



# UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

**No se puede actuar sino lo hacemos con nuestro propio ser**

## TRABAJO DE GRADO

**Los elementos internos y externos en la construcción del personaje, para una actuación orgánica, según la técnica del Teatro de Creación Sicofísica y Participativa**

**Por**

**Diana Carolina Cardona Rivera**

**Asesor**

**Rolando Felipe Hernández Jaime**

**2020**

**Ciudad Universitaria:** Calle 67 N° 53-108, bloque 16, oficina 108 • **Recepción de correspondencia:** Calle 70 N.° 52-21  
**Teléfonos:** 219 52 86, 219 52 93, 219 52 95 • **Correo:** informacionlaboral@udea.edu.co  
<http://www.udea.edu.co> • **Nit:** 890.980.040-8 • **Apartado:** 1226 • Medellín, Colombia

## TABLA DE CONTENIDOS

	Página
<b>Agradecimientos.....</b>	<b>4</b>
<b>1. Introducción.....</b>	<b>5</b>
<b>1.1 Objetivos.....</b>	<b>8</b>
. <b>General.....</b>	<b>8</b>
. <b>Específicos.....</b>	<b>8</b>
<b>1.2 Justificación.....</b>	<b>8</b>
<b>1.3 Metodología.....</b>	<b>9</b>
<b>2. Marco Teórico.....</b>	<b>12</b>
<b>3. Capítulos.</b>	
<b>3.1 Elementos internos fundamentales en la construcción del personaje.</b>	
. <b>La atención escénica.....</b>	<b>16</b>
. <b>El mundo de las imágenes interiores y las asociaciones mentales....</b>	<b>16</b>
. <b>Los sentimientos y emociones .....</b>	<b>18</b>
. <b>Caracterización interna del personaje.....</b>	<b>24</b>
. <b>Elementos internos de la acción.....</b>	<b>28</b>
<b>3.2 Elementos externos fundamentales en la construcción del Personaje.</b>	
. <b>Caracterización externa del personaje.....</b>	<b>29</b>

- Proceso para la construcción de los personajes en “Amataramarat”	31
. Elementos externos de la acción.....	36
. Las circunstancias dadas externas .....	37
<b>3.3 Integración de los elementos internos y externos en la construcción del personaje</b>	
. Unión de lo interno (síquico) y externo (físico) en la caracterización del personaje.....	39
. Otros elementos en la construcción del personaje.....	41
- La palabra, la acción y el movimiento en el trabajo del actor.....	45
- La actuación orgánica.....	47
- Actor creador y actor imagen.....	51
- La acción sicofísica como principal recurso para la actuación Escénica.....	51
. Trayectoria del personaje.....	53
. La imagen y unión indisoluble del actorpersonaje.....	54
<b>Epílogo.....</b>	<b>57</b>
<b>Conclusiones.....</b>	<b>61</b>
<b>Referencias Bibliográficas.....</b>	<b>63</b>

## **Agradecimientos**

En primer lugar, agradezco con amor al maestro Rolando Hernández por su paciencia, esmero, entrega y acompañamiento que me brindó en la formación de esta tesis de grado, por haber sembrado en mí la pasión y el interés por una de las principales técnicas teatrales.

En segundo lugar, a todos mis maestros y maestras que dedicaron su tiempo brindándome su sabiduría y acompañamiento para llegar al sitio donde me encuentro a punto de convertirme en una actriz profesional.

En tercer lugar, a mi madre y hermana que me apoyaron incondicionalmente en este viaje creativo, acompañando mis sueños asistiendo a las obras y trabajos de teatro.

Muchas gracias a todos por su amor y compañía, los quiero infinito

## INTRODUCCIÓN

En mi proceso de investigación como estudiante y actriz he sentido la necesidad de indagar sobre la construcción del personaje, encontrando elementos técnicos necesarios e importantes que no deben ser olvidados durante la creación a la hora de realizar una puesta en escena. Elementos que se deben tener en cuenta para fortalecer el desarrollo del trabajo del actor durante la construcción de su personaje. Ya que como actriz-estudiante he encontrado algunas falencias en algunos papeles que he realizado. En los papeles en que he actuado, muchos de ellos me han generado la sensación de vacío emocional, ya que no he logrado una conexión interior que me movilice y vincule estrechamente con el personaje. Además de encontrar un fortalecimiento personal, también es necesario entender con más profundidad el proceso de elaboración, cómo nace y se construye un personaje desde su psique, que se manifiesta en el exterior, tomando como fundamento el cuerpo. Entender el mundo de sensaciones y emociones que transita un personaje, es entender la vida propia de un individuo, no hay gran diferencia en el mundo interno emocional en cuanto al comportamiento de un personaje teatral y un sujeto cotidiano, ya que sus emociones, pensamientos y sentimientos son los que generan el mundo interno del personaje haciendo que el actor se pueda expresar externamente.

La línea de pensamiento interno en el personaje desde el inicio hasta el fin de la obra, va vinculada a la línea de acciones psicofísicas, donde el actor antes de mostrar y crear debe entender lo que ocurre en su mente y en su pensamiento, para que se pueda reflejar en su cuerpo la línea de emociones que fundamenta el accionar de un personaje, la claridad de los objetivos interiores movilizan la cadena de sucesos escénicos en la cual transcurre la vida del personaje en una obra de teatro.

La creación de un personaje no es solo su expresividad corporal y gestual, en su base siempre hay un mundo de emociones que lo conforman, sustentan y afectan intrínsecamente. Lo que constituye su accionar psicofísico, que se integra desde un mundo de elementos creativos, pues constituye un universo rico y lleno de posibilidades.

*El personaje surge en la mente del creador y al igual que el escultor le va dando forma, expresividad, vida; lo cincela solo o acompañado. Los personajes son la escultura construida con palabras o imágenes. Estas palabras pueden ser evocadoras. Identificadoras, descriptivas. (A. García Tirado pág. 203)*

En esta medida se debe empezar por una búsqueda progresiva de características que se van construyendo poco a poco; en primer lugar se debe conocer su historia: ¿Qué personaje es? ¿Cuál es su vínculo con los demás personajes? ¿Cuál es su objetivo y necesidad en la obra teatral? ¿Qué lo afecta emocionalmente? Es una lista de interrogantes que se debe hacer el actor o actriz para ir construyendo la vida escénica de ese personaje. En segundo lugar se empieza a entender lo que le pasa a este, su línea de emociones, cuando se conoce y comprende la información más íntima y personal sobre él. Ya la creación del personaje desde su exterioridad es vislumbrar cómo se ve desde afuera el mismo, definir su apariencia física: ¿Cómo es, alto, bajo, delgado o gordo? ¿Cómo es la expresión externa, dependiendo de lo que le ocurre internamente, su gesto, su mirada, su caminar, desde las sensaciones que le genera el mundo externo? Entonces el actor encarna naturalmente su papel porque llega a sentirlo como propio.

Todo esto hace que el personaje vaya teniendo vida y carácter, no obstante, es sumamente importante que el actor analice, conozca y crea en la psicología del personaje, a base de las emociones que lo conforman y habitan en él, para que este tenga una conexión desde su interior con su exterior, que sea un complemento total de la vida de ese personaje el cual el actor interpreta. Además, el actor teniendo claras todas las posibilidades del personaje, hace que su actuación sea orgánica y natural, y que no se vea ningún elemento de su caracterización por separado, sino la imagen indisoluble del actorpersonaje

El trabajo que aquí realizo va en busca de aclarar inquietudes que me han generado algunos procesos de creación, como por ejemplo en el personaje que realicé en “Amataramarat”, ya que como actriz tuve dificultades con la conexión interior del personaje. A lo que me refiero específicamente es que no sentí el personaje en la profundidad de sus emociones, ya que el personaje que interpreté, Simona Evrad, en la integralidad del mismo, albergaba ciertas emociones muy importantes en la obra. La construcción y el encuentro con el personaje fue muy creativo durante la puesta escena, pero interiormente me generó muchas inquietudes y vacíos emocionales. No fue como en otros papeles en que me he sentido conectada interiormente con el personaje, y no necesariamente con un personaje dramático, por el contrario, un personaje de alta comedia, en este caso el personaje de Anna Andreievna, en la puesta en escena de “El Inspector” de Nicolás Gogol, durante ese proceso aprendí una de las técnicas esenciales, el *Teatro Creación Sicofísica y Participativa* con el maestro Rolando Hernández.

Ahora bien, para dejar más clara y completa la creación de un personaje, entendiendo los sucesos que lo generan y su accionar sicofísico (interno-externo), expondré, por ser mi objeto de estudio en el presente Trabajo, la técnica que propone este maestro, la que permite al actor encontrar en ella, una metodología muy práctica y entendible. La técnica se basa en las acciones sicofísicas que generan un activo accionar participativo en los actores, en la cual, en primer lugar se realiza un intenso estudio teórico del texto teatral, lo que él llama *Análisis dramático Activo*, desglosando y definiendo lo que sucede en cada parte de la obra, basándose en los sucesos, hechos o acontecimientos escénicos, como elementos esenciales para el trabajo de y con el actor, lo que produce en él un mundo de reacciones internas que estimulan su accionar interno. En segundo lugar, todo lo encontrado en la teoría se realiza prácticamente, lo que él llama *Estudio Práctico*, donde los actores realizan en escena una especie de improvisaciones a partir de todo lo que ha generado en su mente el estudio del texto teatral. Como resultado de todo este proceso anterior se profundiza en los conflictos y estados personales implícitos en la obra en general, que le darán vida a su personaje escénico, a esto lo llamamos **la construcción del personaje desde su accionar sicofísico y participativo.**

## 1.1 OBJETIVOS

### . Objetivo General

Estudiar y exponer los elementos esenciales internos y externos, para la construcción de un personaje, desde la técnica del *Teatro de Creación Sicofísica y Participativa* de Rolando Hernández

### . Objetivos Específicos

- Investigar y aplicar los elementos internos fundamentales para la creación de un personaje
- Analizar igualmente los elementos externos fundamentales para la creación de un personaje
- Conocer y dominar teórica y prácticamente los elementos fundamentales para el empleo profundo de la técnica del *Teatro de Creación Sicofísica y Participativa* en la construcción de personajes escénicos.

## 1.2 JUSTIFICACIÓN

Partiendo de la técnica contenida en el libro *Teatro de Creación Sicofísica y Participativa. Contextualización Latinoamericana del Método de las Acciones Sicofísicas*, tomaré su propuesta como método de investigación para encontrar una técnica sicomotora que permita la creación de un personaje, desde su síquis (interior) hasta su físico (exterior) ya que a partir de dicho método se posibilita la construcción del personaje de una manera más orgánica, propia e integral para el actor.

En mi experiencia como actriz en el personaje de Simona Evrad en “Amataramarat”, identifiqué en mi trabajo con él la falta de un impulso fuerte que movilizara mi interior hacia el personaje que representaba en escena.

El espectáculo realizado fue una representación dentro de otra representación (metateatro), donde el personaje se debatía entre dos formas de expresión, ambas en mi sentir, me llevaron en el trabajo con el personaje hacia un vínculo de representación externa, que me impidió el desarrollo de emociones internas. Poniendo en paralelo esta experiencia

con la creación de otro de mis personajes: Anna Andreievna, en la obra “El Inspector”, el cual era un personaje de alta comedia, donde no sentí nunca una separación entre lo externo y lo interno.

Como actriz, al plantearme estas inquietudes, quiero encontrar un fortalecimiento completo para la creación de mis personajes, no desde su forma, aunque esta es también importante, sino en la indagación que debe encontrar un actor desde lo sicofísico (sico de psiquis y físico de cuerpo, en movimiento y expresión externa), para crear una imagen poética, primeramente interiorizada, y que después de forma orgánica se refleje y vislumbre en la piel del personaje, donde confluyan los rasgos internos y externos que le dan un carácter e identidad individual. Esta creación se desarrolla paralelamente, dándole aparición a un nuevo ser: el personaje escénico.

### **1.3 METODOLOGÍA**

La técnica del Teatro de Creación Sicofísica y Participativa (TCSP) tiene un proceso metodológico que posee varias características principales y esenciales que lo conforman, haciendo que esta técnica sea sustanciosa, enriquecedora para los actores y directores. Expondré solo algunas de ellas, las que para mí son las más destacables, haciendo y siendo un método dinámico y participativo como su mismo nombre lo indica.

*Profundo reconocimiento de la estructura dramática y los contenidos de la obra.* Una de las principales características de este método es conocer desmenuzada y detalladamente cada contenido, acción, elemento, momento de la obra. Muchas veces al hacer un montaje de una obra teatral, no se tienen en cuenta muchos aspectos que son de gran importancia para la elaboración y estructuración de un montaje. Al haberme encontrado con esta técnica y descubrir cómo se analiza a profundidad un texto teatral, no solo desde la acción y el texto, sino también el qué y por qué ocurren las acciones de cada personaje, los objetivos interiores, vínculo y relación con los demás personajes. Los sucesos y acontecimientos que le dan giro a la historia, entender y analizar cómo inicia, transcurre y termina la vida de cada personaje. Tener esta claridad y profundo reconocimiento de una obra, permite entender desde el mínimo

detalle, con una mayor posibilidad de diversas formas y maneras de creación. Y algo de gran importancia, los contenidos originales de la obra no se pierden, sino que permanecen, independientemente del estilo cómo el director y los actores quieran abordar y realizar la obra. Está técnica metodológica, con estos importantes elementos, se puede aplicar a cualquier tipo, forma o género de teatro.

*La facilidad para aprenderse el texto* es una de las características más destacables del método que utiliza Rolando, en este caso no se aprende el texto primero, se parte desde la acción, teniendo clara la cadena de sucesos que originan las acciones de la situación dramática, así el texto se aprende a partir de las acciones psicomotoras y naturales del actorpersonaje, esto hace que el actor no esté en el forjado trabajo de aprenderse mecánicamente la letra para llegar al ensayo, sino que desde su consciencia de acción, el texto se aprende de manera más eficaz, y orgánica, al mismo tiempo el texto fluye de una manera tranquila, creíble y viviente, ya que el actor entiende a profundidad y es consciente del por qué dice o hace dicha acción.

