LA CONSTRUCCION DEL PERSONAJE – INFIESTO 09

1) INTRODUCCIÓN

El personaje en la literatura dramática: Queda literalmente diseñado por lo que dice y presumimos que hace. Diferente del personaje narrativo, donde es muy importante el monologo interior.

El autor establece el personaje literario dramático mediante lo que dice y hace. La textualidad dramatica siempre está construida sobre el dialogo en el que no existe el monologo interior. El monologo interior lo pone el actor y es lo que Stanislasvky llamó subtexto.

Prácticamente hasta el siglo XIX los personajes no tenían una individualización tan clara.

A finales del siglo XIX la identificación entre teatro y realidad comienza a acentuar lo sicologico del personaje.

El escritor para crear sus personaje dramáticos utiliza diferente fuentes: 1) El mundo real 2) La fantasía: dioses, demonios, angeles... 3) Conceptos abstractos: Vicio, virtudes.

Según Patrice Pavis el personaje literario, leido e interpretado por el director escénico, dan lugar al personaje escénico.

Autor(Personaje) = Director = Actor = Espectador (Teatro)

Autor (Personaje) = Actor = Director = Espectador (Cine)

Para el Actor el Personaje es: Lo que dice mi personaje, lo que dicen otros personajes de mi personaje, la didascalia. También la intuición del actor donde está presente su propia concepción del mundo y de la existencia, sus posiciones políticas, sentido del arte, etc.
En resumen, el personaje escénico es el resultado del material literario preexistente y en mayor medida de la contribución que el actor le proporciona. No puede existir personaje escénico sin la colaboración del actor. A todo eso, y de cara a la percepción espectador, hay que añadir, el espacio escénico, el vestuario, la iluminación, los objetos, etc.

La aportación del director es fundamental a la hora de configurar el sentido de cada personaje, sus relaciones, la elección de los procedimientos

expresivos para su construcción, su invención y desarrollo, finalmente, junto al actor.

El espectador solo capta del personaje lo que de él ve y oye o dicen de él los otros. Fuera de esto el personaje no existe para el espectador.

En el momento que la representación comienza, el director pierde su capacidad de intervención y la responsabilidad del personaje recae solo en el actor. Se establece una comunicación cómplice entre personajes y público.

Hay muy poca contribución actoral en la historia del teatro sobre el personaje, lo que nos priva de una fuente de información fundamental.

Para el actor la construcción del personaje implica tanto aspectos fisicos como mentales. Un trabajo visible y otro invisible. Toda una gama de procesos, un gasto energético notable, hormonas, adrenalina, presión arterial, ritmo respiratorio y cardiaco, etc.

NACIMIENTO DEL PERSONAJE

Entre los siglos XVII-XIX en Europa el teatro fue el teatro del papel (del rol) A finales del siglo XIX, comienzos del XX, aparece el teatro del personaje. Es inseparable la aparición del *personaje* de la aparición del Director.

El *subtexto*, como el monologo inerior de la novela, da todas las claves interpretativas del personaje y el actor lo debe conocer y comprender integramente, contrariamente a lo que quería la tradición comica.

Podemos dividir la construcción del personaje en dos grandes espacios o territorios: El personaje en el terreno Pre-expresivo y el personaje en el terreno Expresivo.

TERRENO PREEXPRESIVO
==========

2) ACTORES DEL POLO NORTE Y ACTORES DEL POLO SUR

Lectura Eugenio Barba:

A) ACTORES DEL POLO NORTE

Personajes codificados:

Formas orientales: Onnagata, Kabuki, Nô

Aplicación mediante la composición de formas orientales o personajes occidentales: Cristóbal, La madre de Doña Rosita.

Formas occidentales: Ballet, Mimo, Comedia del Arte

La impronta que deja el ballet.

Personajes de la Comedia del Arte

Ej: Hacer personajes de la Comedia del Arte.

Aplicación: Pantalone – Cañizares
Doctore - Don Herculano
Zanni – Martín de Villalba

PREEXPRESION : COMPOSICIÓN
==========

Explicar la Preexpresión (Dramaturgia del Actor) y la Expresión. Ejemplos.

