAD	EVALUACION FINAL

FECHA

OBSERVACIONES

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO. FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS. COORDINACION Y/O DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA Y LENGUA CASTELLANA Y LINGÜÍSTICA Y TEATRO

LICENCIATURA LINGÜÍSTICA Y LENGUA CASTELLANA Y LINGÜÍSTICA Y TEATRO -- Actuación

ASIGNATURA Actuación VI

OS. OFT.

DISTRIBUCION			CREDITOS		
HT	HP	FES	CT	CP	CCM
2	4	6	4	4	8

SEMESTRE 6º ANTECEDENTE Actuación V

OBJETIVO (S) GENERAL (ES) : Valorar la importancia del estilo y su relación con la creatividad estilística en el trabajo actoral.

N.º DE UNIDAD	OBJETIVOS ESPECIFICOS POR UNIDAD	CONTENIDOS POR UNIDAD	ACTIVIDADES DE S-A POR UNIDAD	RECURSOS DIDACTICOS POR UNIDAD	REFERENCIAS POR UNIDAD	EVALUACION FINAL
10	1. Aplicar las tendencias estilísticas y los comportamientos básicos del actor, en relación al personaje.	1.1 Tendencias estilísticas en el arte. 1.2 Comportamientos estilísticos básicos del actor, en relación al personaje.	- Análisis de textos dramáticos, identificando y asumiendo el personaje. - Equipo de sonido. - Equipo de vídeo.	5, 8, 9, 10, 12, 13.	Consideración del desempeño de cada estudiante, a partir de las prácticas realizadas.	
		1.2.1 Actitud Clasicista				
		1.2.2 Actitud Romántica.				

CATEGORÍA DE UNIDAD	CONTENIDOS DE UNIDAD	CONTENIDOS POR UNIDAD	ACTIVIDADES DE UNIDAD	EVALUACIÓN DE UNIDAD	EVALUACIÓN DE UNIDAD	EVALUACIÓN DE UNIDAD
		<p>3.2 Problemas de la caracterización del actor.</p> <p>3.2.1 La caracterización no realista.</p> <p>3.2.2 El ritmo en las repeticiones argumentológicas.</p> <p>3.2.3 La exactitud estilística.</p> <p>3.3 El método de la exclusión en el logro de estilos determinados.</p> <p>3.4 El dominio estilístico y la madurez creativa.</p>	<p>- Presentación de algunas escenas de obras realistas, haciendo énfasis en el método de caracterización.</p> <p>- Presentación de obras del mismo período, señalando las sutiles diferencias estilísticas logrando la exactitud en el estilo.</p> <p>- Comparación entre las características del personaje y las propias del actor, conservando las convergentes, eliminando las divergentes y adoptando las ausentes.</p>			

OBSERVACIONES

Página

UNIDAD	OBJETIVOS ESPECÍFICOS POR UNIDAD	MÉTODOS POR UNIDAD	ACTIVIDADES DE FOMENTO POR UNIDAD	RECURSOS MATERIALES POR UNIDAD	BIBLIOGRAFÍA POR UNIDAD	EVALUACIÓN POR UNIDAD
17	<p>2. Aplicar los elementos determinantes de la amalgama estilística en el trabajo actoral.</p> <p>2.1 Circunstancias históricas co-sociales.</p> <p>2.2 Corrientes intelectuales vigentes.</p> <p>2.3 El autor y la obra.</p> <p>2.4 La compañía, el director y el actor.</p> <p>2.5 La amalgama estilística.</p>	<p>1.3 El significado del estilo.</p> <p>2. DETERMINANTES ESTILÍSTICAS EN LA ACTUACION.</p>	<p>- Prácticas de cambio estilístico sobre una misma escena, percibiendo el cambio significacional.</p> <p>- Presentación de escenas cortas, efectuando una conjugación estilística.</p> <p>- Adecuación estilística en la presentación de escenas, relativas al actor, la escenografía, el vestuario, la iluminación y la música.</p>	<p>- Equipo de video.</p> <p>- Equipo de sonido.</p>	<p>1, 2, 4, 11.</p>	
21	<p>3. Aplicar el estilo, como medio de creatividad histriónica.</p>	<p>3. EL ESTILO Y LA CREATIVIDAD EN LA ACTUACION.</p> <p>3.1 El estilo como limitante y estimulante en la</p>	<p>- Presentación de escenas de distintas épocas y estilos en las que se desarrolle la creatividad específica del actor.</p>	<p>- Equipo de sonido</p> <p>- Equipo de video.</p>	<p>3, 4, 5, 7.</p>	

OBSERVACIONES

FECHA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO. FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS. COORDINACIÓN Y/O DEPARTAMENTO: LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO.

