

I N T E R P R E T A C I O N

- 1.- ATENCION ORGANICA
- 2.- ORGANOS DE ATENCION Y EL OBJETO
- 3.- TENSION MUSCULAR
- 4.- LA ATENCION Y LOS MUSCULOS
- 5.- LIBERTAD MUSCULAR
- 6.- JUSTIFICACION
- 7.- FANTASIA CREATIVA
- 8.- ACTITUD ESCENICA
- 9.- SOLEDAD EN PUBLICO
- 10.- RECUERDO DE ACCIONES FISICAS
- 11.- ACCION ESCENICA
- 12.- LA TAREA ESCENICA
- 13.- LOS TRES ELEMENTOS DE LA TAREA ESCENICA
- 14.- ACCION Y CONTRACCION ESCENICA
- 15.- SENTIMIENTOS ESCENICOS: RESULTADO DEL CUMPLIMIENTO DE LA TAREA.
- 16.- INTERINFLUENCIA ESCENICA
- 17.- TRABAJO EN LA PARTE
- 18.- DIVISION EN SECCIONES
- 19.- TEXTO Y SUBTEXTO
- 20.- RASGOS PRINCIPALES DE LA CARACTERIZACION
- 21.- IMPORTANCIA DE LAS VARIAS SECCIONES
- 22.- DISEÑO DEL PAPEL: INTERNOS Y EXTERNOS
- 23.- LA ACTITUD DEL PERSONAJE
- 24.- CARACTERIZACION: CARACTERES INTERNOS Y EXTERNOS

1.- ATENCIÓN ORGÁNICA.

Cuando observamos a una persona en la vida real, vemos que actúa sencilla, libre y naturalmente.

Si examinamos nuestro propio comportamiento, veremos que, en cualquier momento dado, con seguridad, nuestra atención está enfocada en algo.

Por lo tanto, LA ATENCIÓN DE TODA PERSONA SIEMPRE ESTÁ ENFOCADA, HASTA CIERTO GRADO, EN ALGUN OBJETO Y ESTA LEY VITAL ES TAMBIÉN OBLIGATORIA EN EL ESCENARIO.

Todas nuestras acciones en la vida y esta ley se aplica también a la escena, tiene invariablemente un motivo que es incitado por alguna causa.

2.- ORGANOS DE ATENCIÓN Y EL OBJETO.

Nuestra atención es comunicada por:

- 1.- LA VISTA (vemos algo)
- 2.- EL OÍDO (oímos algo)
- 3.- EL TACTO (particularmente por las manos y los dedos, pero puede ser con cualquier parte del cuerpo)
- 4.- EL OLFATO (olemos algo)
- 5.- EL GUSTO (comemos o bebemos algo)

Llamaremos a ese objeto, persona o pensamiento hacia el cual se dirige nuestra atención: OBJETO DE ATENCIÓN.

En el escenario, como en la vida, nuestra atención siempre debe estar enfocada en forma orgánica sobre un objeto u otro.

La diferencia entre la atención en la vida y en el escenario es la siguiente:

En la vida nuestra atención es VOLUNTARIA (cuando nos obligamos a concentrarnos en algún objeto: trabajamos, leemos etc. O INVOLUNTARIA: cuando nuestra concentración es ocupada por éste o aquel objeto, de modo independiente a nuestra voluntad.

En el ESCENARIO debemos dirigir VOLUNTARIAMENTE nuestros órganos de atención hacia aquellos objetos que nosotros mismos hemos seleccionado, mientras interpretamos un papel.

EL PRIMER PRERREQUISITO DE LA PRESENCIA ESCÉNICA, ES LA HABILIDAD PARA CONTROLAR NUESTRA PROPIA ATENCIÓN, PARA EMPLEAR NUESTRA FUERZA DE VOLUNTAD ENFOCÁNDOLO EN EL OBJETO QUE HEMOS ELEGIDO.

3.- TENSION MUSCULAR:

Dijimos que al observar a una persona en la vida real notamos que sus acciones son motivadas y determinadas, que emanan de ésta o aquella causa y están dirigidas al logro de un fin dado.

