

Mapa concéntrico APC basado en el gesto psicológico de Mijaíl Chéjov para la preparación del actor cinematográfico en el personaje Santiago de la película Dementes.

Resumen:

Esta investigación tuvo como propósito diseñar principios estratégicos para la especialización de contenidos en la concepción del alma de personajes en el campo cinematográfico. En este proceso se tomó como antecedente el mapa concéntrico de Mijaíl Chéjov hecho a mano alzada en una de sus clases magistrales sobre su técnica la Actuación Inspirada. Este mapa se trata de una herramienta que apoya el aprendizaje significativo, una teoría de redes en círculos. Chéjov (2011) dice que “a medida que dominemos las distintas técnicas, en seguida comprobaremos que, con sólo iluminar conscientemente dos o tres bombillas, se produce una reacción en cadena” (p.50). Utilizando como referencia el mapa de Chéjov se elaboró el mapa concéntrico para el Alma del Personaje Cuántico (mapa APC). Éste se presenta en temas, de forma ordenada y como una unidad, que se retroalimenta, y sus partes utilizan el símbolo verbal y gráfico. Un camino, una idea que despliega la naturaleza artística de la interpretación oportuna. El análisis de la información se refleja a través del diseño y composición del mapa, en dónde se muestran los datos obtenidos.

URL u ORCID: https://www.linkedin.com/in/ledwin-vega-p%C3%A1ez-cine-63b1555a/?locale=en_US

Fecha de Recibido: 10 de noviembre de 2020

Fecha de Revisado: 25 de noviembre de 2020

Fecha de Aprobación: 10 de diciembre de 2020

Palabras clave: alma, personaje, cine, interpretación, gesto psicológico, inspiración, concepción, mapa, atmósfera.

 **Ledwing Vega Páez**
 **ledwinvp@gmail.com**
 **Independiente**
 **Madrid, España**

Концентрическая карта ДКП, основанная на психологическом жесте Михаила Чехова для подготовки кинематографического актера с персонажем Сантьяго в фильме Сумасшедшие

Общее содержание:

В данном исследовании была поставлена цель создания стратегических принципов для специализации содержания в зарождении души персонажа в кинематографической среде. Во время этого процесса в качестве antecedenta была принята концентрическая карта Михаила Чехова, созданная им от руки на одном из его мастер классов по технике Творческого Вдохновения. Эта карта – инструмент, поддерживающий значимое обучение, теория круговых соединений. Чехов (2011) говорит, что «по мере того, как мы будем овладевать различными техниками, мы сможем сразу подтвердить, что даже если зажечь осознанно только две или три лампочки, производится цепная реакция.» (стр. 50) Ссылаясь на карту Чехова, была разработана концентрическая карта для Души Квантового Персонажа (карта ДКП). Она представлена в темах, расположенных в определенном порядке и как единое целое, устанавливающее обратную связь, и ее составные части используют вербальный и графический символ. Путь, идея, которая раскрывает художественную природу уместного исполнения. Анализ информации отображается через оформление и состав карты, в которой предоставляются полученные данные.

Ключевые слова:

душа, персонаж, кино, исполнение, психологический жест, вдохновение, зарождение, карта, атмосфера.

Mapa concéntrico APC basado en el gesto psicológico de Mijaíl Chéjov para la preparación del actor cinematográfico en el personaje Santiago de la película Dementes.

Nos preguntamos si ¿Puede un mapa concéntrico generar una partitura de comportamiento como contenedor del mismo personaje? ¿Puede un mapa concéntrico, generar mejores y mayores matices para la verdad, que pueda brindar mayor calidad interpretativa en el personaje cinematográfico? En la investigación antes mencionada sobre la actuación inspirada de Mijaíl Chéjov, se observaron principios y criterios artísticos para la concepción del personaje escénico, pero tomando en cuenta las relaciones que existen entre la historia a relatar y el intérprete; se considera que los mismos pueden ser interpolados del macro universo espacio escénico externo al micro universo personaje escénico interno basado en el mapa concéntrico APC.



Figura 1: Mapa concéntrico APC

Mapa Concéntrico APC

Se trata de una herramienta viva de investigación, es impulso volitivo orgánico. Se decide crear un mapa concéntrico APC¹ para cada situación creativa, con preguntas abiertas para valorar cada escena. Así, se muestra la concordancia con la idea de Mijaíl Chéjov de que el intérprete trabaja para la pregunta y no para la respuesta. Se propone con este mapa concéntrico alcanzar la conciencia del alma del personaje cinematográfico a través del Gesto Psicológico. Se usa para delinear al personaje desde el imaginario, y al responder a las preguntas presentes en el mapa, se activa la conciencia del entorno inmediato y la atmósfera del personaje escrito por el director en el guion.