*Unión natural y orgánica de acción, texto y movimiento*, como lo mencionaba anteriormente, para una actuación orgánica se necesitan varios componentes que el actor va ejecutando; en primer lugar una lectura general de la dramaturgia es el primer acercamiento a esta, en el actor se elaboran imágenes creativas asociadas con lo que leyó generando una primera impresión, y guardando esas imágenes generadoras que le permiten una multitud de posibilidades de creación. En segundo lugar está el proceso de análisis de la obra, la cual se divide en *unidades dramáticas*, extrayendo los sucesos de cada una. La unidad dramática es la división de una obra que parte desde un gran suceso principal a otro gran suceso principal, transformando la situación dramática y por lo tanto produciendo un punto de giro importante en la obra, dando origen de esta forma a una nueva unidad o situación dramática. Los sucesos internos dentro de la unidad, producen pequeños cambios en el desarrollo de la situación dramática, enriqueciendo de esta manera la acción.

En tercer lugar está el análisis de las acciones dramáticas, el que junto con el análisis de los objetivos interiores de los personajes, hacen que el actor entienda de

una manera más profunda y consciente, ¿el por qué está en escena, cuál es la necesidad de que ese personaje esté presente en tal momento de la obra, cómo influye en los demás personajes su presencia, cuál es su objetivo con relación a los demás personajes o al realizar una acción? Así para el actor tener desmenuzada toda la información de lo que ocurre en la obra, o en ese instante de presencia en escena, entendiendo sus acciones y sus textos, naturalmente surge una unión orgánica entre la acción, texto y movimiento, ya que toda esta información se guarda sicofísicamente en todo el cuerpo del actor y por ende surge una actuación espontánea, vívida y creíble para el espectador.

*Organicidad en la caracterización-construcción del personaje y Creación Sicofísica y Participativa.* En la construcción y creación de un personaje hay una serie de componentes que esta técnica teatral permite conocer al actor, una mayor exploración y elaboración profunda que le da un mayor entendimiento desde la síquis (mente) del personaje, hasta cada movimiento y acción que ejecute el actorpersonaje. Una de las características más destacadas en este ítem, es que al actor tener la claridad de su personaje, un análisis profundo de este, hace que en su mente se genere un mundo de imágenes y asociaciones mentales que le permiten movilizar y potenciar desde su ser interno, síquico creador y que finalmente se manifiesta en su ser físico motor. A partir de la unión de estos dos elementos esenciales se activa una mayor y más profunda conciencia del personaje, lo que produce una organicidad en la caracterización y construcción del mismo durante los estudios prácticos.

Esta es otra de las características principales en esta especie de creación colectiva durante los procesos de análisis y estudios prácticos que se da entre actores y director, que es diferente a otras creaciones colectivas, pues en esta técnica, no hay indicaciones forzadas, sino una estimulación psicológica que moviliza y genera de forma natural toda la creación sicofísica del actorpersonaje, que surge desde su propio ser natural, de la mente y el cuerpo del actor.

## 2. MARCO TEÓRICO

Fuente esencial de toda la fundamentación de mi Proyecto de Grado, lo son sin dudas, los métodos y teorías contenidos en las *Leyes Teatrales de Konstantín Stanislavski* (1863-1938), no solo porque es la máxima autoridad en el tema que expongo: “*Los elementos internos y externos en la construcción del personaje, según la técnica del Teatro de Creación Sicofísica y Participativa*”. Si no también porque, según lo sugiere el propio título del Trabajo, la técnica que estudio y desarrollo en él, parte del Método de las Acciones Sicofísicas, último y fundamental aporte de Stanislavski a la técnica teatral.

Junto a mi Asesor y principal referencia teórico práctica en la realización de mi Trabajo de Grado, considero las enseñanzas y principios aplicados y desarrollados por Stanislavski, como la técnica básica del arte teatral. Considero que los procedimientos esenciales propuestos por Stanislavski, no son un acumulado de normas y reglas rígidas, sino que son la aplicación de los descubrimientos que hizo sobre las leyes generales del comportamiento de los seres humanos, aplicadas en la realización teatral, por lo tanto significan cimientos y premisas fundamentales para la práctica escénica. Por esa razón lo correcto es llamar a sus enseñanzas, tanto en lo teórico, como en lo práctico: *Leyes teatrales de Stanislavski*. Él elaboró con amplitud y bien fundamentados principios, la técnica y las leyes invariables y obligatorias para la creación teatral, aplicables a cualquier estilo y forma en que se realice el acto escénico. Partiendo de este reconocimiento, el célebre director francés Jacques Copeau (1879-1949), uno de los creadores del teatro moderno y contemporáneo de Stanislavski, dijo: “Es el maestro de todos nosotros”. (Tolmácheva, 1946)

Desde su niñez el teatro se convirtió para él, más que en una afición, en una pasión, hasta el punto de que su obsesión fue investigar los métodos y formas de interpretación para que cualquier actor resultara natural, orgánico, creíble en sus papeles. Y lo logró, porque decir Stanislavski para actores y actrices, es el principio de todo y en lo que todo

se resume. Marcó un antes y un después en la pedagogía escénica y continúa siendo la referencia imprescindible que debe tener en cuenta cualquiera que interprete un papel en el teatro.

El 22 de junio de 1897, conoció a Vladimir Nemirovich-Danchenko, un exitoso dramaturgo y maestro en la Escuela de la Sociedad Filarmónica de Moscú. Otro de los grandes directores del siglo XX. De su reunión de 18 horas para discutir la reforma de la escena rusa surgió el *Teatro de Arte de Moscú*, para contrarrestar las convenciones teatrales artificiales de finales del siglo XIX. Durante las siguientes dos décadas este Teatro alcanzó éxito internacional con producciones de distintos estilos; dramas sociopolíticos, cuentos y obras simbólicas como “El Pájaro Azul” de Maurice Maeterlinck (1862-1949). En estos años Stanislavski desarrolló sus teorías, explorando con su compañía teatral los problemas más difíciles de técnica actoral.

Él estaba seguro de que a través del estudio de la obra, del análisis de las acciones del papel a representar -lo que en el Teatro de Creación Sico-física y Participativa llamamos el *Análisis Dramático Activo*- y el estímulo técnico de las emociones, los intérpretes, o sea el actor, podía llegar a la verdad interior al experimentar realmente las emociones y sentimientos que debía transmitir al público y lograr la disciplina técnica para repetir en cada una de sus actuaciones, las emociones previamente experimentadas. Consiguió, por su dedicación, pero sobre todo por su conocimiento profundo de las leyes teatrales, que el Teatro de Arte de Moscú fuera venerado mundialmente. Durante sus últimos años se concentró en perfeccionar sus escritos, especialmente a raíz de que sufriera un infarto sobre el escenario en 1928 y los médicos le prohibieran seguir actuando.

Dedicó todas sus fuerzas al teatro hasta sus últimos días, en que un infarto acabó con su vida el 7 de agosto de 1938, en Moscú; pero sus investigaciones, métodos prácticos y leyes teatrales, continúan y continuarán vivos siempre sobre el escenario de todos los teatros del mundo.

Paralelamente a los fundamentos teóricos y metodológicos de Stanislavski, marchan en mi Trabajo de Grado, las teorías y técnicas contenidas en el *Teatro de Creación Sicofísica y Participativa*, desarrollado por el Maestro Rolando Hernández Jaime, porque dicho teatro parte de los descubrimientos de Stanislavski, sobre todo de su *Método de las Acciones Sicofísicas*. Método creado en los años finales de su vida, con el que perfeccionó las *Leyes teatrales* creadas por él. En estas se colocó como recurso esencial para el trabajo de y con el actor, el elemento fundamental del arte teatral: *la acción*, en su doble condición, síquica y física. Llamado por algunos “Método de las acciones simples”, porque se refiere a las acciones más simples realizadas por los seres humanos. Estas pequeñas acciones son las partículas o elementos esenciales que integran el accionar general de las personas en la vida real y de los actores en la escena.

Con el Método de las Acciones Sicofísicas Stanislavski dotó al teatro, al actor y al director de un Método científicamente armónico para lograr la lógica organicidad en la plasmación escénica del actorpersonaje, independientemente de que el personaje a interpretar sea realista, surrealista, imaginario o se corresponda con alguna de las tantas expresiones del teatro contemporáneo. Este Método tiene un basamento científico porque la técnica que emplea en el trabajo con el actor se fundamenta en las regularidades psicológicas y fisiológicas del comportamiento de los seres humanos.

Partiendo de estos principios, Rolando desarrolló el *Teatro de Creación Sicofísica y Participativa* (TCSP). En el cual el accionar sicofísico y participativo es el signo característico del método de trabajo, en el que lo fundamental es el conjunto de interinfluencias recíprocas del colectivo, donde no hay jerarquías preestablecidas, pues desde el director hasta el actor menos experimentado, el valor de la participación de éste se determina por su aporte artístico-creativo a través de su entrega participativa, que tiene como fundamento el estímulo y desarrollo de las potencialidades síquicas y físicas del actor, lo que propicia de manera muy intensa la técnica empleada; en la que no se parte del texto para llegar a la acción, como tradicionalmente ocurre, sino todo lo contrario, se parte de la acción para llegar de manera orgánica al texto.

Dentro del amplio programa que tiene Rolando para la elaboración de libros de texto para la enseñanza de las técnicas teatrales y de los principios teóricos y técnico-metodológicos de su técnica, está el producido en Colombia y publicado en México, Cuba y Colombia: *“TEATRO DE CREACIÓN SICOFÍSICA Y PARTICIPATIVA. Contextualización Latinoamericana del Método de las Acciones Sicofísicas”*. Toda su extensa actividad teórico-práctica, resumida en el libro, ha despertado un gran interés en América Latina, por ser una metodología nueva para el trabajo de y con el actor, así como para la puesta en escena. La Editorial de la Universidad de Antioquia tiene en proceso de edición su libro: *FUNDAMENTOS TEÓRICOS E HISTÓRICOS DE LA DIRECCIÓN Y LA ACTUACIÓN ESCÉNICA. Las Leyes teatrales de K. S. Stanislavski*. Y el Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia asumirá la edición del libro que escribe en este momento: *“EL TEATRO DE CREACIÓN SICOFÍSICA Y PARTICIPATIVA. Una técnica para la actuación orgánica”*.

En menor medida, pero también ha sido fuente de fundamentación en mi Trabajo de Grado, Jorge Eines, sobre todo por lo planteado por este destacado director y teórico teatral en su libro *La formación del actor*, el cual constituye una introducción a la técnica de la actuación. La manera en que este libro aborda el problema es el punto inicial de un recorrido para lograr entender la pedagogía de Jorge Eines. Es una propuesta que se ocupa del proceso en su etapa inicial y que abre las puertas a la imaginación, la destreza y por ende a la técnica de la actuación. Para orientar a los estudiantes a que encuentren su lugar en el arte del actor. El libro es punto de partida, una vía de acceso a otros textos del autor: *La didáctica de la dramatización, Alegato a favor del actor, El actor pide y Hacer actuar*. Abarcando un universo tanto teórico como práctico para conocer las líneas generales que definen la formación de los actores según Eines.

Igualmente ocurre con Antonia García Tirado, profesora de Lengua española y Literatura y profesora asociada de la Universidad Carlos III de Madrid. De la cual no he encontrado más referencias bibliográficas, pero su extenso artículo *Del personaje literario-dramático al personaje escénico*, ha sido una fuente importante para fundamentar los criterios y tesis que desarrollo y sostengo en mi Trabajo de Grado.

### **3. CAPÍTULOS**

#### **3.1 Elementos internos fundamentales en la construcción del personaje.**

##### **La atención escénica**

Esta consiste en saber percibir todos los estímulos que se ponen en contacto con nuestro cuerpo, reaccionando ante estos de una manera precisa y creativa, teniendo la capacidad de adaptarse respecto a lo sorprendente e inesperado de esos estímulos, aportando flexibilidad, seguridad y precisión a nuestras conductas. La atención escénica se expresa también por la capacidad de concentración, percepción y fijación máxima en las múltiples circunstancias dadas en la escena y en la vida en general; contribuyendo a crear de forma activa y placentera, facilitando procesos de integración grupal donde se busca la complicidad e implicación. La atención escénica tiene la capacidad de recuperar el placer de jugar y actuar, de activar la imaginación y la fantasía, agilizando y entrenando la espontaneidad para vencer los bloqueos. También, por la información y el conocimiento del mundo que nos rodea, nos ayuda a atrevernos a avanzar, desarrollando la confianza en uno mismo y en el grupo de trabajo colectivo, tomando la iniciativa sobre decisiones, donde se comunica y expresa con seguridad, contundencia y sensibilidad, desde la palabra y el cuerpo. La atención responde entonces a una actividad consciente en la que el actor refleja en la escena a través de su cuerpo en el personaje que interpreta.

##### **El mundo de las imágenes interiores y las asociaciones mentales**

Todo ser humano tiene la capacidad de pensar en imágenes, pues cada objeto antes de ser creado, primero fue un mundo de imágenes que nacieron en el cerebro de las personas, estas imágenes nacen en el artista, en su lóbulo occipital el que se encuentra más desarrollado. Esta es la zona encargada de procesar imágenes, donde se controlan funciones principales como el pensamiento y las emociones.

