

CBS

Colegio Bautista Shalom



Expresión Artística 1

Teatro 1

Primero Básico

Primer Bimestre

Contenidos

MONÓLOGO Y SOLILOQUIO

LA ESTRUCTURA DRAMÁTICA

- ✓ LA ESCENA.
- ✓ EL ACTO.
- ✓ EL CUADRO.

DIÁLOGO TEATRAL

- ✓ MEZCLA DE GÉNEROS.

ESTRUCTURA ARGUMENTAL

- ✓ INTRODUCCIÓN.
- ✓ NUDO.
- ✓ DESENLACE.

ESCENAS Y SECUENCIAS

- ✓ REPRESENTACIÓN DE LOS PERSONAJES EN ESCENA.
- ✓ FÉ EN LA VERDAD ESCÉNICA.

CONCENTRACIÓN

- ✓ PORQUÉ NECESITAMOS CONCENTRACIÓN ANTES DE HACER TEATRO.
- ✓ SERES AUTOMÁTICOS.
- ✓ LA OBSERVACIÓN ES CONCENTRACIÓN.
- ✓ LOS PRIMEROS PASOS DE LA CONCENTRACIÓN.
- ✓ EL SECRETO ES LA FOCALIZACIÓN.
- ✓ EL PROCESO PSÍQUICO.
- ✓ LA IMPORTANCIA DEL ENTORNO.
- ✓ LA IMPORTANCIA DE LA SALUD.
- ✓ LA DESCONCENTRACIÓN.
- ✓ LA MOTIVACIÓN y DESMOTIVACIÓN.
- ✓ ZONA CONCENTRACIÓN.
- ✓ LA CONCENTRACIÓN TEATRAL.

NOTA: conforme vayas avanzando con el contenido del presente curso tu catedrático(a) indicará la actividad o ejercicio que debes realizar.

MONÓLOGO Y SOLILOQUIO

Son considerados sinónimos, pues se emplean indistintamente con el sentido de 'discurso o reflexión en voz alta que realiza una persona que habla a solas o consigo misma' (Clave: *diccionario de uso del español actual*, 1997); sin embargo, estas voces presentan sutiles diferencias. Por un lado, se le llama *monólogo* a la obra, ya sea de género dramático, narrativo o poético, en la que habla una sola persona para sí misma o como para otros.

Según el *Diccionario de la lengua española* (2014), *monólogo* significa "obra de género dramático en la que habla un solo personaje". Por otro lado, el término *soliloquio* (considerado también como un monólogo condicionado al teatro) hace referencia al *discurso* que desarrolla el personaje (el soliloquio de Segismundo, por ejemplo, en la obra *La vida es sueño* de Calderón de la Barca). Separado del resto, el personaje dialoga consigo mismo y expresa sus pensamientos y sentimientos más profundos.



Según el DLE (2014), *soliloquio* significa "parlamento que hace un personaje aislado de los demás fingiendo que habla para sí mismo". En el *Diccionario de uso del español* (2000) de María Moliner, se recoge el término *soliloquio* con el sentido de 'acción de hablar una persona sin dirigirse a otra'.



Se emplea el término monólogo para referirse al acto de un personaje de expresarse en primera persona y en voz alta, sin interlocutor. Aparece tanto en el teatro como en la narrativa y la poesía. En el teatro, el monólogo sirve para ofrecer información imprescindible para la comprensión de la intriga, como por ejemplo hechos ocurridos fuera de la escena, así como para exteriorizar el mundo interior del personaje, revelando sus dudas, creencias e inquietudes. En la poesía el monólogo se utiliza frecuentemente para exponer los sentimientos más íntimos del "yo" lírico. En la narrativa, es un espacio para que el hablante se exprese en sus propias palabras sin la intromisión del narrador ni respuestas de otros personajes. Algunos críticos hacen distinción entre el monólogo y el soliloquio. El primero se pronuncia en la presencia de otros personajes sin esperar una respuesta de ellos, mientras que el segundo se expresa a solas.

"El monólogo se diferencia del diálogo porque resalta el papel del interlocutor implementando interrogativas y referencias, las exclamaciones son frecuentes y atiende de manera limitada al discurso mismo. El personaje no se dirige a un interlocutor material, sino que habla o piensa para sí mismo con autenticidad y desinhibición."

El personaje se caracteriza por expresarse a través de dos medios: la voz y el pensamiento. Ambos procedimientos admiten dos modos de expresión:

1. Enunciados de voz citada y diálogo: se refiere a cuando la voz está aislada o en réplica con otros personajes.
2. Enunciación de pensamiento: comprende el monólogo citado, monólogo auto citado, monólogo autónomo y pensamiento referido. «Pero puede suceder que la voz y el pensamiento aparezcan de modo cerrado, es decir, se ofrezcan en la narración desde posicionamientos más o menos solapados, produciéndose, por consiguiente, una cierta gradación según permanezcan o no el enunciador o el sujeto cognitivo del personaje».

Uno de los soliloquios más famosos de la historia es el escrito por William Shakespeare para su obra "Hamlet", donde el personaje principal toma una calavera y exclama: "Ser o no ser, esa es la cuestión". En el lenguaje

cotidiano, el soliloquio tiene una carga despectiva, ya que suele ser asociado a la locura o a la falta de voluntad o capacidad para la comunicación interpersonal: "Después de un soliloquio de casi media hora, el hombre abandonó la sala y dejó atónitos a los asistentes".