La propuesta de mapa concéntrico APC presente arriba, permite mantener asidas las riendas del imaginario, para así eliminar ansiedad y crear un sostén entre el lugar, la relación social y su urgencia.

Como espiral para el mapa concéntrico APC se crea el ideal, que acompaña al personaje desde el propio misterio artístico donde el intérprete osa resolver su existencia en escena; el ¿Para qué? ¿Para qué estoy aquí? incorpora cuál es la intención transcendental anímica de las acciones y elecciones del personaje. Frente al propio misterio de la vida del hombre y su Dios, se crea esta voluntad, una paradoja de descubrir quién es como personaje y a su doble cuántico intrínseco. Es la sensación de pertenecer a un todo la que nos mantiene conscientes de que estamos vivos, no basta con la idea de una imagen mental, es imprescindible evocar el sentimiento de transcendencia también de los personajes para poder acompañarlos.

¹Se hace una lectura transversal para la concepción del personaje, se realiza centrífuga, de manera circular, una onda centrada en el juego escénico. Un filtro entre su vida real cotidiana y la vida fantasiosa interpretada de manera artística que expresa una finalidad, por ejemplo: hacer todo desde la fantasía. Se puede iniciar la composición del personaje desde cualquier elongación o pensamiento transversal de cada situación escénica, una lectura de manera circular que le permite corresponder con el imaginario.

Su sensibilidad, su situación, su comportamiento, su destreza, su juicio su personalidad, su idealismo son los esbozos para crear la identidad que se desarrolla en el personaje. El mapa concéntrico APC se ha alimentado también del arte interpretativo escénico teatral para crear personajes modelos de la conducta humana, desde el imaginario, porque siempre hemos creído que todos los caminos conducen a Roma, y Roma conduce a su vez al Olimpo. De esta manera, el mapa concéntrico está presente en el personaje Santiago de la película Dementes, como una técnica o camino de modelado, para componer un gesto psicológico. Según Chéjov (1968):

Es un crimen encadenar y poner preso a un actor dentro de los límites de lo que se llama su personalidad haciendo así de él un trabajador esclavo mejor que un artista. ¿Dónde está su independencia? ¿Cómo puede usar sus dotes creadores y su originalidad? ¿Por qué debe siempre aparecer ante los públicos como un maniquí compelido a hacer la misma clase de movimientos cuando le tiran de la cuerda? El hecho de que los modernos escritores, públicos, críticos e inclusive los actores mismos hayan llegado a habituarse a esta degradación del actor-artista no le resta veracidad al reproche ni hace lo dañoso menos execrable (p. 51).

Esta herramienta se plantea para solventar, en parte, la ausencia de ensayos en la realización de un film, no queriendo decir que éstos no sean necesarios. Se recurre a la improvisación desde el imaginario antes de grabar, y a una partitura emocional que mueva al guion y al anacronismo en su realización. También se busca ampliar, de modo práctico, un camino para otros intérpretes comprometidos con el lenguaje del arte interpretativo escénico.

Durante la concepción o construcción del personaje es natural que existan dudas, si estas dudas chocan con el entendimiento del intérprete, surge la confusión que asfixia la creatividad. Debe entonces hacerse preguntas, como por ejemplo: ¿Por qué accionan los personajes? ¿Qué quieren? ¿Qué harán para conseguir lo que desean? ¿Cuáles son las consecuencias de sus acciones? ¿Para qué lo hacen? ¿Quién será luego de este episodio? Estas preguntas permiten mantener sujetas y activas las riendas del imaginario, y permiten leer entre líneas el subtexto del personaje. De aquí surgen unas frescas anotaciones que han de salvar al intérprete al momento de crear, pues se desarrolla ya una partitura coherente del gesto del personaje. En el mismo orden de ideas debe trabajar desde el imaginario, dejarle crecer el cabello al personaje para luego cortarlo acorde a lo imaginado y así crearle la autoimagen de su semblante, su propia identidad que va tomando forma desde la tinta del autor, hasta el ideal, su propio poder creativo, su imaginario.