Pensar o recordar, proporciona un mundo de imágenes, el pensamiento trae la imagen a la mente cuando alguien menciona un objeto, como por ejemplo una cama, en el instante que una persona menciona la palabra cama, aparece en la memoria la imagen de una cama o todas las camas que quiera traer el cerebro a la mente, de las que tiene guardada en su memoria. No solo pasa con una imagen visual, por ejemplo también pasa con un recuerdo olfativo, hay olores que nos recuerdan lugares, personas, objetos y cuando recibimos el estímulo de ese olor específico, la mente no solo trae la imagen de ese lugar, persona o cosa, sino que la mente también trae las sensaciones de aquel momento, dependiendo de cómo se haya grabado en el cerebro; en pocas palabras, la memoria puede traer muchas imágenes de ese lugar, persona o cosas que nos hayan pasado.

*La memoria es un mar infinito de imágenes y de representaciones mentales que abarca todo lo vivido por las personas. Las imágenes están ahí en el cerebro, consciente o subconscientemente, pero están ahí, esperando por el estímulo que nos haga tomar consciencia de su existencia. Que ocurre con el creador, sea de la rama del saber humano que sea, o con el creador artista en particular, que su mundo de imágenes interiores es tan fuerte, vasto y profundo, que de forma natural y ante el más mínimo estímulo, vienen a su mente consciente pidiéndole, y en no pocas ocasiones exigiéndole, que las concrete de alguna manera. Cosa que el creador hace con los medios del oficio que conoce o con los recursos del arte al cual pertenezca el artista. (“Teatro de Creación Sicofísica y Participativa”. Rolando Hernández. Pág. 67)*

De esta manera la existencia de imágenes mentales nos ayuda a memorizar y retener un contenido concreto con mayor facilidad. Cuando mencionamos la palabra cama, el cerebro reconoce la palabra y lo que significa, podríamos cambiar el nombre del objeto, pero en esencia seguirá siendo la imagen precisa y concreta de ese objeto que existe en nuestra memoria.

El empleo que hace el actor del mundo de imágenes que tiene en su mente, es totalmente diferente al empleo que hacen los demás artistas de ese recurso humano. En la creación del actor, sus imágenes mentales no se concentran ni en una pintura, ni una canción, ni una danza, sino en su propio cuerpo, él mismo integra el conjunto de elementos con que crea su propia obra de arte, en su cuerpo debe reflejar las imágenes internas y externas con las que construye su personaje.

Las imágenes a reflejar por el actor deben mantenerse en su mente y cuerpo para enriquecer la construcción e interpretación de su personajes y cada vez que este las recrea diariamente, encontrando otras posibilidades en su actuación, así le permite un accionar más orgánico, siendo consciente del tránsito de sensaciones y emociones dentro de su propio cuerpo. Para que este mundo de imágenes interiores le de vida a la creación, debe manejar de forma constante el extenso mundo de las imágenes interiores, para que en el momento de exteriorizarlas sea más creíble y más vivo.

El cerebro tiene la capacidad natural de hacer asociaciones mentales, a través del tiempo, la mente se entrena con nuevas ideas, nuevos planes, crea nuevas formas con la imaginación o con la fantasía. En la memoria del actor en escena, las imágenes plásticas o conceptos poéticos y sonoros, da una amplitud de posibilidades para la creación artística contenida en la obra de arte.

Las asociaciones mentales y las imágenes interiores se deben hacer reales y visibles en el cuerpo del actor durante la construcción del personaje; estas asociaciones mentales, como lo decía anteriormente, le dan vida a todo el accionar del personaje, aunque sean unas acciones imaginarias, en el cerebro del actor se ejecutan como acciones reales, y se puede leer desde la acción lo que le ocurre al personaje.

## Los sentimientos y las emociones

Muchas veces confundimos estos dos términos tomándolos como sinónimos, sin embargo no son exactamente iguales, hay una delgada línea que diferencia un concepto del otro. **La emoción** es una reacción compleja que se origina en la Amígdala Cerebral, cuando esta reacciona ante un estímulo interno o externo, que llega generalmente desde afuera, algo que vemos, oímos, olemos, sentimos o pensamos, que afecta nuestros sentidos. Las emociones también son estados de ánimo o afectivos, pero de carácter mucho más intenso que los sentimientos. Son estados en que las alteraciones anímicas tienen un tono mucho más agudo, aunque por suerte, por lo general, suelen ser pasajeras. Pueden ser agradables o desagradables, en dependencia no solo de las causas que la produzcan, sino también de la forma en que el cerebro asimile o interprete esa causa. Se producen también por el interés expectante de las personas al observar hechos, sucesos o acontecimientos que impresionan fuertemente sus sentidos.

Las emociones son una energía transitoria que no se mantiene por mucho tiempo en nuestro cuerpo, están en un constante ir y venir, sin embargo, tienen una intensidad mayor que los sentimientos. Los estímulos que generan emociones hacen que vayamos a la acción, por lo tanto, la emoción es sumamente importante en el trabajo del actor. Existen cuatro emociones básicas que son la tristeza, la rabia, la alegría y el miedo.

La tristeza es un estado emocional que se produce por una situación o experiencia no agradable que está teniendo una persona en un momento determinado, como por ejemplo terminar una relación amorosa. Esta tristeza estará por un tiempo, sin embargo, si esta dura mucho pasa a ser un sentimiento.

La rabia es un estado emocional que hace distanciarnos de los otros, poner límites ante algo que nos está afectando, esto hace que identifiquemos lo que nos está molestando y en su momento haciendo que expresemos de forma fuerte o incluso violenta nuestra necesidad de accionar por medio de esa emoción.

La alegría es un estado emocional que facilita el contacto con el otro, permitiendo expresarnos hacia afuera, como una luz que irradia destellos, no es un estado que oculta lo que sentimos por dentro, sino que se expresa con una alegría real y sintiente.

El miedo es un estado emocional intenso que en ocasiones nos paraliza y hace que no pensemos de una manera clara, haciéndonos actuar impulsados por el instinto de conservación, lo que sirve entonces para protegernos de un peligro real.

*Los sentimientos* son estados de ánimo o afectivos producidos por causas internas o externas que impresionan fuertemente a las personas y la hacen sentir o sentirse vivamente conmovidas, estos en la vida real se producen de forma natural y en el teatro como resultado de las diferentes técnicas que en él se emplean. El sentimiento es el estado que precede, que sirve de antesala o sea que prepara o condiciona la aparición de las emociones. Si ese estado en su desarrollo no llega a tener la intensidad que caracteriza a las emociones, entonces es un sentimiento y no una emoción.

Sentimiento es razón, importancia de lo que sentimos, es la suma de emociones, pensamientos y estados de ánimo. La emoción acompaña al sentimiento, a medida que uno toma consciencia de esta, cuando interpretamos la sensación de que los estamos teniendo de manera consciente, los sentimientos suelen durar más tiempo que las emociones, duraran el tiempo en que las razones que los motivan permanezcan en nosotros, no hay sentimiento sin emoción. Algunos ejemplos de los sentimientos son el amor, el sufrimiento, el rencor, la felicidad, la compasión. *“Los sentimientos no pueden ser ignorados, no importa cuán justos o ingratos nos parezcan”* – Anna Frank. Para ser más clara, pondré en paralelo las interrelaciones y diferencias entre las emociones y los sentimientos.

<b>Emociones</b>	<b>Sentimientos</b>
<p>*Estados más intensos pero transitorios, vienen y van</p> <p>*Se dan de forma muchas veces subconsciente y son muy rápidas</p> <p>*Las emociones tienen como base los sentimientos</p> <p>*Son reacciones psicofisiológicas que ocurren de una manera espontánea y natural</p> <p>*En muchas ocasiones se dan de forma subconsciente, no siempre reguladas por nuestra voluntad.</p>	<p>*Duración más larga en nuestro cuerpo y mente</p> <p>*Se producen consciente o subconscientemente, necesitan un tiempo mayor para desarrollarse</p> <p>*Sin sentimiento no hay emoción</p> <p>*Son la generalización que hacemos de las emociones que están reguladas por los pensamientos</p> <p>*Se dan de una manera consciente o subconsciente, nuestra voluntad puede intervenir en ellos.</p>

Por lo tanto, la principal diferencia entre emoción y sentimiento es la duración, la intensidad, en la emoción es mucho más corta e intensa, además es una reacción espontánea de nuestro cerebro. Ahora, entendiendo estos mecanismos, podemos ver con claridad y entender que la actuación dramática se fundamenta esencialmente en la expresión y transmisión a los espectadores, de esos sentimientos y emociones.

El actor al tener un vínculo claro con el personaje, debe reconocer las emociones contenidas en su personaje, lo que transcurre en la pieza teatral. Entendiendo que las emociones del personaje deben sentirse como en la vida cotidiana, no puede haber separación alguna en el actorpersonaje. El actor no puede actuar por fuera de sí, no puede actuar sino es con su propio ser. Para el actor poder lograr un estado emocional, debe reconocer sus estados y niveles emocionales, desde cómo surge la emoción, hasta el clímax más alto a dónde puede llegar como actorpersonaje.

Uno de los principales inconvenientes en el trabajo con los actores es que la mayoría de las veces no identifican las emociones de los personajes que están interpretando, independiente de cual sea la intensidad de estas, el actor debe sentir la emoción, si él no las reconoce, en la escena las mismas aparecen como falsas, pues no se refleja en el actor la experiencia emocional que debe estar viviendo y sintiendo en ese momento. Aunque realmente el actor no puede actuar sin emoción, ya que éstas generan el impulso para la acción en la situación dramática. Por consiguiente las reacciones internas, como impulsos sicofísicos, son fundamentales en el proceso de construcción emocional del personaje, como base para su actividad física. Una situación dada debe afectar al individuo, ahí surge la emoción, ya que por el interés de la persona, esta se ve amenazada, o por el contrario, ve cumplido su interés. Por lo tanto, en ocasiones los intereses internos motivan las emociones. La base de una experiencia emocional define estados específicos en el actor y las personas, en consecuencia, las emociones en los actores están determinadas por las circunstancias dadas en la escena.

Ahora bien, se puede generar una pregunta importante: ¿Necesariamente el actor debe sentir las emociones del personaje por él representado, para tener o no una interpretación adecuada de las emociones escénicas y provocar a su vez emoción en el espectador?

Indudablemente la respuesta es sí, se emplee la técnica que se quiera emplear en la puesta en escena, pues el actor no puede trabajar sin emoción, ya que esta es parte consustancial de su existencia como ser humano. El actor no debe pensar que la emoción tiene que salir de una manera forzada u obligada. La emoción existe en él, en su psicología corporal y mental, deben aparecer en la interacción con los acontecimientos escénicos, el actor debe lograr afectarse por lo que está sucediendo en la escena, no solo desde su mente, sino con todo su ser.

En muchas ocasiones trabajar o reflejar las emociones en escena se convierte en una controversia para algunos teatristas, ya que explorar y mostrar una emoción lo

consideran en ocasiones como parte de un teatro realista, lo cual lo aleja de un teatro moderno y experimental, pero volveríamos a lo mismo ya que para este tipo de teatro lo más importante y dicente, parte de lo físico; no obstante, como mencioné anteriormente, toda acción es un acto sicofísico. Los sentimientos y las emociones no solo hacen parte del mundo síquico del actor, sino que hacen parte de su accionar físico, pues al actor hacer una acción, esa acción le genera cierto tipo de sensaciones, emociones, sentimientos internos que ya depende del grado de complejidad de la relación causa-efecto-respuesta. Que pueden tener múltiples formas e intensidades de manifestarse y/o representarse, si la intención del actor o del director en la obra es no expresar ningún sentimiento o emoción, esto responde a una decisión de no hacerlo, lo que ya implica un estado interior y un sentimiento.

Lo que diferencia los sentimientos y las emociones escénicas de la vida real es la forma como se producen, ambos mecanismos son reales tanto en la vida cotidiana como en el teatro, ambos se originan en los sucesos, en el teatro se originan en los que están contenidos en las circunstancias dadas de la obra, y en la vida cotidiana provienen de hechos o acontecimientos que se producen en el mundo real. Los sucesos en una obra están implícitos en la dramaturgia o en los elementos de la puesta en escena. Para que la emoción, sensación o sentimiento se genere en el actor desde el suceso, se moviliza primero por el conjunto de imágenes y asociaciones mentales que están en la memoria del actor y de forma particular en su memoria emotiva, y se expresa de una manera natural, activando el funcionamiento del sistema sicofísico del actor. Se producen en escena por dos fuentes principales: los vividos, o sea las vivencias, y los que son creados por la imaginación a partir de los vividos.

Las emociones son reacciones que involucran todo el organismo del actor, y que activan sus asociaciones mentales, produciendo alteraciones fisiológicas, pero que son transitorias. En la vida real se puede manifestar aumento o disminución del ritmo cardiaco, también cambios de temperatura, esto depende de lo que le genera ese hecho, acontecimiento o circunstancia dada; esto desencadena los recuerdos emocionales, poniendo en funcionamiento la memoria emotiva.

*“La memoria emotiva es la capacidad que tiene la memoria del ser humano de procesar determinados estímulos internos y externos, que movilizan las terminales nerviosas encargadas de producir las reacciones emocionales, o sea que la memoria emotiva es la memoria de las emociones”* (Fundamentos Teóricos e Históricos de la Dirección y la Actuación Escénica Rolando Hernández Pág. 45).

Por la experiencia de vida, la memoria guarda todas las vivencias personales, estando presente en toda la actividad que realice el actor, pues está en la información genética y real del ser humano. El objetivo del actor es lograr una actuación orgánica y creíble de su personaje, de la imagen que está representando, pero todo esto solo lo puede lograr con una buena memoria emotiva, ya que debe partir de su experiencia emocional.

### **Caracterización interna del personaje**

Construir un personaje teatral en general, reside en reflejar sus rasgos internos y externos, dándole una individualidad y singularidad al mismo. La caracterización de un personaje es un universo multifacético, dividido en dos áreas esenciales: la interna y la externa, siendo estas complementarias. Ambos áreas son muy importantes, sin embargo, hay una primaria, esta es la faceta interior. El actor parte de sí mismo, de su ser y su experiencia de vida y de la cantidad de información que tiene en su memoria. El sistema perceptivo que posee el actor en su cuerpo, contiene información genética, sensorial y emocional, que con base en la técnica de creación sicofísica y participativa, permite desarrollar los elementos básicos fundamentales para la construcción de su personaje.