Pero, si la persona o nosotros mismos sentimos que estamos siendo observados con atención; bajo esas circunstancias, el comportamiento de una persona cambiará: empieza a sentirse molesta; ya no es "ella misma"; se hace torpe.

Es este sentimiento de "miedo escénico" ante el público, el que hace torpe en sus movimientos al actor y produce ese enervamiento o flojedad corporal.

Ejmp.- Un orador inesperto se siente perturbado por el público. Pero cuanto más se va posesionando el orador, de su discurso y cuanto más enfoca su atención en el contenido del mismo, más fuerte será su deseo de convencer a su público y más pronto dominará su miedo inicial al escenario.

4.- LA ATENCION Y LOS MUSCULOS:

Como en el caso del orador, también el actor puede liberarse de la TENSION MUSCULAR, como la llamaremos, sólo aprendiendo a dirigir su atención conscientemente a un objeto definido.

CUANDO ENFOCAMOS NUESTRA ATENCION CON SERIEDAD EN UN OBJETO, EN UNA MANERA ORGANICA VIVIENTE (miramos algo, escuchamos algo, etc.) LA TENSION MUSCULAR EMPIEZA A DISMINUIR AL MISMO TIEMPO.

EL ACTOR DEBE ESTAR LIBRE MUSCULARMENTE

5.- LIBERTAD MUSCULAR:

ES NECESARIO EMPLEAR EXCLUSIVAMENTE LA ENERGIA REQUERIDA PARA CADA ACCIÓN....NI MAS, NI MENOS.

La torpeza que experimenta una persona cuando aparece ante el público, se debe a ese empleo excesivo de energía muscular que proviene de ser aturdido por el hecho de que el público esta viéndola.

Aprendamos a controlar nuestro sistema muscular:

LA LIBERTAD DE LA TENSION MUSCULAR SOLO ES POSIBLE CON LA AYUDA DE LA ATENCION ORGANICA ENFOCADA SOBRE ALGUN OBJETO, PUES BAJO TALES CIRCUNSTANCIAS NOS OLVIDAMOS DE NUESTROS

6.- JUSTIFICACION:

Esta es la esencia de nuestro trabajo en escena, pues la base de todo lo que tiene lugar en el escenario es la:

JUSTIFICACION

Justificar nuestras acciones en el escenario solo es posible por medio de la IMAGINACION o como la llamaremos en el futuro, por medio de nuestra FANTASIA CREATIVA.

7.- FANTASIA CREATIVA:

El ser humano está dotado de la facultad de la fantasía creativa: la habilidad para combinar, unir fenómenos diferentes de la vida, en un nuevo fenómeno especial.

Es imposible para una persona imaginar algo no existente, pero pueden unirse diferentes partes de lo que existe, en un nuevo todo, creando así una nueva IMAGEN ARTISTICA, con ayuda de la imaginación o fantasía creativa.

LA FACULTAD DE LA FANTASIA CREATIVA ES UNA CUALIDAD NECESARIA PARA UN ARTISTA Y DEBE DESARROLLARSE EN EL INTERIOR EN TODA FORMA POSIBLE.

Hay que mantener la fantasía dentro de los límites de la plausibilidad, dirigiendo su fantasía al cesto particular, que puede ser imaginario e interesante y, sin embargo, al mismo tiempo, plausible.

De lo contrario, saliéndose de los límites de lo plausible, lo fiel a la vida, creando una fantasía abstracta (sin propósito, por decirlo así) se corre el riesgo de reemplazar la fantasía creativa genuina con la fantasía ociosa, innecesaria para el actor al crear un papel.

Un actor debe tener a su disposición una fantasía creativa que pueda excitarse fácilmente y, sin embargo, al mismo tiempo, debe poder proporcionar un significado a las creaciones de ella.

ES NECESARIO DIRIGIR LA FANTASIA HACIA UN OBJETIVO DEFINIDO TENER UNA FANTASIA CON PROPOSITO.

