

## Conceptos a tener en cuenta para la creación del personaje

### **Circunstancias dadas y sí mágico**

Las circunstancias dadas son todos los factores que condicionan al personaje. Según Stanislavski: “Se entiende por circunstancias dadas a la fábula de la obra, sus hechos, acontecimientos, la época, el tiempo y el lugar de la acción, las condiciones de vida, la puesta en escena, los decorados y trajes, la utilería, la iluminación, los ruidos y sonidos, y todo lo demás que los actores deben tener en cuenta durante su creación ”.

Para Stanislavski, la actuación debía hacerse con la mayor naturalidad posible. Debía existir entonces, una actuación interna y externa. El actor tenía que tener un fin claro para poder desarrollar una acción. **No se puede sentir una emoción si no se sabe por qué se está sintiendo**. El “sí” es aquello que empieza la creación del personaje; en otros términos, el actor debe preguntarse “Qué haría yo sí me viese en ésta situación/sí pasa esto.” **Éste sí mágico desata una acción, y crea una justificación interna**. Las circunstancias dadas son el conjunto de situaciones o condiciones que determinan el comportamiento del personaje. Es lo que nutre al “sí” mágico. Deben ser determinadas claramente, y se debe captar el concepto en vez de repetirlo. Sería entonces “sí pasa esto, teniendo en cuenta que el personaje es así/viene de éstos orígenes/el personaje se encuentra en tal lugar”. ¿Cómo respondería entonces según el personaje? El actor debe recoger las circunstancias que le dan el autor, el director, (las relaciones entre personajes, el contexto, la época, etc.), entre otros, y debe usarlas, relacionarse con ellas, juntarlas y hacerlas suyas hasta acostumbrarse al personaje. Se recibe toda la información y se sintetiza y completa. Debe haber una entrega total, ya que **el actor tiene que vivir el personaje**.

Las “circunstancias dadas” como el “sí”, son extraídas del texto. Su origen es el mismo. En un caso se trata de una presunción (el “sí”); en el otro, de su complemento (“las circunstancias dadas”). El “sí” siempre da comienzo a la creación; las “circunstancias dadas” la desarrollan. Sin ellas el “sí” no puede existir ni adquirir su fuerza de estímulo. Pero sus funciones son algo distintas: el “sí” da un impulso a la imaginación adormecida, mientras que las “circunstancias dadas” dan fundamento al “sí”. Entre ellos ayudan a crear el estímulo interior.

Esta complementariedad funcionaría de esta manera: se toma el “sí” y se lo coloca frente a cada una de las “circunstancias dadas” elegidas, y se formularia de la siguiente manera: “Si usted viviera las circunstancias que describe la obra, ¿Cuál sería su conducta, que haría, que sentirá, como reaccionaria? Esta pregunta incita a la actividad. Hay que responder con la acción, según los deseos y los impulsos, sin vacilar. De esta manera se experimentará consciente o inconscientemente, la “emoción sincera” (es el sentimiento de la vivencia), o en todo caso “el sentimiento que parece verdadero” (emociones reproducidas indirectamente, por la incitación de sentimientos internos).

El secreto de este proceso consiste en no forzar el sentimiento, dejar que éste brote por sí solo y no pensar en la sinceridad de las emociones, porque estas no dependen de nosotros, sino que surgen espontáneamente, no se someten a las ordenes ni a la violencia.

Tratar de vivirlas sinceramente, y entonces los “sentimientos que parecen verdaderos” surgirán por sí mismos.

Dirigir toda nuestra atención a las circunstancias dadas. El desafío es crear una emoción auténtica en medio de un entorno artificial. Parte del dilema radica en cómo crear la verdad a partir de objetos imaginarios.

## ACCIÓN

Stanislavski toma el concepto de acción como el cimiento del arte dramático. La palabra misma “drama” nos remite a este concepto. En griego “drama”, es la acción que se está realizando.