*La base orgánica de la caracterización es la naturaleza existencial del propio actor. En la medida en que su ser, su existencia toda sea un caldo espeso de valores humanos, de conocimientos sobre la vida en general, pero en particular sobre el funcionamiento de los seres humanos en la interacción entre la vida y la naturaleza; en esta misma medida será de eficaz su trabajo de caracterización, lo que equivale a decir su trabajo como actor o actriz. (Teatro de Creación Sico-física y Participativa- Rolando Hernández. Pág. 181).*

Esto quiere decir que para la actuación ser orgánica, natural, verosímil y creíble, el intérprete debe actuar desde su mundo natural, de su estado interior, desde ese caldo de emociones, sensaciones, sentimientos, impresiones, acuerdos y/o desacuerdos; de estos componentes necesarios se construye el personaje desde su propio ser. Todos estos elementos enriquecen el trabajo del actor, el estudio e investigación sobre la naturaleza humana en general contribuye a la ganancia en la creación. *“Todo lo que se hace, aunque sea algo trivial, debe ser realizado con algún propósito, esto es lo que crea vida en la escena”* Stanislavski

En una de mis creaciones de personaje, partiendo desde mi mundo interno personal, que fue una experiencia enriquecedora y diferente a la del teatro propiamente dicho, ya que fue en un taller de actuación para cine, no obstante, la técnica que manejó el director, fue una técnica emocional y terapéutica que puede emplearse para el teatro. Se inicia desde un calentamiento previo que se llama Kundalini. El Kundalini es una rama del yoga que se entiende como energía intangible, representada por una serpiente, que duerme en el chakra del perineo, donde todo el cuerpo está en pro a la activación de esta energía desde nuestra base, que es la columna vertebral; el centro energético de nuestra evolución. Este calentamiento-movimiento nace en la parte baja de la columna, que es la médula dorsal, donde se despliega como una especie de dominó que termina en la parte alta de la columna, que es la médula cervical. Este movimiento es una especie de efecto como si se nadara bajo el agua parecido a una serpiente, cuando el cuerpo está totalmente caliente, activo energéticamente y relajado corporalmente, es cuando se logra la conexión con el alma, con nuestro ser, con lo que somos y hemos creado y vivido nosotros mismos; cuando se logra esto, el actor no lo siente, simplemente hay un

guía que da ciertos apuntes en general, relacionados con cosas que todos hemos vivido, cuando nos hemos sentido infelices, amados, que no somos capaces de seguir adelante, cosas que el ser humano, por su naturaleza, ha tenido este tipo de crisis existenciales, y no solo de dolor, también desde el amor y la alegría.

Natural y orgánicamente empiezan a fluir las emociones, allí es cuando el actor se reconoce por medio de las indicaciones que da el director. En este transitar de emociones, el actor puede pasar de un estado eufórico a un estado tranquilo y relajado en cuestión de segundos, así reconocemos nuestro cuerpo cuando siente una emoción, sentimiento, o una actitud frente a algo, dependiendo del estímulo que se recibe, el cuerpo reacciona y se comporta de una manera distinta, desde el estado más tranquilo y relajado, hasta el estado en que el cuerpo esté en total alerta, activo frente a algo. Allí cada actor o actriz llega a diferentes niveles de la emoción, esta técnica nos hace notar que cada uno desde su experiencia de vida, tiene maneras distintas de reaccionar, sentir o expresar, pensar, dudar o indagar. Además, se despierta otro nivel de consciencia más presente y activo. Una de las cosas importantes de esta técnica, como decía anteriormente, se puede emplear para el teatro porque en sí es actuación, lo más importante y curioso que maneja el director, es que antes de entrar a la escena, con el guion ya leído (no memorizado), este emplea una forma donde el actor encuentra un vínculo directo con el personaje, que lo moviliza interiormente, no me refiero a que tenga que pensar en algo feliz o triste de la vida, sino poner nuestra realidad ahí frente al personaje.



Actuacion ante cámaras

Además, siendo conscientes de nuestra respiración, esta es diferente en cada emoción que se quiera emplear, por ejemplo: Si la emoción provoca llorar, entonces la indicación es la siguiente: Un personaje lleva buscando varios años a un familiar que fue desaparecido, han encontrado unos cuerpos y este recibe la confirmación por medio de una carta de que el aparecido sí es su familiar. Esto es lo que el actor debe representar, pero antes de entrar a escena debe entender que pasa en su siquis y en su cuerpo, primero cuales son las sensaciones al recibir la carta, se genera una ansiedad por querer saber lo que dice esta, después de tantos años de búsqueda de su familiar; segundo ya hay una decisión de abrir y leer la carta y por último la reacción al leerla. Entonces al entender este mundo de sensaciones por las que transita el personaje, el director busca una forma para que el actor se encuentre identificado con ese personaje, lo que hace es que cada uno debe poner a un familiar en su imaginación para que la escena surja natural y orgánicamente, en ese momento el actor debe encarnarlo, debe vivirlo de verdad, porque la actuación es realmente vívida.

Por otro lado como lo decía anteriormente, cada emoción se corresponde con una manera de respirar diferente, entonces el personaje al entrar a escena, su cuerpo está ansioso, por lo tanto la respiración es entrecortada, al tomar la decisión de leer la carta, no hay respiración, significa que al abrir la carta se expulsa todo el aire dejando los pulmones vacíos de oxígeno, al leer la respuesta de que el cuerpo encontrado sí es el de su familiar, surge en el actor un shock, donde este toma una mínima cantidad de oxígeno absolutamente contenida, hasta que finalmente el actor llora.

Esta experiencia la expongo porque con ella se hace y se logra una conexión en la que el actor se identifica con el personaje, desde su siquis y la manera como se expresa el cuerpo unido a la respiración. En conclusión, reconociendo mi cuerpo sensorial y siendo consciente de mi respiración, activando mi imaginación, me es más fácil actuar desde mi naturaleza, no me refiero solo a una actuación natural, sino sintiente, consciente, naciendo desde el interior de la creación de emociones del personaje. En este taller reconocí y descubrí ese universo interno que tengo, la capacidad de crear desde mi ser, teniendo en cuenta que no tengo que irme a un pensamiento de tristeza o alegría que me haya

pasado en la vida real, sino hacer una conexión con el personaje, por ejemplo activando mi imaginación como si fuese real la historia, poniendo a un familiar en la historia ficticia para que me llegue o genere la emoción, es reconocer la sensación de cómo está mi cuerpo y mi respiración en ciertas actitudes y comportamientos internos. Teniendo esta claridad con relación al personaje, las emociones que lo integran y el objetivo de este, nace una actuación vívida, real, creíble, sintiente y orgánica. Por ello el intérprete, debe ser un actor sumamente sensible, teniendo la escucha desde su cuerpo consciente, activando su imaginación y entendiendo síquicamente lo que le genera estar en escena con otros personajes, o desde la puesta en escena, el entorno que rodea al actor.

Cuando hablo de entorno no me refiero a lo escenográfico, más que una decoración ambiental, el actor debe estar dispuesto a asumir un trabajo espacial en colectivo o personal, tener claro dónde se encuentra el personaje. Entender la significación de este componente, el cual configura un comportamiento que determina una conducta en situaciones de experiencia vital. Como el ejemplo que di anteriormente, el entorno de ese personaje es que lleva años buscando a su familiar y que por fin le ha llegado la respuesta. Todo esto le genera al actor una situación de un mundo de situaciones, sensaciones y emociones que el actor experimenta y vive.

### **Elementos internos de la acción**

Hay una secuencia natural de comportamiento orgánico en el accionar de toda persona, haré una secuencia de cómo pasa esto, que genera el impulso interno en el actor para realizar una acción. El *primer paso* es cuando los sucesos internos o externos producen reacciones en las personas. Los órganos receptores reciben la información y producen muchas reacciones internas, desde los pensamientos, sentimientos y emociones; sin embargo, también este estímulo que produce el acontecimiento, produce algunas manifestaciones externas haciendo que se generen expresiones corporales principalmente del rostro y también en ocasiones en el aparato fonético.

El *segundo paso* es cuando las reacciones internas provocan deseos que a su vez producen la necesidad de hacer algo. Cuando las reacciones internas generan impulsos y sobre todo deseos, hace que se produzcan en el individuo la necesidad de hacer algo, además pueden sugerir múltiples formas y maneras de hacer alguna acción como tal.

El *tercer paso* es cuando de esos múltiples deseos de hacer algo, la persona elige uno y decide realizarlo, consciente o subconscientemente, ya que la respuesta del cerebro puede ser inmediata, en dependencia del estado de la persona.

*“Esta decisión es el impulso interior para realizar la acción, es por tanto el objetivo, la necesidad interior sin la cual no se realiza una acción. En la vida real el objetivo interior es natural y espontáneo, pero en el método y en la escena, como es el resultado de la técnica que se emplea para que este se produzca, se llama objetivo creador, pues él mismo se convierte en el motor interno del accionar del actor”* (Teatro de Creación Sicofísica y Participativa Rolando Hernández, Pág. 37).

Por lo tanto, antes de realizarse la acción física externa, se producen cuatro pasos, el suceso que puede ser interno o externo y tres pasos totalmente internos. En primer lugar está el suceso, luego está el monólogo interior que es un razonamiento interno que realiza la persona, se genera en su mente y tiene pequeñas expresiones corporales y gestuales, no hay necesidad de que lo exprese con palabras, no tiene que decir lo que piensa o siente, simplemente su cuerpo y sus gestos hablan por sí solos, surgen de una manera natural y espontánea, en el teatro esto es esencial para una actuación orgánica. La acción integra el proceso interno de emociones y sentimientos que se producen por el estímulo del suceso y que finalmente se concreta en una acción externa. Es por eso que no se llama acción física, sino sicofísica, esta última definición abarca todo el mundo interno y externo que integra la acción realizada por el actor, la que principalmente nace y se fundamenta en los pasos internos que condicionan las maneras de hacer las acciones físicas externas y el accionar general de la obra.

## **3.2 Elementos externos fundamentales en la construcción del personaje.**

### **Caracterización externa del personaje.**

La caracterización externa o físico visual, debe surgir de una manera natural a partir de la caracterización interna. Sobre las características externas del cuerpo del personaje, el actor debe hacer un uso profundo de su imaginación y visualizar como es desde lo externo: su vestuario, su maquillaje, sus accesorios. La caracterización externa juega un papel muy importante y de doble filo ya que el actor debe utilizarla de una forma correcta, pues si es mal utilizada, el personaje desde lo físico no se ve incorporado por el actor, sino al actor oculto tras el vestuario, maquillaje, accesorios. Entonces esa caracterización externa se constituye en una mala forma, es como una especie de mala máscara que oculta y protege al actor, separado de su ser interno. Esto se evidencia muchas veces en algunas actuaciones, lamentablemente uno ve a un actor disfrazado, como lo decía anteriormente, no se ve encarnando su personaje, su actuación no es creíble, es como si una máquina, no un actor, ejecutara por sí sola una cadena de acciones.

Ahora bien, si el trabajo del actor en la realización de la caracterización externa se afina y se fundamenta en la caracterización interna, la actuación del actor fluye de una manera más orgánica y no impuesta, ambos complementos no solo se integran, sino que se enriquecen uno a otro, ayudando al actor a lograr un nivel de actuación creíble. Pero si el actor no utiliza sus adecuadas herramientas, el mundo externo del personaje se lleva a cabo desde actitudes falsas, posturas corporales, gestos y expresiones vacías, donde su voz empieza a tener entonaciones estereotipadas. Sin embargo, hay directores que les llama más la atención el teatro representativo, donde no le importa de dónde viene el personaje que el actor interpreta, cuál es su tránsito emocional, sino que desde afuera represente y muestre una imagen estereotipada del personaje.

En mi experiencia como actriz en la creación del personaje Simona Evrad en “Amataramarat”, tuve una identificación propia con la historia de este personaje, no obstante, no logré una sensación fuerte que me movilizara interiormente en escena. Para ser más específica, sentí un vacío y una frustración a la hora de actuar, ya que me generaba muchas preguntas e inquietudes sobre el personaje, que no logré responderme, por lo que me sentí separada de él, aun a pesar de tener conocimientos sobre la vida del personaje real que fue Simona Evrad. El espectáculo realizado fue una representación, donde el actor interpretaba un personaje y no necesariamente tenía que haber un vínculo que lo movilizara interiormente. Por ello, como actriz, en mí quedaron inquietudes sobre cómo lograr un fortalecimiento integral para la creación de un personaje, no desde su forma solo, sino también en la indagación que debe realizar el actor más profundamente.

### **Proceso para la construcción de los personajes en “Amataramarat”.**

Como este fue mi espectáculo de graduación, tengo interés en dejar constancia de mi trabajo en él. Analizaré como fue el proceso de construcción de los personajes. Esta fue una adaptación de la obra “Persecución y asesinato de Jean Paul Marat”, del dramaturgo alemán Peter Weiss. La obra escénica despliega una serie de partituras corporales, vocales y objetuales que resaltan los excesos a los cuales conduce el encuentro y tensión entre dos visiones del mundo: un socialismo extremo, representado en el personaje de Marat y un individualismo drástico representado en el personaje de Sade. Ambas visiones llevadas a sus límites, con lo cual desencadenan la rebelión de los enfermos de la casa de salud de Charenton.

Durante el proceso puesta en escena se extrajeron las escenas primordiales del libreto original, destacando la condición meta teatral y las tramas que acaecen en cualquier democracia, pero a la escala de un cuarto de baño y a la medida de las camisas de fuerza. La obra narra cómo el grupo teatral de la casa de salud de Charenton representa a un público de la ilustración, la persecución y muerte del político y escritor Jean Paul Marat, bajo la dirección del Marqués de Sade.