8.- ACTITUD ESCENICA:

En el escenario, el actor está rodeado enteramente por ficciones; esto se aplica a la escenografía, vestuario, utilería, a los otros actores y aun a sí mismo caracterizado.

DEBEMOS CONSIDERAR LA FICCION Y LA FANTASIA QUE NOS RODEA EN EL ESCENARIO, COMO SI FUERAN REALES. Y ADEMAS CONVENCER

TAMBIEN AL PUBLICO.

8.- ACTITUD ESCENICA (Continuación)

¿CÓMO CONSEGUIMOS ESTA ACTITUD?

Por medio de la JUSTIFICACION

Sin ser justificadas, nuestras acciones y palabras en escena no sonarán sinceras, no tendran sentido y, en consecuencia, no convencerán a los espectadores.

Justificamos la situación escénica estudiando la realidad que vamos a reproducir en el escenario y utilizando nuestra fantasía creativa, que selecciona del material que hemos estudiado y de nuestras observaciones, las características requeridas en la situación dada. La unificación consecuente de estas características es la justificación del papel como un todo

¿POR QUE CONSIDERAMOS QUE LA "ACTITUD" ES EL PUNTO CENTRAL DE NUESTRO TRABAJO?

Porque cada parte escénica está formada esencialmente de varias actitudes. Todo papel esta tejido con estas actitudes. La habilidad para medir estas actitudes correctamente y dominarlas, significa interpretar el papel en forma correcta.

La "Seriedad", ingenuidad natural de los juegos de niños, debe hacerse natural para el actor, en el trabajo que desarrolla en el escenario.

9.- SOLEDAZ EN PUBLICO:

Tratar de confinar la atención en la clase de objetos apropiados al lugar que se supone que representa en el escenario y obliguese a sentirse en soledad completa.

10.-RECUERDO DE ACCIONES FISICAS:

Tratar de reproducir "Exactamente" alguna acción física con objetos imaginarios (mimicamente) pero sintiendo sensaciones lo más reales posibles.

Llegados a este momento podemos repasar todos los ejercicios anteriores:

La atención debe estar enfocada de forma organica sobre un objeto.

Estar libre muscularmente

Justificar cómo sería, empleando la fantasía creativa, una actitud hacia un objeto no existente, como si existiera.

-Ejercicios de atencion

10.- RECUERDO DE ACCIONES FISICAS (Continuación)

- Acciones físicas.
- Desarrollo de la fantasía creativa
- Actitudes y cambio de actitudes hacia las cosas, hechos, hacia sus compañeros de actuación
- De recuerdo de acciones físicas
- De soledad en público

EN CUALQUIER SECUENCIA.

11.- ACCION ESCENICA:

Considere el comportamiento de una persona en la vida y verá que está actuando todo el tiempo. Pero la acción no sólo es externa, es decir, conectada con un movimiento en el curso de la cual, un hombre cambia su posición en el espacio, sino también interna (psicológica), teniendo lugar en la conciencia de un hombre y causando un cambio en su condición mental.

Suponga que considera una acción, llega a una conclusión y lleva a cabo la acción que considero. ¿Puede considerar cuando actúo más: en la consideración, en la decisión o en la ejecución? NO, es imposible hacerlo, porque sin "la decisión" (acción interna), no hubiera ocurrido el acto (acción externa).

LA ACCION EXTERNA ESTA RELACIONADA EN FORMA INDISOLUBLE CON LA ACCION INTERNA Y ES RESULTADO DE ELLA.

¿QUE DISTINGUE LA ACCION ESCENICA DE LA ACCION EN LA VIDA REAL?:

PRIMERO: en la vida real, objetos "reales" actúan sobre los órganos de nuestros sentidos y provocan los pensamientos, sentimientos y acciones correspondientes; en el escenario, dichos objetos no existen o sólo son ficticios. En consecuencia, para evocar una reacción correspondiente, los objetos escénicos deben ser traídos a la vida por medio de nuestra imaginación. Por eso, el actor debe tener una imaginación que sea estimulada con facilidad, una rica fantasía creativa.