Algunas personas del medio artístico creen que la interpretación es universal, pero eso es tan absurdo como creer que todos los

hombres del mundo hablan la misma lengua, o es tan utópico como preguntar ¿por qué toda la humanidad no es artista? Cada comunidad artística, como cada país o grupo étnico, tiene su manera de interpretar el mundo, una teatralidad propia que proviene de antecesores, tal vez no tan relevantes para la cultura, pero sí importantes para las generaciones que les siguen y para la consolidación de las estructuras artísticas únicas de nuestra interpretación escénica.

Aunque hay rasgos semejantes en la interpretación, siempre están aumentando y reorganizándose en un sistema con el fin de adaptarse a las necesidades de la realidad cultural y tecnológica que nos exige, hoy en día, nuestro oficio.

Esta propuesta de mapa concéntrico intenta conservar el detalle sobre nuestra creación; introduce la atención activa sobre nuestra autoimagen artística, el alma, para ampliarla más allá del punto focal, y así nos dará muchos más elementos conscientes en los cuales apoyarnos. Expande la visión.

La percepción imaginativa, una técnica que el intérprete cinematográfico debe dominar, ya la menciona Chéjov (2011):

Para los artistas con imaginaciones maduras, las imágenes son seres vivos, tan reales en sus mentes como visibles son físicamente ante nuestros ojos los objetos que nos rodean. A través de la apariencia de estos seres vivos, los artistas 'ven' una vida interior: experimentan con ellos su felicidad y sus penas; ríen y lloran con ellos y comparten el fuego de sus sentimientos (p. 68).

Para Mijaíl Chéjov, cuando se logra romper con ese escudo invisible que impide percibir el estrecho margen, donde se separa la realidad de la ficción en una misma experiencia, es allí, el momento en que el intérprete logra entrar y salir libremente de esos dos planos, así la interpretación será más rica en creatividad y en sustancia artística. Steiner citado por Chéjov (2011) afirma que:

Cuanto mejor se haya preparado el actor para vivir con sus sueños, cuanto más recuerde sus imágenes y las coloque una y otra vez ante su mente, mejor será su postura en escena. Adquirirá para sí mismo no sólo una postura exterior, sino una postura artística, llena de estilo (p. 235).

Un intérprete activo se vuelve referencia para nosotros. Nace del Gesto Psicológico, haga uso consciente o inconsciente de esta herramienta. El Gesto Psicológico bien estructurado en el set o el escenario es consciente, y esa actitud le permite al actor seguir siendo el personaje. Un saludo a la cámara es el primer gesto de un intérprete entrenado

para la pantalla, entrar en confianza con el espacio escénico, moverse libremente frente al lente y frente al director es parte activa del personaje. También lo es responder conscientemente al elemento conjunto de la luz de la escena, tal como lo describe Staehlin (1966):

La creación de una buena iluminación funcional exige una íntima colaboración entre el intérprete, el realizador y el iluminador. Porque el decorado no es un simple escenario teatral e inerte para los movimientos del actor, sino un elemento expresivo, gracias a la iluminación. Y así como el realizador ha de adecuar la "puesta en escena" a esa iluminación, así el intérprete ha de adecuar su actuación a la forma en que se ve iluminado.

No se trata de subordinar la interpretación ni la realización a la iluminación: se trata de una creación conjunta, funcional y expresiva, fundada no sólo en la realización y la interpretación, sino también en la iluminación (p.204).

Tocar pronto todo, aprender las dimensiones del lugar, los objetos que va a manipular, crear enlaces con el atrezzo, como si él mismo hubiese creado el decorado; mejor dicho, hacerse cómplice del lugar, y recordar, también, dejar todo en su lugar.

El intérprete debe saber sintetizar sus personajes y, sobre todo, su camino, técnica o sistema. Debe comprender que *el mínimo* como decía el actor-director Meyerhold garantiza la organicidad al momento de interpretar un personaje verosímil. El intérprete que mal interpreta que *menos es más* (*less is more*), término del arquitecto Mies Van der Rohe, para dar a entender que hay que conservar lo necesario, la esencia, y desprenderse del ornamento, paraliza su espontaneidad, detiene la fluidez y la intensidad de irradiación de su creatividad. Muchos, al momento de darle vida a sus personajes, sólo reflejan gestos eclipsados del personaje, de este modo deja de ser verosímil lo accionado. Esa sutileza y selección de pequeñas verdades son las que hacen que el público, se identifique y viva la historia como suya.