En la pieza hay dos fábulas que se cuentan a la vez. La fábula número uno es la historia de la casa de salud de Charenton, donde la obra es realizada con los enfermos mentales del hospital, bajo la dirección del Marqués de Sade, haciendo una representación teatral sobre la persecución y asesinato de Jean Paul Marat, que fue un revolucionario francés de 1808. La fábula dos es la historia de la muerte de Jean Paul Marat, que es asesinado por Carlota Corday, en esta fábula intervienen otros personajes vinculados a la vida de Marat, como Simona Evrad su esposa, Jacquex Roux seguidor extremista de izquierda de la revolución y el Marqués de Sade, aunque este nunca tuvo un vínculo directo con Marat, pero es allí donde el escritor Peter Weiss pone estas dos visiones del mundo.

En la metodología de trabajo, en primer lugar realizamos un análisis de la obra, la que está dividida en tres actos, seguidamente definimos sobre qué habla la pieza, que pasa en ella, cuáles son las tensiones de su historia, qué temáticas se tocan. Luego cada estudiante hizo una lista de sus habilidades y debilidades como actor; por ejemplo habilidad en el cuerpo, la voz, interpretación textual, vocal etc. Después de hacer esta lista, pensamos de qué podría estar enfermo el personaje que interpretaríamos o más bien cuál sería la enfermedad mental que podría padecer cada uno. Paralelamente determinamos el personaje que nos gustaría interpretar, junto con la enfermedad que propone el autor en la obra original. En la obra, como mencionaba anteriormente, hay una meta teatralidad que se divide de la siguiente forma: 1. La representación de la obra sobre la persecución y asesinato de Jean Paul Marat, realizada con los enfermos mentales de la casa de salud de Charenton, bajo la dirección de Sade. 2. Los personajes de la obra, algunos existieron en la vida real y otros simplemente son partícipes de la pieza, sin necesidad de haber existido realmente.

Después de tener claro el análisis de la obra, hicimos una “Enciclopedia del espacio”, para lo cual se sacan unas variables de un espacio específico, en este caso, un hospital. Me refiero a variables de lo que puede haber en un hospital, no solo instrumentos u objetos, sino todo lo que alberga un hospital, y de tener una lluvia de ideas sobre esto, llevamos una propuesta espacial por grupos de a tres actores para intervenir en este espacio, sin necesidad de haber acciones dramáticas. Además, ya después cada uno

debía llevar un objeto e intervenir con él como una forma de experimentación, en mi caso yo me tapé los ojos y estaba buscando mis ojos en el suelo. No solo debíamos llevar una propuesta sino varias, entre ellas usé esa acción de la búsqueda de mis ojos y la otra formaba una paradoja donde me “veía” en un espejo, tenía los ojos tapados y usaba un cuchillo. Para encontrar la expresión de cada personaje tuvimos que llevar cinco imágenes de cuando éramos niños y mostrarlas una y otra vez hasta que el cuerpo fuera consciente de cada expresión, elegimos las dos imágenes que más nos gustasen para continuar con las propuestas escénicas.

Posterior a ir encontrando el gesto y la enfermedad de cada personaje, tejimos el proceso con los impulsos y obsesiones de cada uno, cuál era la camisa de fuerza, hacia dónde me lleva el gesto, mi acción, como podría ser el movimiento de ese personaje explorado, en una primera instancia cuál es la contención del objetivo que quiero lograr. Luego la profesora nos puso a hacer unos ejercicios de ritmo en el espacio por subgrupos y hacer tres gestos donde se repetían en canon, luego era el mismo movimiento, pero en diferentes ritmos. Después de explorar todos estos ejercicios, nos hicimos unas preguntas inevitables como: ¿Que extraigo de cada acción de la contención y del objetivo junto con el gesto? ¿La demencia tiene espacio y tiempo? ¿Qué es estar demente? ¿Cuál y por qué sería esa mi demencia? ¿Qué analogía mostraría en una acción, metafórica o poética? ¿Qué hay en el afuera?, ¿Qué hay en el adentro? Después de respondernos esta serie de preguntas debimos elegir unos objetos y hacer una improvisación donde estuviera el conjunto de respuestas encontradas. Más específicamente mostrar una analogía mediante una acción metafórica o poética, y a la vez el espacio debía ser dual, en este caso la improvisación que realicé con dos compañeras, fue espacio como un laboratorio y a la vez cocina donde se practicaban abortos. Finalmente, al encontrar un espacio, un tiempo, un concepto y una forma de personaje, se hizo el reparto de los papeles de la obra, donde cada uno encontró su forzamiento desde la enfermedad, expresándose corporalmente a nivel del tiempo y el espacio, teniendo objetivos o no y partiendo siempre desde el trastorno mental.

Mi personaje Simona, en la fábula uno, es una enferma mental maniática que sufre de trastorno bipolar y síndrome de Cotard (Síndrome donde la persona cree haber perdido

una parte del cuerpo o cree que no la tiene), en este caso Simona cree no tener ojos y su enfermedad mental se expresa corporalmente a través de su lucha con la camisa de fuerza, para que no pueda arrancarse los ojos; tiene además las muñecas de las manos completamente atadas y se desplaza ligeramente en puntas de pie, viéndose más alta que los demás para poder defender y cuidar a Marat. En la fábula dos, Simona es la esposa del revolucionario francés Jean Paul Marat.



Simona Evrard

Simona interviene en la vida real de Marat, pues este requiere de un apoyo incondicional desde todos los puntos de vista. Él padecía de una enfermedad crónica de picor y ardor en la piel; solo encontraba alivio estando inmerso largas horas en una bañera con agua, Simona lo cuidaba poniéndole paños de agua con vinagre en su cabeza, limpiándole las heridas producidas por el picor y el ardor. Ayudó a Marat en sus escrituras para la publicación de sus textos en la revista, desde agosto a septiembre de 1792.

En la fábula uno, como ya dije, Simona es una enferma mental, posee una prótesis de alambre dorado que tiene forma de un ojo con pestañas largas, en el centro tiene una joya donde esta cree ver por medio de la esfera o piedra, ya que solo le tapa el ojo izquierdo. Además su enfermedad mental y sus muñecas atadas completamente,

impiden que se ataque a sí misma, en sus manos tiene puesto unos guantes de tela que la protegen de arañarse el rostro. A la vez en sus muñecas lleva un trapo que es para limpiar el sudor y las heridas de Marat.



Simona Evrard

En su manía y cambio de bipolaridad, cuando Carlota Corday intenta matar por primera vez a Marat, Simona lo defiende con un gran tenedor apuntándole a los ojos, ya que es esta su obsesión. En el cuarto de baño tiene un sanitario que utiliza como baúl donde guarda todos los utensilios, como las rosas con las que azota a Sade en una de las escenas, los barcos que representan la sangre derramada del pueblo, también utiliza el sanitario como escondite donde mete su cabeza para evitar escuchar las torturas que Sade menciona. También posee un aguamanil donde en la jarra conserva unos pétalos que representan las lágrimas y dolor contenido de Simona por Marat. Además de la jarra está la vasija con un pescado que representa la putrefacción, muerte y la podredumbre de Francia en el siglo XVIII. Por último, está el espejo por medio del cual, observa y vigila a los demás personajes y como acción final le habla a Marat a través del espejo, ya que ella siente y piensa que él es su reflejo.

En la fábula dos Simona es la esposa del revolucionario francés Jean Paul Marat, no

encontré mayor información respecto a esta, para llegar a una conclusión sobre el personaje real, por ello quise indagar más profundamente en la construcción completa de éste, para no sentir por separado lo interno de lo externo, sino saber cómo se moviliza armoniosa y orgánicamente en su integridad.



Simona Evrard

### **Elementos externos de la acción**

El primer paso de la acción en el comportamiento humano, tiene lugar cuando se produce un suceso o acontecimiento que puede ser interno o externo. El origen de los sucesos, cuando un hecho ocurre independiente a la persona, es externo, poniendo en alerta sus cinco sentidos. Los estímulos externos visuales, táctiles, sonoros, olfativos o gustativos, impresionan nuestros órganos receptores llevando señales al cerebro, luego se da la reacción como respuesta.

El segundo y último paso en el proceso externo del accionar humano, después de los tres pasos internos ya señalados anteriormente, es cuando el cúmulo de estímulos y decisiones internas que le anteceden, generan y movilizan estados en la persona, que llevan al individuo a realizar una acción externa, desde las más simples hasta las más complejas.

## Las circunstancias dadas

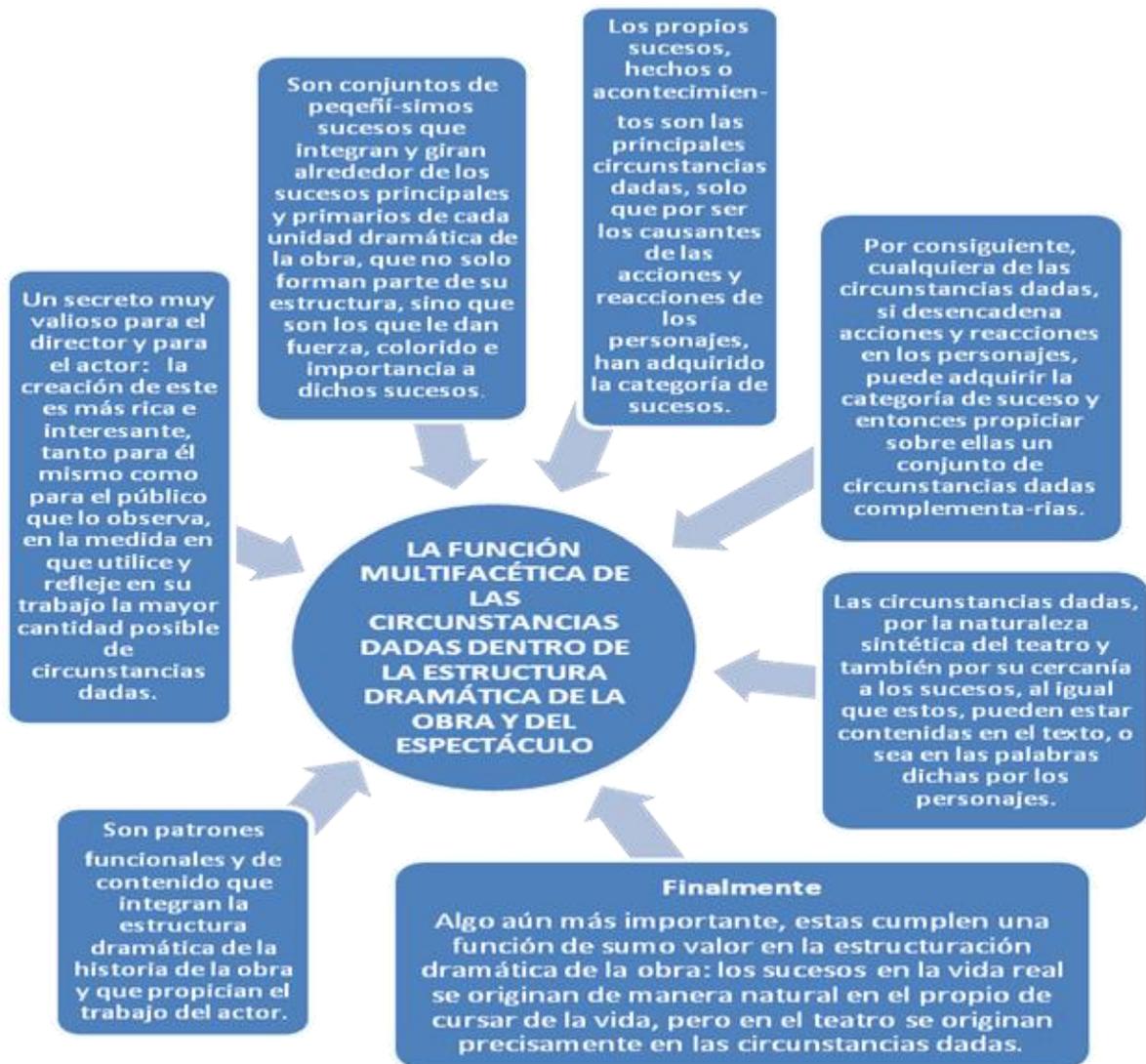
Circunstancias son las condiciones existentes en un lugar o espacio y que intervienen en un momento específico en el comportamiento y en las cosas que le suceden a las personas, afectando y en muchas ocasiones decidiendo su actuación. En el teatro son circunstancias “dadas”, porque están propuestas en la dramaturgia o en el proceso de la puesta en escena del espectáculo, estas pueden ser:

*Dadas por el autor*, las contenidas en el texto original de la obra, como el lugar o espacio donde se desarrolla la acción, las características definidas de los personajes en la obra, etc.

*Dadas por el director*, las indicaciones que este propone a los actores, según su concepción de la puesta en escena, tales como el estilo y forma de interpretar los personajes, como ejemplo en el personaje de Simona, que por ser una loca mental, la directora propuso que tuviéramos una camisa de fuerza, o un amarre específico en una parte del cuerpo, etc.

*Dadas durante el proceso de puesta en escena*; en el cual surgen infinidad de circunstancias para el personaje o la puesta en escena en general, que pueden ser propuestas en primer lugar por los actores pero también por los demás técnicos que intervienen en la puesta en escena, por ejemplo la escenografía de la puesta en escena de “Amataramarat” era de tres pisos, y en mi personaje de Simona, al tener las manos atadas, esto me implicaba una mayor dificultad para subir a la escenografía. Y propuestas por la actriz, la estructura de alambre que tenía en el ojo izquierdo propuesta por mí, me generaba un impedimento visual.