El soliloquio es hablar en solitario; una especie de diálogo del personaje consigo mismo. Fue llevado del teatro a la novela y así el personaje habla a solas frente a sus interlocutores imaginarios.

Según Robert Humphrey, el soliloquio difiere básicamente del monólogo interior en que, aunque se trata de un solo hablante, supone, con todo, la existencia de un público convencional e inmediato. Esto a su vez confiere al soliloquio características especiales que le distinguen, aún más claramente, del monólogo interior. La más importante de ellas es su mayor coherencia, puesto que su propósito no es otro que comunicar emociones e ideas relacionadas con un argumento y una acción, mientras que el monólogo interior consiste principalmente en expresar una identidad psíquica.

Tipos:

1. **Monólogo narrativo.** Es en realidad una narración extensa y pormenorizada de un hecho que interesa a los demás personajes y por tanto no es en realidad un monólogo; en el teatro clásico del Siglo de Oro español se escribía en romances o bien, si se quería vistoso, en octavas reales, como declara Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609).
2. **Melólogo.** Es en realidad un monólogo en el que las emociones y los pasajes importantes están subrayados por acompañamiento musical, que también puede mediar en diversos intermedios de la exposición. Es un subgénero dramático inventado por Jean-Jacques Rousseau, que compuso el primero con el título de *Pigmalión*. En el mundo hispánico se escribieron muchos durante la primera mitad del siglo XIX. El mexicano Joaquín Fernández de Lizardi estrenó *Unipersonal del arcabuceado*, entre otros. Eran especialmente utilizados los melólogos sobre personajes que se encontraban a punto de morir.
3. **Monólogo interior.** Se trata de una técnica novelística del siglo XX mediante la cual se transcriben los pensamientos, sentimientos y percepciones más íntimas de una persona en bruto, tal y como aparecen en la mente de una persona y, por tanto, a la misma acelerada velocidad, sin censura consciente ni orden sintáctico. En su forma más extrema llega a descoyuntar la sintaxis y entonces se denomina flujo de conciencia. Aparece en el *Ulises* de James Joyce y en algunas novelas de William Faulkner, como por ejemplo *Santuario*. En la literatura española aparece por vez primera en *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos.
4. **Monólogo dramático.** Es una estructura o subgénero lírico creado por el poeta postromántico inglés Robert Browning. En él el poeta asume la personalidad de un personaje histórico o de la ficción ya desaparecido con el cual se identifica y le da voz en primera persona, confundiendo con él. En la literatura española pueden encontrarse ejemplos de esta técnica desde la poesía de Luis Cernuda en adelante.
5. **Monólogo cómico.** Es un género en el cual un actor o humorista diserta para distraer y hacer reír al público sobre un escenario engarzando numerosos chistes en una leve trama argumental que sigue más o menos fielmente.

También pueden considerarse en cierto modo monólogos las imprecaciones, impetraciones u oraciones; no, sin embargo, los discursos, que pertenecen al género de la oratoria.

LA ESTRUCTURA DRAMÁTICA

LA ESCENA

Durante más de veinticinco siglos la dramaturgia estaba dividida por escenas y actos. Es la forma básica de la **estructura aristotélica** (unidad de tiempo, espacio y acción desarrollada en forma cronológica y progresiva en función del clímax concluyendo en catarsis).

Las escenas estaban organizadas por entrada y salida de personajes, es decir, cada vez que un personaje entra a escena, aunque solo fuera un momento y diera un aviso tipo "la cena está servida" automáticamente se marcaba como escena, desde luego al salir, después de su aviso también se marcaba cambio de escena. Actualmente el criterio está determinado por trozos rítmicos, sucesos, o situaciones, es decir por ideas y acciones vinculadas que

finalizan al conseguir o cambiar los objetivos u ocurran acontecimientos que desvíen la acción y cambien a una nueva situación.

Finalmente, el elemento fundamental de la escena es la acción y alguien debe realizarla, mínimo un personaje, que debe estar situado en algún lugar, aun en los textos contemporáneos donde se intuye un limbo o un "in illo tempore" (sin tiempo definido) o el ingenioso Hidalgo y su lugar de "cuyo nombre no quiero acordarme". Una escena necesita a alguien en algún lugar haciendo algo. Por lo que podemos resumir que se requiere para la realización de una escena tres elementos; Personaje, Lugar y Acción.

EL ACTO

Los actos se dividen según la estructura narrativa; **planteamiento** del problema y presentación de los personajes, **nudo** o desarrollo de las situaciones conflictivas y acontecimientos que obstaculizan el cumplimiento de objetivos y **desenlace** con el conflicto dramático al límite y la forma de resolverlo, aunque no se solucione. También determinaban cambio de espacio.

Esta es la razón por la que generalmente se escriben obras en tres actos, durante el renacimiento y hasta el neoclásico se escribían obras en cinco actos, aunque básicamente la formulación es la misma; planteamiento, presentación de personajes, inicio del conflicto, desarrollo del conflicto y desenlace o solución.

Recordemos el magnífico ejemplo de Tartufo de Moliere.

