



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES
LICENCIATURA EN ARTE DRAMÁTICO

E N S A Y O

“La Importancia de metodología en el proceso creativo del Actor”

Que para obtener el título de:
Licenciado en Arte Dramático

Presenta:
Juan Carlos Salvador Barrera

Asesora:
Mtra. María del Rayo Vega Martínez

Toluca, Estado de México, 2022.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.	3
DESARROLLO.	7
Dramaturgización Actoral.....	12
Situación dramática.	36
Metodología para lograr la dramaturgización actoral, como resultado del enfrentamiento a diferentes planteamientos estilísticos escénicos.	52
CONCLUSIONES.....	72
BIBLIOGRAFÍA.....	73

INTRODUCCIÓN.

*La muerte amenaza al teatro en la medida en la que la televisión y el cine entran en su domicilio,*¹ es una frase que Jerzy Grotowski escribió hace más de 50 años y que nació motivada por su preocupación de una realidad vivida en aquella época, y que hoy es una verdadera predicción.

Durante más de 50 años esta amenaza ha sido un cáncer que las sociedades han permitido y que poco a poco van dando muerte a este fenómeno llamado teatro. A lo largo de la historia de la humanidad, las sociedades han sufrido importantes cambios y el arte no ha estado exento de ello, el teatro tampoco y específicamente en la teoría y práctica actoral se han presentado infinidad de teóricos, directores y actores que han propiciado el enriquecimiento de este arte con su experiencia. Al paso del tiempo se profesionaliza la actuación ante las necesidades y exigencias de la evolución social y así, el actor, desde hace muchos años se convierte en un profesional de la escena que tiene un compromiso social al desarrollar su trabajo con valores y principios éticos.

Pero ¿cuál es ese compromiso?; sería un hecho discutible y las opiniones serían muy variadas, porque la experiencia de los profesionistas que ejercen este arte han sido múltiples, pero a fin de cuentas enriquecedoras; de lo que sí es seguro es que como profesionistas en este terreno, todos tienen objetivos determinados; pero hay uno en el que pensamiento y necesidad se unifican, pues se tiene el compromiso y la obligación de concientizar a una sociedad determinada sobre el accionar del ser humano, por medio de la metáfora del mismo, a través de la creación minuciosa de conductas humanas complejas.

Como se menciona anteriormente no sólo las artes han sufrido cambios, de igual manera la tecnología, y con ello el pensamiento humano. La tecnología trajo consigo enormes cambios a la vida del hombre: mejoró su calidad de vida, disminuyó el índice de mortalidad, le aportó tecnología de punta y un mercado amplio de productos de primera necesidad (alimentos y vestido), hasta productos que la mayoría de las veces se adquieren por moda o lujo; para caer en el llamado

¹ Hacia un Teatro Pobre. Jerzy Grotowski. Ed. S.XXI, 21ª. ed. España 2000

consumismo. Pero también un sistema económico que puede ser amigable si se tienen los medios para vivir en él, o se convierte en enemigo si no se puede pertenecer a este círculo; un sistema donde todo es vendible. Sistema económico que ha permitido que el actor pueda trabajar en otros medios de producción, como lo son el cine, la televisión y la radio; ante este fenómeno la competencia que se le ha genera al teatro, podría ser una de las causas que esté propiciando la falta de público.

Algún sector de “actores” mediante la televisión y el cine se han convertido en un producto más del mercado del entretenimiento, razón por la cual la sociedad ha dirigido sus ojos hacia estos medios de producción, lo que ha propiciado que el teatro haya sido desplazado de las preferencias del público. Todo lo anterior no tiene como propósito descalificar a la televisión como medio de producción y de información, pues a diferencia el arte teatral tiene sus propios objetivos y modos de creación, pero es un medio de expresión artística con un profundo compromiso social. Hoy se tiene la seguridad de que no toda la responsabilidad recae en el sistema económico y de entretenimiento, también existen factores importantes dentro del fenómeno teatral que son las instituciones culturales y educativas del arte escénico pero también del trabajo de los actores quienes no están creando con toda la responsabilidad que les corresponde para evitar que el teatro pierda terreno. Por todo esto se puede concluir que, el hecho de no tener claro el compromiso social que como dramaturgizador se tiene, aunado a la falta de claridad en el trabajo a realizar, su falta de conciencia y conocimiento, da como resultado en muchos casos una visión conformista en relación al fenómeno teatral.

Uno de los mayores defectos del producto televisivo (telenovelas) es la creación de melodramas estereotipados que están lejos de una realidad, y que han transformado al actor en una mercancía con determinadas características físicas afines a la mercadotecnia, para dar como consecuencia que se confunda lo que es un verdadero actor y la preparación que este debe tener.

Son muchas las generaciones que han crecido bajo un sistema educativo limitado, donde el arte y la cultura son prescindibles; generaciones donde no se

fomentó la necesidad de una formación cultural, generaciones que han arrojado infinidad de artistas que día a día están luchando contra una sociedad aplastante e indiferente al fenómeno artístico en general.

Por esta razón surge la necesidad de desarrollar este ensayo, que permita reafirmar el verdadero trabajo que el actor debe desempeñar con la finalidad de que sea exigente y preciso en su creación, logrando productos de calidad que obliguen a nuestra sociedad a mirar y entender que los actores y en general el arte es indispensable socialmente, pero para poder hacer esto se debe tener bien claro cuál es la tarea y cuáles son las herramientas insustituibles para poder ofrecer un producto de calidad y trascendencia social, como dramaturgizador del arte escénico.

Citando nuevamente a Grotowski: *el teatro es un complejo de disciplinas*², (dirección, escenografía, iluminación, musicalización, vestuario, etc.) dichas disciplinas ayudan contribuyen en la creación del actor en un producto final que se representara ante un público. Por ello el objetivo principal de esta investigación es sustentar que el actor debe tener una metodología de trabajo, tarea con determinadas dificultades, pero que puede enfrentar por medio de la creación; esta afirmación es producto de quince años de preparación y de experiencia, de entrenamiento, de enfrentamientos, de encuentros y desencuentros que se dieron en la praxis del proceso escénico, bajo la aplicación de un método de trabajo que habrá de reafirmar puntualmente que el actor es un dramaturgizador constante.

A partir de que el actor desarrolle su método de trabajo estará consciente de que, a través de una adecuada preparación física, emocional e intelectual, podrá enfrentarse al mundo laboral al final de su preparación.

En este trabajo de investigación se expondrán los procesos convenientes para que un actor a través de las herramientas y enseñanzas adquiridas en su

² Hacia un Teatro Pobre. Jerzy Grotowski. Ed. S.XXI, 21ª. ed. España 2000

preparación inicial pueda articular su creación escénica, haciendo notar que es posible que en el camino se tope con determinados retos y carencias durante el proceso escénico, los cuales tendrá que identificar, entender y superar. Es decir, la preparación del actor debe ser un proceso constante

DESARROLLO.

¿Qué vas hacer cuando seas grande? Es una de las preguntas que formó parte de nuestra historia entre los 6 y 15 años. Recuerdo que durante estos años de mi vida mis seres más cercanos me cuestionaron sobre esto, pero realmente a los seis años no era una preocupación que mantuviera mi mente ocupada; y ante la “Presión Social”; pues no podría llamarla de otra manera; fui cambiando de carrera durante la adolescencia, de querer ser Médico para curar a todos y tener la idea de querer ayudar a la gente, pasé a querer ser Biólogo Marino; porque siempre he tenido una enorme admiración y respeto por el mundo marino, después de los doce años había abandonado ambas ideas; ahora quería ser cantante, idea que tampoco duro mucho tiempo, ya que a los dieciocho años aproximadamente: ya tenía definido que quería estudiar, Administración de Empresas; sin embargo durante toda mi infancia y parte de la adolescencia siempre fui el que hacía “el numerito” –como le llamarían algunos- era una cualidad, “don” si es que se le puede definir de alguna manera; me tocaba organizar eventos familiares; alguna imitación y cada reunión la pedían, aun sabiendo que era la misma (cantaba “Mujeres” de Arjona) definitivamente a esta edad mi conocimiento sobre las arte escénicas era carente –pero sobre todo mi gusto por la música, no era el mejor-. La falta de cultura en la comunidad donde crecí era obvia, no tenía idea de lo que era el Teatro, nuestro único referente era la televisión abierta, que indudablemente no tenía ningún contenido que pudiera darme idea lo que es el Arte y mucho menos la actuación como la conozco ahora.

Durante mi infancia las imitaciones llegaron a tal punto de convertirse en algo divertido, a una situación tediosa e incluso de enojo, no entendía a ciencia cierta qué era lo que sucedía, sólo recuerdo haberle pedido a mi madre en algún momento me metiera a clases de danza, necesitaba más que una imitación de Arjona. Lo único que obtuve fue entrar a una academia de Karate, lo cual no me desagradó del todo; estaba de moda y todos nos sentíamos Daniel Larusso personaje que interpretaba el actor Ralph Maccio de la película Karate Kid del director John G. Avildsen, pero no duró; todos mis compañeros eran de

dieciséis, yo solo seis años y no tuve la fuerza ni el espíritu para tolerar los entrenamientos.

Durante la adolescencia me dedicaba a cantar y bailar por momentos en mi cuarto, no tenía a la fecha ningún acercamiento al teatro ni a la danza. Sólo me enfoque a dos actividades en la secundaria, formar parte de la estudiantina con una guitarra que tenía en casa y concurso de poesía. Eran actividades que disfrutaba mucho, con el paso de los años se convirtió en algo insuficiente, esa chispa y necesidad se fue apango y no se alimentó, a tal grado de abandonar la idea de acercarme al Arte.

Ya iniciados mis estudios de bachillerato, por primera vez tuve la oportunidad de ver una obra de Teatro, el nombre no lo recuerdo; solo sé que era temas relacionados al cuidado del planeta. Un actor vestido de negro que desarrollaba un monólogo, una sombrilla y una silla, era todo lo que utilizaba, no recuerdo más; sin embargo, existía un taller de Teatro sabatino, pero la edad, los amigos y el “amor” fueron de mayor interés. Mi grupo de amigos me alentaba a inscribirme, en ese momento ya no quería, fue entonces cuando definitivamente abandoné la idea de acercarme al Arte. Algo que había buscado mucho de niño a los quince años ya no era una necesidad.

Llegado el momento de elegir carrera y en el bachillerato tuvimos la oportunidad de visitar la Expo-Orienta que ofrece la Universidad Autónoma del Estado de México en el edificio central de Rectoría. Éramos siete amigos con la necesidad de concretar una carrera universitaria, Alama Relaciones Económicas Internacionales, Andrea, Biología; Sonia, Ingeniero Industrial; Erick, Ingeniero en Computación; Hans, Derecho; Luis Miguel y yo Administración de Empresas. Ese día ocurrió una cosa inesperada, decidiría estudiar la Licenciatura en Arte Dramático ¿Qué sucedió? No sabría explicarlo; sólo sé que al final del primer pasillo se encontraba el stand de la licenciatura y fue como “amor a primera vista”, tome un folleto que me ofrecieron e inmediatamente seguí mi camino, ni siquiera di oportunidad a los compañeros que me dieran ningún tipo de explicación. Terminé mi recorrido con una infinidad de folletos informativos, pero dos que

despertaban mi interés y confusión. Finalmente, después de algunos días de leer infinidad de veces la información me incliné por estudiar Arte Dramático. Pero tomar esta decisión no fue fácil ante la presión de la familia, los comentarios y consejos estaban direccionado a una preocupación del futuro de un artista “te vas a morir de hambre” fueron comentarios de más de una persona; no obstante, ya estaba decidido y afortunadamente siempre conté con el apoyo incondicional de mi madre, quien me acompañó hasta concluir la carrera,

¿Qué vas hacer cuando seas grande? Fue la pregunta con la que iniciamos este ensayo, y quería hacer esta introducción ya que me permitirá explicar el tema desarrollado en el mismo. Definitivamente creo que todos los seres humanos tenemos la necesidad de trazar, construir un destino. Por qué elegí Arte y no Administración, pienso que fue una habilidad y gusto que forma parte de mí desde niño, todos nacemos con ciertas cualidades que nos permiten trazar un proyecto de vida. Tomar una decisión así ante la presión social, puede ser la realización o la frustración del SER. Mi decisión fue repentina, pero considero no injustificada.

La Educación Artística en nuestro país no es una necesidad y en general, el arte es un área que millones de mexicanos no tienen la oportunidad de acceder, esto debido al sistema de educación que ha formado parte de nuestra historia. Este sistema en el que estamos inmersos no tiene interés en que su población tenga cultura y un gran número de la población es consumidor de la televisión u ahora Netflix, infinidad de aplicaciones que han surgido con la tecnología; como Facebook y Tic-Tok, solo por mencionar algunas; que desde mi punto de vista sólo limitan la inteligencia de la sociedad.

Finalmente tuve la oportunidad de ingresar a la Universidad, recuerdo que le primer día de clases llegué temprano para verificar el horario que me correspondía, horario mixto decía la hoja que estaba pegada en el cristal de la entrada, no fue fácil asimilar el horario, pero desde el primer día de clase fui entendiendo la disciplina que requería el Arte Dramático.

Durante los primeros años de licenciatura me fue muy difícil entender y romper con una educación cultural llena de carencias y prejuicios. A lo largo de carrera tuve la oportunidad de que mis profesores me dieron herramientas para ser un hacedor de la escena, pero este proceso implica un trabajo muy arduo de un entrenamiento espiritual, físico e intelectual, que no fue nada sencillo poder articular. Esa conciencia desarrollada sobre el quehacer escénico fue producto de horas de trabajo en aula inmerso en las discusiones de los diferentes temas para posteriormente llevarlo a la práctica. Y es por ello que me veo en la necesidad de hacer este ensayo exponiendo mi punto de vista sobre la importancia de una metodología de trabajo, que el actor no puede saltarse y es parte de su trabajo creativo. Como universitarios y representantes de una comunidad con bases de estudio sobre el arte escénico, tenemos una enorme responsabilidad ética de defender nuestro trabajo y trascender en la conciencia del espectador; pero para poder lograr esto es importante no permitirnos portarnos como amateur.

