

VI ENCUENTROS EN EL NORTE

CONFLICTO / OPOSICIÓN

1) ¿Qué es un conflicto?

- Dos personas sentadas frente a frente. No entendemos lo que ocurre. Le añadimos un pequeño conflicto.
- El conflicto nos permite leer la escena
- Stanislavski: *Toda acción se encuentra con la reacción, y la segunda suscita y refuerza la primera. Por eso en cada obra, a la par con la línea continua de acción, pasa en sentido opuesto la otra línea, la de la acción contraria. Es una suerte, porque la reacción origina naturalmente una serie de nuevas acciones. Necesitamos esa oposición constante, pues promueve lucha, disputas y una serie de correspondientes objetivos por resolver. Suscita la actividad, que es la base de nuestro arte. Si en la obra no hubiera acción contraria y todo se ordenara por sí solo, los intérpretes y los personajes representados no tendrían objetivo alguno: todo sería pasividad, y la obra no sería apta para la escena.*

Cada personaje sobre un escenario tiene un deseo principal y una manera característica de cumplir ese deseo. Por muchas variaciones que el personaje pueda mostrar durante la obra en su búsqueda de sus deseos principales es en todo momento el mismo personaje. El deseo del personaje es su voluntad (el qué) y que su manera de lograrlo es su cualidad (el cómo)

- La célula del Teatro es el Conflicto. Sin esta célula no existen el resto de los sistemas: nervioso, sanguíneo, etc. Sin conflicto no hay teatro “La supertarea y la acción transversal son la esencia vital, las arterias, los nervios, el pulso de la obra” Stanislavsky.
- Conflicto/espectador: partido de tenis.
- Aquí trataremos de estudiar el conflicto no solo en el sentido clásico, psicológico, sino en sentido físico, del cuerpo, en sentido de célula que origina todo el cuerpo teatral, de ahí el tema conflicto/oposición.

El conflicto en Aristóteles, pero el conflicto también en la Antropología Teatral. El conflicto – como la célula – está presente en todos los niveles del espectáculo: tanto el pre-expresivo como en el expresivo.

- El conflicto tanto en la dramaturgia orgánica como en la dramaturgia narrativa.
- El conflicto en la historia del teatro: En la historia del teatro la Comedia del Arte era un teatro basado en el contraste y en oposiciones extremas y violentas. El espectáculo de la Comedia del Arte resulta completamente dominado, en todos sus niveles, por la lógica de las oposiciones: serio / cómico. Amos/criados. Personajes nobles / Personajes vulgares Código elegante de los enamorados / código energético de los otros personajes. Flexibilidad y energía, suavidad y violencia, patético y bufonesco, sublime y ridículo. Estas compañías utilizaban la técnica de los contrastes no solo a nivel *interactoral*, como oposición, por ejemplo, entre el estilo escénico de los Zanni y el de los enamorados, sino también a nivel *infraactoral*, es decir, precisamente en lo interior de la actuación de un mismo actor. El código realista-elegante triunfa a partir del siglo XVII y XVIII. Desaparecen los principales rasgos de la actuación energética: deformación extracotidiana, desequilibrio, dilatación de las tensiones y amplificación del esfuerzo. A partir de cierto momento al actor europeo se le enseña, esencialmente, la etiqueta: su saber se construye en torno a la exigencia de representar bien y elegantemente: sin independencia., es decir procediendo al embellecimiento, y después a la estabilización estereotipada, a los fines de una representación identificada con modelos de comportamiento cotidiano ya preconstituidos y socialmente institucionalizados. El actor occidental de autor y creador que era pasa a ser solo un ejecutor-ilustrador de las creaciones ajenas. El cambio realista, con el paso de la técnica extracotidiana a la etiqueta, significó necesariamente, para el cómico del arte, una creciente pérdida de contacto con lo que Grotowski ha llamado el “proceso orgánico” del actor, provocando por consiguiente la dispersión de ese patrimonio de saber y de saber-hacer biológico que estaba en la base de la actuación energética y contrastada. El actor cómico del siglo XX se opone a la actuación del actor burgés-dramático vocal de sello naturalista, y aquí vuelve a aparecer el actor energético.
- Conflicto psicológico- Teatro euro-americano. Conflicto físico – Teatro Oriental.