DURACIÓN				CREDITOS			
HT	EP	THS	CP	CT	CP	CT	CP
2	2	4		6	2	4	

LICENCIATURA: LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO AREA ACTUACION

ASIGNATURA ACTUACION VII B. OPT.

ANTECEDENTE ACTUACION VI

SEMESTRE 7º

OBJETIVO (S) GENERAL (ES) : El alumno analizará su propia práctica con el apoyo de elementos teóricos de la actuación a fin de mejorar sucesivamente dicha práctica a partir de la consecuentización de errores y aciertos.

CÓDIGO POR UNIDAD	OBJETIVOS ESPECÍFICOS POR UNIDAD	CONTENIDOS POR UNIDAD	ACTIVIDADES DE E- POR UNIDAD	RECURSOS DIDÁCTICOS POR UNIDAD	REPLICARÍA POR UNIDAD	EVALUACIÓN FINAL
24	1.-Determinación de elementos básicos de la teoría de actuación: conceptos, escuelas y elementos.	1.-TEORÍA DE ACTUACION 1.1.-Definición de actuar en rigor las escuelas de actuación. 1.2.-Lo que son las escuelas de actuación. 1.3.-Las escuelas y los estilos de actuación. 1.4.-El tono de la actuación y su relación con la obra y con la idea de la dirección.	-Discusión del tema entre alumnos y profesor. -Exposición preliminar por parte del profesor. -Discusión con los alumnos. Conclusiones por parte del profesor. -Ejercicios. -Discusión.	-Textos	1, 4, 5,	1.-Acumulativa basada en ejercicios, de actuación realizados en clase 2.-Práctica actoral donde el alumno aplicará los elementos aprendidos durante el curso.

C.E. PAR UNIDAD	OBJETIVOS ESPECIFICOS POR UNIDAD	CONTENIDOS POR UNIDAD	ACTIVIDADES DE P-A POR UNIDAD	RECURSOS DIDACTICOS POR UNIDAD	EVALUACION POR UNIDAD	EVALUACION FINAL
24	2.-Análisis de los problemas más comunes con los que un actor se topa en la práctica escénica.	1.5.-El tiempo y los acentos. 1.6.-El timing y el ritmo. 2.-PROBLEMAS DE LA ACTUACION EN LA PRACTICA. 2.1.-La importancia del objetivo. 2.2.-Diferenciación de super objetivos en los estilos clasicistas y románticos. 2.3.-Análisis del momento situacional. 2.4.-Liga de momentos situacionales analizados.	-Ejercicios -Explicación por parte del profesor. -Encontrar objetivos en distintos personajes de una obra dramática. Ejercitar superobjetivos. -Ejercicios. -Discusión con alumnos y puesta en práctica mediante el ejemplo de una escena.	-Utilería en general. -Textos.	2,3,6	

OBSERVACIONES

FECHA

C.A.E. POR UNIDAD	OBJETIVOS ESPECIFICOS POR UNIDAD	CONTENIDOS POR UNIDAD	ACTIVIDADES DE F.A. POR UNIDAD	RECURSOS DIDACTICOS POR UNIDAD	BIBLIOGRAFIA POR UNIDAD	EVALUACION FINAL
		2.5.-La creación y la provocación. 2.6.-El <u>lucimiento</u> escénico en los estilos clasicistas. 2.7.-La línea del personaje y el estilo. 2.8.-Mecanización y creatividad.	-Explicación por parte del profesor. -Ejercicios con repetición de escenas	-Textos -Utilería en general.		