Argumento:

La obra se centra en el vínculo entre Orgón, un burgués adinerado y autoritario con su familia; y Tartufo, un falso devoto y manipulador, huésped en su casa. Tartufo logra convertirse en el director espiritual de Orgón y pretende casarse con Mariana, su hija, quien está enamorada de Valerio. A la vez, Tartufo intenta seducir a Elmira, la segunda esposa de Orgón, más joven que su marido. Cuando Tartufo es enmascarado, intenta echar a Orgón de su casa a través de donaciones que él le ha firmado. Cuando se presenta ante el rey, éste devuelve antiguos favores a Orgón y anula las donaciones, deteniendo a Tartufo.

Personajes:

- **Orgón.** Personaje complejo, Gran burgués de París con buena situación económica y social, persona autoritaria que lleva las riendas de su casa. Al mismo tiempo, bajo la influencia de Tartufo es un ser idiota e intratable, carece de autoridad, voluntad y sentido común. Es además un hombre fuera de toda medida. Es un muñeco en manos de Tartufo, cuando sale de su engaño pasa al otro extremo: hombre colérico, exagerado, no exento de comicidad.
- **Madame Pernelle.** Educada, devota, lleva las riendas de su casa, autoritaria y tonta, se convierte en un juguete en manos de Tartufo, santurrón insoportable, con una salud de hierro, a la que es imposible callar, es obstinada.
- **Tartufo.** Tiene un aspecto bufón que hace reír, su físico es importantísimo: el verdadero Tartufo es un hombre rebosante de salud, "gordo y rollizo", del contraste burlesco entre el hombre real y el hipócrita nace la profunda comicidad del personaje. Resulta odioso por su impostura, lo que es ridículo en Tartufo es la situación en la que se ha metido y que le obliga a violentar su manera de ser para adaptarse a las circunstancias.
- **M. Leal.** Alguacil que aparece en el acto quinto, escena IV. Es el alguacil que es mandado por Tartufo para decir a Orgón que Tartufo era el dueño de su casa y por lo tanto él debía desalojar el lugar. Se caracteriza por ser una persona muy educada y correcta para hablar.
- **Dorina.** No es tonta ni se deja engañar, es inteligente y perspicaz, la primera en descubrir al impostor, la primera en darse cuenta de que Tartufo está enamorado de Elmira y la primera en comprender que Damis va a echar todo a perder. Perteneció al pueblo y conserva ese modo de hablar, lo que provoca la risa, Moliere nos la presenta como "una doncella un tanto entrometida". Sus cualidades morales la hacen simpática, es valiente y portavoz del sentido común, condena la falta de medida, muestra gran fidelidad por sus amos, todo ello hace que nunca sea ridícula. Es el personaje más agradable y simpático de toda la obra, porque su sentido común vence siempre a la hipocresía y a la estupidez. Es la imagen del humor sano y atrevido.

- **Damis.** El hijo de Orgón. Es un personaje que dice todo lo que piensa, muy apasionado, a veces resultando excesivo (Dorina teme que pueda echar a perder todo el plan ideado para desenmascarar a Tartufo), pero ante todo leal a su familia, y de buen corazón. Su padre, dejándose llevar por la ira, echa de casa a Damis, porque piensa que su hijo lo ha traicionado al ultrajar a Tartufo. Se da a entender que pueda estar enamorado de la hermana de Valerio y que por ello apoya la relación entre éste y Mariana.
- **Mariana.** La hija de Orgón. Es joven y bella, por ello su padre decide casarla con Tartufo, a pesar de que ella estaba previamente comprometida con Valerio, el verdadero amor de su vida. Es muy obediente, sobre todo con los mandatos de su padre, y en ningún momento se rebela con firmeza sobre la idea de casarse con el falso beato, pues desobedecería la orden de su amado padre Orgón. De hecho, es Dorina y su madre Elmira las que se manifiestan más en desacuerdo con el imperativo de Orgón. No participa demasiado en la obra.
- **Valerio.** El novio de Mariana. Cuando se entera de que Orgón planea casarla con Tartufo se ofende y decide dejarla, pero Dorina logra poner paz entre ambos.
- **Cleanto.** Es el cuñado de Orgón, hermano de la primera esposa de éste. Es soltero, o por lo menos en la obra no se menciona lo contrario. Es muy calmado, al contrario que Damis, y por sus comentarios es de extremada inteligencia. Tiene una mentalidad muy analítica, racionalista y metódica. Sus consejos son muy apreciados por la familia, en todos los ámbitos, tanto en política y economía con Orgón, como con otro tipo de consejos. Junto a Dorina, es de los personajes más inteligentes y sensatos de la obra. Aun así, gracias a la ceguera de Orgón, llega a pelearse con él porque no quiere ver la realidad tal y como es. Por otra parte, es quizás el personaje menos cómico o gracioso de la obra, pues siempre actúa con gestos calmados y con comentarios largos y exentos de pasión.

Trasfondo de la obra

En el fondo "Tartufo" es la trágica historia de quienes gozan de la más absoluta impunidad, a través del poder, la mentira, las apariencias y la falsa moral. Dice Tartufo: "quien peca en silencio, no peca, es el escándalo lo que vuelve pecaminosa a la acción".

EL CUADRO

Es la estructura más utilizada en la actualidad y se caracteriza por ser una unidad independiente de las otras. Cada cuadro contiene el planteamiento, desarrollo y desenlace en sí misma, por lo que en un cuadro pueden existir varias escenas.

La dramaturgia puede contener varios cuadros relacionados temáticamente sin progresión lineal. Los cuadros pueden presentarse con variables de orden, es decir, no obedece los patrones de la estructura aristotélica (unidades) por lo que se nombran estructura **no aristotélica**.