El teatro de la *Partitura* . "Componer el personaje, determinar una estructura" Ruggero Jacobi Todo personaje es siempre producto de una composición.

La *Partitura*, permite al actor pasar de un diseño de movimientos pensado en general a un diseño definido en sus detalles mínimos. Ya Stanislasvky decía a sus actores: *ninguna de sus acciones debe ser ejecutada en general.*

Ejercicios de trabajo de composición corporal: diferentes maneras de andar, de mover las manos, de usar un objeto.

Energía y composición corporal: Cada personaje tiene una energia.

Partir de fotos, Trabajo previo. No se trata ilustrar. Se trata de conseguir *cierto impulso interno, una cierta disposición.* Iben

Componer a partir de materiales y objetos del traigning, aunque luego no esten todos en el espectáculo:

Ej. Moverse , hacer stop y hacer como una foto. Luego repetirlo y hacer la misma foto en el sitio. Luego cambiar las fotos, sacarlas del sitio. Construir una pequeña *secuencia* o *partitura.*

Composición de personajes occidentales prototipicos: Personaje con máscara. Tipos.

CARACTERIZACION:

Hace surgir el personaje. *El cuerpo entero se hará expresivo a través del cuerpo imaginario interno.*

Todos los papeles son característicos.

CARACTERIZACION PARA Stanislasvky:

La caracterización no solo consiste en reflejar la miopía, la cojera o el encorvamiento del personaje. Es mucho mas importante para caracterizar un personaje su forma de hablar, de escuchar, la naturaleza de su comunicación con los demás. Hay personas que no miran a su interlocutor, es difícil captar su mirada.; otros , mientras escuchan miran a su alrededor con recelo; los terceros escuchan con los ojos llenos de confianza. En estas peculiaridades de la comunicación se revela el carácter de la persona, se manifiesta su sostén interno. Para encontrar para cada personaje concreto la caracterización propia solamente de él, el actor tiene de desarrollar la habilidad de observar. En los textos no hay estas caracterizaciones. A veces alguno de los demás personajes cuenta algo que desvela la forma que tiene de comportarse tal o cual personaje. Y aquí es donde se precisa la imaginación del acto, su observación, sui habilidad para crear la caracterización de su personaje, partiendo del contenido de la obra y el papel. Stanislasvky decía que la caracterización física del personaje debe de ser el resultado de su contenido interior.

CARACTERIZACION PARA MICHAEL Chejov:

- Cuerpo imaginario

- Centro imaginario

Ej. Centro en el pecho. Caminar por la sala guiados por este centro. Cambiamos el centro, por ejemplo a la nariz, y surgen personajes comicos. Al cambiar el centro de lugar se cambia la sicología.

- Rasgo peculiar: *el gesto y el arquetipo son una sola cosa: el gesto te da la imagen y la imagen te da el gesto.*
- Rasgos sicológicos del personaje: voluntad, sentimientos o ideas. *Si imaginamos con que sonidos habla el personaje, que tipo de voz tiene, como camina, que tipo de pausa hace, etc, descubriremos el gesto sicologico del personaje.*

Ej Gesto sicologico: Hacer el gesto de agarrar físicamente. Luego hacerlo interiormente inmóvil. Se convierte en un gesto sicologico. Ahora, sobre la base de este gesto, que haremos interiormente, decir la frase: "por favor, cariño, dime la verdad" . Luego hacer gesto físico y frase. Luego decir la frase con el gesto solo interno. Con las manos en los bolsillos, de manera ociosa y despreocupada, en el interior aquel mismo gesto lleno de fuerza.

Stanislasvky recomendaba subordinar toda "caracterización externa" al trabajo sobre "las acciones físicas en las circunstancias dadas", dejando que los "rasgos exteriores" característicos del personaje brotaran orgánicamente de la "línea lógica de su conducta", pero quedaban aspectos de la "encarnación" que no podian resolverse de dentro a fuera:

¿Qué es un hombre gordo? ¿En que se diferencia su conducta de una persona delgada? El cuerpo una persona gruesa está siempre inclinado hacia atrás, sus piernas estan separadas. ¿A que se debe esto? El centro de gravedad de un hombre grueso está ubicado en el abdomen, y para conservar el equilibrio, forzosamente tiene que tirar el cuerpo para atrás. La gordura de lo muslos no le permite juntar las piernas en una posición habitual, como una persona de cuerpo normal. De esto deriva la particularidad de su modo de caminar.