SEGUNDO: en la vida, con frecuencia actuamos inconscientemente, sin saber las causas que determinan nuestro comportamiento, ni los objetivos que persiguen nuestras acciones... pero en EL ESCENARIO, SIEMPRE DEBEMOS SABER QUE ESTAMOS HACIENDO Y POR QUE.

11.- ACCION ESCENICA (Continuación):

Hay que seguir los eslabones de las relaciones del personaje con el mundo externo. Mostrar las causas que impulsaron esta o aquella acción y los objetivos hacia los cuales están dirigidas las acciones. ESTA ES LA FORMA DE CREAR UN PERSONAJE.

El actor no precisa únicamente de llevar a cabo la acción y de pronunciar los parlamentos de su papel (Acción externa) sino, lo más importante, debe obligarse a: TENER LOS MISMOS OBJETIVOS QUE EL PERSONAJE QUE ESTA INTERPRETANDO (acción interna).

Establecer la tarea escénica, determinando el objetivo que persigue, cuáles son sus deseos en cualquier momento dado su presencia en el escenario. LA REALIZACIÓN DE SU TAREA, SERA "ACCION ESCENICA".

Debe cumplir con la TAREA, utilizando su poder de VOLUNTAD. Esto significa que: LA VOLUNTAD RESIDE EN LA RAIZ DE LA ACCION ESCENICA.

DEBEMOS DIRIGIR CONSCIENTEMENTE NUESTROS DESEOS Y COMPROMETERNOS EN FORMA DELIBERADA EN LA ACCION ESCENICA, TODO EL TIEMPO QUE ESTEMOS EN ESCENA.

12.- LOS TRES ELEMENTOS DE LA TAREA ESCENICA:

Los tres elementos principales de la tarea escénica son:

- 1).- ACCION.....(Qué estoy haciendo)
- 2).- VOLICION.....(Por qué estoy haciéndolo)
- 3).- AJUSTE.....(Cómo estoy haciéndolo)

Los dos primeros elementos ACCION y VOLICION, son determinados CONSCIENTEMENTE por el actor y como resultado de su actuación, surge POR SI MISMO el TERCERO.

NUNCA ANTICIPAR COMO SE ACTUARA, NI PLANEAR EL AJUSTE DE ANTEMANO:

ESFORZARSE SIEMPRE POR CONCENTRARSE EN LA "RAZON" POR LA CUAL SE ESTA ACTUANDO Y ENTONCES APARECERA "INDEPENDIENTEMENTE" LA ADAPTACION ADECUADA.

- "TRATAR DE ESCOGER OBSTACULOS ENTRE LO QUE NOS RODEA EN EL ESCENARIO, OBSTACULOS QUE INTERFIERAN NUESTRA TAREA"

- "NO FINJIR SENTIMIENTOS NI TRATAR DE EXPRIMIRLOS DE NOSOTROS MISMOS".

12.- LOS TRES ELEMENTOS DE LA TAREA ESCENICA (Continuación):

NO "REPRESENTAR" NADA POR EL EFECTO QUE QUERAMOS TENER SOBRE EL ESPECTADOR; NO PREPARAR EFECTOS, SINO CUMPLIR EN FORMA ACTIVA CON LA TAREA, PORQUE CREEMOS EN LAS CIRCUNSTANCIAS DADAS. DEBEMOS EXPERIMENTAR UNA NECESIDAD ORGANICA DE ALCANZAR EL OBJETIVO que se ha fijado en el escenario.

BAJO DICHAS CONDICIONES, SE ENGENDRARAN VERDADEROS SENTIMIENTOS ESCENICOS. DEPENDIENDO DE LA TAREA Y SU JUSTIFICACIÓN.

SENTIMIENTO DE LA VERDAD: este sentimiento es el que regula todo el tiempo la acción en el escenario, nos indicará dónde estamos actuando bien (justificadamente) y dónde hemos exagerado "sobreactuado".

Es necesario desarrollar "el sentido de la verdad" tanto en nuestro propio trabajo, como observando con cuidado el trabajo de los otros; dónde han violado "El sentido de la verdad, dónde ha "sobreactuado" y por qué no hemos creído en su sinceridad en la autenticidad de sus sentimientos escénicos.