A lo largo de quince años de carrera, y de haber tenido la oportunidad de ser dirigido por diferentes compañeros como: Carlos Gayón, Yazmin Tapia, José Coteró, Israel Ríos, Oscar Alan de la Cruz, Claudio Morales, Fayrin Argandar, Arturo Sosa, Indira Infante, Iván Mendoza, Eduardo López y de directores como: Raúl Zermeño, Oscar Ulises Cansino, Jorge Arredondo, Salvador Álvarez, entre otros; ante esta experiencia me he percatado de los diferentes procesos de creación de mis compañeros con los cuales compartí escenario; la aportación que han hecho a mi método de trabajo me lleva a la siguiente conclusión: “en un proceso creativo no podemos prescindir, de una serie de pasos para obtener un producto que dignifique nuestro trabajo como actores profesionales en el arte escénico”. Pudiera parecer pretensioso; sin embargo, esto debería de ser lo que marque la diferencia entre profesionales y amateur.

Por esta razón el presente ensayo está dirigido a explicar cuáles son los conocimientos básicos –que considero- un actor profesional debe manejar a lo largo de toda su vida profesional, de igual manera se expone una serie de pasos que pueden o no formar parte de una metodología de trabajo, y que deberían

tomar en cuenta dentro de un proceso creativo. Cabe señalar que nunca tomamos esto como verdad absoluta, ya que entendemos que parte del trabajo del actor es estar en una constante investigación que le permita reafirmar o modificar el conocimiento a través de la experiencia vivida en los diferentes procesos creativos.

Para poder adentrarnos al tema iniciaremos con una serie de conceptos que considero el Actor debe tener dominados al momento de enfrentarse al proceso creativo, conceptos basados en los teóricos del teatro como Constantine Stanivslavsky, Jersi Grotovsky, y algunas entrevistas realizadas a compañeros actores que han compartido su experiencia para el presente ensayo.

Dramaturgización Actoral.

Durante el desarrollo de la carrera cada uno de los profesores que formaron parte de mi proceso de formación, se inclinaban a determinadas técnicas y métodos que nos permitieron un entendimiento más certero del arte escénico. Uno de los tantos términos que nos dio la posibilidad de hacer una analogía para entender y aprehender el trabajo del actor fue: “El actor debe ser un dramaturgizador” concepto manejado por el profesor Raúl Zermeño en el aula.

Dentro de las entrevistas realizadas Juan Carlos Embriz nos ayuda a complementar este concepto con lo siguiente:

La dramaturgización creo que es un vocablo que tenemos que manejar con mucho cuidado, pero la dramaturgia actoral es la que el actor hace sobre la escena a través de su trabajo de escritura escénica, es la labor escrituraria del actor, porque en ese espacio de interpretación está construyendo signos sobre la escena, y se están articulando, se está llevando a cabo a través de un diálogo que se puede convertir en un diálogo corporal, de imágenes, verbal, pero a través de este lenguaje, el lenguaje del actor comienza a llenar y a construir la escena es decir lo que le hace falta al texto, porque el texto no es orgánico, entonces a través del actor revive el Hamlet, a través del actor se convierte nuevamente la ficción escénica, creo que esa es su dramaturgia aportar lo que al texto le hace falta, pero en la dramaturgia así como dicen de Shakespeare que no hay una palabra de más ni de menos, que no se la puedes quitar; creo que la dramaturgia del actor esta en seleccionar los gestos expresivos las tonalidades necesarias, la dureza expresiva en el gesto para poder entrar en la convención que se requiere para el texto, el planteamiento y la propuesta del director. Entonces es escribir también con la mano del director, pero este va a darnos una guía para poder trabajar, no me va a dirigir, va a dirigir mi trabajo como actor entonces esa es la dramaturgia que el director trabaje con mi trabajo, porque si no me vuelvo un títere y él se vuelve un dictador enteramente, entonces donde se queda mi trabajo, esa reinención ese trabajo que yo traigo de casa y que apporto en cada ensayo se va fijando y se va convirtiendo en mi propia escritura, porque si no se vuelve en un títere en una

marioneta y no en un creador, no somos intérpretes, no leemos partituras, es parte, el guion como partitura, pero el músico 1, 2 y 3 al leer una partitura van a tocar lo mismo y va a decir el director en crescendo, il vibrato, forte piano, entonces voy hacer el intérprete y no yo soy el creador porque yo con eso sostengo la escena, el director ya está detrás.

Es importante definir el concepto Dramaturgizador es un término que parte del concepto de Dramaturgo, Patrice Pavis dice: *“del griego dramaturgos, autor dramático”; “el dramaturgo es el autor de dramas”*.³Entendiendo como autor dramático al profesional que tiene como arte la creación de historias escritas para la representación escénica, en la cual están implicados una serie de co-creativos (entre los cuales se encuentran el actor), bajo el mando y concepto del director.

Para que el dramaturgo pueda crear un texto dramático se debe guiar bajo las reglas establecidas por la lingüística, y hacer el planteamiento donde los personajes van a atravesar por determinadas situaciones que producirán un cambio estructural; para llevar al nudo y desenlace de la historia. Considero que el actor desarrolla una tarea similar, a diferencia del dramaturgo, el actor realiza la escritura de un lenguaje escénico a partir de la creación de signos psicofísicos, pero para poder llegar a esta tarea, es necesario, al igual que el dramaturgo; regirse bajo una metodología de trabajo que le permitirá realizar esta escritura, la cual debe ser verosímil y compleja.

La metodología del actor se basa en la adquisición de herramientas (físicas, emocionales e intelectuales) que le permitirán la creación de la escritura del lenguaje escénico. Dicha metodología será resultado de las herramientas, experiencia y los nuevos retos a los cuales el actor se enfrente ante cada proyecto; retos superables ante la adquisición y desarrollo de conocimientos y habilidades, sin ello no se puede llamar Dramaturgizador Actoral.

Durante nuestras primeras clases había dos preguntas específicas que los profesores Jesús Angulo y Raúl Zermeño nos realizaron; ¿Por qué quieres ser

³Diccionario de Teatro, Patrice Pavis, Ed. Paidós Ibéricas S.A., España, pág. 152.

Actor? ¿Qué es Actuar? Ambas nos llevan a la misma reflexión; es por eso que en segundo término me gustaría citar, qué es “Actuar”: arte creado por el actor, es la metáfora del ser humano, que se sustenta en la creación de signos psicofísicos (conductas) los cuales deben ser contundentes, precisos y con intensidad, concepto manejado por Mtro. Raúl Zermeño en aula. Entendiendo que la conducta es producto del modo de relacionarse con una realidad, de los pensamientos que se componen de ideas del yo, del otro, del mundo, del bien, del mal, etc., de esto resulta una serie de características que conforman a cada individuo en tres planos: físico, psicológico y emocional. Esto se manifiesta en la acción, *“acción, movimiento, son las bases del arte que sigue el actor”*⁴, actuar es accionar. El accionar de la conducta humana es producto de la consolidación de sus objetivos, los cuales son producto de una necesidad interna, *“son los procesos de transformación visual en el escenario y, a nivel del carácter aquello que caracteriza sus modificaciones psicológicas y morales”*⁵

El arte de la actuación no es una característica natural del ser humano (nos repetía constantemente en aula Jesús Angulo), por ello para lograrlo y alcanzar la metáfora, deberá pasar por un proceso, desarrollo de habilidades y saberes, permitiéndole crear un lenguaje psicofísico.

Para que el actor pueda lograr este objetivo, la dramaturgia actoral; se debe pasar por un proceso trabajo de análisis del texto; común mente llamado trabajo de mesa (dicho trabajo se desarrolla con el texto dramático) y prácticas específicas (de acuerdo a los objetivos que se pretenden alcanzar con la propuesta escénica).

La actuación es producto del entendimiento práctico de: la ficción, la asunción, la imaginación y la verosimilitud (los cuales se irán definiendo más adelante); cuando se integran todos estos elementos se puede afirmar que existe la creación de un lenguaje escénico.

⁴ Un actor se prepara. Konstantin Stanislavski. Ed. Constancia S.A. 24ª Impresión México 1990, pág.32.

⁵ Diccionario de Teatro, Patrice Pavis, Ed. Paidós Ibéricas S.A., España, pág. 20.

Para que el actor pueda llevar a cabo su objetivo es necesario trabajar sobre sí mismo y tener pleno conocimiento, cuidado de su cuerpo, ya que es su principal herramienta de trabajo, de sus capacidades y limitaciones (refiriéndonos a limitaciones como las herramientas que tiene como posibilidad y reto a desarrollar); este trabajo debe enfocarse en: entrenamiento físico, vocal, auditivo, de expresión corporal, verbal e intelectual; herramientas que le darán la posibilidad de lograr una dramaturgia actoral, clara, con base sólida, contundente y de trascendencia.

Stanislavski estaba en contra de la actuación grandilocuente, basada en el cliché en el estereotipo y vacío de emociones, por lo cual desarrolla su trabajo creativo con un método que permita encontrar estados emocionales auténticos, pues afirma que el actor no debe aparentar en el escenario, sino existir de verdad, no debe representar, sino vivir, o sea pensar y comportarse sinceramente en las circunstancias de la ficción, en conclusión, define a la actuación como el arte de vivir el personaje. *“el objetivo fundamental de nuestro arte, la actuación, es la creación de la vida interna de un espíritu humano”*⁶

La actuación se desarrolla por medio de un argumento que plasman las diferentes situaciones por las que atraviesan un o más individuos, vía un lenguaje previamente establecido.

De igual manera el ser humano, creado por el actor en el fenómeno escénico, es el motor de la anécdota narrada a través de la actuación, el personaje es el “quién” al cual le sucederá el “qué”. Es verdad que el actor es el centro del fenómeno escénico, pero por sí mismo no podría realizar de una manera efectiva una puesta en escena y es por ello que el Director de escena será la cabeza de un equipo de trabajo integrado por: escenógrafo, iluminador, musicalizador, vestuarista y una infinidad de creativos que están sosteniendo con su trabajo el fenómeno escénico, con la finalidad de crear una propuesta estética basada o no en algún texto dramático de determinado autor. Más adelante del ensayo nos introduciremos a un análisis donde podremos verificar de qué manera el actor

⁶ Un actor se prepara. Konstantin Stanislavski. Ed. Constancia S.A. 24ª Impresión México 1990, pág.13.

integre el trabajo que estos creativos realizan para proyectarlo al producto escénico final.

En párrafos anteriores mencionamos la palabra “ficción, ahora es importante adentrarnos en tema. La ficción es una de las herramientas más importantes para el actor podrá introducirse a la creación del arte escénico.

Considero que uno de los tantos retos a los que me enfrente durante la carrera fue poder entender y en consecuencia asumir fue la ficción, durante los primeros semestres se convirtió en un factor determinante que en algún momento me llevo a pensar en realizar un cambio de licenciatura; recuerdo que las sesiones que se trabajaban con el profesor Jesús Angulo estaban enfocadas a lograr que pudiéramos entrar al juego de la ficción; fue un proceso donde a través de la práctica de diferentes ejercicios (como correr con los ojos vendados, el abrazo del árbol, dejarte caer de espaldas con los ojos vendados, entre otros); que tenían como objetivo perder el miedo, desarrollar la confianza, la seguridad; fue un proceso de introspección que me daría la posibilidad de pasar de un juego de ficción en primera persona a asumir otras situaciones planteadas en el Realismo. ¿Pero qué es la ficción? un universo creado por el actor apoyándose en la práctica de la imaginación y el hecho de asumir al otro; que tiene un principio y un fin, en ella se desenvuelven los caracteres producto de la dramaturgia actoral. El desenvolvimiento del carácter en la ficción está determinado por las características específicas del mismo, es producto de una realidad creada, con objetivos y características que lo hacen único; dichas características son creadas por el actor de acuerdo a la investigación del marco axiológico, para lograr la llamada lógica interna. Esta investigación permitirá ubicar a la ficción en una época y sociedad específica; con sus costumbres, su situación política y economía, sus pensamientos específicos y determinantes, que le permitirán al actor tener una guía para su trabajo de creación.

En mi proceso dentro de las sesiones con el Mtro. Raúl Zermeño nos indicaba que para la construcción de la ficción es necesario tener presente los elementos que la constituyen, en primer lugar; la mimesis, referente a la interpretación de la

realidad; esta será en un principio individual a partir de la valorativo, de lo que se cree, de los miedos, de las alegrías, de que se acepta o rechace, etc., ya que esto conformará el “yo”. La mimesis (Aristóteles define al mimesis como: “una reproducción imitativa de la realidad, es decir una síntesis de acciones artificiales y artísticas, de modo que las artificiales se ordenen en las artísticas y en ellas llegue la obra a su término poético”) se da en un plano individual con la finalidad de que ante determinadas propuestas estéticas, sea necesario que tanto el director, actor y demás creativos involucrados, se unifiquen con la finalidad de trabajar con un objetivo en común.

Otro elemento que constituye la ficción es la verosimilitud, esta es una consecuencia del mimesis, es todo lo que pasa dentro de la ficción, lo cual debe ser consecuente, para no perder la lógica interna, que es una parte de la ficción que está sustentada en la lógica misma; toda acción debe ser resultado de una necesidad o provocada por otra. En conclusión, podemos decir que esta reproducción imitativa es un trabajo detallado del actor a partir de los conocimientos y experiencias que pueda tener, lo cual le servirá para realizar un trabajo creativo detallado y sólido.

Por último, la unidad, es el tercer elemento que constituye la ficción, está constituida por: planteamiento, desarrollo y fin, dentro de la cual cada acción debe ser consecuente para mantener la lógica interna. Es decir que cada acción desencadena la siguiente.

Estructuralmente en la ficción es necesario identificar la fábula, el carácter y la peripecia.