Lo que se establece aquí es una nueva *arquitectura de tensiones*, una "re-colocación del propio cuerpo", como diria Eugenio Barba. Los ejemplos de Stanislasvky parecen , en efecto tomados de un tratado de antropologia teatral.:

¿Qué es un viejo? Es, antes que nada, un conjunto de articulaciones tiesas. No puede sentarse ni ponerse de pie sin apoyar las manos en algo.

La lógica de la conducta de un borracho no consiste en el balanceo, sino en el cuidado que pone para no balancearse.

Hacer los dos ejemplos.

B) ACTORES DEL POLO SUR

La actuación moderna comienza con la SINCERIDAD

Stanislasvki: El *si mágico y el metodo de las acciones fisicas*.

Acción física y acción verbal:
La acción física no consiste en moverse o gesticular, la acción escénica es el movimiento que va desde el alma hacia el cuerpo, desde el centro hacia la periferia, desde lo interior a la exterior, desde la vivencia a la encarnación.
La acción verbal es la capacidad del actor de contagiar al partenaire con sus propias imágenes.
La transmisión del pensamiento propio, eso es la acción, tanto fisica como verbal. Todo ha de estar dirigido al partenaire.

Como convertir una acción física en una acción psicofísica: Ejercicio de hacer una acción fisica simple , pero al ponerle unas circunstancias dadas, las simples acciones fisicas pueden transformarse en psicofísicas.

El "que" es la acción, el "como" es como la hacemos. Es lo que M. Chejov llama atmosferá.

Ej.- Levantarse y beber un vaso de vino, sin atmosfera. Luego hacerlo con una atmosfera. Se cambia la atmosfera, no la acción.

Trabajar con ejemplos

Toda acción física trabaja entre dos polos de "riqueza": el subtexto minuciosa y complejamente construido, por una parte, y las imprevisibles reacciones del compañero de escena, por la otra. Estas reacciones son las resistencias del personaje ante las modificaciones que se pretenden producir en él.

El juego con el partenaire es como un juego de ajedrez. Usted no puede anticipar el movimiento de las piezas; solo puede percibir la voz, la

entonación, la mirada y los movimientos de cada músculo de su adversario. Es en tales reacciones que debe orientarse para saber cómo seguir actuando. Así se logra una acción autentica.

Stanislasvky: *Si usted viviera las circunstancias que describe la obra , ¿cuál sería su conducta, qué haría, qué sentiría, cómo reaccionaría?*

Vajtangov: Las circunstancias de la escena indican que el personaje actúa de tal manera; ¿qué lo motivaría a usted, al actor, a actuar de esa manera?

Partir de la acción, de la materialización de los comportamientos, para llegar a la vivencia. Partir de la vivencia para construir la acción.

Ejercicio: *Imitarme entrando en clase . Hay otra posibilidad. En vez de fijarte tan solo en los aspectos externos de mi conducta, intenta sentir como si fueras yo: tener mi edad, estar dentro de mi piel. Intenta imaginar como es mi vida, lo que siento, lo que pienso, captar quien soy yo por dentro, en lugar de tan sólo lo que parezco. El qué mas que el cómo..*

El cuerpo como generador de emoción y la vivencia.

Ejercicios de Michael Chejov : 1) Abrir y cerrar 2) Volar 3) Flotar 4) Irradiar 5) Moldear el aire, primer con todo el cuerpo y luego con partes 6) Repetir el movimiento en la imaginación, repetir las mismas sensacions físicas y sicológicas inmovil

Cuerpo: ¿Cómo anda el personaje, como se sienta, como habla, cómo mueve las manos, cómo respira? Esto genera la vivencia *Status*

Ejemplos: Doña Rosita / Yelena
La Vieja Pagana, cuerpo abstracto

Actuar es ser otra persona:

Escribir la biografia.

Los Senderos Secretos del Personaje: el subtexto de Stanislasvky, la subpartitura de Barba, la reglas especificas de los teatros “codificados”, la técnica de “el doble” (San Francisco-Tartufo), etc Unos senderos conectan con lo físico, otros con lo mental.