El cine y su realidad le exigen al intérprete tener una consciencia emocional (inmediata-espontánea), por el carácter anacrónico del rodaje y, sobre todo, por la dificultad de controlar la imagen que se está construyendo a partir de los planos capturados por el equipo técnico. Sabemos también que el intérprete no se está siguiendo a sí mismo en el monitor, pero dejar toda la responsabilidad al continuista o Script es un error que suele cometerse.

Un continuista puede perder detalles por un parpadeo natural, pero el intérprete debe mantener su propio *raccord* a través de la contemplación de las acciones del personaje en sí mismo. Así lo ilustra Matteis (2008) "El espectador percibirá el fallo de continuidad con claridad y se desconectará de la historia (...)"(p.105).

Es lo mismo que cuando leemos algo vello pero con errores de hortografía. Los errores nos ban quitando de la historia y ban haciendo menos claro el relato a los conceptos.

Al mismo tiempo que el manejo corporal en la composición escénica, consideramos que la palabra es un portador de nociones de verosimilitud para la interpretación álmica del personaje. Sin embargo, no olvidemos que la palabra como expresión sonora es sólo una capa de la interpretación artística y debemos trabajar otras verdades además de ella. Según VonSivers y Steiner (2017):

El actor debe desarrollar una delicada percepción de la experiencia del mundo onírico. Podría asentarse como un axioma que cuanto mejor se entrena el actor en vivir en sus sueños, tanto mejor podrá revivir sus imágenes y conscientemente evocar ante sí las experiencias del sueño una y otra vez, cuanto más sea capaz de hacer esto, mejor será su porte y presencia en escena. No solo será alguien que se sabrá manejar bien externamente; sino que además hará su papel sustentándolo con arte y estilo (p. 107).

Otro factor indispensable, es la conciencia que corresponde al intérprete, y que tiene la finalidad de generar *confianza* en el equipo técnico y artístico que se articula para crear la obra de arte. Saber dónde pararse, mantenerse en armonía con el espacio escénico, cuál es su tempo-ritmo de entrada y salida, saber cuándo está ante una escena reveladora, y cuándo no, respetar el acting del *partenaire*, le garantizará una interpretación oportuna.

Según Matteis (2008) "Los directores estarán casi siempre encantados de que un actor conozca el código del cine y actúe, no para sí mismo o para un público inexistente, sino para la cámara que tiene un encuadre preciso" (p. 133). La actitud profesional del intérprete escénico será recompensada con nuevas propuestas, por ello está obligado a desenvolverse en el espacio escénico, no sólo en pro de la armonía entre las distintas áreas del equipo técnico y artístico, sino en pro de su condición interna.

La metodología del entrenamiento es un factor de equilibrio artístico y técnico para el intérprete en el teatro y en el cine. Según Eines (2007), el actor debe "Prepararse para ser un buen receptor conducente a favorecer la respuesta inmediata. Tanto desde el punto de vista de la reacción motora como desde el punto de vista de la reacción emocional" (p. 17). El intérprete debe aprender a escuchar desde el personaje en la escena y atender las indicaciones como actor, siempre manteniendo el anclaje emocional que la escena amerita para sentir al personaje.

Generar atmósferas artísticas corresponde a cada personaje, y por ello son particulares a cada uno y a la escena que esté representando. Sin embargo, al unirse entre sí varias atmósferas se manifiesta el arte de la creación colectiva, partiendo de su objetividad individual en cualquier episodio, lugar o acción. El intérprete debe ser consciente del resultado de estas atmósferas, pues esto genera en él un estímulo constante en su centro creativo. Según Gordon en Chéjov (2011) "La estimulación sensorial provenía de la creación de atmósferas y cualidades, o expresiones externas que, al sumarse al movimiento, provocan los sentimientos

la interpretación oportuna de los hechos internos en relación con los elementos que le rodean, lo externo

representados por los gestos" (p. 39). La capacidad inquietante del espacio escénico depende de la capacidad de interpretar también las atmósferas frente a sus emociones. Se ha de recordar que la base del arte dramático es la interpretación oportuna de los hechos internos en relación con los elementos que le rodean, lo externo, como lo plantea en concreto la siguiente gráfica realizada, que ejemplifica la raíz de la acción escénica interna.