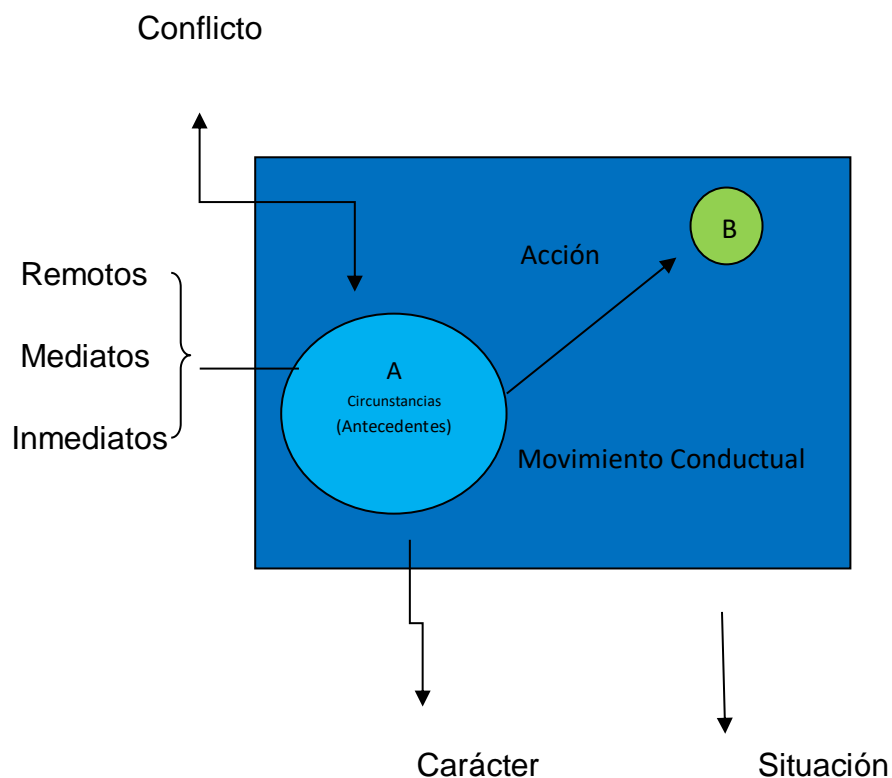
La fábula es la historia que va a ser narrada y representada por los caracteres con una finalidad específica. El carácter es la creación del actor.

La peripecia son los cambios que sufren los caracteres producto de la acción-interacción, es un choque de querer del carácter al pretender cumplir una necesidad y la oposición que resulta ante el querer del otro; dichos cambios se pueden dar en varios aspectos: psicológicos, éticos, económicos, morales,

políticos, religiosos, etc., que traen consigo la desgracia o fortuna para los caracteres.

Teniendo en cuenta y respetando los elementos constitutivos y estructurales de la ficción para la construcción de la misma, dará como consecuencia la catarsis y anagnórisis. Estas dos están relacionadas con el público, la primera es liberación emocional que se da cuando el espectador se purga con la ficción, y la anagnórisis se da cuando hay un reconocimiento del “yo”.

Para la construcción del mundo ficticio donde el carácter se ve inmerso (marco axiológico), es importante que dentro del trabajo que hace el actor tenga en cuenta los puntos que se manejan en la siguiente gráfica, no sin antes hacer la observación que todo debe ser lógico, consecuente y sustentado por la lógica interna de la ficción.



1. - Circunstancias (Antecedentes)

- a) REMOTOS (Históricos)
- b) MEDIATOS (Biográficos)

- c) INMEDIATOS (lo que ocurre en el momento de la acción)
- 2.- Carácter (Personaje)
- 3.- Conflicto
- 4. Situación (es)
- 5. Acción.
- 6. Movimiento conductual.

Dentro del diagrama anterior vemos representado un círculo A al cual denominaremos carácter. Dicho carácter está en el momento de accionar inmerso en un universo creado a partir de determinadas situaciones y circunstancias; las cuales se sujetan a los antecedentes (remotos, mediatos e inmediatos) ante el hecho de pretender concretar sus necesidades habrá un movimiento conductual; que específicamente se traduce en una acción; lo cual dará como resultado una transformación en nuestro carácter; y a su vez esta acción produce una reacción en cadena con los demás caracteres. Dicha reacción en cadena descubrirá historias y conductas diferentes enmarcadas en un solo micro-universo.

Dentro de esta gráfica se encuentran las Circunstancias (antecedentes), las cuales tienen una división: antecedentes remotos, mediatos e inmediatos. Estos son producto de la investigación y creación del actor, forman parte de la psicología del carácter y le permitirán un desenvolvimiento lógico dentro de la ficción.

Ahora es importante definir cada uno de los antecedentes:

a.- Remotos: referente a toda aquella información general que tenga que ver con la historia del carácter, por ejemplo: nacionalidad, momentos históricos en el que se está viviendo, factores económicos, políticos, religiosos, etc. Los cuales nos permitirán ubicar al personaje en un contexto para su construcción.

b.- Mediatos: referente a aquella información que tenga que ver con la bibliografía del personaje, por ejemplo: ocupación, características físicas (estatura; color de piel, ojos, pelo) y psicológicas; edad, etc.

c.- Inmediatos: referente a aquella información relacionada con el momento en el que se está viviendo dentro de la ficción, por ejemplo: la acción exacta de los

hechos plantados por el autor y el mundo ficticio que se está construyendo, es todo hecho presente (aquí y el ahora).

Dentro del trabajo realizado en la investigación en las propuestas escénicas realizadas por el Mtro. Raúl Zermeño era muy enfático en la importancia de profundizar sobre el diagrama descrito en la página 12, generalmente todo este material lo da el autor en las acotaciones o incluso en los diálogos de algunos de los personajes. Mucha de la información que no está en el texto el actor tiene que construirla o crearla a partir de la investigación del marco contextual donde está planteada la obra. ¿Pero qué sucede cuando las situaciones están muy lejos de nuestro marco axiológico? ¿De dónde el actor puede apoyarse para la recopilación de información que le dé la posibilidad de crear? Varios de nuestros profesores coincidían en que este material se puede complementar de la “Realidad”, una de las frases que constantemente escuchaba era: “Un actor debe ser de 24 horas”. La realidad es un campo con muchas situaciones que nos ayudan a comprender, cuestionar y analizar la conducta del ser humano, esto como creador me da la posibilidad de un trabajo sustentado y con mayor entendimiento al momento de llevarlo a escena.

Respecto a este tema preguntamos a Margarita Sanz: ¿La realidad que se vive actualmente sirve como elemento para crear la ficción?

Claro, es como si yo le preguntara al nadador si le hace falta el agua para nadar, perdón pero, el elemento de creación está basado en la vida humana, en su naturaleza, en las pasiones, en nuestra vida cotidiana en lo mayúsculo de un detalle minúsculo, la creación es la vida; por eso el Mtro. Mendoza, y que bien lo señalaba, igual que la Mtra. Soledad Ruiz, que me puso en contacto con mi mundo interior; “si tú no vives la vida, si tú no tomas riesgos y vives la vida ¿Qué mundo interior tienes para crear? ¿Sobre qué vas hablar?, sino es sobre la vida” si no es sobre esa señora que nos mira con ojos de saber sobre que estamos hablando, algo le ha pasado a ella de niña, en su matrimonio, como fue su primera relación sexual, en fin, hay tantas cosas que se abren, tantos mundos que se abren, la ficción se crea a partir de la realidad. Hay gente que hace documentales,

en el cine, que hablan sobre: que los muertos son muertos de verdad, que los bombazos son de verdad, y hay gente que toma esa realidad y hace una película sobre esa guerra donde el final va a ser distinto o va ser lo que ese creador quiere que sea, ¿por qué? Porque es una ficción, es un lugar donde nosotros podemos manipular la realidad y podemos hacerla más inteligente e incluso proporcionar elementos para mejorarla o para delatar alguna situación; por ejemplo nuestros políticos, imagínate una obra sobre los políticos mexicanos que escriba un gran dramaturgo mexicano que sepa escribir con sentido del humor y que su primer parlamento sea decir que los políticos mexicanos son como un pañal que se tiene que cambiar constantemente; todos los elementos se valen el sarcasmo, la ironía, entonces el poder que tenemos los creadores es tomar la realidad y hacer con ella lo que queramos; los que se ganan la vida mostrando nada más mostrando el lado obscuro del ser humano, no son personas complejas, porque el lado obscuro existe como el lado luminoso y cuando viene la complejidad a formar parte de todo, es cuando estos dos mundos dialogan entre sí, ahí viene lo interesante, lo complejo, el material de donde tú puedes aprender algo en la vida, si no hay esta complejidad y hay nada más de un lado y del otro, eso es sencillo y no nos proporciona nada.

El ser humano a lo largo de su historia ha propiciado grandes cambios sociales, económicos, políticos, ideológicos, etc., estos cambios han sido objeto de estudio para conocer las circunstancias que les han orillado a esas transformaciones.

La literatura permite ubicar al ser humano en diversas situaciones ficticias, las cuales son producto de la interpretación de la realidad de los autores.

Los creadores de literatura dramática a través de las diferentes propuestas literarias, ponen al hombre en diferentes situaciones reales o ficticias para narrarnos historias donde este sea el protagonista, y pretenda metaforizar su conducta ante determinadas situaciones.

Como ya lo mencioné anteriormente algunos de nuestros maestros nos decían: “El actor debe ser de 24 horas del día, y levantarse dos horas antes”, en el

momento no lo entendíamos ¿Cómo podía suceder eso? Los creadores de conductas humanas y mundos ficticios observan y analizan todo lo que acontece a su alrededor, por la simple razón de que estos hechos enriquecerán la imaginación y marco referencial, e incluso el entendimiento de determinadas situaciones, las cuales le ayudará en su proceso de dramaturgización, y en consecuencia entenderá la complejidad del ser humano, lo que le permitirá hacer un análisis profundo de situaciones para llegar a la complejidad de su creación.

El actor debe convertirse en un ojo crítico de los acontecimientos sociales en los que se ve inmerso y de las sociedades en general, ya que esta experiencia le servirá en su proceso creativo, es una materia de apoyo indispensable para la dramaturgización, y es así como el trabajo va tomando forma dando la posibilidad de que al momento del juego escénico pueda pasar al proceso de “asumir al otro”.

“No estas asumido” fue una frase que constantemente escuchaba el terminar algún ejercicio escénico; asumir al otro es un proceso dentro de la dramaturgización actoral, donde a través de la práctica (ensayos) va construyéndose y complejizándose el carácter, en lo físico, psicológico y emocional. Asumir es una práctica del proceso creativo donde el actor ayudándose de la imaginación para construir al carácter se ve inmerso en un mundo ficticio determinado. Es lo que Stanislavski denomina como el “si mágico”. Este proceso se da en los ensayos a través de acierto-error que permitirán ir entendiendo el carácter y complejizándolo.

Pero para poder llevar a la práctica el proceso de *asunción** al otro, es necesario hacer un análisis del carácter en el terreno teórico, partiendo de la información que el autor nos da y de la investigación hecha, se llega a la construcción de los signos psicofísicos y del mundo ficticio.

Cada actor a lo largo de su preparación y experiencia va adquiriendo un método de trabajo, el cual irá enriqueciendo y modificando de acuerdo a las necesidades que valla enfrentado en cada nuevo proceso creativo. Pero es

importante que dentro del proceso de asumir al otro se tome en cuenta lo siguiente:

- Dentro del trabajo de investigación y creación es necesario que el actor tenga claro lo siguiente:
 - a.- Las circunstancias por las que atraviesa el carácter (antecedentes remotos, mediatos e inmediatos).
 - b.- Los objetivos que van de lo general a lo particular.

- Otro punto es: la conducta y sus relaciones con los demás caracteres, niveles de necesidad y objetivos; todo esto se puede identificar a partir de un análisis estructural del texto dramático (me refiero al trabajo de mesa realizado sobre el texto dramático), acotaciones del dramaturgo y por creación del actor; a partir de una serie de preguntas que irán de lo particular a lo general como se explica en el siguiente cuadro:

*Dentro de la terminología que se maneja dentro de nuestro proceso formativo la palabra “asunción” constantemente la utilizaba el maestro Raúl Zermeño, refiriéndose al proceso de asumir, se considera importante mencionar y utilizarla en este trabajo de investigación, ya que este término fue, y sigue siendo, un apoyo en el trabajo creativo del actor.

➤ Lo que piensa	➤ ¿Cómo?, ¿Por qué?, ¿Para qué?
➤ Lo que siente	
➤ Lo que dice	
➤ Lo que hace	

Cuadro 1. Dentro del proceso creativo del actor es indispensable considerar las interrogantes planteadas ¿Cómo?, ¿Por qué?, ¿Para qué?, ya que esta información nos puede dar un panorama más amplio del carácter, dando como consecuencia una psique entendida, sustentada y de mayor calidad al momento de ser representada.

En el cuadro 1 identificamos que, dentro del proceso creativo del actor, lo importante es considerar aspectos de suma importancia; cada apartado lleva consigo una serie de preguntas, ¿Cómo? ¿Por qué? ¿Para qué? que permitirán tener claridad y detalle sobre el pensamiento del carácter, convirtiéndose así, el material, en un análisis detallado que dará al actor un trabajo creativo de mayor calidad, una psique entendida y sustentada al momento de la representación. Este trabajo que debe ser minucioso, hablando de la experiencia que hemos acumulado en cada proceso vivido, nos ha dado la posibilidad de entender que es en este a través de estas preguntas he podido enriquecer la psique del carácter.

En el último proceso de puesta en escena, “Los Locos de Valencia” de Lope de Vega, bajo la dirección y adaptación del Oscar Ulices Cancino, me tocó trabajar 4 personajes los cuales estaban inmersos en 3 capas, el primero un loco que correspondía a primera ficción, el cual partió totalmente de cero ya que es un personaje que no existe como tal en el texto de Lope, construido con la consigna del director que había perdido el sentido de realidad por amor. La segunda ficción un manicomio dirigido por la Nurse (actuado por Milagro Rodríguez) donde todos los enfermos mentales eran obligados a actuar la obra de Lope de Vega, dirigidos por la Nurse; en esta ficción me tocó representar a Martin y Gerardo. Las operaciones mentales de cada uno de los personajes debían ser muy claras, y el trabajo que realicé apoyándome de las preguntas del cuadro 1, 2 y 3; me dieron la posibilidad de tener claridad al monto de cada momento planteado en la ficción.