El subtexto es el significado verdadero del texto, y comprende la sensación y la emoción Strasberg

Ejercicio de construir un subtexto a partir de una acción: *mirar a través de una ventana, abrir una puerta; buscar un anillo extraviado; yacer en el piso; tomar una taza de te; lavarse las manos; desenvolver un paquete; colgar un cuadro.* Modificar esas acciones con los siguientes adverbios: *embarazosamente, distraídamente, cautelosamente, nerviosamente, temerosamente, irritablemente, violentamente.*

Texto / Subtexto: Monologo Vania

Texto / Partitura / Subpartitura : Vieja pagana

El subtexto – como lo llamaba Stanislasvky - es una forma particular de subpartitura. La subpartitura, en realidad, no consiste necesariamente en la intención o en los pensamientos inexpresados de un personaje, en la interpretación de sus "porqué". La subpartitura puede estar constituida por un ritmo, un canto, un modo particular de respirar, una acción que no se ejecuta en sus dimensiones originales, sino que es absorbida y miniaturizada por el actor, el cual no la muestra pero se deja guiar por su dinamismo aún casi en la inmovilidad. Barba

El Vestido y el Forro

Aquí y ahora: Improvisación.

La improvisación es esencial para que el actor adquiera la espontaneidad necesaria para crear en cada función "la ilusión de la noche del estreno". Uno de los grandes problemas del actor deriva de la anticipación. Todo lo que el personaje debe saber, el actor lo sabe de antemano. El valor principal de la improvisación es estimular el flujo continuo de reacciones y pensamiento en el actor. Aprender a pensar de verdad en el escenario (aunque no se piense en lo que piensa el personaje) La improvisación ayuda al actor a descubrir la conducta lógica del personaje, en lugar de "ilustrar" el significado superficial de una frase. Lo más importante no es lo que piensa el actor sino el hecho de que verdaderamente piense en algo que en ese momento es real para él. Strasberg

La memoria se divide en tres categorías: *Memoria mental* (dónde estábamos ayer) *Memoria física* (control de los musculos) *Memoria afectiva: memoria sensorial y memoria emocional*

Para el control emocional no hay que tener tensión.

Ej de tensión: Levantar un peso y mentalmente multiplicar setenta y cinco por seis.

Ej de relajación: sentado en una silla ir relajando parte por parte.

La relajación física es fácil de lograr, la mental es mas difícil.

La tensión mental crea tensión física: en las venas azules de la sienes, en la nariz entre los parpados, en los ojos, menton y boca, nunca, zona dorsal y lumbar de la espalda...

La relajación es sólo el preludio para abordar el problema central del actor: la necesidad de concentrarse. La concentración requiere un objeto; es imposible concentrarse en abstracto.

Ej. Mirar a una silla. Luego mirarla haciéndose preguntas: ¿Cuánto mide? ¿De que está hecha?

Ej. Trabajar un dolor y situarlo en una parte del cuerpo.

Los impedimentos comunes para el actorson:

1) Falta de atención
2) Tensión muscular
3) Ausencia de justificación.
4) Carencia de alimento creativo
5) Intentos de actuar emociones
6) La aparición de la falsedad

Emoción / Estados de animo.

Método de acciones físicas. Relación respuesta muscular con sensación emocional. “Vi un oso. Corrí. Tuve miedo” Grotowski: “Primero la actividad física, luego sigue la expresión oral... primero el puñetazo sobre la mesa, después el grito”

“La emoción disociada de la sensación corporal es inconcebible”

Ejercicios:

Emoción: impulso: Acción.

Cuerpo y sicología: Ej.- Levantando la mano decir “Por favor, no lo hagas”. Luego poner la otra mano en el pecho y volver a decir la frase. Dejar caer las manos a los lados y decir la frase.. La manera de moverse determina lo emocional.

Ej: Mandarse una pelota imaginaria. Surge el sentimiento de facilidad.

EJERCICIO DE IMAGINACIÓN: 1) Imaginar cosas que existen y conocemos 2) Imaginar cosas que nunca hemos visto, pero de las que hemos oído hablar. 3) Imaginar cosas que no existen.