13.- ACCION Y CONTRAACION ESCENICAS:

LA EJECUCION ADECUADA DE LA TAREA ESCENICA SOLO ES POSIBLE CUANDO ES DIRIGIDA A LA SUPERACION DE OBSTACULOS QUE SE Oponen en nuestro camino.

COMO RESULTADO DE ESTA LUCHA Y DE LA SUPERACION DE OBSTACULOS, SE GENERA EL SENTIMIENTO ESCENICO.

(Al decir obstaculos no nos referimos solamente a circunstancias externas que estorban nuestra tarea, sino también a las internas.

Mientras más difícil es superar el obstaculo, más activamente se desarrollará la tarea y los sentimientos que resulten de su cumplimiento se harán más profundos y expresivos

EXPERIMENTAR LA MISMA SECUENCIA DE SENTIMIENTOS QUE HUBIERAN SURGIDO EN MI SI DICHO ACCIDENTE HUBIERA OCURRIDO EN LA VIDA REAL:

14.- SENTIMIENTOS ESCENICOS: RESULTADO DEL CUMPLIMIENTO DE LA TAREA:

Los sentimientos, nunca deben ser evocados o "extraídos", nunca deben aparecer independientemente de las circunstancias en las cuales nos hemos colocado en el ejercicio determinado.

Nunca buscar una disposición de sentimientos nada más en lo abstracto, nunca efectuar ejercicios como "miedo en general", "pesar en general" etc.

ES IMPOSIBLE ACTUAR SENTIMIENTOS "EN GENERAL" . UNO DEBE EFECTUAR LA TAREA QUE EVOCARÁ EL SENTIMIENTO ESPECÍFICO.

El unico camino correcto es la JUSTIFICACION (circunstancias detalladaS), luego sobre la base de una ACTITUD ESCENICA (una actitud hacia una ficción, como si fuera real) y, finalmente, la ACCION (tal como ya la hemos tratado). Solo de acuerdo con este curso, llegaremos al verdadero sentimiento escénico.

Practicamente toda la vida esta hecha de nuestras INTERACCIONES con el mundo que nos rodea. Estas interacciones actúan sobre nuestra conciencia a través de nuestros organos de los sentidos y entonces nuestra conciencia influencia a la realidad externa.

La fuente de la contracción, el obstáculo puede ser cualquier objeto...un impedimento fisico (puerta cerrada), una circunstancia externa (enfermedad) , o bien, una circunstancia imterna.

El origen de DICHAS CONTRACCIONES puede ser también otro personaje de la obra

15.- INTERINFLUENCIA ESCENICA:

LA INFLUENCIA DE LOS ACTORES ENTRE ELLOS MISMOS

Solo comprendiendo y posesionandonos de las leyes del comportamiento humano, podemos establecer las leyes del comportamiento escénico (y después de acuerdo con ellas, reconstruimos la vida escénica del personaje que estamos interpretando, esto es, creamos un personaje)

PODEMOS DEFINIR LA INTERINFLUENCIA ESCENICA COMO LA INFLUENCIA DE UNOS ACTORES SOBRE LOS OTROS,BAJO LAS CONDICIONES DE UNA RELACION INDISOLUBLE ENTRE ELLOS,CUANDO EL MENOR CAMBIO EN EL COMPORTAMIENTO DE UNO PRODUCE INEVITABLEMENTE UN CAMBIO CORRESPONDIENTE EN EL COMPORTAMIENTO DEL OTRO Y VICIVERSA.

15.- INTERINFLUENCIA ESCENICA (Continuación):

En la vida, nos influenciamos unos a otros no sólo escuchándonos o mirándonos sino también, directamente, por el mero hecho de nuestra presencia. Supongamos, por ejemplo, que dos personas se aman o se odian. Imaginemos que están sentadas en silencio, en rincones diferentes de la misma habitación, conscientes de la presencia del otro. Habrá inevitablemente una interinfluencia entre ambos.