➤ Lo que acepta	➤ ¿Cómo?, ¿por qué?, ¿para qué?
-----------------	------------------------------------

➤ Lo que rechaza	➤ ¿cómo?, ¿por qué?, ¿para qué?
------------------	------------------------------------

Cuadros 2, 3.

Del cuadro 2 y 3 es importante explicar lo siguiente: todo individuo tiene una concepción del mundo, de su realidad, a partir de la cual se maneja y desarrolla dentro de su sociedad, dicha concepción se va formando, proyectando como resultado de experiencia de vida, del marco axiológico donde se desarrolló. A partir de esa idea de la relación y del accionar que tiene con su realidad, hay un sentir que va a determinar su manera de expresarse y quehacer. Ante una concepción de la realidad aceptada se desarrolla una personalidad que determinará al individuo a aceptar o rechazar de diferente manera a lo que se enfrenta cotidianamente.

La relación con los demás personajes

➤ Lo que dice	<ul style="list-style-type: none"> ➤ de sí mismo ➤ de los demás ➤ los demás de él 	¿Cómo?, ¿por qué?, ¿para qué?
➤ Lo que piensa	<ul style="list-style-type: none"> ➤ de sí mismo ➤ de los demás ➤ los demás de él 	¿Cómo?, ¿por qué?, ¿para qué?
➤ Lo que siente	<ul style="list-style-type: none"> ➤ de sí mismo ➤ de los demás ➤ los demás de él 	¿Cómo?, ¿por qué?, ¿para qué?

<ul style="list-style-type: none"> ➤ Lo que hace 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ de sí mismo ➤ de los demás ➤ los demás de él 	<p>¿Cómo?, ¿por qué?, ¿para qué?</p>

Cuadro 4

Cuadro 4. El desarrollo de la personalidad, la concepción de la realidad vivida y las necesidades, van a determinar en el individuo sus relaciones personales en diferentes situaciones y circunstancias.

- Es importante identificar jerárquicamente los niveles de necesidad del carácter, ya que esto será determinante en su accionar.
- En la construcción psicofísica, en el caso de que el personaje manifieste algún trastorno mental, psicopatía, fobia, etc., es necesario investigar cuales son las manifestaciones que le caracterizan.
- Dentro de los ensayos es necesario ir concretando características como: el ritmo al caminar y al hablar, lo cual es importante porque es un signo que permitirá se identifique la edad, algún problema físico o lenguaje etc., en el caso de que existieran.
- El trazo marcado por el director, con los ensayos debe convertirse en un lenguaje conductual para el carácter.
- El trabajo creativo del actor le permitirá ajustar o desechar características que le impidan o ayuden en la construcción y creación del carácter por medio de la práctica. De los peligros que se corren dentro de este proceso es establecer fórmulas que resulten efectistas; es por ello que las operaciones mentales deberán ser puntuales y no caer en una conducta mecanizada sino lograr la verdad del carácter dentro del mundo ficticio establecido. Respecto a

las operaciones mentales en principio, se parte de la negación de la realidad por la sustitución, es decir, el actor debe tener la idea de: no sé lo que sé, no soy lo que soy, no pienso lo que pienso, para poder pasar al proceso de asumir y trascender a la dramaturgización actoral.

- Este proceso de asumir es a lo que Stanislavski llama el “sí mágico”, que es el sí condicional, es lo que permite al actor ingresar a la ficción y mantenerla con verdad, para lograr la organicidad.

Al tener claridad sobre estos puntos nos da lo posibilidad de seguir en el proceso de la caracterización, el cual parte de varios puntos; de los cuales se apoyará para ir dibujando, moldeando al carácter; esto se puede dar, a partir la información que el autor nos da en las acotaciones como ya lo hemos mencionado anteriormente; otras características se logran identificando por medio del análisis literario, donde podemos extraer características físicas y psicológicas, también a partir de la investigación del marco axiológico (época, año, país, status social, religión , política, economía, etc.) que nos permiten enmarcar referencias de mayor amplitud que apoyan la creación.

La caracterización se refiere al trabajo del actor, entendiendo que el carácter es: un ser individual con determinadas características físicas, psicológicas, económicas, sociales, culturales e ideológicas, espacio-temporales, que lo definen e identifican como un ser único e irrepetible.

La caracterización según Pavis es: *“Una técnica literaria o escénica utilizada para dar información acerca de un personaje o una situación. El dramaturgo ofrece al espectador los medios para ver y/o imaginar el universo dramático y por lo tanto recrear un efecto de realidad facilitando la credibilidad y verosimilitud del personaje de sus aventuras”*⁷, el dramaturgo ofrece todo esto al lector, y es

⁷ Op.cit. pág. 64.

información para que tenga un punto de partida en la creación, utiliza el texto como guía y se apoya en las acotaciones del dramaturgo, como ya se había mencionado.

Para la creación caracterológica pueden o no existir acotaciones dadas por el dramaturgo, el actor trabaja o no con ellas de acuerdo a los objetivos planteados; que son:

- La indicación escénica: entendiéndolo como aquello donde se puede leer el estado psicológico o físico de los caracteres, en el marco de la acción.
- Nombre de lugares y los personajes: para sugerir antes del personaje mismo, su naturaleza, sus defectos y/o virtudes.
- Discurso de los personajes: comentarios de los otros, pero de una forma indirecta, auto-caracterización y multiplicidad de perspectivas a cerca de una misma figura.
- Juegos escénicos y elementos paralingüísticos: en relación a la expresión verbal caracterológica; entonaciones, y en relación a la expresión corporal; mímica y gestual.

Los procesos pueden variar y modificar la metodología del actor, hasta este punto hemos hablado de una parte importante la dramaturgización actoral, entendiéndolo que el trabajo de investigación y análisis es arduo, pero hay un elemento de suma importancia que se deben retomar para armar el rompecabezas, me refiero a la IMAGINACIÓN.

El arte es una actividad donde el hombre pone en práctica su habilidad y capacidad de creación, la estética como parte fundamental forma parte de esta. Consideramos que la dramaturgia escénica está cargada de signos y símbolos que forman parte de la realidad o de la imaginación de quien la crea.

El trabajo del actor es crear a través de sí, un ser complejo con determinadas características, y en esto contribuye mucho su imaginación, con la aclaración de que la imaginación está determinada por la lógica interna; su material es el texto dramático, o los planteamientos escénicos propuestos al actor; el medio es la

técnica para convertir el texto en una realidad teatral. Actor sin imaginación es equivalente a un escritor sin pluma. La imaginación es una herramienta indispensable en la dramaturgización actoral, es su fuente de creación dentro del mundo ficticio, debe desarrollar la capacidad de crear cosas que pueden ser o suceder, que no existen, que nunca han sido o que nunca serán; es por ello que dentro de la preparación actoral es importante fortalecerla y las actividades para lograrlo serán determinadas por los objetivos específicos planteados por el director.

No hay que forzar a la imaginación puede resultar difícil, pero es una sugerencia que nos permitirá llegar a nuestro objetivo con coherencia y lógica ya que todo lo que se plantea en una escena debe estar minuciosamente elaborado para sustentarlo con base en los hechos, esto se puede lograr cuestionando ¿Dónde?, ¿Cuándo?, ¿Cómo? y ¿Por qué?, de una manera consiente que nos ayudará a establecer características del personaje dentro de su accionar, lo externo debe ser resultado de lo interno. Plantea Stanislavski: *“El actor debe sentir el desafío a la acción, tanto física como intelectualmente, porque la imaginación que no posee sustancia ni cuerpo puede afectar reflexivamente nuestra naturaleza física y hacerla actuar”*.⁸ Es decir que antes de entrar en la práctica de la imaginación es necesario un sustento intelectual acerca de lo que se va a trabajar, para obtener resultados específicos, no significa que no se pueda realizar de otra manera, finalmente el material que el actor pueda tener a partir de la experiencia de vida es variado, pero es importante saber y conocer sobre cuáles son los objetivos que se pretende lograr en los ejercicios de la imaginación para lograr un resultado objetivo y productivo dentro de la dramaturgia actoral.

Para complementar este el tema de la imaginación, dentro de la entrevista a Sandra Macedo nos dice:

Otro elemento para crear la ficción, es una herramienta que ya he trabajado mucho tiempo; y creo que todos los actores lo tenemos, (si no lo tenemos nos es

⁸ La Preparación del Actor. Konstantin Stanislavski. Ed. La Avispa, 24ª. Impresión, México 1990

difícil trabajarlo) es la imaginación, que sería la fe escénica, creer en ese momento, ósea: aunque tu veas la mampara café, para mí la casa de Bernarda de Alba es amarilla y la puesta es un portón grande de madera color café con una aldaba. Ya cuando termina el montaje y regresas, porque es un estado de semi-conciencia de un estado que tú te auto impones por así decirlo. Lo esencial es el “si mágico” (del que habla Stanivslavsky), la fe escénica, que es la imaginación, que es el creértelo; yo te creo que eres mi hija, aunque tu tengas 40 años más que yo y así como eres mi hija entonces así me dirijo a ti, aunque mi personaje tiene 40 años más que yo así me desarrollo con mis manos artríticas.

Con anterioridad mencionamos que un elemento de la ficción es la verosimilitud, que es nuestro siguiente punto a tratar; sin embargo, es importante que antes de adentrarnos al tema definamos el término “verdad”, hablemos de la verdad desde el punto de vista escénico, *“en la vida ordinaria, verdad es lo que en realidad existe, lo que una persona conoce realmente. En tanto que en el escenario consiste en algo que no existe realmente, pero que podría ser o suceder”*⁹

Dentro del trabajo creativo del actor la *“verdad escénica es todo aquello en lo que podemos creer con sinceridad, sea en nosotros mismos o respecto a nuestros compañero, la verdad no puede separarse de la creencia ni esta de la verdad”*¹⁰

Este proceso de creer es a lo que Stanivslavski denomina el “si mágico”, es trabajo del actor dentro del cual la imaginación juega un papel indispensable. Este proceso creativo también va ligado a un acto de “fe” como lo denomina este teórico en su capítulo VIII de Un Actor se Prepara. Proceso de creencia en todas y cada una de las circunstancias dadas en la ficción plateada, donde el actor entra en el proceso de asunción, proceso que debe de dar como resultado la verosimilitud.

⁹ Un actor se prepara. Konstantin Stanislavski. Ed. Constancia S.A. 24ª Impresión México 1990, pág. 110.

¹⁰ Un actor se prepara. Konstantin Stanislavski. Ed. Constancia S.A. 24ª Impresión México 1990, pág. 111.

Consideramos que la construcción de la verdad escénica es un proceso dentro de la creación actoral que se da a partir de los siguientes puntos:

1.- La razón de ser. Todo tiene una razón de ser que está sujeta a los objetivos que persigue cada individuo, están determinados por lo que quiere lograr en cada situación planteada y de los demás con los que interacciona, de sus pensamientos y sus necesidades

2.- La lógica interna. Esta es de gran importancia en el sentido que todo debe ser consecuencia y consecuente, la primera en el sentido de la necesidad y posibilidad y la segunda en el sentido del querer y del pensamiento que es un motor del accionar.

3.- Consecuencia. A toda acción corresponde una reacción (ley física Isaac Newton) todo lo que hagamos en consecuencia debe tener un resultante, que afectará al individuo, después de cada acción nunca será el mismo.

4.- Finalidad. El accionar siempre persigue una finalidad, se quiere conseguir algo, aunque sea de diferente naturaleza como que puede ser: espiritual, material, emocional, etc.

El actor debe anhelar la verosimilitud en el universo ficticio de la vida interior del ser humano, la creencia en esa realidad y como consecuencia de esto el accionar externo, sustenta Stanislavski *“en todo acto físico hay un acto psicológico y un elemento físico en un acto psicológico”*¹¹, esto es trabajo del actor; el actor hace uso de esto para crear a partir de creer en todo lo que está sucediendo dentro del mundo ficticio, esta creencia se da en todos los objetos físicos establecidos, la relaciones, los objetivos, las necesidades de cada carácter, etc.

Toda esta creación debe estar limpia de falsedad (refiriéndonos a falsedad como toda acción que no esté sustentada escénicamente), en el momento en el que esto invade la ficción, el sentido de verdad se rompe y el daño que esto ocasione será irreparable. Respecto al tema de la falsedad la considera importante

¹¹ Un actor se prepara. Constantin Stanislavski. Ed. Constancia S.A. 24ª Impresión México 1990, pág. 119.

hacer la siguiente cita: *“¡Existe la falsedad eviten todo aquello que está más allá de sus capacidades, eviten especialmente aquello que se opone a la naturaleza, la lógica y el sentido común! Eso engendra deformidad, violencia, exageración y mentira; y cuando esta con mayor frecuencia se repita y les domine, más desmoralizado será ello para su sentido de verdad. Por lo tanto, eviten la costumbre de falsear. No permitan que las cañas obstruyan la masa corriente de la verdad. Y sean inflexibles, desarraigados de si y sin piedad a toda tendencia hacia la actuación mecánica y exagerada: renuncien a ello, no se lo permitan”*¹²

Cuando ocurre esto se comienza a trabajar de una manera mecánica donde no se vive el aquí y el ahora. Pero ¿cómo el actor dentro de su trabajo podría identificar si esta mecanizado?, esta es una operación un tanto difícil, dentro de la representación del actor, -muy independiente de que ya existe una estructura general- cada función es diferente, en cada función existe un sinfín de matices, emociones en diferente intensidad; es a partir de la conciencia de esto donde el actor puede identificar si el trabajo que está realizando va por buen camino.