DIÁLOGO TEATRAL

El **diálogo teatral** es también acción hablada. La incidencia del diálogo en una obra teatral es total: sin diálogo no hay teatro, mientras que en la narrativa se puede eludir.

En teatro, el narrador desaparece y los personajes se encargan de dar a conocer, mediante el diálogo, la historia que desea contar. A través del lenguaje hablado en escena se caracterizan los personajes y se ambienta la obra. Es tan importante como la acción.

Otras opciones del diálogo teatral son el soliloquio, que tratamos anteriormente, y el coro.

En el **soliloquio** el actor, solo en el escenario, expone bien claro y alto sus pensamientos y sentimientos. Fue un recurso habitual en el teatro griego y latino, manteniéndose hasta el barroco y el neoclásico. Aún quedan rastros en el teatro moderno como en el caso de *Equus*, de Peter Shaffer y el cine lo usa con prudencia, como en *Sunday, bloody Sunday*, de John Schlesinger.

El **coro** es el conjunto vocal que se expresa con el canto o la declinación. En el teatro clásico era el conjunto de actores que, al lado de los actores principales, representaban al pueblo, narrando y comentando la acción. Se mantiene su uso en el musical, como en la secuencia de Ascot de la película *Myfair lady*, dirigida por George Cukor.

MEZCLA DE GÉNEROS

Está demostrado que la división entre los géneros no es absoluta ni mucho menos. Así, vemos el diálogo teatral empleado en una novela:

Ella (*desconcertada, refiriéndose a otra cosa*): El verano contra las buenas costumbres.
Yo: Se ha vuelto loco y gira.

Nos sentamos los dos en apariencia sin intenciones metafísicas a cada lado de la mesa aunque fieles al viejo enloquecido sin péndulo, afónico de campanadas par su cuenta.

Yo (*más solemne, sirviéndome en un vaso*): Ya un año y pico juntos.

Ella (*entiende*): Como si se tratara de ayer cuando fui hasta la ventana y dije algo de verano.
Yo: Se va a llamar Sergio, como Prokofiev.

NÉSTOR SÁNCHEZ, *Siberia Blues*.

El diálogo narrativo se diferencia del cinematográfico y del teatral porque el primero está escrito para ser leído y el lector debe imaginar la escena, mientras que los segundos están escritos para ser escenificados, pueden ser reestructurados por un realizador y el espectador los ve directamente en una escena.

ESTRUCTURA ARGUMENTAL

Es una estructura narrativa en donde se identifican tres partes: Introducción – Nudo – Desenlace.

INTRODUCCIÓN

En la introducción, se presentan los personajes, el escenario, y demás elementos que conforman la 'normalidad' de la historia. Puede representarse con él *Había una vez* de los cuentos clásicos. Es importante tener en cuenta que la normalidad puede ser algo completamente anormal, terrible, o fuera de lo común, pero presentado como introducción, pasa a ser la *normalidad* de esa historia. La introducción sirve también para inducir al lector hacia el nudo.

NUDO

El nudo empieza cuando aparece un elemento de tensión que *rompe* con la normalidad planteada en la introducción. Se podría representar con el *Pero un buen día* de los cuentos tradicionales.

DESENLACE

En el desenlace, llegado a un punto de tensión determinado, ocurre algún hecho que re-ordena estos elementos y establece una nueva normalidad. A este punto se lo conoce como final o desenlace. Esta nueva normalidad puede ser similar a la previa al conflicto o mejor o peor o completamente diferente. Lo importante es que el desenlace deja planteado como serán las cosas a partir de ese momento. Puede representarse con *...y vivieron felices para siempre* como en los cuentos clásicos.

En el **Cuento**, esta estructura (el argumento) es el todo. Otras formas narrativas, como la novela, admiten líneas argumentales adicionales (por ejemplo, en cada capítulo).

ESCENAS Y SECUENCIAS

Según las rutinas profesionales de la cinematografía, y echando un vistazo a las diferentes bibliografías que describen los diversos estilos y tradiciones de las artes escénicas y audiovisuales, podemos concluir lo siguiente como definición de las unidades básicas en que se divide un relato cinematográfico:

La escena es una unidad de acción-situación, que sucede en un mismo espacio y tiempo, y sirve para explicar o modificar algún aspecto de la evolución de personajes y tramas. La misma palabra expresa la idea de lugar en el que sucede algo.

La secuencia es un conjunto de escenas que mantienen entre sí un vínculo narrativo, que forman parte del desarrollo de una misma idea. La misma palabra expresa la idea de sucesión de situaciones.

Después las secuencias constituyen entre sí arcos narrativos mayores, llamados actos, con los que se crea la estructura global de la narración: presentación de personajes y planteamiento de la/s trama/s principal/es (acto I), desarrollo-explicación de la historia (acto II), resolución de tramas y conclusión-desenlace (acto III).

En nuestro ámbito más cercano, pongamos España como ejemplo, frente a lo que es habitual en EEUU, "escena" es un término poco utilizado. Seguramente porque se confunde con la "escena" teatral, que no es exactamente lo mismo. La RAE, sin embargo, relaciona ambos conceptos al incluir la entrada o salida de personajes como criterio de diferenciación entre escenas:

"En el cine, cada parte de la película que constituye una unidad en sí misma, caracterizada por la presencia de los mismos personajes".