*“Toda acción en el teatro debe tener una justificación interna y ser lógica, coherente y posible en la realidad” Stanislavski*



(Fundamentos Teóricos e Históricos de la Dirección y la Actuación Escénica. Rolando Hernández, Pág.58)

### **3.3 Integración de los elementos internos y externos en la construcción del personaje.**

#### **Unión de lo interno (síquico) y externo (físico) en la caracterización del personaje.**

Una vez se hayan establecido los elementos internos del personaje, la caracterización externa debe nacer de una manera natural, orgánica y espontánea, los factores de carácter interno se unifican con los factores externos y con todos los componentes técnicos o complementarios del personaje, esto moviliza un conjunto de imágenes interiores que nacen en la mente del actor, y ponen en funcionamiento activo la memoria emotiva de este, integrándose todo en la *Partitura Dramática de la obra*, compuesta por *Cadena de sucesos*, *Cadena de objetivos interiores* y *Cadena de acciones sicofísicas*, donde se integra interna y externamente el mundo de acciones sicofísicas, que se combinan de una forma muy intensa, dándole fuerza a la expresión de los sucesos y objetivos interiores y poniéndolos en una relación directa con las situaciones dramáticas de la obra.

En el actor se produce un engranaje funcional donde los estados interiores, sentimientos y emociones se representan surgiendo desde el actor, en su mente y su sentir interno, finalmente se expresa y concreta exteriormente en una imagen perfeccionada y precisa del personaje. Uno de los secretos importantes de la integración final interna y externa del personaje, es que el método de creación sicofísica y participativa prohíbe aprenderse la letra del texto mecánicamente, ya que si se aprende de esta forma, las palabras con el tiempo es como si ya no tuvieran sentido, como si se gastaran, quedando vacías y secas. Sin embargo las imágenes interiores mientras más se repitan más se enriquecen, contrario a lo que ocurre con el texto, cuando este no surge del conjunto de imágenes interiores, en este caso el texto sale de una manera forzada y antinatural.

*Lo cierto es que el cambio que hizo (Stanislavski) no fue para centrar la atención sobre lo físico, sino todo lo opuesto, para fundamentar las razones fisiológicas que producen lo físico, para acentuar en la práctica sobre la escena*

*y directamente en el proceso de caracterización y construcción del personaje, los factores internos que fundamentan, generan y hacen valederas las acciones, no físicas, sino sicofísicas, lo que equivale a decir, para hacer indisoluble escénica y técnicamente el vínculo entre lo interno y lo externo.* (Teatro de Creación Sicofísica y Participativa, Rolando Hernández. Pág.185).

El arte teatral es un reflejo de los sentimientos, emociones y pasiones del ser humano. El suceso, la acción escénica y los conflictos existen para destacar y acentuar la expresión de los sentimientos y las emociones, que son base fundamental del arte dramático, gracias a que el actor tiene la capacidad sublime de experimentar escénicamente la expresión y comunicación de esos sentimientos y conmociones humanas.

¿Qué exige el trabajo del actor, vivir los sentimientos del personaje, o reproducir su forma externa a través de recursos técnicos; acogerse a los principios del arte de las vivencias o a las formas del llamado arte de la representación? La naturaleza del trabajo del actor se da en lo síquico y en lo físico, pero... ¿por qué en las personas de la vida real su accionar sicofísico se ve creíble y orgánico?, ¿por qué no se le ve diferencia alguna? Todo esto pasa porque su accionar es natural y espontáneo, por esto el actor debe partir de su ser consciente, para que se genere una creación orgánica. Para lograrlo es importante aplicar la técnica del *Teatro de Creación Sicofísica y Participativa*. Con esta técnica el actor desarrolla su estado orgánico sicofísico, pues se encuentra en la doble y unitaria tarea de integrar creadoramente a su personalidad real, la personalidad creada a partir de sí mismo del ser que quiere y logra representar. Con una actuación partiendo de sí mismo, no solo desde su experiencia de vida, sino partiendo desde su esencia, desde su propio cuerpo, lo que es el actor en sí mismo, su propio ser experimental y sintiente. El público verá en él al personaje que representa, sin embargo, el actor no abandona su propia personalidad que es la base principal del personaje representado. Él es el personaje, pero a la vez no deja de ser el actor, por eso en esta técnica lo denominamos actorpersonaje. Si un actor quisiera intentar separar lo físico de lo síquico, finalmente entenderá que esto es imposible, pues lo físico y síquico siempre están unidos, antes de

realizar una acción física debe entender que para realizar el movimiento primero pasa por la síquis y esto hace que el movimiento se genere, además el actor no puede partir de otra forma que no sea su propia esencia o su ser, en sí en su base principal fisiológica, ambos elementos están unidos. *“Todos los actos humanos, absolutamente todos, incluso los subconscientes, son un hecho sicofísico”* (Fundamentos Teóricos e Históricos de la Dirección y La Actuación Escénicas. Rolando Hernández. Pág.42).

### **Otros elementos en la construcción del personaje**

Los personajes tienen historia, tienen vida y fuerza, ya dependiendo de los intérpretes que los construyan, aunque en la dramaturgia escrita sea el mismo personaje, cada actor hace una interpretación distinta de este, de una manera diferente, dependiendo de las imágenes interiores y generadoras que tiene en su mente. Un personaje es un universo rico y lleno de las posibilidades que lo conforman, de cómo entender y pensar en la vida, cómo son, cómo sienten, cómo se expresan y resuelven sus conflictos. El personaje es como las personas en la vida, a cada uno lo rodea un entorno inmediato, su modo de ser, de existir, su cuerpo y su alma, sus amores, sus sentires y sus miedos. Cada uno tiene sus valores y sus costumbres, el actor debe darle vida a este, de una manera constructiva y creativa, dándole vida y pasión. El actor debe estar en constante formación y búsqueda de elementos que aporten a su creación, sin olvidar tener como herramienta la forma de imaginar y sorprenderse con las cosas, para así conocer, experimentar, incorporar, recrear la existencia del personaje. Como dice el texto “Del Personaje Literario Dramático, al Personaje Escénico” de Antonia García, Pág. 202: *“Mi vida está poblada de un elenco de personajes, que al igual que las personas, me han enseñado todo lo que soy, y sigo aprendiendo para ser lo que todavía no soy”*. Esto quiere decir que nosotros no podemos actuar fuera o separados de nuestro propio ser, trabajamos con nuestro cuerpo, nuestras ideas, solo que el personaje es la construcción, también, de aquellos elementos de lo que no soy.

*El personaje surge en la mente del creador y al igual que el escultor, le va dando forma, expresividad, vida; lo cincela solo o acompañado. Los*

*personajes son la escultura construida con palabras o imágenes. Estas palabras pueden ser evocadoras, identificadoras, descriptivas.* (Del Personaje Literario Dramático Al Personaje Escénico - Antonia García Tirado Pág. 203).

La caracterización del personaje, es el proceso más abarcador en la construcción del mismo, hay que ser un actor capaz de crear y recrear en sí mismo múltiples personalidades. Como lo decía anteriormente, el actor debe estar en constante búsqueda para encontrar la profundidad de este, el espectador percibe la primera imagen que el actorpersonaje representa, esta percepción se convierte en la base del personaje, para que la caracterización sea adecuada, la creación de este debe contener una biografía construida o imaginada, ya que este proceso de investigación ayuda y prepara las condiciones para que la imaginación dé vida a ese nuevo ser.

Son varios los elementos que influyen en la construcción del personaje, incluyen la cultura, la época histórica, la situación geográfica y la profesión. *La cultura:* La construcción se genera desde lo social, religioso, político y educativo. Estos elementos ayudarán al actor a encontrar la manera de pensar de hablar y reflejar su vida emocional y racional. *La época histórica:* En este marco nace y crece el personaje, esto ayuda al actor a que sus características condicionen su visión del mundo, sus emociones y relaciones con los demás. *La situación geográfica:* Esta afecta en diferentes aspectos al personaje, ya que lo sitúa en un tiempo y espacio determinado; cuanto más conozca el actor el lugar donde se sitúa la historia, mayores posibilidades tendrá para ubicar ambientalmente al personaje. *La profesión:* El actor debe conocer, crear e imaginar los más mínimos detalles de la vida del personaje que interpreta, para estimular el proceso creativo, ayudando a que la historia emerja de forma natural y orgánica. *“El personaje debe resultar verosímil, real y coherente y aproximarse al más íntimo sentido de cómo son las personas realmente”* Del Personaje Literario Dramático, al Personaje Escénico, de Antonia García. Pág. 226.

El actor debe interpretar el personaje de forma real, verosímil y coherente aunque el personaje que esté interpretando sea un personaje no realista. El actor al momento de leer un texto teatral, recibe una imagen de primera impresión, en ese momento imagina al

personaje; sin embargo, muchos de los textos proporcionan la información y descripción de los personajes, estos muchas veces cautivan la imaginación del actor y en su mente empiezan a producirse muchas asociaciones mentales que se relacionan con sus diferentes características, o imagina y logra otros detalles adicionales del papel que interpreta.

Los elementos anteriores ayudan al actor a tener un panorama más claro de la vida del personaje, los mismos aportan en su siquis la posibilidad para que el personaje tenga ciertos tipos de comportamientos y reacciones, una coherencia determinada por el tipo de personalidad interna que define quién es, esto propicia el cómo actuará. Si el actor no tiene esta claridad, no encuentra ni crea su historia, la actuación por lo tanto será inverosímil o carente de sentido, por ello es importante que el actor en su imaginación y desde lo que está descrito en la obra, permita o logre recrear su mundo, su entorno, haciendo que su actuación sea real y viviente.

*“Un personaje coherente no es un personaje limitado, su coherencia pone de manifiesto muchas asociaciones que no están estereotipadas”* Antonia García, Pág. 227.

Esto quiere decir que el personaje literario le aporta al actor varios elementos que él debe tener en cuenta para la construcción del personaje; esto permite otras posibilidades de comportamientos, no solo desde su acción escénica, sino también en la relación con los demás personajes. Esto resulta mucho más interesante ya que el personaje estará formado por varios aspectos, eso sí debe quedar claro, el personaje puede y debe tener elementos contradictorios; estas paradojas aportan miradas profundas que permitirá al actor encontrar otras emociones y actitudes, pues los seres humanos de por sí nos contradecimos constantemente sin a veces notarlo. Los cambios de actitudes, pensamientos, sentimientos, intensifican la humanidad del personaje ya que cambia sus puntos de vista en general.

La construcción del personaje es un proceso riguroso que debe seguir el actor, ya que es el nacimiento de un nuevo ser, al cual le va a dar vida y esencia. El personaje ya existe teóricamente en la obra literaria, lo que hace el actor con la guía de un buen

director es personificar la esencia de ese personaje, donde el actor incorpora la vida recreada de este, desarrollando una actuación orgánica.

El centro de la actividad y lo esencial del trabajo del actor, es la conformación de los elementos que le van dando forma a la construcción de un personaje a partir de su sistema fisiológico, desde la herramienta principal que es su cuerpo, lo que equivale a decir de todo su sistema sicofísico. Desde su ser nace el mundo de posibilidades que puede existir en el personaje, es la base de su creación y movilidad, siendo uno de los principales componentes para este nacimiento.

Si el actor logra encarnar al personaje correctamente esto se debe reflejar en escena, por ello no se deben ver las imágenes separadas del actor y el personaje, al contrario, con su creación y actuación orgánica se debe ver una unidad funcional, una imagen indisoluble del actorpersonaje.

*“El personaje es el factor de unión entre el actor y la acción, por tanto, en la construcción del personaje se resume la parte más importante de la actividad creativa del actor y por ende del director”.* (Teatro de Creación Sicofísica y Participativa. Pág).

La creación del personaje en primer lugar nace desde la inspiración del actor, llenándose de imágenes posibles para poder hacer una selección de lo que se aproxima más al personaje en la obra literaria, la nueva vida que el actor esta por crear y parir es uno de los actos más perfectos y hermosos que pueda existir en la mente de un creador. El actor al tener clara toda la estructura escénica de la obra, debe adentrarse en la profundidad de ese personaje como si naciera desde su corazón. El actor cincela con sus particularidades los signos que conforman el personaje. Este debe tener muy presente que no es una estructura que se moviliza por inercia o instinto, sino que es necesario crear para él la personalidad real, el carácter que lo conforma, la creación de una imagen visual con un conjunto de apariencias escénicas, de accionar, de pensar, de sentir, de expresar verbalmente y extra verbalmente, entender sus actitudes y comportamientos, que se reflejan escénicamente, dándole la impresión al público que está ante alguien realmente existente y sintiente, independiente de que este sea o no un personaje

fantástico.

El actor debe interrogarse, generarse preguntas, inquietarse frente a lo que lo rodea para lograr que surjan nuevas cosas, salirse de su zona de confort, encontrar otras posibilidades que le puedan dar mayor dinámica y carácter al personaje, eso sí, esa individualidad esencial siempre debe ser diferente al actor que lo está representando. El actor al tener claro todo ese mundo de signos que conforman al personaje, hace que su acción escénica nazca desde su fuerza interna, donde se concentra el desarrollo de la acción a partir de lo que hace, piensa, dice y siente, por consiguiente el personaje es todo un sistema de signos y referentes dramáticos, no solo comunica con las palabras, sino con su ser sicofísico, su expresión facial, su mirada, sus reacciones e intenciones, su gama de expresiones corporales nace desde el interior para comunicarse externamente, su expresión lingüística, tonos, inflexiones en su diálogo, comunican los subtextos que tiene el personaje, no hay que decirlo sino accionarlo, que todo ese conjunto de elementos sea muy expresivo, incluyendo las propias palabras, que también son acción; todo ello contenido no solo en las escenas de acción, sino y sobre todo también de una forma muy concentrada y contenida en sus monólogos interiores.