La construcción de la verdad se da a partir de las circunstancias y el análisis de las situaciones en las que se encuentra el carácter, la verdad es un resultado del accionar dentro del mundo ficticio creado, donde dicho accionar del carácter trae consigo el juego escénico de interacción entre los seres humanos que están viviendo esa realidad. Por lo cual es tarea del actor entrar y creer firmemente en todo lo que sucede dentro de esa convención, la creencia como la fe automáticamente dará como resultado el sentido de verdad. Este proceso pareciera se menciona y describe como si fuera una operación matemática, sin embargo, es más complicado de lo que se lee. Considero que el creer, el tener fe es una cualidad y necesidad del ser humano; siempre nos asimos a algo es parte de la naturaleza del ser humano. Este proceso de creer, de fe escénica se da a través del entrenamiento de la parte “espiritual” del actor; no es un proceso sencillo, ya que en principio involucra sus emociones y por llamarlo de alguna manera la manipulación de su mente. Por ejemplo cuando me tocó trabajar Segismundo (“La Vida es Sueño” de Pedro Calderón de la Barca, bajo la dirección

¹² Un actor se prepara. Constantin Stanislavski. Ed. Constanca S.A. 24ª Impresión México 1990, pág. 137.

de Claudio Morales) durante el proceso trabajamos mucho con delimitar el espacio para tener la sensación de encierro, utilizábamos algunos practicables para que yo pudiera imaginar y llevar a las sensación y en consecuencia a la emoción una vida encerrado y limitado por cuatro paredes, este proceso exigía de mi parte un acto firme de fe, imaginar, construir y creer en la desdicha de este ser, que por un presagio que se le hace al Rey, este decide encerrar a su hijo para evitar la desgracias. Dentro del proceso en mucho momento hubo lágrimas, frustración, impotencia, desesperación, dolor, amor, odio, un sinfín de emociones que tenían que ser parte de Segismundo para que al momento de enuncias el:

¡Ay mísero de mí, y ay, infelice!

Apurar, cielos, pretendo,

ya que me tratáis así

qué delito cometí

contra vosotros naciendo;

aunque si nací, ya entiendo

qué delito he cometido.

Bastante causa ha tenido

vuestra justicia y rigor;

pues el delito mayor

del hombre es haber nacido...

El texto pudiera tener toda esa carga de pasado en cada palabra en cada verso y el público pudiera observar todas esas emociones que emanaban del personaje. ¿Cómo sucedía esto? No existe formula, repito es un acto de fe, de creer en lo que se está planteando escénicamente, producto de un trabajo de investigación, de prueba y error, pero sobre todo de una decisión, entrenamiento y dominio de sí mismo, por parte del actor.

Fe (creencia) + asumir = verosimilitud.



Circunstancias que conforman el universo ficticio.

Ahora veamos como logrará las circunstancias caracterológicas. Este proceso es llevado a cabo por el actor en el momento en que tiene elementos que le permitan ir construyendo la ficción, es un proceso donde a través de una metamorfosis el actor asume la vida del otro en determinadas situaciones y comienza a interactuar con todo lo que conforma el universo ficticio, a partir de las necesidades y objetivos de ese ser.

Previamente a esto, debe existir el trabajo de mesa por parte del actor, (análisis de texto) donde se concretan características que le ayudan en situar al carácter para su dramaturgia, el proceso de asumir una enorme lista de características permiten que al momento en que el actor las asuma comience, a través de los ensayos, un proceso de transformación donde aparece el carácter pasando él a un segundo plano; durante estos ensayos se jugará con una enorme cantidad de posibilidades que irá ajustando, mientras otras las ira desechando de acuerdo a las necesidades y objetivos planteados, de acuerdo al planteamiento escénico establecido.

Estas características son: Nombre, edad, estatura, sexo, características físicas, y psicológicas (virtudes, defectos, trastornos mentales: paranoia, esquizofrenia, fobias; trastornos psiquiátricos, etc.) en caso de que estas sean parte del carácter. Posición social, económica, religión, nacionalidad, lugar en el que se encuentra en el momento en que está ocurriendo la acción, qué relación tiene con los demás caracteres y con el espacio, que ritmo tiene al hablar y que tono caracteriza su voz (grave, medio, agudo) etc. Finalmente es importante resaltar que el ser humano es impredecible y por lo tanto sólo conocemos parte de él y la creación de un carácter dentro del mundo ficticio no tiene fin, aunque si puede estar delimitado.

Específicamente las circunstancias de carácter están constituidas por los antecedentes (remotos, mediatos e inmediatos los cuales ya hemos estudiado en este ensayo en párrafos anteriores) de los cuales el autor sólo puede darnos algunos datos, lo demás es trabajo creativo del actor.

Pero adentrémonos un poco más a la situación del carácter para poder entender este proceso.

La semiología y la teoría de la enunciación utilizan la noción de situación, de enunciación para describir el lugar y las circunstancias de la producción de un acto, de enunciación en la lectura del texto dramático, así como en el de la escenificación. «La enunciación esta puesta en marcha de la lengua a través de un acto individual de enunciaciones». Pero ¿Qué es la enunciación? Es la relación vocal de la lengua, supone la conversación individual de esta, en el discurso, es un proceso de apropiación del aparato formal de la lengua, gracias a ella la lengua se ve utilizada en la expresión de una cierta relación con el mundo. En el teatro la enunciación es la del autor/director a su vez relevado por los enunciados de los caracteres/actores y por el conjunto de los realizadores de la puesta en escena.

Es verdad que el autor crea el personaje y por medio de la palabra expone su pensamiento, pero finalmente es a través del actor que se enuncian esas palabras, el trabajo de autor se queda en el papel mientras que el del actor se plasma a través de la creación de un lenguaje escénico cargado de innumerables pensamientos, emociones y sensaciones.

Dentro de las acotaciones algunos textos contienen indicaciones específicas de las situaciones y los personajes; lo que no se especifica, el actor está obligado a realizar un análisis consciente las enunciaciones caracterológicas para entender la situación en la que se encuentra el personaje. Estas las puede reconstruir a partir de acotaciones (espacio-temporales), de mímica, expresión corporal, relación psicológica y social entre los caracteres, en toda indicación de motivaciones y de acción.

El trabajo del texto enunciado escénicamente por el actor debe insertar sistemas significantes basados en la imagen visual o acústica, esto con la finalidad de que sea captado plenamente por los otros caracteres y en consecuencia por el espectador.

Todo está ligado entre si y va muy de la mano con la situación dramática, que es el siguiente punto al que nos adentraremos.

Situación dramática. Se define como el conjunto de datos textuales escénicos indispensables para la comprensión del texto y de la acción en un movimiento dado de la lectura o la representación. En el teatro el sentido de la escena depende de la representación, de la clasificación o del conocimiento que se tenga sobre la situación.

En conclusión, la situación caracterológica es un momento en el que se encuentra ubicado un carácter, espacio-temporal, interaccionando con otros caracteres; que puede o no dar como resultado conflicto o solución.

Hasta el momento hemos abordado el tema de la verosimilitud, situación del carácter y la situación dramática, estos elementos nos dan la ventaja al momento de subir al escenario y en proceso de ensayos podamos construir, sustentar la puesta en escena. También nos da la posibilidad de que nuestras acciones y reacciones estén sustentadas, analizadas y sean consecuentes conforme a la situación planteada y la relación con los demás caracteres.

Pero ¿Cómo definir la acción? La acción se define como una cadena de acontecimientos producidos dentro de la ficción, en el comportamiento de los caracteres, visualmente toda transformación suscitada en el escenario y al interior del carácter es lo que revela sus modificaciones psicológicas y en consecuencia las morales, afectando o reafirmando el valor y posición que ocupan en el universo ficticio. Una de sus características es que es un motor, que propicia pasar de un estado a otro.

La acción se produce cuando uno de los caracteres provoca un cambio, alterando el equilibrio establecido dentro de la ficción. La acción abarca acontecimientos y situaciones que en el momento en que son presentados ponen en movimiento el juego de imágenes que van introduciéndonos en la historia. Y para que dicha historia sea interesante y no se pierda el interés en ellas, la acción debe ser progresiva, el encadenamiento de los hechos toma otro ritmo a medida que se acerca a la conclusión.

Según Pavis existen dos tipos de acción, una se centra en la progresión de los protagonistas, la otra se asienta en la intriga complementaria, pero finalmente cada acción tiene como consecuencia una reacción que a su vez trae consigo un nuevo accionar.

Pavis plantea que existen innumerables sentidos dentro de la acción teatral y por ello reduce la acción a tres ramas esenciales: *“La acción de la fábula o acción presentada; todo lo que ocurre dentro de la ficción, todo lo que hacen los personajes. La acción del dramaturgo y del escenificador, esto produce la enunciación del texto a través de la puesta en escena, proceden de modo que los personajes hagan una cosa u otra. La acción verbal de los personajes que dicen el texto, constituye así a asumir su ficción y su responsabilidad”*.¹³

Los elementos que definen la acción son:

- El agente: es quien la realiza, el carácter.
- La intención: que pretende provocar a los otros caracteres o las situaciones.
- El acto o tipo de acto: específicamente a la acción que realiza para alcanzar su objetivo.
- La modalidad de la acción: es el modo y los medios de los que el personaje se vale para logra su objetivo.
- La disposición: de tiempo espacio y circunstancias.
- La finalidad: el objetivo a alcanzar.

¹³ Diccionario de Teatro, Patricie Pavis, Ed. Paidós Bérica S.A. 1ª Reimpresión, Barcelona (España) 1990 pág. 20,21.

El papel que juega el conflicto respecto a la ficción es que este será lo característico de la acción.

¿Qué es el conflicto? Es la oposición de intereses, se da cuando un individuo que pretende realizar o alcanzar algún objetivo se le opone otro sujeto que de igual manera pretende la realización de su objetivo. Esta oposición se lee en un combate individual o/y filosófico en el transcurso de la acción y constituye el clímax de esta. Plantea Pavis que la naturaleza de los conflictos es variable: se da en la rivalidad entre caracteres, las razones pueden variar o conjugarse (económicas, amorosas, políticas etc.); entre dos visiones morales irreconciliables del mundo; debate moral entre opuestos (subjetividad-objetividad, inclinación-deber, pasión-razón, etc.); choque de intereses sociales e individuales, motivaciones particulares y generales; combate moral o metafísico del hombre contra un principio que lo sobrepasa.

Reacción (*Reacción; re y acción: acción que resiste o se opone a otra acción*)

14

Toda acción trae consigo una reacción que a su vez ocasiona otra acción, y de esta manera dentro del mundo ficticio se da una cadena de acción-reacción que nos va contando la historia.

Dentro de la reacción podemos decir que existen tipos, el que se opondrá completamente a quien la provocó, o se unirá a ella para accionar nuevamente. Finalmente, la ficción está empapada de acciones que traen consigo reacciones, que ayudarán o afectarán a los caracteres dentro de la ficción, logrando así que uno de ellos salga triunfante en la realización de sus objetivos, mientras los demás no lo logren. Además de que habrá una afectación psicológica y moral en todos los caracteres; después de todos los acontecimientos suscitados nadie será el mismo que al inicio del planteamiento ficticio escénico. Y esta transformación debe ser captada por público del principio al final de la representación. Durante nuestro proceso algunos para algunos de mis compañeros estas operaciones se daban con

¹⁴ Diccionario de la Lengua Española. Ed. Real Academia Española, Madrid (España) 1970. pág. 1118.

mayor facilidad, probablemente sus operaciones mentales tenían mayor claridad de la de algunos de nosotros, particularmente estos procesos los llevo a un ritmo diferente, considero “más lento” por llamarlo de alguna manera; aunado a esto se me presentaba otro problema que impedía que durante los ensayos incluso algunas funciones, pudiera entenderse la trayectoria del carácter; me refiero a los problemas de articulación de cada texto, la Dicción. Dentro de cada proceso en los cuales he tenido la oportunidad de trabajar la dicción me exige enfocarme en el cuidado de la articulación clara de cada palabra, considero que para que el espectador pueda verificar la trayectoria del carácter, aparte de ver su trayectoria en el desarrollo de la puesta en escena, también debe entender cada dialogo. Es por ello que nuestro siguiente punto a tratar es la Dicción.

Definimos la dicción como la manera articulada la palabra (de pronunciar un texto literario), ya sea en prosa o en verso, es considerado un arte dentro de la declamación y tiene características en su ejecución; fluidez, tempo, entonación y ritmo. La dicción es un acto de interpretación del texto que le impone, modalidad de su sentido, colocación vocal, volumen y corporalidad.

Pavis clasifica la dicción en dos modos antitéticos:

1.- La dicción naturalista “lima” las asperezas del ritmo melódico o de sus efectos de sonoridad en beneficio de una manera «natural» a ras del suelo y cotidiana, de expresarse.

2.- La dicción artística se acomoda a la estructura rítmica del texto que debe ser dicho, y no enmascara su origen artístico.¹⁵

a.- Técnica expresiva. La dicción es una herramienta que el actor utiliza dentro de su trabajo, es un medio que le permite manifestar una característica de su creación e interpretación caracterológica. Sabemos que la dicción está ligada con la buena enunciación y entendimiento de la expresión verbal, donde aplicando técnica y volumen tendría que escuchar el último espectador de un teatro (no

¹⁵ Diccionario de Teatro, Patricie Pavis, Ed. Paidós Bérica S.A. 1ª Reimpresión, Barcelona (España) 1990 pág. 128, 129.

importando la capacidad de este) de igual manera en dicha construcción hay que tomar en cuenta otros aspectos caracterológicos de la voz que se relacionan con la dicción, nos referimos al tono que se maneje (grave, medio o agudo)

b.- Expresión caracterológica. El manejo del tono (grave, medio o agudo) con alguna determinada característica en la expresión del carácter, es una operación resultado de la creación del actor, esto será de acuerdo a las necesidades de cada personaje, lo cual va ligado a la construcción física y rasgos psicológicos, por ejemplo, un jorobado, un disléxico etc. De igual manera entran en juego otros elementos como ritmo y tiempo que contribuyen a la expresión caracterológica.

RITMO. Se define como la forma melódica y expresiva de decir un texto y de llevar la historia (Fábula), de igual manera se puede identificar en lo gestual. Es un factor que determina el desarrollo de los acontecimientos, constituye el sentido de la palabra, los signos escénicos, la distribución de los tiempos fuertes y débiles, la aceleración o la lentitud de los intercambios.