Esto no es exactamente así en nuestras profesiones cinematográficas, en las que las entradas y salidas de personajes no constituyen necesariamente ningún cambio de unidad en la estructura de la narración, y sí los cambios de localización o escenario.

Tendemos aquí a utilizar la palabra secuencia para ambos conceptos: escena y secuencia. Como lo importante en este caso no son las palabras, sino lo que indican o señalan como diferencia, podemos salvar este problema llamando "secuencias narrativas" o "secuencias literarias" al concepto de "secuencia", tal y como lo explicamos antes, como conjunto de escenas, y "secuencias mecánicas" a lo que hemos descrito como "escena".

Por supuesto, nada de esto se rige por leyes físicas ni argumentos matemáticos, pero tiene una lógica muy razonable para estructurar las historias y también para facilitar el trabajo de guionistas, realizadores y productores, aunque lo haga de diferentes maneras según las tareas y cometidos de cada profesión.

En este sentido, es obvio que para producción y dirección-realización no son especialmente útiles las secuencias narrativas y los actos para organizar el trabajo, aunque sí para comprender la evolución de la narración en sus aspectos audiovisuales, siempre ligados íntimamente a lo literario en su significado, contenido y forma. Es por esto que se debe trabajar en desgloses y planes de trabajo sobre una estructura-escaleta de escenas o secuencias mecánicas creada a partir del guion definitivo. Está claro que, si hay cambio de localización, ya no hay unidad ninguna en la producción-realización de la película, aunque la haya en su narrativa o literatura.

Por ejemplo: si vamos a trabajar para un desglose, planificación o plan de trabajo sobre la "secuencia" de la persecución, que comienza en un salón y termina en un aeropuerto, avanzando entre medias por un pasillo, una escalera con ascensor, las calles de la ciudad, motos persiguiéndose por una carretera, etc., no hay por qué explicar lo absurdo de planificar y organizar el trabajo para estas "escenas" o "secuencias mecánicas" en su conjunto, y lo razonable de hacerlo por separado. Esta es la cuestión que nos atañe e importa desde el punto de vista profesional.

REPRESENTACIÓN DE LOS PERSONAJES EN ESCENA



Podemos definir al personaje como cada uno de los seres humanos, sobrenaturales o simbólicos, ideados por el escritor, y que, como dotados de vida propia, toman parte de la acción de una obra literaria. Siendo él mismo la representación ficticia de un ser con cierta personalidad adquirida.

El personaje tiene la capacidad de actuar en un conflicto de una forma principal o, por el contrario, secundaria, aportando ideas que resuelvan el mismo. Se sitúan tanto en un mundo irreal como realista, estando al mismo tiempo sujetos a las decisiones (proceso cognitivo de elección obligatoria). Los personajes de tradición occidental proceden de la antigua Grecia y Roma y algo más recientemente de la comedia italiana.

Adentrándonos en el terreno de la narrativa se puede comprobar que los conceptos de "personaje redondo" "personaje plano" tienen mucho de ambigüedad debido al uso social que de ellos se hace.

"Plano", es el concepto utilizado para indicar que al personaje no le suceden cosas y se mantiene siempre igual a sí mismo, independientemente de las circunstancias que le rodeen y se desarrollen, conforme la obra va avanzando. Por norma general encarnan un vicio o una virtud actuando de forma idéntica ante los diferentes estímulos, y, lo que es peor, los estímulos están claramente diferenciados y al personaje no le ocurre absolutamente nada.

El concepto de "personaje redondo", por otra parte, se usa para referirnos al personaje al que no sólo le pasan cosas, sino que éstas le afectan de un modo u otro, moldeándole y haciéndole transitar por diferentes estados.

Dentro de una misma obra, asimismo, puede haber personajes planos y redondos. La presencia de planos hace más redondo al redondo, por contraste.

Ahora bien, redondo o plano no significa profundo o superficial.

Volviendo a la indagación de una misma obra podemos establecer que el personaje plano puede dar lugar a profundidades. El autor de una forma no esclarecedora las introduce dentro de la misma obra, siendo el público o lector el encargado de poderlo percibir o no.

Por el contrario, el personaje redondo puede llegar a parecer incluso aburrido, entrando continuamente en conflicto, sin resolver pausadamente cada uno de ellos. Por todo ello no se puede decir que las definiciones de personaje "Redondo" y "plano" sean conceptos para medirlos en "Profundidad" y "superficialidad".

FÉ EN LA VERDAD ESCÉNICA

Lo definiríamos como: creer lo que ocurre en el escenario para a través del pensamiento, existir en ese espacio, y poder crear una realidad. La forma, el estilo no entra dentro de este concepto, ni Stanislavsky quiso que formara parte. No hay un director Stanislavskiano, no hay una forma Stanislavskiana. No hay un teatro Stanislavskiano. Hay técnicas basadas en los conceptos que creo Stanislavsky, hay técnicas creadas por Stanislavsky, como por los que fueron influenciados por sus teorías, Meyerhold, Strasberg, Grotowsky, entre otros... Si los estudiamos todos tienen posiciones muy disímiles frente al hecho teatral. Pero todos creían firmemente que el actor que querían, debía ser un actor que creyera, que tuviera fe, no en ellos como ídolos, divos, sino tener fe en que lo que ocurría durante una hora a dos horas en escena, en que esa era su verdad. Vivían como creadores ese momento de tiempo, aportando su cuerpo, mente, y espíritu. Todo lo indescriptible de su esencia puesto al servicio del personaje y la obra.