OBSERVACIONES

FFCHA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO. FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS. COORDINACIÓN Y/O DEPARTAMENTO: _____

LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO.

LICENCIATURA LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO AREA ACTUACION

ASIGNATURA ACTUACION VIII

	DURACION			CREDITOS		
	HT	HP	TMS	CT	CP	CTP
	2	2	4	6	2	4

SEMESTRE 8º OS. OPT. ANTECEDENTE ACTUACION VII

OBJETIVO (S) GENERAL (ES) : El alumno coordinará el pensamiento, el gesto vocal y corporal mediante la unión de la teoría y la práctica. Vencimiento de dificultades de tipo profesional.

UNIDAD	OBJETIVOS ESPECIFICOS POR UNIDAD	CONTENIDOS POR UNIDAD	ACTIVIDADES DE ENSEÑANZA POR UNIDAD	REGISTROS DIDACTICOS POR UNIDAD	SEMILOGRADA POR UNIDAD	EVALUACION POR UNIDAD
16	1.- Interrelación de la intención de comunicación y la comunicación. 1.-La intención misma mediante la voz. 2.-Lo que se quiere significar y el uso de la voz para lograrlo. 3.-La voz y el carácter. 4.-La dicción, la modulación y la entonación como elementos significantes.	1.- El cerebro y la voz. 1.-La intención. 2.-Lo que se quiere significar y el uso de la voz para lograrlo. 3.-La voz y el carácter. 4.-La dicción, la modulación y la entonación como elementos significantes.	-Explicación por parte del profesor. -Ejemplificación y ejercicios por parte de los alumnos.	-Textos.	3, 5, 6	Demostración de comprensión teórica y práctica, mediante escenas de obras dramáticas elaboradas por los alumnos.

C.E. POR UNIDAD	OBJETIVOS ESPECÍFICOS POR UNIDAD	CONTENIDOS POR UNIDAD	ACTIVIDADES DE F-A POR UNIDAD	RECURSOS DIDÁCTICOS POR UNIDAD	BIBLIOGRAFIA POR UNIDAD	EVALUACION FINAL
16	2.- Interrelación de la intención de comunicación y la comunicación misma mediante un meta lenguaje corporal.	<p>1.5.- Los recursos vocales.</p> <p>1.6.- El claro entendimiento del texto y la voz.</p> <p>2.- EL CEREBRO Y EL CUERPO.</p> <p>2.1.- El movimiento cliché.</p> <p>2.2.- El movimiento arquetípico.</p> <p>2.3.- El movimiento significativo y el distractivo.</p> <p>2.4.- Sincronía de la expresión gestual y la expresión vocal.</p> <p>2.5.- El gran gesto.</p>	<p>-Exposición por parte del profesor</p> <p>-Demostración.</p> <p>-Ejercicios.</p>	<p>-Películas o videocassettes de películas.</p> <p>-Espejos de cuerpo entero.</p>	1,2,3.	

OBSERVACIONES

FFCRP

NÚMERO POR UNIDAD	OBJETIVOS ESPECÍFICOS POR UNIDAD	'CONTENIDOS POR UNIDAD	ACTIVIDADES DE LA UNIDAD	RECURSOS DIDÁCTICOS POR UNIDAD	EVALUACIÓN POR UNIDAD	EVALUACIÓN FINAL
16	3.- Solución de problemas generales en el ejercicio profesional.	3.- Los accidentes constantes en el trabajo del actor. 3.1.- Un texto incomprensible. 3.2.- Un personaje incomprensible. 3.3.- Una situación incomprensible. 3.4.- Una dirección incomprensible. 3.5.- Un compañero equivocado. 3.6.- Darnos cuenta de nuestra propia equivocación. 3.7.- Un público equivocado.	-Exposición por parte del profesor. -Discusión. -Ejemplificación.	-Textos	4, 5, 6	

33SERVACIONES

Página

DURACION			CREDITOS		
HT	HP	THS	CT	CF	CTT
0	4	4	0	4	4

LICENCIATURA LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO AREA Tronco común

O.B. OPT.