- Explicar el conflicto clásico: Protagonista / Antagonista. *Lectura Layton*

- El actor ha de escuchar y sentir, comprender el conflicto o problema y resolver el conflicto. Stanislavski decía que estas tres fases eran tres leyes de la vida: impregnarse de todo lo que se da a la percepción y que va a condicionar el aquí y ahora, establecer un lazo con otra cosa que no sea uno mismo, lazo que tiene que ver con el conflicto, resolver o sobrepasar el conflicto.

- Tanto lo que desea el Protagonista como el Antagonista es lo que Stanislavski llama *objetivo o tarea*. El *Objetivo / Tarea* ha de definirse ineludiblemente con un verbo de acción o de negación. Por ejemplo si la palabra es “poder”, colocar delante “quiero” y tenemos “quiero el poder”. Pueden existir deseos y objetivos exteriores y de carácter físico (correr, llamar); pero también puede haber deseos y objetivos interiores, mentales: Quiero aclarar una duda, quiero tranquilizar, animar, enfadar.. Es muy importante la exacta determinación de la tarea, la precisión de su ubicación, con qué palabras activas se expresa, pues una incorrecta localización puede arrastrar al intérprete al camino de la mentira. Ejemplo de Stanislavski haciendo “El enfermo imaginario”. Al principio había definido su supertarea como *Quiero estar enfermo*. A pesar de todos sus esfuerzos fue saliéndose de la obra. La divertida comedia de Molière se fue convirtiendo en una tragedia. Todo esto provenía de una errónea definición de la supertarea. Descubrió otra definición: *Quiero que me tomen por enfermo* Inmediatamente todo encajó en su sitio, inmediatamente resonó el talento cómico, satírico de Molière.

Michael Chejov decía: “El arte no es como la vida. El arte no puede ser como la vida, porque en la vida la mayor parte de las personas no saben lo que quieren. Pero el actor debe saber siempre lo que quiere el personaje. ¡El personaje debe tener siempre objetivos netamente definidos! Para el actor no basta con tener simplemente un objetivo, ni siquiera sentir un tibio deseo de algo. Debes visualizar el objetivo como si se realizara constantemente. Por ejemplo, si tu objetivo es *quiero escapar de esta habitación*, debes verte a ti mismo en plena huida, quizá en modos muy distintos, por la puerta, por la ventana, etc. Es la visión del objetivo que se realiza, lo crea el impulso para un intenso deseo. Esto es lo que le dará vida a tu papel.”

- Los objetivos conscientes, inconscientes, activos, volitivos, emocionales, racionales, mecánicos, motores, etc., se realizan tanto interior como exteriormente, es decir, tanto con el alma como con el

cuerpo. Por ello, todos esos objetivos pueden ser tanto físicos como psicológicos.

“El superobjetivo está unido por un vínculo orgánico e indisoluble a toda la obra, y surge del contenido más profundo de ésta. Del superobjetivo nació la obra del escritor, y hacia él debe dirigirse la creación del artista. Con mucha frecuencia, al tratar de llegar al superobjetivo final, el actor tropieza en el camino con un objetivo secundario, de naturaleza teatral, al que entrega toda su energía. Esta sustitución de lo importante por lo pequeño es algo peligroso que deforma la labor del artista. Lo normal es que todos los objetivos sin excepción y sus breves líneas de la vida del personaje se dirijan a un lugar determinado, común a todos, esto es, al superobjetivo. En cuanto a los objetivos auxiliares, deben ser realizados con exactitud, hasta el final, pero en la medida en que ello sea necesario y útil para el superobjetivo y para la acción central.” Stanislavski.

Dibujos de Stanislavski. Pag. 328/329/330 “El trabajo del actor sobre si mismo”

Extender el objetivo por todo el cuerpo: *leer Chejov p. 210*

Ejercicios con objetivo:1) Un objetivo sencillo (salir de la habitación, tocar un objeto escogido, mover una silla de sitio, abrir un determinada pagina de un libro) y llevarlo a cabo. Hazerlo tantas veces como sea necesario para experimentar la fuerza impulsora de un objetivo.