### **La palabra, la acción y el movimiento en el trabajo del actor**

El actor debe tener muy presente que las palabras tienen un gran poder, ya que en muchas ocasiones solemos hablar inconscientemente. A través de la palabra el actorpersonaje expresa un mundo de imágenes, esto hace que en el espectador tengan vida, este viaja a donde quiera llevarlo el actorpersonaje, no obstante, para lograr esto, el actor debe de tener una excelente interpretación, no es solo su pronunciación, acento, sonido o forma de hablar, sino la capacidad de transmitir las imágenes y sensaciones contenidas en el texto. En la obra literaria el autor expresa en líneas generales a sus personajes, sin embargo, las palabras dichas definen a los personajes constantemente, sus conflictos, pensamientos, emociones, miedos, sus relaciones, sus fracasos y su entorno como tal. El personaje pasa desde la imaginación del autor al mundo que generan las palabras y las acciones del actorpersonaje, unidas al movimiento. Cada actor tiene una forma y particularidad en su propio lenguaje, no hay unas mismas formas de

hablar, es por esto que cada interpretación es diferente en cada personaje. Las palabras son el resultado de un proceso interior y un pensamiento que las genera, ese pensamiento crea un sentimiento en el actor, que lleva a este a una respuesta. Se deben distinguir cuatro niveles muy importantes en el lenguaje:

- Primero lo que las palabras dicen por sí mismas
- Segundo lo que el actor entiende en cada palabra
- Tercero lo que el actor quiere decir con esas palabras.
- Cuarto lo que el público capta de la información contenida en sus palabras

*“La palabra toma vida en un personaje y crea su significado, lo importante no es lo que se dice, sino dónde, a quién y sobre todo, para qué dicen esas palabras. El personaje debe de hablar con la intención de decir algo, con un porqué definido”* (Antonia García Pág. 229)

A través del diálogo el actorpersonaje, transmite muchas emociones y actitudes, más allá de la intención inicial con que lo elabora el actor. Uno de los componentes esenciales es el subtexto, lo que el actorpersonaje dice entre líneas, no necesariamente tiene que ser directo para decir algo, el subtexto representa los instintos y propósitos ocultos, a través de sus palabras se pueden conocer muchos aspectos que para el actor pueden resultar obvios, porque ya esa información la tiene internamente en su mente, sin embargo, el espectador puede entenderlas además desde las actitudes y la acción del actorpersonaje.

Ahora bien, la palabra y el movimiento, estos dos elementos no son independientes, forman parte indisoluble de la acción, mediante la cual el actor le da sentido escénico a las palabras y al movimiento, expresando estos elementos estructuralmente integrados a dicha acción, de no ser así, entonces por el contrario, quedan esas acciones, movimientos y textos, dichos de una manera vacía y sin sentido. Una ley general importante del teatro, determina que el texto y el movimiento se integren a la acción, solo es diferente cuando un texto o un movimiento, por sí solos, constituyen la acción. Como se define en la siguiente cita.

*Analizo una acción simple; despedirse de alguien. Por alguna razón (suceso),*

*decido retirarme (objetivo interior), me levanto si estoy sentado, digo “me voy”, “adiós” o “hasta luego” las palabras pueden ser diferentes, pero todas deben expresar que me estoy despidiendo. Le doy la mano, un beso o un abrazo a la persona, estas pequeñas acciones que son parte de la acción completa de despedirme, pueden ser diferentes, pero todas deben igualmente expresar que me estoy despidiendo y me voy. (Teatro de Creación Sicofísica y Participativa. Pág. 44)*

Esto quiere decir que es una forma de realizar una acción, donde aparecen el texto y el movimiento indisolublemente ligados a la acción sicofísica. La palabra dicha o verbal, puede o no estar en el desarrollo de la acción, o sea que las acciones se pueden realizar sin la palabra, esto permite que las expresiones teatrales como la *pantomima* y el *teatro de mímica y gesto* sean expresiones teatrales, en este caso no verbales.

Por tanto el movimiento es inseparable de la acción, este es el elemento dinámico de la acción. Es algo externo, físico desde el cuerpo, aunque para que el actor haga la acción, también se la genera un estado interno, desde su siquis haciendo que sus músculos participen en el movimiento externo. Además la palabra requiere de todo un movimiento del sistema respiratorio-fonador.

*En la estructuración dramática de la puesta en escena, ambos elementos no son independientes, sino que son parte integrante de la acción general de esa pieza teatral y por lo tanto de su puesta en escena. Este es uno de los aspectos esenciales para lograr la unidad estructural imprescindible a toda obra de arte dramático escrita para ser representada. En el teatro dramático la palabra es y debe ser siempre acción. (Teatro de Creación Sicofísica y Participativa. Rolando Hernández. Pág. 45)*

### **La actuación orgánica.**

La actuación orgánica, para algunas personas, se confunde con una actuación realista, pero no necesariamente es así, una actuación orgánica es una actuación natural,

verosímil, creíble, espontánea, donde el actor posee una armonía funcional, lo orgánico es un estado psicológico y natural, es el estado interno de la actuación, por lo tanto, se puede emplear a cualquier forma teatral; y ya la realización técnica es la manera en que se materializa lo visualmente externo en la actuación.

Estos dos elementos, lo orgánico y lo técnico, sólo están separados en el proceso de la construcción del personaje, durante el cual el actor debe entrenarse de forma independiente en todos los componentes que integran cada uno de estos aspectos, para lograr desarrollar sus capacidades, vinculadas a todas las circunstancias dadas en la obra, relacionadas con el personaje. Pero al final cuando se logra y se culmina el proceso de construcción de este y de la puesta en escena, por lógica funcional estos dos elementos deben estar unidos.

#### ESTUDIO COMPARADO DE LO ORGÁNICO Y LO TÉCNICO ARTÍSTICO EN EL TEATRO

<b>PROPIEDADES DE LO ORGÁNICO</b>	<b>PROPIEDADES DE LO TÉCNICO ARTÍSTICO</b>
Perteneciente o relativo al propio organismo de la persona.	Perteneciente o relativo a lo que circunda al organismo de la persona
Es contenido	Es forma
Es un estado psicológico e interno	Es un estado lógico, concreto y externo
Es un proceso subjetivo	Es un proceso objetivo
Es un modo de pensar y sentir	Es un modo de hacer y decir
Es la intención de hacer algo	Es la realización de algo

Es un pensamiento	Es una acción
Es un modo de creer	Es un modo de proceder
Es una manera de expresar extra verbal	Es una manera de expresar verbal
Disposición anímica	Disposición física
Habilidad psíquica	Habilidad física
Entrenamiento sentimental y emocional	Entrenamiento corporal

Comportamiento, actitud y conducta	Procedimiento, táctica y gestión
Siempre es espontáneo, natural y verdadero	Puede ser o no espontáneo, natural y verdadero
Por naturaleza siempre resulta armónicamente funcional	En dependencia de cómo se emplee, puede ser o no armónicamente funcional
Funcionamiento intrínsecamente biológico	Funcionamiento externamente biológico
Fuerza intelectual del alma	Fuerza intelectual del cuerpo
Espiritual, incorporeal	Físico corporal

Conmociones anímicas que se derivan de los estímulos internos y externos	Conmociones físico-corporales externas que se derivan de las anímicas
Combinación de gestos, pausas y ademanes que manifiestan un monólogo interior	Combinación de acciones sicofísicas verbales y no verbales externas que son producidas por un monólogo interior
Armónica proporción y correspondencia de los estados interiores.	Armónica proporción y correspondencia de los estados exteriores.
Lo interno de las acciones sicofísicas	Lo externo de las acciones sicofísicas
Lo orgánico es la armonía	Lo técnico artístico es el ritmo

(Fundamentos Teóricos e Históricos de la Dirección y la Actuación Escénica. Rolando Hernández. Pág. 47)

*“Hay que actuar en la escena no como actores “en general”, sino como hombres de un modo simple, natural, orgánicamente correcto, libre, como lo exigen, no las condiciones del teatro, si no las leyes de la vida, de la naturaleza orgánica” Stanislavski*

### **Actor creador y actor imagen**

El actor creador y el actor imagen, se da cuando este al final de su creación representa íntegramente al personaje, entonces en el intérprete se producen dos estados expresivos que se manifiestan a la vez, por un lado el actor es un creador, lo cual se alimenta de las enseñanzas que le da el director, maestro o profesor y se nutre, en este caso, de la creación sicofísica y participativa, donde todos esos recursos o aprendizajes, el actor los integra en su cuerpo y en su mente, durante la creación y construcción del personaje que representará; esto quiere decir que el actor es creador de su personaje escénico y a su vez su principal instrumento es su ser sicofísico, donde está contenido su personaje.

Todo el mundo de imágenes que forman parte de él, finalmente se representa en la obra teatral, o sea que el actor, por una parte es un creador y por otra es la propia imagen de lo creado, por lo tanto es el resultado de lo creado *“El actor representa, pero a la vez es representación, Representa lo elaborado y creado por él, pero paralelamente es representación del significado que para la obra tiene su personaje”.* (Fundamentos Teóricos e Históricos de la Dirección y la Actuación Escénica. Rolando Hernández. Pág. 48)

### **La acción sicofísica como principal recurso para la actuación escénica.**

La acción es el principal componente en el trabajo de y con el actor, para entender la acción hay que comprender que ella se encuentra vinculada a varios aspectos sicofísicos:

- El suceso hecho o acontecimiento que la motivó
- Las acciones y reacciones internas que se producen en el actor, provocadas por el suceso escénico.

- Los sentimientos y emociones que estas imágenes y reacciones internas le produjeron.
- Las expresiones verbales y extra verbales que acompañan a la acción.
- El movimiento o desplazamiento, como elemento dinámico de la acción que el cuerpo del actor realiza externamente.
- Las expresiones emocionales que externamente la acompañan.

Para la realización de la acción hay que desmenuzar, encontrar, describir todo este mundo de elementos internos y externos que integran y permiten entender la acción, es un tránsito que recorre el actor para entenderlo desde su síquis, que se manifiesta exteriormente, todos estos elementos que integran la acción, movilizan la memoria emotiva, este proceso se genera de una manera natural y espontánea, ya que toda la información se integra en la memoria del actor, derivada de su experiencia de la vida.

La acción es el principal recurso para movilizar la memoria emotiva del actor y de todo su aparato sicofísico lógico. La movilización de todo este mecanismo en el actor, es un proceso de acciones y reacciones, al momento de realizarse o producirse la acción, y a partir de ésta a su vez se generan otras acciones o reacciones, es un conjunto o cadena de acciones que se da, tanto en el actor, como en las personas en la vida de todo ser humano.

Para que el actor tenga un buen resultado en su trabajo, debe vincular su actividad creativa e investigativa personal, a la búsqueda de las acciones sicofísicas que se correspondan con las situaciones dramáticas que está representando, en la medida que él domine más sus mecanismos funcionales así será más efectivo su trabajo. En lo expuesto está comprendida una de las leyes teatrales fundamentales de Stanislavski:

*“Hacer énfasis especial en que la célula básica del trabajo escénico, tanto con el actor, como con toda la acción dramática de la obra, es la acción sicofísica o acción simple como también se le llama; en su doble expresión interna y externa, o sea como acto sicofísico” Rolando Hernández.*

## **Trayectoria del personaje.**

Este es un conjunto de aspectos técnicos para que el actor estructure y fundamente los elementos teóricos y prácticos que se relacionan con la técnica para la construcción del personaje, pasos fundamentales que cada actor debe tener en cuenta para la aparición de ese nuevo ser, una vez concluido todo el proceso de estructuración de la puesta en escena.

*Primero:* A partir del texto y las circunstancias dadas, el actor debe elaborar la *cadena de sucesos*, que es la cronología de los sucesos hechos o acontecimientos más importantes en la vida de su personaje, teniendo en cuenta cada uno de los detalles o complementos que se relacionan con la cadena de sucesos.

*Segundo:* Después de haber extraído toda la cadena de sucesos que el personaje vive en la obra, el actor debe crear, en correspondencia directa con ellos, toda la *cadena de objetivos interiores* contenido en su ser emocional y sensitivo, un mundo de estados e imágenes interiores, con la particularidad de que todo ese mundo de imágenes internas se corresponda de una manera casi absoluta con los propios del personaje que está interpretando el actor. Es por eso que en el trabajo de la puesta en escena con esta técnica, los conceptos de actor y personaje se unifican en el de actorpersonaje. El trabajo de la creación ya es muy completo. El actor en el transcurso de la obra mantiene un estado interior, un encadenamiento de objetivos internos que estarán en vínculo directo con su personaje, esta cadena de objetivos creadores en la escena, es lo que en la vida constituyen la cadena de objetivos interiores de las personas.

*Tercero:* El paso a seguir después de tener las dos cadenas anteriores en cada unidad dramática de la obra, es encontrar la *cadena de acciones sicofísicas*, sin embargo, el actor en los Estudios Prácticos (improvisaciones) ha ampliado su conocimiento práctico de estas, esto hace que la puesta en escena se valla enriqueciendo, pues los elementos internos del personaje continúan funcionando ininterrumpidamente en la integración de la cadena de acciones sicofísicas.

*Cuarto:* Después de concluir los pasos anteriores, el actor debe determinar el vínculo del personaje con el suceso principal de la obra, además, el actor debe tener el dominio

de los elementos estructurales de la misma, tener claridad en su mente de cuál es la línea constante de acción en la vida de su papel, o sea la acción transversal de su personaje. Y qué hace para cumplir sus objetivos interiores.

*Quinto:* Debe definir la constante línea de acción, el suceso principal, que determina todo lo que ocurre en la obra, con mayor consciencia debe conocer el vínculo de su personaje con el suceso principal de esta, para encontrar la acción transversal, ésta es el conjunto de acciones que se originan a partir del suceso principal.

*Sexto:* Determinar los obstáculos o acciones contrarias que se oponen a su acción transversal y los medios que emplea el personaje para evadirlos. Y en correspondencia con ello definir su relación con el conflicto principal de la obra y los vínculos de este con la vida del personaje.