ASIGNATURA Expresión verbal I

SEMESTRE 1. ANTECEDENTE

OBJETIVO (S) GENERAL (ES) : Utilizar artísticamente la voz, en la puesta en escena, a partir de la ejercitación de los órganos del aparato fonador y del uso armónico de los componentes de la voz.

CANTIDAD	OBJETIVOS ESPECIFICOS POR UNIDAD	CONTENIDOS POR UNIDAD	ACTIVIDADES DE E-A POR UNIDAD	RECURSOS DIDACTICOS POR UNIDAD	BIBLIOGRAFIA POR UNIDAD	EVALUACION
24	1. Ejercitar, a partir de la técnica de relajación y expansión, los órganos del aparato fonador, como base para el uso artístico de la voz.	1. EL APARATO FONADOR 1.1 Organos 1.1.1 Los músculos los periféricos. 1.1.2 La laringe 1.1.3 Las cuerdas vocales. 1.1.4 Los labios 1.1.5 El mentón 1.1.6 Las mandíbulas.	ACTIVIDADES DE E-A POR UNIDAD - Exposición del tema por parte del profesor.	RECURSOS DIDACTICOS POR UNIDAD - Diapositivas - Proyector	BIBLIOGRAFIA POR UNIDAD 1, 4, 7.	EVALUACION - Presentación de escenas u obras cortas, en las que, de acuerdo a su contenido y forma, se utilicen adecuadamente los órganos del aparato fonador y los componentes de la voz.

NOMBRE DE LA UNIDAD	OBJETIVOS ESPECIFICOS POR UNIDAD	CONTENIDOS POR UNIDAD	ACTIVIDADES DE P-A POR UNIDAD	REGISTROS DIDACTICOS POR UNIDAD	BIBLIOGRAFIA POR UNIDAD	EVALUACION FINAL
		1.1.7 La lengua 1.1.8 Los carrillos. 1.1.9 Los pulmones. 1.1.10 El diafragma.	- Realización de ejercicios colectivos e individuales de: a) Respiración diafragmática que permita la correcta aspiración y expulsión del aire. b) Calentamiento de la laringe y de las cuerdas vocales, mediante la articulación y vocalización. c) Colocación de la voz, a partir de la emisión de vocales y consonantes y del uso oportuno de las cavidades.			

OBSERVACIONES

FECHA

C.º P.º POR UNIDAD	OBJETIVOS ESPECIFICOS POR UNIDAD	CONTENIDOS POR UNIDAD	ACTIVIDADES DE F-A POR UNIDAD	ESTRUCTURAS CURSICOS POR UNIDAD	BIBLIOGRAFIA POR UNIDAD	EVALUACION FINAL
		2.3 Efectos ar- tísticos. 2.3.1 Conceptua- les. 2.3.2 Afectivos	- Realización, por parte de los estu- diantes, de ejer- cicios de expre- sión verbal de i- deas y sentimien- tos acordes con la intención de las situaciones dramá- ticas elegidas.			

OBSERVACIONES

FECHA

C.E. POR UNIDAD	OBJETIVOS ESPECIFICOS POR UNIDAD	CONTENIDOS POR UNIDAD	ACTIVIDADES DE F-A POR UNIDAD	RECURSOS DIDACTICOS POR UNIDAD	BIBLIOGRAFIA POR UNIDAD	EVALUACION FUELE
24.	2. Utilizar armónicamente los componentes de la voz, en la interpretación de ideas y sentimientos correspondientes a la intención específica de situaciones dramáticas.	2. LA VOZ 2.1 Concepto 2.2 Componentes 2.2.1 Tono y volumen. 2.2.2 Timbre 2.2.3 Entonación 2.2.4 Matiz 2.2.5 Modulación:	- Exposición del tema por parte del profesor. - Realización de ejercicios, colectivos e individuales de expresión verbal, tendientes a lograr la calidad adecuada de los componentes de la voz. - Realización de ejercicios colectivos e individuales de expresión verbal, tendientes a lograr la armonía entre los componentes de la voz. - Elección por parte de los estudiantes de situaciones dramáticas identificando su intención específica para efectos de expresión verbal.	- Espacio escénico - Textos	1, 2, 5.	

OBSERVACIONES:

FECHA