2) Recoger una carta de las manos de un compañero (real o imaginario) con las palabras *¡No esa carta ahora, puede ser peligroso!* Tu objetivo es impedir el envío de la cara. Realiza el objetivo en formas distintas: persuasión, orden, súplica, amedrentamiento, amenaza, adulación, etc. Las palabras y el movimiento han de estar en armonía unos con otros

“Si el actor no ensarta todas sus acciones en la varilla única de la supertarea el papel nunca podrá ser interpretado. El fracaso siempre viene cuando el actor cambia la supertarea por tareas pequeñas o inexistentes” Stanislavsky.

“Los objetivos (los conflictos) son las lucecitas que indican la línea del canal y evitan que uno se pierda en cada parte del trayecto. Crear significa ir hacia el superobjetivo en forma apasionada, intensa, racional y justificada.”

“De la supertarea nació la obra del escritor, hacia ella ha de dirigirse también la creación del actor” Stanislavski

Según Don Richardson en su libro *Interpretar sin dolor*: El objetivo es la intención consciente del personaje. Cuando estas buscando un objetivo, no hay una sola respuesta correcta. Elige el que parezca mejor para el personaje, el que te va a conectar como actor. Pero el objetivo siempre debe de ser difícil de conseguir. Busca siempre el *motivo egoísta* cuando vayas a seleccionar el objetivo de tu personaje. Lo que el personaje quiere para toda su vida es lo que Stanislavski llama “la columna vertebral del personaje”. Cuanto mas difícil de obtener sea el objetivo, mejor para actuar. El secreto de todo buen drama radica en la dificultad. La dificultad es el combustible que enciende nuestro fuego actoral. Cuando actúes debes concertarte en el objetivo de tu personaje, excluyendo todo lo demás. Debemos permanecer con un objetivo y una emoción hasta que ocurre algo que lo haga cambiar. Solo dos cosas pueden ocurrir para cambiar objetivos y emociones: una nueva información o un suceso. No cambiamos por ninguna otra razón.

- Los conflictos surgen entre los personajes, pero también dentro de los personajes (conflicto entre lo que piensa y lo que siente) Conflicto interior y exterior. Su pueden mezclar:
- Ejemplos de conflicto interior: 1) Ejercicio de pedirle a alguien que entre en el espacio y lo cruce. Luego pedirle lo mismo que haga lo mismo contando en su interior de cien hacia atrás. 2) Ejercicio de Stanislavski: *Comprar un periódico antes de salir un tren y matar el tiempo: Una hora antes de la salida, media hora, en el momento.*
- Conflicto y acción: Lecoq Pag. 59: Mientras se realiza una acción física repetitiva que compromete todo el cuerpo (serrar madera, pintar un muro, barrer) se van oyendo sonidos con importancia diferente. El primero no se oye (lo que no quiere decir que no haya reacción) El segundo se oye pero no se presta atención particular. El tercero es importante, se espera a ver si se repite. Como no se repite, se relaja la atención. El cuarto es importante y se cree saber de donde proviene, lo cual tranquiliza. El quinto no confirma lo que se piensa. Finalmente, el sexto y último es un avión a reacción que pasa por encima.

“Si usted comienza directamente por representar aquello que ha preparado para el papel, tiene un noventa por ciento de probabilidades de desviarse hacia la representación de los sentimientos. En cambio, si va a comenzar desde la simple acción, y en cada representación procura resolver como cosa nueva el objetivo que se le presenta, seguirá una línea correcta y la emoción surgirá sin alterarse.” Stanislavski

- Explicar un ejercicio del método.

2)

- Explicar la oposición a partir de la antropología teatral: en el espacio y en el tiempo.