Por el momento no nos importa para nuestros propósitos cómo se manifiesta ese intercambio; por el contrario, queremos enfatizar el hecho de que las personas se pueden influenciar en forma directa unas a otras, en modo casi imperceptible para el ojo. ESTA ES LA LEY VITAL DE LA INTERINFLUENCIA, RELACIONES INTERNAS Y LA INFLUENCIA MUTUA ENTRE LAS PERSONAS DEBE SER COMPRENDIDA Y TRANSFERIDA AL ESCENARIO.

Es importante comprender que debemos hablar unos con otros, mirarnos, hacernos demandas, como lo requiere la obra, NO EN MODO FORMAL, POR MEDIO DE MOVIMIENTOS EXTERNOS MEMORIZADOS, SINO ORGANICAMENTE, SOBRE LA BASE DE LAS RELACIONES VIVIENTES ENTRE LAS PERSONAS. Debemos aprender a escuchar y a observar en el escenario, no en un modo formal, no nada más "fingiendo" que estamos escuchando u observando los movimientos de nuestro compañero, sino apoderándonos de la substancia de sus palabras y acciones, esforzándonos por captar no sólo la acción, sino lo que está detrás de ella.

Tu SENTIDO DE LA VERDAD y el de los espectadores, te ayudará a determinar si la interinfluencia escénica surgió orgánicamente y, en consecuencia, si llevaste al público a creer en el acto.

LOS EJERCICIOS HABLADOS DE INTERINFLUENCIA MARCAN LA CULMINACION DE TODO LO APRENDIDO EN EL CURSO:

Tu atención debe ser orgánica.

Debes estar libre muscularmente.

Debes adquirir, por medio de las justificaciones apropiadas, una actitud escénica (hacia las cosas, los hechos, los compañeros)

Debes actuar en el escenario en conformidad con una tarea que tu mismo te has fijado conscientemente.

Debes, en el conflicto con tu compañero, estar en conexión con él, en su interior; ejercer influencia uno sobre el

15.- INTERINFLUENCIA ESCENICA (Continuación)

NO TRATES DE REPRESENTAR TODO EN EL ESCENARIO, SINO DE LLEVAR A ESCENA CONTIGO ESE IMPULSO INTERIOR QUE INCITA A LAS PERSONAS A ACTUAR ES ESTA O AQUELLA FORMA.

16.- TRABAJO EN LA PARTE:

Al considerar y estudiar el texto de la obra y tu papel, determina primero los puntos siguientes:

- DE QUE TRATA LA OBRA
- QUE EVENTOS OCURREN EN ELLA
- CUALES SON LAS ACCIONES DEL PERSONAJE QUE VAS A INTERPRETAR.

Al mismo tiempo es necesario distinguir: LAS ACCIONES Y EVENTOS PRINCIPALES, DE LOS QUE TIENEN IMPORTANCIA SECUNDARIA.

Cuando estemos estudiando la parte, debemos determinar cuáles fueron las causas inmediatas que evocan ésta o aquella acción por parte del personaje, es decir, QUE DESEO lo impulsa a la acción dada.

También sabemos que la acción interna (pensamientos, sentimientos) se produce en nuestra conciencia como resultado de la acción de la realidad externa.

Así, para hallar las razones inmediatas para las acciones del personaje (sus deseos), debemos buscar también sus causas más profundas. Requerimos indagar bajo la influencia de qué otros personajes y eventos, el personaje dado actúa así y no en otra forma. EN OTRAS PALABRAS, DEBEMOS ESTABLECER LAS RELACIONES DEL PERSONAJE CON EL MUNDO EXTERNO.

De esto resulta el tercer punto básico por determinar: ¿CUAL ES LA ACTITUD DEL PERSONAJE EN PARTICULAR HACIA CADA UNO DE LOS PERSONAJES RESTANTES, LOS EVENTOS DE LA OBRA Y EL MUNDO EXTERIOR EN GENERAL? Como veremos más tarde, ésta es la parte más compleja de nuestro trabajo y está es la forma de establecer la PERSONALIDAD del papel.