Tampoco existen actores del método ni directores del método, en la creencia que eso tiene un real significado, existen ACTORES. El "método" se refiere a la traducción que se le dio al "Sistema", en este caso por el Actor's Studio, dirigido por Lee Strasberg, quien en consonancia con las teorías de Stanislavsky, desarrolló una línea de trabajo para desarrollar entre otras cosas, la FE EN LA VERDAD ESCÉNICA. Para este maestro de la actuación lo que él enseñó hasta su muerte, fue el **Sistema de Stanislavsky**. Porque el "Sistema" no son las técnicas, sino los conceptos sobre los que se basan estas técnicas actorales.

Pregúntate: ¿Cómo hago para creerme lo que ocurre en la escena? Estará entonces comenzando a desarrollar sus propias técnicas. Usted puede copiarse todos los guiños, muecas, gestos, entonaciones de un determinado actor que le guste, y bueno como un reproductor realizar su "actuación", si eso es lo que usted le apetece o puede utilizar cualquier patrón que se haya definido para un personaje, realmente poco tendrá que ver su trabajo con el arte, usted no estará realmente haciendo nada diferente a los copistas de museo, quienes día se paran frente a la obras famosas para hacer una réplica para luego venderla a los turistas.

Pensar en escena, significa vivir en escena pues nuestros sentidos están puestos al servicio del personaje, para que viva a través de nuestro trabajo creador. Tenemos un personaje que entra a escena, no sabe dónde está, no sabe porque está allí, cree haber sido secuestrado, por ejemplo.

ACTOR A: decide que va a representar, entonces entra corre de un lado a otro, mira a los lados. Abre los ojos, muestra temor, se abraza.

ACTOR B: decide crear su realidad escénica. No entra a un espacio indefinido, entra a un sitio que tiene elementos que lo atemorizan, dependiendo que sentido le funciona mejor, sea el olfato: entra a un sitio hediondo a cloaca.

Visual: recrea las porquerías que corren por el suelo.

Auditivo: trata de oír que hay más allá, recrea los chillidos de ratas gigantes. Piensa que puede hacer para salir, piensa que las ratas pueden subírsele encima. Crea el mundo que rodea al personaje más allá del espacio definido por la escena, lo que dejó, ¿alguien lo espera? piensa en eso.

El Actor A busca resultados, Actor B crea las condiciones para que haya una vivencia en escena. El actor B creó un estado de FE EN LA VERDAD ESCÉNICA a través de su vivencia, su experiencia. Otro actor utilizará otros recursos. Porque los elementos a utilizar para crear esta FE EN LA VERDAD ESCÉNICA dependen de cada actor, de su imaginario, vivencia, inconsciente. No se trata de actuar lo que cree que se siente en determinada situación, se trata de crear las condiciones para vivir la situación. Lo único que tiene que hacer es creer.

LA VERDAD ESCÉNICA no tiene por qué ser relativo a ningún aspecto estilístico ni realista, ni naturalista. Puede ser abstracta, expresionista, simbolista, absurda. Eso define la obra no define su trabajo. No hay una forma per se para cada tendencia. Cada actor buscará dar respuesta a la escena con sus recursos particulares.

CONCENTRACIÓN

La palabra concentración nos invade desde el primer día que hacemos teatro, y seguirá por el resto de nuestras vidas, desde nuestro primer profesor, hasta nuestro último director en algún momento del día nos dirá que, tenemos concentración, o que nos falta concentración.

PORQUÉ NECESITAMOS CONCENTRACIÓN ANTES DE HACER TEATRO

Se ha comprobado que desde nuestros primeros días como bebés tenemos una extraordinaria actividad cerebral debido a que estamos tratando de controlar con nuestra mente los movimientos de nuestro cuerpo, porque nuestros músculos responden torpemente. Es así que nuestro cerebro lentamente comienza a controlar brazos, pies, ojos; busca permanentemente el control en el movimiento e interpretar la información sobre las cosas que nos pasan alrededor. Lamentablemente, con el tiempo que transcurre y a medida que crecemos algunos movimientos que aprendemos a controlar se automatizan, es decir como si nos pusiéramos en "piloto automático" pero esa automatización, a veces no se realiza de manera correcta, nos dirige a chocar en una montaña. Otro tipo de descontrol automático se adquiere con todas las vicisitudes del día, nos vamos cargando de situaciones que cambian nuestro temperamento y disposición, sin darnos cuenta, es común ver a alumnos en los primeros minutos de clases o a actores en los primeros minutos de ensayo, que mientras escuchan las directivas del día, golpean repetidamente el pie en el piso o la mano en algún lugar mostrando evidencia de una carga nerviosa adquirida. Al notar la situación, toman el control de los músculos y de sus nervios dejando esos tics en forma inmediata. Ninguno se da cuenta del tembladero que muestran

SERES AUTOMÁTICOS

Una comprobación de la gran actividad cerebral de un bebé se detectó cuando gateaban con sus pies y sus manos, ellos deben inexorablemente pensar que pie o que manos poner primero para poder avanzar hacia un objetivo que les llama la atención y deben saber de qué se trata. Con el tiempo una vez controlado los movimientos de brazos y pies, ese movimiento queda en posición automática y ese objetivo estudiado ya no llama más la atención y pasamos frente a él desinteresadamente porque ya sabemos de qué se trata. Ya no estamos pensando que pie tenemos que avanzar primero y en qué posición debemos ponernos para avanzar,