*Séptimo:* El actor debe saber las causas biológicas, históricas, políticas, filosóficas, religiosas y de todo tipo que condicionan la vida y la formación del carácter del personaje.

*Octavo:* Debe definir la relación con el resto de los personajes, y la relación consigo mismo, ¿Qué hace? ¿Qué quiere? ¿Qué piensa de él y la relación con los otros personajes que hacen su contraparte en la acción de la obra? De aquí nace la caracterización del comportamiento de su personaje y su vínculo con los demás.

*Noveno:* Después de todo este recorrido por el personaje, al actor le es posible ubicar, qué lugar ocupa su personaje dentro de las circunstancias dadas y qué función cumple en la obra y en la concepción para la puesta en escena de la misma.

*Décimo:* El actor enuncia y expone claramente el deseo mayor del personaje y en correspondencia con él, su vínculo con el superobjetivo de la obra.

*Finalmente* toda esta trayectoria, el actor la expone con sus palabras, en primera persona, ante el director y el colectivo teatral.

## **La imagen y unión indisoluble del actorpersonaje**

Un personaje escénico es una unidad funcional que se integra por varios elementos: imagen visual, escénica y sonora, en la que el actor, con su propio cuerpo, le da vida al

personaje contenido el texto, creando un mundo de signos, integrado por múltiples facetas expresivas y comunicativas, donde su cuerpo, su voz y su mirada, expresan lo que le pasa a ese personaje. Esas facetas expresivas pueden ser verbales o no verbales, por ejemplo: cuando el actorpersonaje está triste, no necesariamente debe decir que está triste, el actorpersonaje puede expresarlo desde su mirada, la postura de su cuerpo, o desde la tonalidad de su voz al decir un texto. Por lo tanto el espectador capta esa información que el actorpersonaje le está transmitiendo. El actor al momento de la creación del personaje, debe ser muy consciente de cada acción o expresión, ya que cada cosa que dice genera algo en el espectador. Ahora bien, cuando vemos esa personalidad en escena, vemos ese conjunto de imágenes, en la forma de accionar, pensar y reflexionar de una manera viva ante el espectador, el actor debe de lograrlo a través de su cuerpo sicofísico, de una manera consciente y creativa; pues la interpretación de cada actor es muy diferente. Las imágenes dramáticas pueden ser las mismas, sin embargo, todo depende del intérprete, de cómo lo crea, lo vive, lo siente y lo interpreta, pues todos pensamos y actuamos totalmente diferente a los demás. En la escena es donde se logra ver la combinación de imágenes dramáticas junto con la interpretación del actor, por lo tanto lo fundamental que debe tener el actor es la manera de creación, de construcción de ese personaje, el cual hace a través de su herramienta principal que es su cuerpo, ya de una manera sicofísica. Por ello el concepto, digo una vez más, de actorpersonaje, porque la creación del personaje no se da por separado del actor, sino que se unifican en la escena, dónde el actor es el personaje, y el personaje es el actor, o sea la imagen y unión indisoluble del actor y el personaje. Cuando el actor logra esa actuación orgánica, lo llamamos actorpersonaje. Esta fusión del actor y el personaje se logra a través de la realización de la acción escénica.

La fuerza de la acción teatral está en el personaje escénico, pues en él, a través del actor, se desarrolla la acción dramática, a partir de lo que piensa, hace, siente y dice. Este es uno de los elementos esenciales de la creación dramática, pues en él se sintetiza la personalización escénica y la acción del actor que lo personaliza o representa. El teatro dramático gira en torno al actorpersonaje porque es allí donde se concentra la acción, la intención, la expresión, los lenguajes verbales y no verbales, pues toda la creación

dramatúrgica, la creación de la imagen escénica, la construcción de la acción es comprendida y expresada en el cuerpo sicofísico del actor. *“Este proceso del que hablo, se ejecuta simultáneamente con todas las fuerzas mentales, emocionales, espirituales y físicas de nuestra naturaleza...”* (K. S. Stanislavski)

Por último, la caracterización escénica es el objetivo final en la construcción del personaje. En ella el actor parte de sí mismo, de su experiencia de vida, la información emocional, sensorial y física que tiene, principalmente en su memoria emotiva, y también en todo el sistema perceptivo de su cuerpo, desde allí desarrollan todos los elementos básicos y fundamentales para crear el personaje.

La cantidad de imágenes interiores que se produce en el actor, pone en funcionamiento muy activo su memoria emotiva, la que siempre debe estar en una relación directa con las situaciones dramáticas de la obra y de estas con el personaje que está interpretando, producen en él estados interiores, sentimientos y emociones muy cercanos al personaje que representa y por lo tanto surge en primer lugar en su mente y en su sentir y por lo tanto en su manera de expresar y comunicar exteriormente, una imagen culminada y definida del personaje.

Todos estos elementos internos son los que hacen una actuación orgánica, el accionar sicofísico que realiza el actor, logrando la unión total entre lo interno y lo externo de su actuación, produciendo el resultado final que debe percibir el espectador de la imagen y la unión indisoluble del actorpersonaje.

## Epílogo

Para concluir el Trabajo de Grado, expondré mi experiencia y acercamiento a esta técnica durante la interpretación de los personajes *Anna Andreievna* y *Artiema Filipovicha* en la obra *El Inspector* de Nicolás Gogol, bajo la dirección general de Rolando Hernández.



Anna Andreievna

En sexto semestre tuve la gran oportunidad de conocer la técnica del Maestro Rolando Hernández, durante este periodo, que era dedicado a la dirección escénica, cada estudiante debía dirigir una pieza teatral o un sketch, sin embargo, llegamos al acuerdo de aceptar la propuesta del profesor, de montar una sola obra, dividida por unidades dramáticas y dirigirnos entre nosotros mismos, con la guía del profesor. La técnica del Maestro es teórico práctica, elegimos la obra *El Inspector* de Nikolai Gogol,

hicimos la lectura y los primeros análisis de la obra y los personajes. Después de tener un primer acercamiento con la obra, empezamos a desglosarla en *unidades dramáticas*, para hacer más profundo el *Análisis Dramático Activo*, como se le llama a este proceso con esta técnica, extrayendo los acontecimientos de la obra subdivido en sucesos, los objetivos interiores de cada personaje, y la acción transversal de la obra. En segundo lugar hicimos *Estudios Prácticos* (improvisaciones) sobre el *análisis dramático activo* de las unidades dramáticas, sin textos aprendidos previamente, sino con las propias palabras del actor; esta es una de las cosas más enriquecedoras de la técnica, donde el actor no tiene que aprenderse la letra previamente, se aprende en el proceso del trabajo, desde la acción para llegar al texto. Además, teniendo clara la cadena de sucesos, los textos surgen de una manera natural, propia, espontánea y orgánica. Así con los primeros *estudios prácticos* (improvisaciones) y acercamientos a los personajes, fuimos haciendo el reparto de una manera estratégica, ya que varios actores interpretaban más de un personaje, además también como el semestre era basado en la dirección escénica, cada actor tuvo un fragmento para dirigir a los demás compañeros. Todo este proceso de creación y dirección escénica, fue un método de retroalimentación constante, ya que era una participación colectiva de ideas, tanto en la escena como en cada personaje específico.



Al fin yo interpretaba dos personajes, uno era la mujer del alcalde, Anna Andreievna, una mujer de clase, bien estereotipada, de glamour y bien vestida, sin embargo, en mi construcción del personaje y la caracterización de esta, no quise ser la típica mujer adinerada, bonita, de buen cuerpo y elegante, sino una mujer mala clase con su hija, temperamental, obesa y ordinaria. Al principio al compañero que me dirigía no le agradó mucho la propuesta, pero a través de los ensayos en la manera como fui construyendo esa caracterización, le encantó y fue uno de los personajes más destacados en la obra.



Artiema Filipovicha

El otro personaje que interpretaba era Artiemi Filípovich, el funcionario encargado del hospital del pueblo, sin embargo, a este personaje se le hizo la modificación de no ser un hombre sino una mujer. En mi construcción y caracterización de este personaje la hice como una mujer masculina, teniendo una enfermedad neurodegenerativa, a través de la obra ella iba recayendo físicamente. Como al inicio de la obra la interpretaba otra compañera, la construcción empezó teniendo una pelota antiestrés en su mano izquierda,

dónde sus músculos se iban tensionando poco a poco, luego que hacíamos el cambio de personajes yo entraba con un bastón y al final de la obra terminaba en silla de ruedas, altamente cómico para el espectador.



Artiema Filipovicha



Anna Andreievna

Lo que más me motivó a seguir este recorrido, a emplear esta técnica a cualquier obra teatral, es toda la metodología que se emplea para abordar una dramaturgia, entenderla cabalmente, escenificarla y recrearla, a partir de un análisis dramático activo profundo, que al momento de llevarse a escena desde juegos (estudios) de improvisaciones, y de una forma colectiva, es más enriquecedor y emotivo para el actor, ya que en esa rica exploración me doy cuenta que una actuación orgánica es más vívida, consciente, tranquila, y creativa, surgiendo desde lo que es cada uno, cada actor, desde su ser interno es que nace todo ese mundo de creación y exploración, no hay separación alguna entre lo que piensa, siente y razona un personaje, a lo que ejecuta y realiza en una acción determinada. Si pensamos y analizamos cómo surge toda esa creación para llevarla a escena, descubrimos que hay un encadenamiento, desde el primer pensamiento que surge en el actor al momento de leer la obra, y luego como se desenvuelve con los demás componentes de creación en el estudio práctico activo. Todo surge desde nuestras referencias mentales, imaginables, y vivientes. En muchas ocasiones ocurre que los actores se sienten frustrados porque sienten que repiten sus personajes, que hay características que permanecen y ese actor no cambia en escena, sino que es el mismo con todos sus personajes, y lo que pasa es que no hay exploración profunda, no solo desde el análisis de sus acciones, sino también en los juegos de improvisaciones, muchos actores se quedan con el primer resultado, y como lo decía inicialmente en este proyecto de grado, es un trabajo arduo de creación y disfrute, de experimentación para encontrar otras posibilidades, igual hay una esencia del actor que no desaparece porque es él mismo interpretando un personaje, entonces,

¿Cómo vamos actuar sino es con nuestro propio ser?

## Conclusiones

A partir de Teatro de Creación Sicofísica y Participativa, queda demostrado que, para lograr una actuación orgánica, vivible, creíble, deben aplicarse contenidos esenciales para el fortalecimiento y relación de la construcción del personaje, con un estudio de análisis teórico-práctico que permita entender el tránsito de estos elementos desde su interioridad, para que se manifiesten exteriormente, permitiendo al actor una construcción de personaje más elaborada y entendible, no solo desde sus acciones sino desde su mente y todo lo que lo conforma.

Para una actuación orgánica, el actor no debe crear desde lo que no es él, sino desde sus Imágenes creadoras, su imaginación, experiencia de vida, sentimiento y emoción. Toda esta agrupación de elementos permite la construcción de un personaje orgánico, pues en el tránsito hasta el final de la puesta en escena, se crea una unión indisoluble entre el cuerpo y la mente del actorpersonaje, por lo tanto, la actuación surge desde nuestro propio ser.

Aclaro que en este Trabajo de Grado se encuentra solo una pequeña parte de lo que es la técnica del Teatro de Creación Sicofísica y Participativa, pues se centró en el estudio de los aspectos relacionados con la construcción del personaje para una actuación orgánica. Con la intención de aportar al conocimiento de un procedimiento eficaz para solucionar inquietudes de estudiantes y demás personas que se interesen por esta metodología, entendiéndolo que es una técnica que se puede aplicar a cualquier estilo de obra teatral, pues propicia el entendimiento profundo de sus contenidos, tanto en su estudio teórico, como en su práctica escénica.

## Referencias Bibliográficas

Del personaje literario-dramático al personaje escénico. Por Antonia García Tirado  
Universidad Autónoma de Madrid.

Eines, J. (1ra Ed). (1197). El actor Pide. Barcelona, España: Gedisa S.A

Abirached, R. (1994). La crisis del personaje en el teatro moderno. Madrid: Imprenta de la comunidad de Madrid.

Cano, E. (2012). “Tras las Huellas de Melquiades” Dramaturgia a la luz del Método las Acciones Sico-físicas. (Tesis de Maestría). Universidad de Antioquia, Medellín.

Hernández, R. (3ra Ed). (2017). Teatro de Creación Sico-física y Participativa. Contextualización Latinoamericana del Método de las Acciones Sico-físicas. Medellín: Casa del Teatro de Medellín.

Hernández, R. (En proceso de edición). Dirección y actuación escénica. Fundamentos teóricos e históricos. K.S Stanislavski: sus teorías y enseñanzas en el proceso escénico contemporáneo. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia.

Moncada, Y. (2017). “El método de las acciones sico-físicas y el teatro de creación sico-física y participativa. (Tesis de pregrado). Universidad de Antioquia, Medellín.

Arenas, C. (2017). El cuerpo del actor en el proceso de construcción del personaje, entre la psique y la organicidad, a partir de los ejemplos creativos de una experiencia de formación actoral: (personajes) Penthesilea, Santa Cecilia y Snug. (Tesis de Pregrado). Universidad de Antioquia, Medellín.

Stanislavski, C. (1987). Creando un Rol. Cuba. Habana: Editorial Pueblo y Educación.

Stanislavski.C. (2011). El trabajo del actor sobre sí mismo: Casa editorial tablas Alarcos.

La Habana.

Stanislavski.C.(1986). La Construcción del personaje: Editorial Arte y Literatura. La Habana.

Tolmácheva.G. (1946).“Creadores del teatro moderno”. Ed. Centurión. Buenos Aires.

### **Webgrafía.**

[https://es.wikipedia.org/wiki/L%C3%B3culo\\_occipital](https://es.wikipedia.org/wiki/L%C3%B3culo_occipital)      <http://teatroasura.com/escenica-expresion-y-comunicacion/>

<http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/128/elly128.htm>