17.- DIVISION EN SECCIONES:

ENCONTRAR LA TAREA PRINCIPAL..., LA ACCION PREVALECIENTE. Dividiendo el papel en secciones, estableciendo la tarea básica de cada una de ellas y descartando todo lo que es de importancia secundaria, llegamos a una serie definida de TAREAS, ACCIONES Y DESEOS. Allí empieza a aparecer la acción principal, central del personaje y el OBJETIVO AL QUE TIENDE DURANTE TODA LA OBRA. DENOMINAREMOS A ESTO LA ACCION PREVALECIENTE DE LA PARTE.

18.- TEXTO Y SUBTEXTO:

LAS PALABRAS ESCRITAS DEL PAPEL CONSTITUYEN EL TEXTO. PERO EL PROPOSITO CON EL CUAL SON DICHAS LAS PALABRAS, SU SIGNIFICADO INTERNO, LO LLAMAMOS "SUBTEXTO".

19.- RASGOS PRINCIPALES DE LA CARACTERIZACION:

LA PERSONALIDAD DEL PERSONAJE, SU MUNDO INTERNO, HALLAN SU EXPRESION EN SUS ACCIONES Y PALABRAS, LO MISMO QUE EN LAS ACCIONES Y OPINIONES DE LOS QUE LO RODEAN.

Los modales y costumbres de la época, a su vez, reflejan las relaciones sociales. Los escritos de los comportamientos, de los contemporáneos, periódicos, fotografías, pinturas, obras de arte, modas etc. deben proporcionarnos material para nuestra FANTASIA CREATIVA que selecciona los rasgos más característicos y expresivos y cuando estos son combinados, dan por resultado nuestra interpretación de la parte, PUES SELECCIONANDO Y UNIENDO ESTOS RASGOS, SEREMOS INFLUENCIADOS POR LOS PENSAMIENTOS, SENTIMIENTOS Y ACTITUDES QUE LA EPOCA Y PERSONAJES DADOS PROVOCAN EN NOSOTROS.

20.- IMPORTANCIA DE LAS VARIAS SECCIONES:

Al dividir la parte en secciones, determinando su contenido, notando la tarea de cada una y la línea principal del papel, presente en cada una (la acción prevalectiente), determinamos el grado de importancia de cada sección. Mientras más se conforme la tarea de la sección a la acción prevalectiente de la parte, más importante será. Toda sección, aun la más insignificante, ayuda a la creación del papel como un todo. No debe haber disonancia; cada sección necesita seguir orgánicamente a la anterior. Sin embargo, es necesario que cada sección tenga su propia vida en el papel y qué es

20.- IMPORTANCIA DE LAS VARIAS SECCIONES (Continuación):

para distribuir el "énfasis".

TODO NUESTRO TRABAJO EN LA PARTE, DEBE SER GUIADO POR NUESTRO "SENTIDO DE LA VERDAD"

21.- DISEÑO DEL PAPEL (INTERNO Y EXTERNO):

NO DEBEMOS PREDETERMINAR NUESTRA EXPRESION.

NO DEBEMOS BUSCAR LA EXPRESION APROPIADA, EL TONO DE LA FRASE, POR DECIRLO ASI, "DE OIDO".

POR EL CONTRARIO, AL PRONUNCIAR LA FRASE, NECESITAMOS CONCENTRARNOS EN EL "POR QUE" ESTAMOS DICIENDOLA, DEBEMOS INTENTAR INFLUENCIAR A NUESTRO COMPAÑERO POR MEDIO DE SU SIGNIFICADO (Interinfluencia escénica).

EN REALIDAD, NO ESTANDO LA EXPRESION DADA LA QUE DEBEMOS RECORDAR, COMO EL SENTIMIENTO INTERNO QUE LA EVOCO.

De la selección y combinación de las acciones escénicas más convincentes, correspondientes a nuestra interpretación del papel, surge el patrón básico de la parte. Logramos esta selección por medio de la aplicación constante del sentido de la verdad y del sentido de expresividad en el curso de nuestro trabajo.