LA OBSERVACIÓN ES CONCENTRACIÓN

El teatro es observación, es por eso que los grandes observadores llevan ventaja para la representación, a ello agregamos que los buenos observadores tienen un buen control del cuerpo por consiguiente un buen movimiento corporal. Seguramente dentro de nuestro círculo de amigos o compañeros de escuela otra bajo siempre hay un amigo que es un buen imitador de otro amigo, profesor o jefe de trabajo, cuando uno se pregunta cómo lo hace, nos damos cuenta de que es un buen observador de las formas de moverse, hablar y de ser que representa y que traslada a su propio cuerpo, porque tiene un buen control de sus movimientos musculares y de la voz. El estudiar las técnicas, básicamente consisten en volver a las bases de nuestra vida que es aprender a caminar, hablar, movernos, sentir; a pesar de que, a esta altura de nuestras vidas, ya hemos caminado, hablado y sentido.

LOS PRIMEROS PASOS DE LA CONCENTRACIÓN

Pensar o decir lo que vamos a hacer, es un primer paso de concentración, decir interna o externamente "voy a levantar un brazo" y luego hacerlo, es un primer paso de concentración. Para tomar el control de todas las cosas

que hacemos en forma automática, debemos decir o pensar lo que vamos a hacer y de esta manera nos desautomatizaremos. Irónicamente nos desautomatizaremos para automatizarnos de otra manera. Podemos saber besar porque hemos besado mucho en nuestra vida, pero cuando hacemos teatro buscamos posiciones, movimientos y técnicas, cosa que en la vida real no lo hacemos, ya que solo nos limitamos a besar, más de acuerdo con lo que dicta nuestro corazón que nuestro cerebro.

EL SECRETO ES LA FOCALIZACIÓN

Pineda y Lopera, 1997, Definían la capacidad de concentración como el proceso en el que se inhibe las tomas de información irrelevante y se focaliza en las tomas de información hacia lo relevante. Cada actividad que se desarrolla sea deportiva o cultural la concentración previa elimina todo aquello que nos es necesario para desarrollar la actividad a pleno, no solo la capacidad de discriminación de lo importante a lo no importante de lo físico sino también de la sostenibilidad mental.

La capacidad psicológica para aguantar más tiempo la concentración depende de la actividad física que se desarrolle, pero también de la actividad mental; un partido de ajedrez puede ser tan demoledor como uno largo partido de tenis. Tanto para un deporte como para una actividad cultural como el teatro, la potencia es importante para su desarrollo, una potencia que no solo se da por el estado físico óptimo, sino también el estado mental.

Rubenstein (1982), decía que la capacidad o la potencia de la atención (concentración) están relacionadas con la cantidad de información que se recibe, la relación entre estas es inversamente proporcional. Así mismo el esfuerzo requerido para la máxima concentración es proporcional a la información que se recibe. Así también la posibilidad de concentración es inversamente proporcional a la toma de información que sea relevante. Para realizar en la vida todo tipo de aspiraciones que puedan lograr el objetivo deseado el ser humano necesita de algo vital en todo momento y lugar: la concentración de propósito, de pensamiento, de sentimiento y acción. La capacidad de atención o concentración está estrechamente relacionada con el estrés y la empatía hacia lo que se hace. Un niño o niña puede tener déficit de atención o inteligencia, pero frente a una computadora desarrollan sin pestañear toda una serie de destrezas que nos dejarían boquiabiertos. Para Rubenstein (1982) la atención modifica la estructura de los procesos psicológicos, haciendo que estos aparezcan como actividades orientadas a ciertos objetos, lo que se produce de acuerdo con el contenido de las actividades planteadas que guían el desarrollo de los procesos psíquicos, siendo la atención una faceta de los procesos psicológicos. Es decir que si queremos hacer teatro debemos, desecharlo con toda el alma y poner en ello toda la atención dejando de lado todas aquellas cosas que no aporten nada al proceso. Alumnos y actores deben disfrutar lo que hacen, porque nadie los obliga a hacerlo. El gusto por hacerlo debe ser de máxima amplitud y por consiguiente habrá máxima concentración, aunque no lo pensemos.

EL PROCESO PSÍQUICO

La concentración mental es básicamente un proceso psíquico y consiste en centrar voluntariamente toda la atención de la mente sobre un objetivo, objeto o actividad que se esté realizando o pensando en realizar en ese momento, dejando de lado toda la serie de hechos u otros objetos que puedan ser capaces de interferir en su consecución o en su atención. Siendo así veremos entonces si esa actividad psíquica se da mejor en un entorno apropiado.

LA IMPORTANCIA DEL ENTORNO

No existe aprendizaje sin concentración, por eso es importante potenciar todos los medios para la adquisición de nuevos conocimientos. Es importante que el entorno entonces sea fundamental para una buena concentración y por consiguiente un buen aprendizaje.

Se dice que Dios está en todos lados, pero no obstante están las iglesias como un espacio que se supone, por su entorno, es más accesible para la comunicación con Dios. De la misma manera podemos suponer que nada mejor para aprender teatro que la concentración del trabajo se produzca en un ambiente teatral con las condiciones adecuadas.