TIEMPO. Es un elemento determinante en el texto la obra dramática, así como en su representación. Lo podemos clasificar en tiempo ficticio y tiempo real. El tiempo ficticio puede ser muy variable, ya que dentro de este podemos manejar segundos, minutos, horas, días, semanas, meses, años; estos pueden ir intercalados entre escenas o actos, pero dependerá de la fábula y el planteamiento estético. El tiempo extra-escénico es la duración del espectáculo, normalmente es de 2 o 3 horas incluso hemos sido testigos de espectáculos de 5 horas. Para identificación del tiempo dentro del mundo ficticio se usan modificaciones de objetos y escenografía, juego de luces, entradas y salidas; lo podemos leer de igual manera en el carácter con cambio de vestuario, así como maquillaje.

Para poder lograr la expresión caracterológica debe existir un análisis lingüístico textual, donde se debe identificar dentro de cada oración: verbo, que tipo de oraciones, intenciones, sub-textos, etc. Específicamente en verso y por la

necesidad de este lenguaje esto se aborda más a fondo en análisis de texto y en figuras retóricas.

Durante nuestro proceso con el profesor Jesús Ángulo trabajo con nosotros diferentes planteamientos ficticios, nos organizábamos por equipos realizando planteamientos de ficción donde el objetivo era desarrollar en papel una situación con principio, desarrollo y final; posteriormente llevar el ejercicio escena. Al finalizar cada ejercicio entre todos realizábamos retro alimentación y Ángulo concluía con notas, dándonos la posibilidad de pasar a otro ejercicio o repetirlo hasta lograrlo. En definitiva, había muchas incoherencias, falta de lógica, reacciones ilógicas etc., pero una de las observaciones constantes era la falta de organicidad que era lo que englobaba todas las fallas. En la vida diaria nuestro accionar se da sin pensar en cada movimiento o palabra, sin embargo, al momento de subirnos a escena existía una especie de predisposición a ser observados y esa naturalidad (organicidad) con la que actuamos diariamente desaparece. Personalmente este fue un proceso complicado, ya que cada que subía a escena había una especie de bloqueo, pensaba mucho cada acción, movimiento y palabra que diría; lo cual resultaba un desastre. Con la práctica y la repetición de los ejercicios poco a poco fuimos logrando quitarnos esas ideas de la mente. Es por ello que ahora continuaremos con el concepto de la organicidad.

La organicidad es producto de un método de trabajo, se logra en el proceso de ensayos y depende del actor, en el momento en el que su trabajo como creador ha llegado a tal punto que este ha pasado a segundo plano y podemos distinguir al carácter en lo físico y psicológico, en el momento en que vemos que el carácter se mueve, habla y gesticula de una manera natural, cotidiana, como cualquier ser humano, que responde lógica y orgánicamente a necesidades y estímulos, podemos decir que existe la organicidad. Cabe mencionar que dentro del trabajo del actor no es difícil de lograr, pero si de mantener, dentro de una temporada, no importando el tiempo. Ante cada nueva representación debe entrar a escena con la idea de que todo va a suceder por primera vez, el trabajo de creación del actor nunca termina porque las cosas

nunca serán iguales, y si pretende que así sea se volverá mecánico propiciando la falta de un trabajo creativo.

Pero cómo podemos lograr que la organicidad se parte de la ficción, considero que es un proceso, como hemos mencionado con anterioridad dentro de la dramaturgización actoral es necesario seguir una metodología de trabajo que nos dará esta posibilidad; no sin antes aclarar, que puede variar dependiendo de las necesidades del proyecto o del laboratorio al cual se someta el equipo de trabajo, no es necesariamente una regla, pero se piensa que hay puntos que son indispensables analizar y trabajar en la creación. Ante esta observación se enlista una serie de pasos que pueden servir de guía en el proceso creativo del actor y que dentro de la experiencia con la que se cuenta se ha aplicado no como receta, pero si como una forma de llegar a un objetivo.

- Análisis del objeto de estudio(Texto)

El estudio del texto en principio se da a partir de las lecturas necesarias, con la finalidad de que a cada enfrentamiento el análisis del actor le permita encontrar nuevas características que le ayuden al entendimiento de la obra.

Dentro del análisis del texto es necesario entender los siguientes puntos:

- 1.- Definir el tema central de la obra
- 2.- Separar por actos, escenas.
 - * Identificar las situaciones planteadas dentro de cada escena.
 - * Identificar el hilo de la acción.
 - * Definir las características físicas y psicológicas que el autor plantea de cada carácter.
 - * Identificar las relaciones entre caracteres.
 - * Identificar los objetivos generales y particulares.
 - * Identificar antecedentes (remotos, mediatos e inmediatos)
 - * Identificar los conflictos.

3.- Para la comprensión del sentido de cada diálogo establecido es necesario utilizar la gramática, identificando y entendiendo:

- Cláusulas
- Oraciones y tipos (sujeto, predicado, verbo, artículos, pronombres, adjetivos etc.)
- Verbo que propicia la acción
- Figuras retóricas que nos permitan entender cada situación (metáforas, analepsis, prolepsis, etc.)

4.- Contextualizar.

Contextualizar nos ayuda a situar al personaje en:

- Espacio donde se desarrolla la acción
- Lugar (País)
- Época (Año)
- Aspectos que determinan el carácter:
 - a. Economía
 - b. Cultura
 - c. Religión
 - d. Política, etc.

5.- Interpretación.

Pavis define la interpretación como: *“aproximación crítica realizada por el lector o por el espectador del texto o del escenario, la interpretación se ocupa por determinar el sentido y la significación”*.¹⁶

La interpretación por parte del actor es individual, y de esta dependerá la forma en que llegue a la dramaturgización. Hay tres aspectos determinantes en dramaturgización actoral: la metáfora del autor, la interpretación del director y la interpretación individual, de lo cual el seleccionará lo que sea apropiado para el objetivo perseguido. Dentro de una puesta en escena esta interpretación individual

¹⁶ Diccionario de Teatro, Patricie Pavis, Ed. Paidós Bérica S.A. 1ª Reimpresión, Barcelona (España) 1990 pág. 252.

debe pasar a un plano general, donde todos los creativos llegan a acuerdos que les permitan trabajar con objetivos específicos.

Varios de los maestros que formaron parte de mi proceso, eran reiterativos sobre el tema de lo importante que es que el actor tenga un cuerpo preparado, en constante entrenamiento, ya que esto te dará la posibilidad de realizar cualquier tarea escénica que el director solicite. Otro punto importante era el conocimiento del cuerpo, ya que es la principal herramienta del actor.

Considero que el conocer cada uno de los órganos, aparatos y sistemas que conforman nuestro cuerpo nos dará mayor posibilidad y riqueza a la dramaturgia actuarial. Este conocimiento sobre uno mismo nos ayudará a entender en qué parte del cuerpo se concentran las emociones o cómo las canalizamos, al tensar un puño, los hombros, el abdomen; cómo reacciona el cuerpo ante determinadas situaciones, hacia dónde se dirigen los ojos cuando recordamos o cuando hacemos alusión al futuro; qué sucede con la voz las manos cuando nos ponemos nerviosos; etc. Todo este conocimiento sobre uno mismo me ha dado la posibilidad de ser consciente durante mis procesos de creación, porque finalmente mi cuerpo y mi síque son la principal herramienta que tengo para la escena.

El conocimiento, conciencia y manejo del cuerpo permite realizar tareas específicas en escena y evitar hacer mal uso del mismo; en ejercicios o ejecución evita algún daño irreparable; lógicamente con un entrenamiento constante. Un cuerpo entrenado, permitirá al actor el enfrentamiento escénico donde posiblemente se enfrente a disciplinas como: gimnasia, acrobacia, esgrima, expresión corporal, canto y danza, etc. El cuerpo como herramienta actuarial debe estar entrenado, flexible y fuerte.

Stanislavski dice “que, para expresar una vida subconsciente delicada, es necesario poseer el control de un aparato vocal y físico particularmente dócil y esencialmente preparado. El aparato debe estar preparado para producir los más delicados y casi intangibles sentimientos con gran sensibilidad y justeza. Debe existir una dependencia entre el cuerpo y el alma.”

Durante el proceso de formación que llevamos en la licenciatura, desde el primer día de clases la actividad física estuvo presente hasta culminar la carrera. El proceso que llevamos estaba enfocado a aumentar el grado de complejidad en la actividad física, podemos recordar con el profesor Jorge Arredondo la clase de Acondicionamiento Físico, donde el objetivo era formar un cuerpo con resistencia, fuerza y flexibilidad; esto nos daría la posibilidad de solucionar y enfrentar retos que en los siguientes semestres se presentarían en áreas como: Gimnasia en piso, aérea y acrobacia. Este trabajo nos da la oportunidad de hacer conciencia sobre los músculos, articulaciones del cuerpo y las posibilidades e incluso limitaciones. Posteriormente al enfrentarnos a nuestra primera puesta en escena Arena México los Signos del Zodiaco de Sergio Magaña, Versión de Raúl Zermeño, pudimos corroborar la importancia de esta preparación.

Este entrenamiento constante da la oportunidad al actor de resolver infinidad de tareas escénicas en los diferentes procesos creativos en los que se encuentra inmerso. Con toda seguridad podemos afirmar que el 90% de los trabajos realizados en las diferentes puestas en escena aportan del 2003, se ha empleado un trabajo físico que ha permitido la creación de diferentes lenguajes escénicos; razón por la cual consideramos necesario retomar el tema.

Es de suma importancia en el trabajo creativo del actor un conocimiento y manejo de sus sentidos, aparatos y sistemas, esto con la finalidad de lograr un trabajo consciente e inquebrantable. Razón por la cual a continuación se menciona de una manera general cuales son los sentidos y sistemas que conforman esa herramienta y de qué manera se utilizan en la dramaturgización actoral, no sin antes mencionar que este análisis parte de la experiencia que el ejercicio escénico ha dado a lo largo de los años de creación escénica. Pero antes es importante aclarar que el conocimiento va en relación a una individualidad, el cuerpo de cada sujeto puede reaccionar de diferentes formas ante determinadas emociones producidas por situaciones externas o internas, siendo así una ventaja, porque esto enriquece y amplía las posibilidades dentro de un proceso creativo.

Durante estos años de creación escénica hemos podido concluir que si se tiene un conocimiento consciente de nuestra principal herramienta las posibilidades de creación pueden ser infinitas; la creación de un ser ajeno a nuestra realidad es una gama de posibilidades al sumergirnos en el proceso creativo, como creadores tendremos que visualizar a ese ser en su pensamiento, voz, corporeidad, lo cual a partir del ejercicio del ensayo podremos esculpir hasta darle la forma deseada.

El conocimiento de los órganos de los sentidos en el trabajo del actor tiene una relación muy estrecha con las emociones, es por ello que la sensibilidad y agudeza en ellos es de gran importancia en el resultado y calidad de la dramaturgización actoral. El actor debe desarrollar la capacidad de apoderarse de todas las cosas a través de los sentidos. Durante mi proceso hice consciente que las emociones, como los nervios, el enojo, los concentro en el estómago, propiciando una contracción diafragmática y creando tensión en puños y hombros.

El oído fue uno de los sentidos que se desarrollaron a partir de la preparación en solfeo y canto donde nuestros profesores Horacio Rico y Marina Romanova fueron piezas fundamentales en el desarrollo de esta herramienta.

Dentro del trabajo actoral la vista, el oído, el tacto juegan el papel central; olfato y gusto complementan el trabajo, la razón es sencilla, antes de tener algún contacto físico, gustativo o del olfato, la vista y el oído se adelantan a ellos y consideramos son la raíz del accionar, pero no por ello los demás pierden importancia dentro del juego ficticio. La CONCENTRACIÓN es un aspecto inseparable de los órganos de los sentidos dentro del trabajo del actor. Un ejercicio para mantener la concentración que se realizaba en clase con el profesor Jesús Angulo es mirar la flama de una vela inhalando y exhalando, uno de los objetivos era aprender a enfocar la atención, evitar la dispersión; la ficción y el trabajo que se exige requiere de todos nuestros sentidos.

La comunicación en escena es de suma importancia. Puede suceder que exista sin necesidad de producir ningún sonido, sino por medio de la vista, o

ejecución de alguna acción. Pero el oído tiene la capacidad de captar cualquier sonido que se encuentre a una distancia considerable. El papel principal que juega el oído en el trabajo del actor es un motor de la acción del carácter.

Dentro de nuestro proceso de formación el profesor Jesús Angulo nos llevaba a correr, con los ojos vendados, un compañero era nuestra guía, este ejercicio nos daba la oportunidad de desarrollar la confianza en el otro al mismo tiempo que desarrollábamos el oído, ya que teníamos que ir siguiendo el sonido de unas llaves, escuchar era fundamental para saber qué rumbo tomar. Dentro del proceso creativo y el juego escénico el oído juega un papel primordial, como sabemos uno de los medios principales de comunicación es a partir del sonido, la palabra en específico; esta es determinante en el accionar, captamos palabras que están lanzadas con determinados tonos, intenciones etc., que forman parte de la interacción en escena y permite el ejercicio de acción-reacción.

Desarrollar el oído es fundamental al momento de establecer un dialogo en escena, en varias ocasiones durante nuestros procesos de ficción. Durante mi proceso con Jesús Angulo en universo pre-expresivo, la ficción en primera persona el escuchar era parte fundamental de pasar a la siguiente etapa. Recuerdo que las notas se enfocaban en: escuchen, organicidad. Escuchar era fundamental ya que esto nos daba la posibilidad de reaccionar lógicamente a lo que el compañero nos decía y la organicidad era resultado de este proceso.