Mientras que en latín le corresponde la palabra actio, el mismo vocablo cuya raíz, act, pasó a nuestras palabras: “actividad”, “actor”, “Acto”.

Si el drama en la escena es la acción que se está realizando, el actor que sale a la escena es el encargado de realizarla.

Para Stanislavski “Toda acción en el teatro debe tener una justificación interna y ser lógica, coherente y posible en la realidad”. Entendemos que tener una justificación interna para actuar, es accionar siempre con un fundamento, con un fin, no hacerlo “en general” sólo por actuar.

“Todo lo que se hace, aunque sea algo trivial, debe ser realizado con algún propósito, esto es lo que crea vida en la escena”.

Esta acción, además, tiene que ser lógica, coherente y posible en la realidad. “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”.

El arte ama el orden, y la armonía, y en lo “general” reina el caos y el desorden. Lo general es superficial y frívolo. En lo general se empiezan muchas cosas y no se termina ninguna. El artista verdadero no debe copiar las manifestaciones externas de las pasiones o los rasgos externos de los tipos. Ni interpretar mecánicamente, de acuerdo con un ritual, sino actuar de una manera real, humana. No se trata de reproducir las pasiones y los tipos, sino vivir unos y otros. Si es incómodo actuar sin razón, buscar entonces alguna.

Las acciones mecánicas infundadas, sin un fin determinado, suceden en la escena con extraordinaria rapidez, porque no tienen nada que retengan la atención. Las acciones con un fin, son grandes, profundas, complejas, con amplias y lejanas perspectivas, en contraposición a las infundadas que son breves, externas y mecánicas.

### ACCIÓN INTERNA Y ACCIÓN EXTERNA

Stanislavski clasifica a la acción en interna y externa: En la escena hay que actuar interna y externamente. **La inmovilidad física no implica inacción.** Se puede permanecer quieto y, sin embargo, actuar realmente. **La acción interna es crear en la escena la vida interior del personaje representando, su vida psíquica,** que se crea con la ayuda del proceso interior de la vivencia. **La acción externa es la manifestación exterior de lo que se ha credo internamente.** La acción **interna es sentir internamente el papel,** es cuando el **actor identificado con el personaje transmite sus sentimientos, sus meditaciones, su esencia espiritual.** Estas emociones las expresa en la intimidad, porque son palabras íntimas y valiosas para él. Es el elemento principal de la creación y la preocupación primordial del artista.

**Es preciso vivir el papel,** experimentar sentimientos análogos al de éste, cada vez y en cada repetición. La dependencia de la actuación externa respecto de la vivencia es particularmente íntima en nuestra orientación del arte.

Un actor de nuestro tipo debe trabajar mucho más que otros no sólo en su preparación interna, que crea el proceso de la vivencia, sino también en **el aparato externo, que expresa fielmente los resultados de la labor creadora de la emoción, su forma externa de encarnación.**

## UNIDADES Y OBJETIVOS

De la misma forma en que no podemos comer un pavo de un solo bocado, y para poder comerlo debemos cortarlo, dividirlo. Tampoco podemos asimilar entera una obra de teatro, por eso, debemos hacer algo similar: **dividirla en unidades, en sus principales episodios orgánicos, y luego explorar éstas para poder lograr acercarnos a la estructura interna de la obra.**

La división de una obra en sus unidades, para estudiar su estructura, tiene un propósito, ya que en el centro de cada unidad habita un objetivo creador que debemos encontrar: **"cada objetivo es parte orgánica de la unidad o a la inversa: el objetivo, crea la unidad que lo encierra"**

A su vez, los objetivos pueden dividirse en partes mayores o menores; de hecho en una escena encontramos muchos objetivos y **un actor debe aprender a reconocer la calidad de ellos, evitando los innecesarios y escogiendo los esencialmente justos** (síntesis).