Ejemplo Telvi: “Yerma” . Ejemplo Moisés Ismena , Guardia y Tiresias. Ejemplo Ana caída sobre maleta en “Laberinto” . Ejemplo Javier, coger cuerda de “Rosita”. Ejemplo de Ana “Hotel Europa”, bajar al pantalón

- Ejemplos de “Doña Rosita”, posiciones personajes. Oposiciones corporales en su construcción: Tía. Ama, Rosita. Los tres centros de Rosita.
- Baile con Tela de Javier y música de Wagner.

Conflicto / Oposición emocional

Toda emoción es un contraste u oposición entre diferentes tensiones: corporales, faciales, respiratorias. Explicar la emociones

- Pasar de una emoción a otra: *Recitar un poema o decir un texto o cantar una canción, primero en un tono emocional neutros, y luego ir pasando por las diferentes emociones*
- Decir el monologo de Segismundo pasando por las diferentes emociones.
- Ana, ejemplo emocional, trozo “Laberinto” inicio.
- Oposición entre las partes de una emoción: *tomar una taza con una mano tensa y luego sólo relajar la mano sin modificar la respiración, o cantar una canción con la expresión facial de alegría y luego cambiar la respiración al patrón del llanto.*

- Oposición entre acción y emoción: *llevar una silla pesada con el patrón de la tristeza. Hacer la cólera solo con la respiración y tensando el brazo izquierdo.*

Conflicto / oposición vocal

- Pasar por los diferentes resonadores recitando “ La vida es sueño “
- Ejemplo: Trozo Yerma, Ana trozo inicial de “Laberinto”, trozo del cuadro
- Arlequino (Moisés), ejemplo de las tres niveles de oposición: corporal, emocional y vocal.

Para conseguir estas oposiciones el actor utiliza puntos de apoyo secretos, subpartituras, senderos escondidos: Algunos se conectan con lo físico y otros con lo mental. Por ejemplo: 1) el subtexto de Stanislavski 2) las reglas específicas de los teatros codificados 3) el dialogo entre el actor y el personaje (Brecht) 4) La utilización del doble del personaje (San Francisco doble de Tartufo)

Ejemplo con el texto: “El Embrujado” de Valle-Inclán. Analizar y representar la escena.

3)

Trabajo con el ritmo

“En el teatro quien habla manda. Salvo en los casos en que se habla obedeciendo ordenes (exámenes, interrogatorios, etc.), tomar la palabra equivale literalmente a robar la palabra, dado que la vocación de los personajes – como la de las personas – es monologar perpetuamente. Si hay dialogo es porque hay lucha por el poder, o sea confrontación mas o menos equilibrada entre los oponentes, a uno de los cuales el desenlace atribuirá la “última palabra””. Jaime Melendres

- Leer el poema
- El ritmo inherente a toda obra
- El ritmo : *Leer Octavio Paz Pag. 56/57/58/59*
- Una música Puccini . Seguir la música y hacer oposiciones con el cuerpo o la voz.
- El ritmo inherente a la imagen iconográfica que se les da..

4)

Trabajo iconográfico

- Trabajar a partir de una imagen
- Peter Brook cuenta que para la preparación del espectáculo *The Ik* *Trabajamos a partir de fotografías e hicimos cientos de improvisaciones extremadamente breves, de una duración no mayor de treinta o cuarenta segundos cada una. Los actores estudiaban las fotografías y trataban de reproducir con precisión cada vez mayor los detalles de cada actitud; hasta el último movimiento de un dedo. Cuando el actor consideraba que había logrado captar satisfactoriamente la exacta pose de IK de la fotografía, su tarea consistía en dar vida a la imagen improvisando cada movimiento correspondiente a escasos segundos antes de que la máquina disparase y los realizados pocos segundos después.*
- Incorporar la imagen: sus diferentes direcciones, oposiciones, etc.
- Dar movimiento a una imagen estática. Pasar por los *sats* que marcan las diferentes oposiciones y la oposición de cara al espectador.
- Terminar creando una secuencia de movimientos a partir de lo iconográfico.
- Trabajar con el poema.
- Trabajo vocalmente las diferentes oposiciones del texto.
- Trabajar una partitura vocal
- Unir la secuencia corporal y la vocal.