El actor debe memorizar en forma orgánica el patrón del papel contodo nuestro ser. Debe impresionar en su mente toda la continuidad de pensamientos y sentimientos que fue establecida en el curso de los ensayos, durante el trabajo creativo para el dominio de la parte.

21.- LA ACTITUD DEL PERSONAJE:

ASI DOMINAMOS LAS PALABRAS Y ACCIONES DEL PERSONAJE.

Dominamos sus pensamientos y sentimientos, y tratamos de ponernos en su lugar, reproduciendo su comportamiento. Creamos un personaje escénico y tratamos de evocar en el público ésta o aquella actitud suya.

Si simpatizamos con él, si aprobamos sus acciones, entonces nuestra actitud será despertar en el público una actitud similar hacia el personaje.

Si nuestra actitud hacia nuestro personaje es negativa, si deseamos, digamos, burlarnos de él, nuestro objetivo será alcanzado cuando evoquemos una respuesta correspondiente

21.- DISEÑO DEL PAPEL (INTERNO Y EXTERNO) (Continuación):

Cuando hemos establecido el diseño del papel, escogido los ajustes, los llamados "colores" de la parte, debemos ser guiados por su actitud hacia ello y esto constituirá nuestro concepto, nuestra interpretación del papel.

NUESTRA ACTITUD HACIA LA PARTE QUE ESTAMOS INTERPRETANDO SE FORMA COMO RESULTADO DEL ESTUDIO DEL MATERIAL DE LA OBRA Y LA REALIDAD QUE REFLEJA

22.- CARACTERIZACIÓN: CARACTERES INTERNOS Y EXTERNOS:

Estudia el material de la parte, analiza lo que hace el personaje dado en la obra, los objetivos y deseos que impulsan sus acciones.

La acción prevaleciente pasa como un hilo rojo a través de la secuencia de las tareas escénicas, determinadas por ti en las diferentes secciones del papel, la acción principal y el fin principal al cual es dirigida. Esta acción prevaleciente determina en gran extensión los rasgos principales del personaje de la parte dada.

TAMBIEN DEBEMOS COMPRENDER LA RELACIÓN DEL PERSONAJE DADO CON LA REALIDAD QUE LO RODEA. Necesitamos estudiar esta realidad y, en esa forma, determinar qué causas determinan su comportamiento y que fines persigue. En esta forma, haremos un análisis social de la obra y el papel, y solo en este punto podemos determinar al fin la actitud sobre la cual buscaremos crear el personaje.

Diferentes circunstancias sociales requieren distintas actitudes.

Por lo tanto, la determinación de la acción prevaleciente y, simultáneamente, la valoración social del personaje, son los cimientos sobre los cuales construimos el personaje dado.

Después de esto, debemos vestir su armazón con sus atributos externos.

Al estudiar la obra y el papel, investigamos la edad, la constitución física y la profesión del personaje dado, sus rasgos principales, sus relaciones con los otros personajes. Intentamos representárnoslo a nosotros mismos tan completa y claramente como sea posible. Utilizando nuestra fantasía

creativa, tratamos de justificar todo lo perteneciente a la parte, de imaginar cómo pasa su tiempo.

Debemos pintar su pasado y su futuro en nuestra fantasia su comportamiento en circunstancias que no estan en la obra. Debemos vivir mentalmente con él a través de toda su vida, de modo que la acción reproducida en la obra sea para nosotros la representación de una vida casi tan familiar como la nuestra propia.

LA CARACTERIZACION EXTERNA (porte, voz), es en parte una consécuencia y en parte un suplemento de las características internas que son expresadas primariamente en los ojos del actor.

La palabra RITMO que es difícil de definir, en la practica es muy familiar para el actor.

Todo el papel interpretado apropiadamente tien su propio ritmo caracteristico.

La manera de pensar y de sentir de una persona y su propia forma de expresar sus sentimientos, su modo de moverse, de ver, de hablar, en una palabra, todo su comportamiento, encuentra expresión en un ritmo definido, peculiar de la persona dada.