Atmósfera Inspirada

El intérprete escénico usa los mismos orígenes de la emoción que le dan vida al personaje; este circuito extenso de energía le dará un camino sólido, una herramienta artística viva (tal como el mapa propuesto a mano alzada de manera espontánea por Mijaíl Chéjov en su representación para la actuación inspirada), una técnica interpretativa adquirida desde su propia verdad, un circuito de bombillas guías que le dan luz en el Laberinto de Creta, la luz que puede sostener a cualquiera que quiera entrar en el lenguaje escénico interpretativo o al que se relacione con el tema de la actuación. Parra (2011) señala:

Para poder conseguir un tempo-ritmo correcto es necesario buscar las imágenes internas correspondientes y las circunstancias que afecten a las emociones en relación a los objetivos que se deben cumplir, porque cada uno es origen del otro (p.82).



Figura 2: mapa propuesto a mano alzada de manera espontánea por Mijaíl Chéjov



Figura 3: Por definir

En consonancia con lo anterior, para aproximarnos a la atmósfera inspirada, se ha creado esta gráfica que permite valorar los elementos que se deben tener presentes al momento de crear una atmósfera artística que acompañe al intérprete en el desarrollo de la escena sostenida por los personajes. Pero antes de aplicar el universo del mapa APC debemos comprender el término ritmo de una creación cinematográfica. Así lo presenta Staehlin (1966):

El ritmo no es objetivo, sino subjetivo.
No es una ordenación exterior sino una sucesión interior [...]

Puesto el espectador ante el encuadre, la vista inicia un recorrido por los valores de la imagen, creando así un movimiento que puede estar organizado o desordenado. Y cuando hay orden, hay ritmo. Los perfiles y los volúmenes, el claroscuro y la cromática, debidamente ordenados en continuidad, expresan energía y movimiento. No se trata todavía de una imagen en movimiento exterior, sino una imagen con movimiento interior. Un movimiento implícito en la imagen que se hace movimiento explícito en la mirada (p. 88).

Sin embargo, es importante retomar la idea de que cada técnica posee un porcentaje de universalidad, y un porcentaje de particularidad. Estos porcentajes dependen del desarrollo de la consciencia del intérprete y de la capacidad de discernir de él mismo. Así es como podrá crear su propia técnica para construir su propia atmósfera artística, reuniendo los elementos que adquirió a través de su formación, sus experiencias e improntas, permitiéndose fusionar cada evocador de su original naturaleza orgánica creativa. Permitir crear un camino artístico es de valientes, **el intérprete es ante todo un buscador, un ser lleno de preguntas que evoluciona de manera concreta y sólo se convence de las respuestas de otros por experiencia propia.** Chéjov (2011) insta a reflexionar sobre el intérprete y su técnica:

No hay ejercicio puramente físico en nuestro método. Nuestro objetivo principal es penetrar en todas las partes del cuerpo con unas buenas vibraciones psicológicas. Este proceso hace que el cuerpo físico sea cada vez más sensible en su capacidad para recibir impulsos interiores y transmitirlos al público con expresividad desde el escenario (p. 121)

De esta manera, Chéjov nos acerca a la psico-espiritualidad individual de cada ser. Un método que nos permite reflexionar sobre alguien que encontró su propio camino-método, pero esto no quiere decir que sea automáticamente una norma totalmente transferible a la psique de otro ser. Según Chéjov (1968), resumiendo lo dicho acerca de la Gesticulación Psicológica (GP):

1. La GP excita nuestro poder volitivo, le da una dirección definida, despierta los sentimientos, y nos ofrece una versión condensada del personaje.
2. La GP debe ser arquetípica, fuerte, sencilla y bien formada; debe irradiar y ser representada en el ritmo correcto (p. 107)

El intérprete debe permitirse ser su propio maestro, sin olvidarse de las leyes universales que sostienen el arte, y debe realizar cualquier actividad práctica con conciencia, tal como lo plantea Chéjov (2011),

Al observar las imágenes vívidas de su imaginación de forma activa, y no sólo mediante el razonamiento, el actor puede confiar en resolver el problema del objetivo. Su propósito es ver el objetivo antes de conocerlo. Hay un ojo externo que observa y hay un ojo interno que ve, escribió Robert Edmund Jones (p. 209).