**Los objetivos verdaderos se deben dirigir hacia los demás actores, no hacia los espectadores.**

**Deben ser personales y, no obstante, análogos a los que tiene el personaje que se encarna. Deben ser creativos y artísticos** porque su función debe ser el propósito principal de nuestro arte, o sea: crear la vida de un alma humana, y exteriorizarla, interpretarla en forma artística.

Uno de los aspectos más importantes en el estudio de una obra es definir cuál es la meta (objetivo) del personaje en cada escena por medio del establecimiento de verbos de acción. **Pero no todos los verbos son "actuables", susceptibles de ser puestos en la acción escénica; existen verbos emocionales, físicos, intelectuales, etc. Saber qué objetivo se tiene, mediante un verbo de acción, es la más importante guía o fuerza fundamental de la interpretación actoral.** Es esta la técnica que marca la diferencia cuando se comenta que un actor "no sabe lo que está haciendo en el escenario" o bien solamente está "diciendo el texto". Esta técnica va de la mano con insistentes preguntas: ¿por qué el personaje hace tal cosa? ¿qué quiere el personaje de este otro?

La suma de los objetivos conduce al Súper-objetivo, el cual viene a ser la meta general de todos los personajes en la obra.

### **El Súper-objetivo**

En una obra, la corriente total de objetivos individuales, menores, todas las ideas, sentimientos y acciones del actor convergerán para lograr el súper-objetivo del argumento. La unión común debe ser tan fuerte que, hasta el pormenor más insignificante, si no está relacionado con el súper-objetivo, se dará como superfluo o equivocado.

También ese ímpetu hacia el súper-objetivo debe ser continuo a través de la obra. Cuando su origen es teatral o superficial, dará a la obra una dirección sólo aproximadamente correcta. Si es humano y dirigido hacia la realización del propósito básico de la obra, será como una arteria importante, que provee de alimento y vida tanto a la obra como a los actores.

Ya hablamos de lo importante que es elegir el nombre correcto para el objetivo. Igual que encontrar la forma de verbo preferible, porque da más ímpetu a la acción. Lo mismo ocurre exactamente, y en grado quizá mayor, al definir el súper-objetivo.

Dice Stanislavski: “En mi propia experiencia he tenido pruebas [...] de la importancia que tiene la elección del nombre correcto para el súper-objetivo. Por ejemplo, cuando representé *El enfermo imaginario*, de Molière. Nuestro primer acercamiento fue elemental, y elegimos el tema "quiero estar enfermo". Pero cuanto más esfuerzo ponía en él, [...] más se evidenciaba que estábamos convirtiendo una comedia jocosa y divertida en una tragedia patológica. Pronto vimos que habíamos equivocado el camino, y cambiamos por: "quiero que me crean enfermo". Fue entonces cuando todo el lado cómico pasó a primer plano y se preparó el terreno para demostrar cómo los charlatanes del mundo científico explotan a los necios Arganes, lo cual había sido el propósito de Molière.

En *La posadera*, de Goldoni, cometimos el error de utilizar "quiero ser misógino", y hallamos que la obra se negaba a suministrar humor o acción. Cuando descubrí que el héroe amaba en realidad a las mujeres y que sólo deseaba ser considerado como misógino, cambié por: "quiero hacer mi galanteo a escondidas", y de inmediato la obra cobró vida.

En este último ejemplo, el problema concernía a mi papel, casi más que a la obra entera. Sin embargo, sólo después de una prolongada labor nos dimos cuenta de que la dueña de la posada era, en realidad, dueña de nuestras vidas, o, en otras palabras: la mujer era dueña de nuestras vidas, y entonces la verdadera esencia interior de la obra se hizo evidente.

A menudo no se llega a una conclusión acerca de ese tema principal, hasta que no ponemos la obra en escena. A veces, el público nos ayuda a comprender su verdadera definición. El tema principal debe estar firmemente fijado en la mente del actor durante toda la representación. Si dio origen a la escritura de la obra; debe ser también la fuente principal de la creación artística del actor.