3) PERSONAJES A PARTIR DE LA VOZ

Nuestra habla depende en gran medida de nuestra habilidad para movernos. No podemos hablar bien si nos movemos con torpeza. M. Chejov

¿Cómo respira? ¿Cómo habla?

Para Stanislasvky hay tres tipos de *pausas:* logicas, sicológicas y respiratoria
La pausa logica sirve para revelar una idea contenida en el texto.
La pausa sicológica da vida a esa idea, transmite el subtexto.
La falta de pausas logicas vuelve tosco el discurso, la falta de pausas sicologiocas lo vacia de vida.
La misión principal de la palabra es la transmisión de las ideas, los sentimientos, las imágenes, los conceptos, etc, y esto depende de una *acentuación* correcta, de la segregación de las palabras principales.

Contraste en la voz del personaje: Ej. *¿Quieres que vaya contigo? No iré contigo.* Decirlas como una línea recta no sirve para nada. Hacerlo por parejas. Decirlo de diferentes maneras.

Ejemplo Opera / Zarzuela. La música como Narrador.

Caracterizar un personaje por la voz: Ej. Lucas
Ejemplo de coloratura y personaje.

Ejemplo personaje tono
Ejemplo personaje ritmo de hablar.

Voz – Tragedia
Voz subjetiva : Drama
Voz objetiva : Comedia, Farsa

4) PERSONAJES A PARTIR DEL VESTUARIO

5) PERSONAJES A PARTIR DE UN OBJETO

6) PERSONAJE A PARTIR DE ANIMALES: Un ser humano con características animales. "Ligazón" Leer texto del actor venezolano en "El jardín de los cerezos"

EXPRESIVO
==========

1) EL PERSONAJE

Un personaje es siempre un individuo preciso, que habla de algo preciso con una intención precisa a un interlocutor preciso.

Si la palabra no encierra acción ya no es posible hablar de drama

El teatro empieza donde acaba la palabra Grotowski

Ej. buscar la acción en un texto.

El *Viejo* y el *Nuevo* teatro según Meyerhold. El actor del viejo teatro ilustra, pero ¿cómo ilustra? Podía construir su partitura saltando de una línea ilustrativa a otra, pero siempre armonizándola con las palabras del texto. Para Meyerhold las palabras estan sometidas cada una a su propio ritmo y pueden incluso divorciarse. Entre el dialogo y la partitura física puede haber, lo mismo que entre el tronco y las extremidades: *consonacia, complementariedad y contraste.*

El objetivo es la intención consciente del personaje. Al objetivo que parte de la razón lo llamamos *racional;* al que nace de la emoción *emocional*; y al objetivo engendrado por la voluntad *volitivo*. Estos objetivos se realizan tanto interior como exteriormente, tanto con el alma como con el cuerpo. Por ello, todos los objetivos pueden ser tanto *fisicos* como *psicológicos.*

El objetivo debe expresado en una frase sencilla, empezando con un verbo de acción o su negación.

Cuando estés buscando un objetivo no hay una sola respuesta correcta. Elige el objetivo que te parezca mejor para el personaje.
El objetivo siempre debe de ser difícil de conseguir. Cuanto más 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.

Ejercicio-Ejemplo: Cruzar el espacio delante de los otros. Cruzar el espacio contando números al revés. Así ya tienes un objetivo y no sientes vergüenza.

Cuando actúes debes concentrarte en el objetivo de tu personaje excluyendo todo lo demás.
Ejercicio: Entrar en una joyeria y examinar los collares mientras está pensando: " robar las perlas... robar las perlas"

Los personajes piensan y sienten. A veces los personajes piensan una cosa y sienten otra.

Ej. Ejercicio Michael Chejov abrirse y cerrarse pensando lo contrario.

Los pensamientos estan relacionados con nuestros intelectos y los sentimientos con nuestros cuerpos. A veces entran en conflicto entre ellos. Busquemos siempre la fuente del sentimiento, no el resultado.

Para cambiar objetivos y emociones solo pueden ocurrir dos cosas: una nueva información o un suceso. No cambiamos por ninguna otra razón.