LA IMPORTANCIA DE LA SALUD

La concentración puede verse reducida o incluso completamente bloqueada por algún trastorno en la salud, alguna enfermedad o conductas psicopáticas de diverso tipo. A pesar de ello, muchos actores han confesado que con distintos dolores o graves preocupaciones del diario vivir han podido actuar pudiéndose olvidar de lo que están padeciendo o les ha sucedido. Retornándoles al finalizar la función. Pero recordemos que estamos hablando de

concentración en el aprendizaje y estos casos son de concentración en situaciones aprendidas, donde la verdadera concentración de aprendizaje se realizó en el ensayo.

LA DESCONCENTRACIÓN

Existen momentos en que no podemos lograr la atención necesaria a pesar de tener un entorno adecuado pueden ser situaciones parciales o continuas en el caso de que sea un elemento interno que no nos permite en forma permanente la concentración, pero también quienes desarrollan actividades permanentes pueden desconcentrarse, eso se llama trastorno por déficit de atención con hiperactividad. Otros elementos que alteran la capacidad de atención pueden ser las drogas. Pero cuando nada de los factores externos exista para desconcentrarse, hay un factor interno muy poderoso que lo origina y que más afecta a la capacidad de atención de un sujeto, ello es la desmotivación.

LA MOTIVACIÓN y DESMOTIVACIÓN

La motivación es el elemento más importante para lograr la concentración necesaria, con una voluntad decidida, ya que sin ella no se logra una utilización al máximo de nuestras capacidades mentales. Es importante desarrollar el hábito de la concentración para lograr en nuestras acciones y en el menor tiempo posible la concentración de propósito, de pensamiento, de sentimiento y acción. La mente y el cuerpo tienen que actuar juntos sin malgastar energías físicas o mentales logrando de esta manera el estado ideal que permite un final exitoso.

ZONA CONCENTRACIÓN

Podríamos determinar dos formas de concentración (ambas pueden estar fijadas a un elemento determinado): pasivas o activas. La concentración pasiva está determinada a un espacio de quietud donde fijamos un punto determinado que nos permitirá evaluar el estado en que cuerpo y mente se encuentran. La concentración activa está determinada en espacios de acción en donde la mente y el cuerpo (ambas) están al servicio de un movimiento con una finalización prefijada.

LA CONCENTRACIÓN TEATRAL

En teatro la concentración puede ser aplicada para distintas acciones como la de leer y aprender un libreto, para ensayar, para improvisar o para realizar la puesta definitiva. En todos estos pasos la concentración va emparentada a la observación. El actor como el director tienen que lograr los momentos y los espacios para que todo ello suceda.

Teatro Técnico Para Actores Carlos Canavese (1999)

INFORMACIÓN (INCLUIDA EN ESTE DOCUMENTO EDUCATIVO) TOMADA DE:

Aboutespanol.com Textos descriptivos cortos para niños. Recuperado de:
<https://www.aboutespanol.com/monologo-2206639>

Arraiz, Yubiri. (2011, Oct 03). Para: Correo Cultural. Soliloquio en Rojo Empeinado estrena en el Ateneo de Caracas. Publicado en: Globedia El diario colaborativo. Recuperado de: <http://ve.globedia.com/soliloquio-rojo-empeinado-estrena-ateneo-caracas>

Castellano Actual. (2017, Sept 27). Duda resuelta: monólogo y soliloquio. Recuperado de:
<http://udep.edu.pe/castellanoactual/duda-resuelta-monologo-y-soliloquio/>

Del Portillo, Aurelio. Escenas y Secuencias. En: Realización Audiovisual I (cine), 3º de Grado en Comunicación Audiovisual. Recuperado de: <http://www.despazio.net/activos/textos/secuencias-escenas.pdf>

EcuRed. Soliloquio. Consultado: 11:30, 20 Sept, 2022. <https://www.ecured.cu/Soliloquio>

EcurRed. Tartufo. Consultado: 12:36, 23 Sept, 2022. <https://www.ecured.cu/Tartufo>

Estructura argumental. (2022, Sept 22). Wikipedia, la encyclopedia libre... Consultado: 15:15, 23 Sept, 2022.
https://es.wikipedia.org/wiki/Estructura_argumental

Fdez-Caballero Martín-B, Claro M. (2011, May 09). Escenografía de la Gala de entrega de los Premios Max de Teatro 2011. Para: Herencia.net. Ubicado en: <https://herencia.net/2011-05-09-escenografia-de-la-gala-de-entrega-de-los-premios-max-de-teatro-2011/>

http://www.alquimistasdelapalabra.com/dialogos/teoria_dialogo/el_dilogo_teatral.html

<http://www.redteatral.net/noticias-personajes-teatrales-206>

<https://respuestas.tips/que-es-un-monologo/>

Licea Jaramillo, Ana. Elementos de la representación teatral -Personajes.
<https://www.pinterest.es/pin/857232110292438961/>

Riquelme, Sandra. Concentración Teatral – Lectura. Ubicado en:
<https://es.scribd.com/document/313291900/Concentracion-teatral-lectura>

UN ACTOR SE AUTOPREPARA. (2013, Dic 01). La Fe en la Verdad Escénica. Recuperado de:
<http://laejecucionactoral.blogspot.com/2013/12/la-fe-en-la-verdad-escenica.html>

Uncategorized. (2011, En 31). ACTO, CUADRO Y ESCENA. Para el sitio: Teatroarquitos. Ubicado en:
<https://teatroarquitos.wordpress.com/2011/01/31/actocuadro-y-escena/>