La vista es otro sentido fundamental, el actor debe ser un observador constante no sólo en la escena sino en su vida cotidiana, ya que el material que ocupará para la dramaturgización –como lo hemos mencionado anteriormente– será tangible de la realidad, de la experiencia de vida. Debe concentrar su ser en todo lo que atraiga su atención. Menciono la experiencia como parte de un proceso creativo, debido a que fue algo que hice consciente el mí proceso de ficción en tercera persona con “Espectro” de Enrrique Ibsen; una de las dificultades a las que me enfrente era hacer un juego escénico con la copa y el cigarro. Cada que me tocaba pasar a escena era un problema constante que impedía enfocar mi atención a la situación escénica debido a que estaba

preocupado por el cigarro y la copa. Para poder articular estos elementos de manera lógica me tuve que dar a la tarea de observar a la gente que fumaba, en algún momento intente fumar; pero definitivamente el cigarro no fue algo que me gradara; aun así, durante día trabajamos en la práctica de estos dos elementos hasta que nos dio la posibilidad de lograr la escena. La observación fue fundamental en este proceso.

Observar lo que ocurre a nuestro alrededor forma parte de la experiencia y conocimiento que como actores debemos tener presente. Esta es una de las razones por las cuales el sentido de la vista es fundamental en los procesos de creación.

En el ojo se pueden leer innumerable lista de reacciones por las que el carácter está pasando, es importante que en el trabajo del actor a través del ojo se puede ver el trabajo interno realizado. Como dice Stanislavski: *“el ojo es el espejo del alma. El ojo sin expresión es un espejo del alma sin vida”*.¹⁷ Es verdad que la técnica es importante en los procesos, sin embargo esto va de la mano con la capacidad de asumir; no podemos o no deberíamos separarlos. Y la vista forma parte importante en este encuentro. El juego escénico que se hace con la vista y la imaginación es de suma importancia, ya que se tiene que ver lo que no existe o lo que se ve realmente no es. Por ejemplo, recuerdo que, durante un ejercicio de actuación realizado por Jesús Angulo, nos caracterizamos de ancianos, objetivo: mirar al horizonte el atardecer; teníamos que imaginar que con el ultimo rayo del sol moríamos. Fue un ejercicio complicado y largo, recuerdo que me llevó un tiempo considerable poder ver el valle donde el sol se escondía tras las montañas; el proceso de pasar de un salón de espejos a un valle de montañas no fue sencillo y tomo tiempo; la mente, la imaginación jugaron un papel importante para que la imagen que estaba frente a mí se transformara en lo que es ese momento necesitaba.

¹⁷ La Preparación del Actor. Konstantin Stanislavski. Ed. La Avispa, 24ª. Impresión, México 1990 pág.(comuni6n)

Otro de los sentidos es el olfato; dentro de la dramaturgización actoral está relacionado con las sensaciones que se pueden producir a partir de olores, por ejemplo, un olor característico de otra persona y la relación que tiene con ella provocará infinidad de sensaciones y reacciones químicas que definirán el accionar del carácter. En el caso de que no exista un olor identificable dentro del mundo ficticio el olfato se ayuda de la memoria emotiva, recuerdo e imaginación para producir sensaciones específicas que se necesiten para el accionar del carácter.

Durante los procesos de puesta en escena, este sentido me ha dado la posibilidad de trabajar sobre la construcción de personajes en algo muy específico. Para personajes que se encuentran en una situación amorosa; la conclusión a la que he llegado con los diferentes proyectos es que esto es una característica mía, soy una persona con un sentido del olfato muy desarrollado y muchos de mi aprobación o rechazo hacia las personas se originan en el aroma que caracteriza a cada persona. Razón por la cual en un noventa por ciento de los procesos vividos el olfato ha sido un sentido que me ha impedido o favorecido.

Recuerdo que durante el proceso de Arena México los Signos del Zodiaco de Sergio Magaña bajo la dirección y versión libre de Raúl Zermeño; el personaje que me asignó fue Andrés Borja Romana y su pareja era Sabino; personaje interpretado por el actor Carlos Gayón; en esos momentos él fumaba y personalmente el cigarro no forma parte de mis gustos. Cuando el director inicio con el trazo de la escena al final del primer acto en el patio de la vecindad al final había un momento donde después de que Ana Romana daba una cachetada a Andrés como forma de desaprobación lo que hacía; él se refugia en Sabino quien lo abraza. Esta escena me costaba mucho trabajo porque el olor a cigarro que desprendía mi compañero era un obstáculo para poder sustentar la ficción; por mi mente solo pasaba la idea de lo desagradable que era para mí el olor a cigarro. Afortunadamente con los ensayos esta sensación fue pasando a segundo plano logrando el objetivo establecido en la relación de los personajes.

El gusto es un sentido que por lo general dentro del fenómeno dramático sólo recurre a la memoria emotiva, el recuerdo y la imaginación, en la incitación de sensaciones placenteras o desagradables, está relacionado también con reacciones específicas que ayudan al aspecto gestual (sabores: amargo, dulce, salado, insípido). Generalmente en todas las escenas donde me ha tocado tomar o comer, has sido muy pocos las situaciones donde hemos tenido la oportunidad de comer o beber algo en escena. Considero que no siempre existe esta posibilidad, ya que en algunos momentos estas acciones se han convertido en un impedimento para un buen desarrollo de la escena. Un ejemplo claro fue durante las Bacantes de Eurípides, bajo la dirección de Jorge Arredondo. Durante una escena Penteo tenía la acción de comer uvas al mismo tiempo que decía su texto, pero uno de los errores fue comprar uvas con hueso; esto complico del desarrollo de la escena y aunque el actor (Arturo Sosa) pudo salvar la escena no fue buena estrategia.

Y por último el tacto juega un papel importante en las sensaciones y estas a su vez pueden producir acciones internas o externas al contacto de una persona o cosa, las reacciones dependerán de la relación que existan entre las dos partes. Otro caso particular y donde se utilizará en mayor medida será cuando al actor tenga que construir un personaje ciego, las operaciones mentales tendrán que ser otras y el sentido del tacto será utilizado al máximo, por lo cual la sensibilidad deberá desarrollarse para poder identificar superficies, lisas, rasposas, ásperas, etc.

Concluyendo los sentidos; durante diferentes momentos de los procesos vividos, me he percatado de lo impostaste que son en el proceso creativo, me han dado una gama inmensa de posibilidades de detallar y complejizar cada momento y situación en escena. Cuando ya no escuchamos, vemos, sentimos, olemos y degustamos, entramos en lo que normalmente definimos como: "mecanizado": Dentro de mitra trabajo el retomar los sentidos me ayuda en muchos momentos para evitar la mecanización, inclusive es un indicador para concientizar cuando estoy mecanizándome en escena.

- Aparato Respiratorio

Dentro del aparato respiratorio encontramos las cajas resonadoras, el funcionamiento fisiológico de estas es amplificar el poder de los sonidos que se emiten. Funcionan comprimiendo una columna de aire en una parte del cuerpo seleccionado como amplificador para la voz, ante esta operación podemos decir que se está hablando con la parte del cuerpo en cuestión.

La cantidad de resonadores dependerá del control que el actor tenga sobre su propio instrumento físico, las más comunes son los siguientes:

Resonador de la cabeza (parte superior) se utiliza cuando se habla en un registro alto, funciona a través de la presión y el paso del aire a la parte frontal de la cabeza. Lo podemos identificar colocando la mano en la parte superior de la frente y al emitir la consonante “m” se sentirá una vibración.

Resonador del pecho, se utiliza cuando se habla con un registro bajo. Abarca la caja torácica compuesta por las costillas.

Resonador de la nariz, este se produce cuando se enuncia la consonante “n”.

Jerzy Grotowski habla de otros resonadores que son:

El resonador occipital. Se obtiene hablando en un tono muy alto. Se proyecta el caudal del aire hacia el resonador superior, mientras se está hablando el registro se va aumentando gradualmente, con la finalidad de que el caudal de aire sea dirigido al cogote. Este resonador se puede buscar produciendo el sonido de un maullido en un tono muy alto.

Resonadora laringe, el rugido producido recuerda al rugido de los animales salvajes.

Grotowski plantea que existe una infinita cantidad de resonadores que el actor puede utilizar inconscientemente, como él la llanada en la actuación “intima”, el resonador maxilar (está situado en la parte posterior de las quijadas). Otro

resonadores se pueden encontrar en el abdomen y en las partes central e inferiores de la espina dorsal. Finalmente, esto dependerá del control, trabajo y manejo que el actor tenga de su herramienta de trabajo.

Finalmente podemos concluir, haciendo hincapié en lo fundamental que es el conocimiento de cuerpo como herramienta fundamental e insustituible dentro de la dramaturgia actoral. A lo largo de estos años de trabajo hemos podido identificar tanta en nosotros como en los compañeros con los que nos ha tocado compartir los diferentes procesos creativos de los cuales hemos sido partícipes, que la falta del entrenamiento nos limita, nos quita posibilidades de trabajo en la resolución de diferentes tareas escénicas, finalmente se pueden resolver; pero consideramos la calidad del trabajo no es la misma.

[Metodología para lograr la dramaturgización actoral, como resultado del enfrentamiento a diferentes planteamientos estilísticos escénicos.](#)

Como hemos mencionado anteriormente, el trabajo creativo del actor está sustentado por el dominio de herramientas, habilidades, la aplicación de una metodología de trabajo que le permitirá llegar a la dramaturgización con una base sólida. Razón por la cual es importante adentrarnos en el análisis de las figuras estilísticas (realistas y no realistas) y retóricas con la finalidad de entenderlas y porque las exigencias para la dramaturgización actoral en cada una requiere un método de trabajo diferente.

El conocimiento de las figuras retóricas permite al actor un entendimiento profundo sobre la lingüística, el entendimiento, dominio y práctica de estas figuras le dará al trabajo creativo del actor mayor riqueza y posibilidades. Dentro de las figuras retóricas daremos una definición y ejemplificaremos a partir de los textos dramáticos; con algunos de los cuales hemos tenido contacto escénico, “La Vida es Sueño” de Pedro Calderón de la Barca, bajo la dirección de Claudio Morales, con el personaje de Segismundo, Fuente Ovejuna de Lope de Vega trabajada con el Mtro. Raúl Zermeño, Don Gil de las Calzas Verdes de Tirso de Molina bajo la dirección de Israel Ríos y Los Locos de Valencia de Lope de Vega adaptación y dirección de Mtro. Oscar Ulises Cansino.

En primer lugar, comenzaremos con las figuras estilísticas, las cuales están divididas en: realistas y no realistas.

En segundo lugar, hablaremos de las figuras retóricas. El entendimiento de las palabras plasmadas en los diálogos de cada personaje por el autor, permite al actor mayor claridad en el significado de un lenguaje escrito que le facilitara la creación de un lenguaje caracterológico, es por ello que de manera general en este apartado estudiaremos las figuras retóricas, con esto no queremos decir que en cada análisis se deben encontrar todas; simplemente le sirven al actor como apoyo para un entendimiento del estilo de un texto.

Pero es importante responder en primer lugar las siguientes preguntas:

1.- ¿Qué es una figura retórica?

Desde el estudio realizado por *José Luis García Barrientos* en su libro *Las Figuras retóricas*, una figura es: *en su acepción más amplia, cualquier tipo de recurso o manipulación del lenguaje con fines persuasivos, expresivos o estéticos.*

2.- ¿Cuál es la importancia de las figuras retóricas dentro de la dramaturgización actoral?

Para un mejor estudio y comprensión de las figuras retóricas se dividen en tres grupos: palabra, significación, pensamiento, a su vez estas se subdividen en varias que iremos estudiando, ejemplificando algunas de ellas a continuación.

a) Figuras Retóricas de Palabra

a.1.) De adición

Epíteto: adjetivo calificativo u otra forma lingüística que, en función del complemento del nombre, añade o subraya una cualidad de éste, pero sin modificar su extensión, ni su comprensión.

Ejemplo:

Hipogrifo violento

que corraste parejas con el viento,
dónde, rayo sin llama,
pájaro sin matiz, pez sin escama
y bruto sin instinto
natural, al confuso laberinto
destas confusas peñas
te desbocas, arrastras y despeñas?...

(pág. 33. La Vida es Sueño)

a.2.) De repetición

Anáfora: Representación de una o más palabras al comienzo de varias secuencias sintácticas o verbales.

Ejemplo:

¿Qué es la vida? Un frenesí
¿Qué es la vida? Una ilusión,
Una sombra una ficción...

(pág.117 La Vida es Sueño)

Esto como rey os mando
esto como padre os pido
esto como sabio os ruego
esto como anciano os digo...

(pág. 63 La Vida es Sueño)

Conversión: también conocida como epifora, es la repetición de una o más palabras al final de varias secuencias sintácticas o verbales.

Ejemplo:

Nace el ave y con las galas...

Nace el bruto; y con la piel...

(pág. 38 La Vida es Sueño)

Nace el pez, que no espira...

Nace el arroyo, culebra...

(pág. 39. La Vida es Sueño)

Compleción: es la suma de anáfora y epifora, que da lugar a secuencias (que comienzan y terminan), respectivamente, con las mismas palabras.

EJEMPLO:

Ojos hidrónicos creo

que mis ojos deben ser,

pues cuando es muerte el bebe,

beben más, y desta suerte

viendo que el ver me da muerte,

estoy muriendo por ver.

Pero veate yo y muera,

que no sé, rendido, ya,

si el verte muerte me da,

el no verte que me diera.
Fuera más que muerte fiera,
ira, rabia y dolor fuerte;
fuerte muerte: desta suerte
su rigor he ponderado,
pues dar vida a un desdichado
es dar dichosa muerte.

(pág. 42 La Vida es Sueño)

Reduplicación

Epanadiplosia o redición: repetición de las mismas palabras al principio y al final de la misma secuencia sintáctica o verbal.

EJEMPLO:

que vida infame no es vida.

(pág. 66. Clotaldo La Vida es Sueño.)

Conjunción

Concatenación o clímax: serie de anadiplosis encadenada dispuesta en escala o gradación.

Retruécano o conmutación: caso particular de quiasmo cuando los términos equivalentes que se repiten cruzan, además de sus respectivas posiciones, sus funciones sintácticas respectivas.

EJEMPLO:

Soy un hombre de las fieras

Y una fiera de las hombres...