El Personaje inseparable del conflicto. Conflicto entre personajes o dentro de los personajes.

Ejercicio de conflicto. Un pareja

El deseo es el motivo de la acción. Por lo tanto, la cosa fundamental que debe aprender un actor es desear, querer a voluntad, desear cualquier cosa que es dada al personaje. El actor debe pensar antes que nada en lo que desea obtener en un momento determinado y en qué va a hacer, pero no en lo que va a sentir.

1) Actividad (qué hago)
2) Deseo (qué deseo o por qué)
3) La solución (cómo lo hago)

El conflicto determina el cambio del personaje. Donde empieza y donde termina.

Objetivos, emociones y estilos, son los tres pilares fundamentales que sostienen al personaje. El cuarto pilar es la memoria sensitiva. La memoria sensitiva tiene que ver con los cinco sentidos fisicos: vista, oído, olor, gusto, tacto.

Ejercicio de memoria sensitiva: Escribir en un papel y luego escribir imaginariamente. Estos ejercicios sirven para crear reflejos condicionados con el cuerpo.

7) Los personajes como modelos ideales de las personas
   - Elementos constitutivos del personaje: racionalidad / irracionalidad; corporalidad / espiritualidad
   - El personaje en su dimensión mítica
   - El personaje en su dimensión social
   - El personaje en su dimensión sociológica
   - El personaje en su dimensión literaria
   - El personaje en su dimensión teatral.
   - Tipologia de los personajes:
     reales
     imaginarios
     simbólicos
     abstractos
     zoomorficos
   - El personaje ausente

El personaje del teatro contemporaneo

Los lenguajes utilizados y su importancia para la caracterización del personaje.
Los personajes son lo que dicen. 3 tipos de personajes: Subjetivos
Objetivos
Viscerales

Trabajar con estos tres Ejemplos: Doña Rosita / Yelena / Ofelia (Müller)
La Vieja Pagana, cuerpo abstracto tipos de texto.

Construir el personaje de los tres textos.

EJERCICIOS

1)
Crear 4 fotos fijas de cuatro personajes en 4 puntos del espacio. Desplazarse por el espacio y cuando se llega a ese punto repetir la foto en un stop. Añadir un sonido.
Se repite de manera que la forma ya está fijada y no tengo que concentrarme en la forma y puedo concentrarme en el interior.
Repetirlo con diferentes ritmo, intensidades, tamaños, espacios.....

2)
Partir de una noticia de periódico que hay que aprender y repetir, pero siempre hay que comenzar y terminar igual.
En el medio hacer tres acciones "tautológicas" o ilustrativas del texto.
Luego añadir dos o tres acciones absurdas.
Después se dice mecánicamente el texto con las acciones logicas y las absurdas.
Después añadir un juego de ojos y un juego de manos.
Añadir dos acciones sonoras.
Añadir algo que le pasa al actor: Ej. le pica una pulga.
Añadir que en algún momento se tiene que dar una torta.
Luego pasar toda la secuencia sin texto, solo con las acciones.
Luego hacer texto y acción.
Hacerlo en un espacio más pequeño: omisión.

EL PERSONAJE
DIFERENCIA ENTRE Stanislasvky y Grotowski

En Stanislasvky el *Personaje* es un ser completamente nuevo, nacido de la combinación entre el personaje escrito por el autor y el actor mismo. El actor, a partir de su "yo soy", se dispone a buscar las circunstancias del personaje propuesto por el autor, hasta llegar a un estado de casi identificación con el personaje, un ser nuevo.
En Grotowski el P*ersonaje* existe más bien como una pantalla pública que protege al actor. El actor no se identifica con el personaje. El personaje está construido a través del montaje y está destinado principalmente a la mente del espectador. El actor, tras esa pantalla, mantiene su intimidad, su seguridad.
La diferencia entre Stanislasvky y Grotowski está en los impulsos de las acciones físicas. Stanislasvky trabajaba sobre las acciones físicas en el contexto de la vida común de las relaciones: personas en circustancias realistas del quehacer cotidiano, dentro de una convención social.
Grotowski busca las acciones físicas dentro de una corriente basica de vida y no en las situaciones sociales o de la vida cotidiana.