(pág.41 La Vida es Sueño)

a.3.) De supresión

Elipsis: omisión de términos exigidos por la estructura gramatical correcta y completa de la oración.

Los elementos elididos no se encuentran en el contexto inmediato, sino que deben «ser traídos de fuera», suplirse «con imaginación», y suelen representar relaciones básicas: «ser», «estar», «tener», etc.

EJEMPLO:

Por muchas razones es,
y sean las principales,
porque dejás que roben
tiranos sin que me vengues,
traidores sin que me cobres.
Aun no era yo de Frondoso,
para que digas que tome
como marido, venganza...

(pág. 38 Fuenteovejuna)

Disyunción

Adjunción

a.4.) De combinación

Aliteración: representación de un mismo fonema (o letra) que, ocupando cualesquiera posiciones en las palabras, resulta relevante en el contexto limitado.

EJEMPLO:

¡Valgame el cielo!, ¿Qué veo?

¡Valgame el cielo, qué miro!

Con poco espanto lo admiro,

con mucha duda lo creo.

(pág. 79 La Vida es Sueño)

Asonancia

Similicadencia: repetición de los mismo (o semejantes) temas finales de palabras próximas que cierran frases o miembros consecutivos.

EJEMPLO:

Daré mi rabel de boj

que vale más que una troj,

porque yo le estimo en más.

(pág. 13. Mengo. Fuenteovejuna)

Paranomasia

Derivación: reunión en un contexto de palabras derivadas de un mismo lexema.

Sinónima o metábole: representación de términos sinónimos en un contexto para resaltar el significado que nombran.

Paradiástole o separación: reunión en un contexto de términos cuyos significados son iguales o semejante, pero que son separados o distinguidos y enfrentados como contrapuestos.

b) Figuras Retóricas de Significación

b.1.) Metáfora: translación de significado de un término al de otro con relación de semejanza (muchas veces «creada» por la propia metáfora) entre algunas propiedades de sus respectivos referentes.

EJEMPLO:

No digas tal: di el sol, a cuya llama
aquella estrella vive,
pues de tus rayos resplandor recibe.

Yo vi entre reinos de olores
Que precedía entre escuadrón de flores
la deidad de la rosa,
y era su emperatriz por más hermosa.

Yo vi entre piedras finas
de la docta academia de sus minas
preferir el diamante;
y su emperatriz por más brillante...

(págs. 93,94 La Vida es Sueño)

b.2.) Alegoría: metáfora continuada o cadenada de metáforas correlativas que desarrollan un completo doble sentido, literal y figurado.

b.3.) Sinécdoque: variante cuantitativa de la metonimia, consciente en el intercambio entre términos de mayor y menor concepción conceptual.

La sustitución puede ser de:

b.3.1) Género por especie.

b.3.2) Especie por género

b.3.3) Singular por plural

b.3.4) Plural por singular

b.3.5) Parte por el todo

b.3.6) Propio por común

b.3.7) Materia por cosa

b.3.8) Determinado por indeterminado

b.3.9) Abstracto por concreto

b.4.) Metonimia o trasnominación: «cambio de nombre» o situación de significados de términos cuyos referentes se relacionan por contigüidad.

EJEMPLO:

No te responde mi voz,
porque mi honor te responda;
no te hablo, porque quiero
que te hablen por mis obras,
ni te miro, porque es fuerza,
en pena tan rigurosa,

que no more tu hermosura

quien ha de mirar tu honra.

(pág 148. La Vida es Sueño)

Pueden ser por:

b.4.1) Causa por efecto

b.4.2) Efecto por causa

b.4.3) Contingente por contenido

b.4.4) Signo por cosa

b.4.5) Lugar de procedencia

b.4.6) Físico por espiritual

b.4.7) Instrumento por ejecutante.

c) Figuras Retóricas de Pensamiento

1.- Lógica

Sentencia: expresión breve y rotunda de un pensamiento profundo que se pretende de validez general.

EJEMPLO:

Si sabes que tus desdichas
Segismundo, son tan grandes,
que antes de nacer moriste
por ley del cielo; si sabes
que aquestas prisiones son
de tus furias arrogantes

un freno que las desdiga
y una rienda que las pare,
¿Por qué blasonas?...

(pág. 45. Clotaldo. La Vida es Sueño)

Epifonema o aclamación: sumaria reflexión exclamativa que ara, como resumen y conclusión, un enunciado.

Es figura tan estrechamente relacionada con la sentencia que algunos autores la tienen por variedad de ella.

Gradación: enumeración de miembros oracionales (sinónimos a veces) dispuestos en orden, creciente o decreciente en relación a diferentes valores significativos: intensidad, expresividad, extensión, comprensión, magnitud

Amplificación

Anticipación o prolepsis: refutación de antemano, adelantando el pensamiento del interlocutor, de una objeción prevista, sin que se haya llegado a formular.

EJEMPLO:

¿Yo en palacios suntuosos?

¿Yo entre telas y brocado?

¿Yo cercado de criados

tan lucidos y briosos?

¿Yo despertar de dormir

en lecho tan excelente?

¿Yo en medio de tanta gente

que me sirvan de vestir?

(págs. 78, 79. La Vida es Sueño)

Concesión: el ordenador o poeta concede algo en contra de su propia causa, que parece perjudicarla, pero para reforzar una argumentación que prosigue victoriosa.

Paradoja: fenómeno más amplio y vago que las figuras anteriores, puede definirse como la expresión de un pensamiento sorprendente por ser contrario a lo esperado, al sentido común o a la opinión establecida.

Alusión: es un tipo de perífrasis que remite un elemento de la realidad a un sistema fijo, instituido, de referencias, como por ejemplo la mitología.

EJEMPLO:

Hipogrifo violento

que corraste parejas con el viento

¿Dónde rayo, sin llama,

pájaro sin matiz, pez sin escama

y bruto sin instinto

natural...

(pág.33 La Vida es Sueño)

Preterición: mención explícita a que se pasa por alto determinados contenidos, que se enumeran, aunque sucintamente, sobre-texto de querer eludirlos.

Dubitación: enunciado dubitativo en que se finge no saber lo que se va a decir o hacer o cómo.

En la acepción más estricta, se produce en el ámbito de decir, como expresión de duda, entre las distintas designaciones de un concepto (o interpretación de un enunciado)

EJEMPLO:

Decidme: ¿Qué pudo ser
Esto que a mi fantasía
sucedió mientras dormía
que aquí me he llegado a ver?
(pág. 80. La Vida es Sueño)

Sustentación MISMA QUE SUSPENCIÓN:

Antítesis: enfrentamiento de términos antónimos en un contexto.

EJEMPLO:

que antes de nacer moriste...
(pág. 45. Clotaldo. La Vida es Sueño)

Reticencia o aposiopesis: abrupta interrupción de la expresión de un pensamiento omitiendo algo que fácilmente se sobre entiende.

EJEMPLO:

Corrección: sustitución de una palabra o expresión por otra más apropiada, exacta o adecuada a la intención del hablante.

2.- Pintorescas

Definición: manifestación de evidencia que consiste en relacionar las características esenciales, los detalles significativos y diferenciadores que definen o delimitan el concepto o el objeto en cuestión.

EJEMPLO:

Descripción o écfrasis: enunciado que describe vivamente – que pone ante los ojos- la realidad representada mediante la enumeración de sus características –reales o ficticias- más destacadas.

La descripción puede dar lugar a un autónomo o a otros insertos en textos –poéticos, narrativos, dramáticos- más amplios.

Se sirve como instrumento de otras figuras, como metáforas, comparaciones o hipérboles.

Según el objeto de descripción se distinguen: prosopografía (descripción de personas en el físico y aspecto externo), Epopeya (descripción de personas en su carácter y costumbres), Cronografía (descripción de tiempos), Topografía (descripción de lugares) y Pragmatografía (descripción de cosas, sucesos o acciones)

EJEMPLOS:

Pues vil, infame, traidor...

(pág. 82 La Vida es Sueño)

Retrato

Paralelo

Carácter

Enumeración: serie coordinada de términos con la misma categoría y función gramatical.

EJEMPLO:

...

Ellos en el sembrar nos ponen tasa:

daca el trigo, cebada y las legumbres,

calabazas, pepinos y mostazas...

ellos son, a la fe, las calabazas.

(pág.22.Esteban.Fuente Ovejuna)

Aunque ya le quiero bien,

eso mismo le aconsejo;

mas recibe mi consejo

con ira, rabia y desdén;

y jura el comendador

que le ha de colgar de un pie.

(pág. 27. Laurencia. Fuente Ovejuna)

c.3.) Comparación o símil: realce de un pensamiento u objeto está siendo comparación con otros.

c.4.) Hipérbole o superlación: sustitución de significados con exageración que rebasa llamativamente los límites de lo verosímil.

c.5.) Dialogismo o sermocinación: ficción de diálogo (incluido el soliloquio): el autor finge que su discurso lo pronuncia otra

persona, cuyo estilo y voz imita; o, dicho de otra manera, pone en forma de diálogo la idea, sentimiento, etc., de los personajes.

Es recurso constitutivo del género dramático, cuya modalidad discursiva es precisa y forzosamente el dialogismo.

c.6.) Prosopopeya o personificación: «ficción de persona» o atribución de cualidades humanas, y en particular el lenguaje, o personas ficticias, sobre todo a seres irracionales o inanimados (abstracto o concreto).

Dota al discurso de variedad o animación y es el recurso básico, en literatura, para la «creación» de personajes.

EJEMPLO:

El mayor, el más horrendo
eclipse que ha padecido
el sol, después que con sangre
lloró la muerte de Cristo
éste fue, porque anegado
el orbe en incendios vivos,
presumió que padecía
el último parasismo:
los cielos se obscurecieron,
temblaron los edificios,
llovieron piedras las nubes,
corrieron sangre los ríos.

(pág. 59. Clotaldo. La Vida es Sueño)

c.7.) Perífrasis: exposición mediante un rodeo o circunloquio de un concepto único.

c.8.) Eufemismo

3.- Patéticas

Apóstrofe o invocación: personificación del destinatario del discurso, al que se apela produciendo un brusco y efectivo giro en la exposición.

Exclamación o ecfonesis: enunciados exclamativos que intensifican la expresión de sentimientos o estados de ánimo del hablante, y de los que pueden también hacer partícipe al oyente.

EJEMPLO:

Segismundo: ¡Ay, mísero de mí! ¡Ay, infelice!

Interrogación: uso de forma interrogativa, no para preguntar, sino para reforzar una afirmación a la expresión de un sentimiento.

Subyección

Conminación: expresión de amenazas.

Ostentación

Interrupción: corte bruto del hilo del discurso, generalmente debido a perturbación producida por la emoción.

EJEMPLO:

Ironía o antífrasis: expresión de un tono de burla de una significación contraria (o diferente) a la del enunciado, que se

pone de manifiesto por el contexto o la pronunciación, el gesto, etc.

EJEMPLOS:

Tienes, Laurencia, razón,
que en dejando de querer,
mas ingrato suele ser
que el villano el gorrión.
En el invierno que el frío
tienen los campos helados,
descienden de los tejados
diciendo «tío, tío»,
hasta llegar a comer
las migajas de la mesa;
mas luego que el frío cesa,
y el campo ven florecer,
no bajan diciendo «tío»
del beneficio olvidados,
mas saltando en los tejados
dicen: «judío, judío».

Pues tales los hombres son:

somos su vida, su ser,
su alma, su corazón;

pero pasadas las ascuas,
las tías somos judías
y en vez de llamarnos tías;
anda el nombre de las pascuas.

(pág. 12. Laurencia Fuente Ovejuna)

Sarcasmo: es la clase de ironía que se caracteriza por la intención, cruel, hostil o maliciosa que expresa.

EJEMPLO:

Esas, señor, ya tenían,
de haber andados con otros,
el camino de agradaros,
porque también muchos mozos
merecieron sus favores.
Id con Dios tras vuesto corzo;
que a no veros con la cruz,
os tuviera por demonio,
pues tanto me perseguís.

(pág. 20. Laurencia. Fuente Ovejuna)

Permisión: como recurso dialéctico se ofrece al interlocutor la realización de algo que obviamente no se desea.

Antífrasis

Asteísmo: es la expresión de una alabanza en forma de
repreñión o viceversa.

ⁱ La Vida es Sueño, Pedro Calderón de la Barca, Ed. Alianza, 1ra ed. Madrid España 1989,
Verso 80 pág. 36.

CONCLUSIONES.

La metodología actoral es fundamental en el proceso creativo, esto nos da la posibilidad de un trabajo de análisis adecuado y ejecución escénica sustentada. La consolidación de una metodología es un proceso que se da a lo largo de los años y la práctica escénica, está basada en las necesidades de cada proyecto, no es fija ni rígida, por el contrario, tendría que ser flexible y adaptable a necesidades de creación escénica específicas.

La consolidación de una metodología actoral se basa en el estudio de diferentes técnicas establecidas por los teóricos del arte escénico, esta metodología formará parte de la vida del actor, no es definitiva ni rígida, ya que a lo largo de las diferentes experiencias escénicas se va transformando y enriqueciendo.

BIBLIOGRAFÍA.

- 1.- Diccionario de Teatro, Patricie Pavis, Ed. Paidós.
 - 2.- El Teatro en el Siglo XVIII, Maya Ramos Smith, Ed. Gaceta S.A. pp.15-43
 - 3.- La Preparación del Actor. Konstantin Stanislavski. Ed. La Avispa.
 - 4.- Diccionario del Uso del español, Tomo I, María Moliner, Ed. Gredos, p.p.47, 48.
 - 5.- La Actuación Dramática Creativa, El Actor se Prepara, Tomo I, Juan Felipe Preciado. Ed. Limusa. Grupo Noriega Editores. 2ª ed.
 - 6.- Diccionario Enciclopédico Ilustrado, José Luís Monreal, Ed. Océano
 - 7.- Diccionario de la Lengua española. Ed. Real Academia Española, Madrid 1970.
- Hacia un Teatro Pobre, Jerzy Grotowski, Ed. Siglo Veintiuno. ed. 21ª. España 2000.