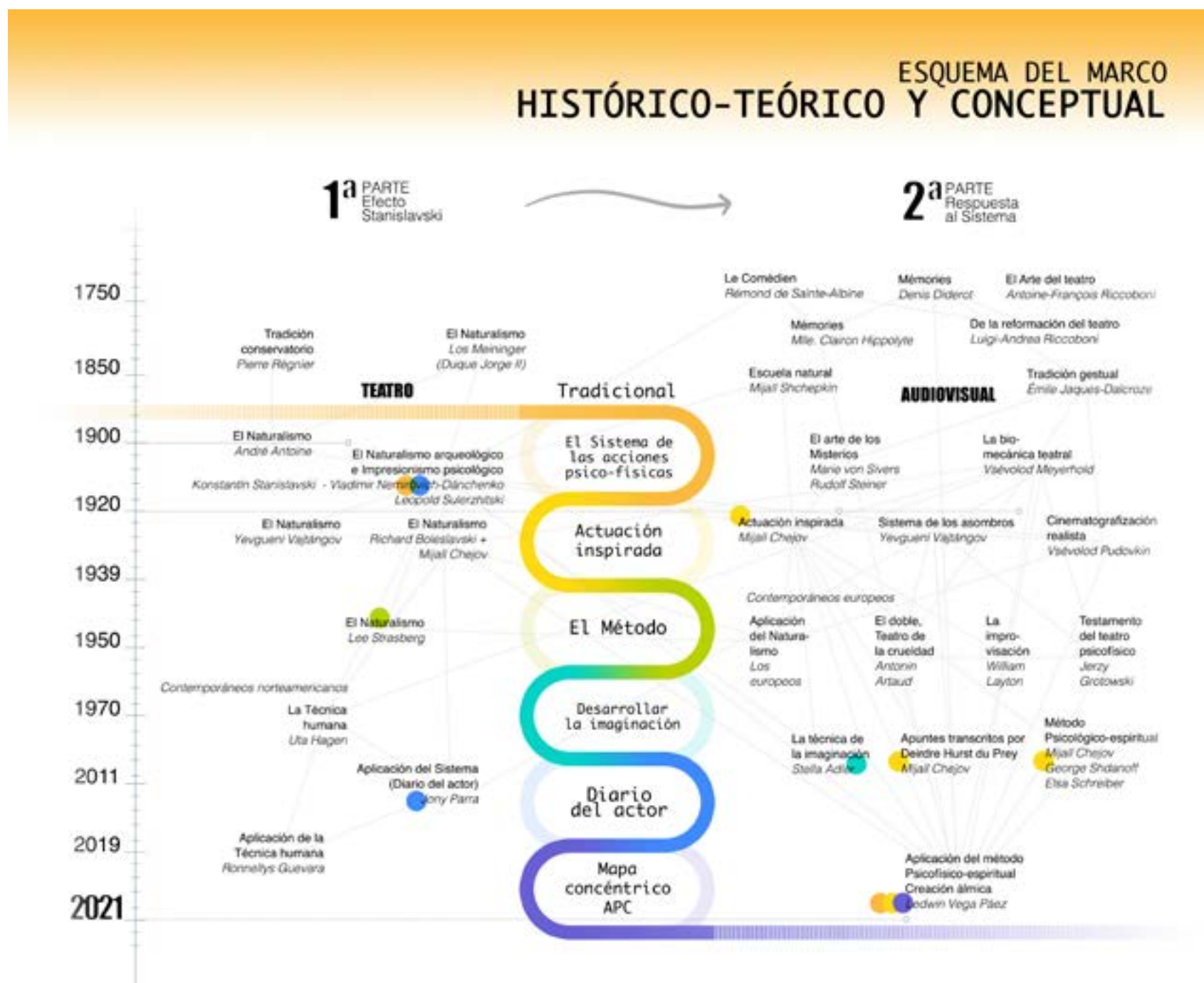
Esta particularidad de la técnica de Chéjov diluye la máscara del ego, y abre el espacio para que el intérprete se auto-valore desde su esencia. Nada se puede aprehender si no ha pasado por la experiencia de los sentidos y el imaginario.

También es fundamental recordar la importancia de la incorporación de un director de actores en el mundo del arte cinematográfico interpretativo, pues la dirección de escena no es igual a la dirección de intérpretes, como tampoco lo es la dirección de fotografía, la dirección de arte y la dirección de sonido. Este director de actores debe conocer las distintas herramientas para concebir o construir personajes en el arte dramático.

Esta investigación dejó aportes significativos como la creación de una herramienta nueva para el set de grabación y las futuras generaciones de intérpretes interesados en difundir sus pensamientos, necesidades e inquietudes a través de manifestaciones artísticas audiovisuales. Si se quiere tener una educación artística de las artes escénicas, necesariamente se ha de apostar por la investigación constante, partiendo de que el aprendizaje es siempre posible y se genera en contextos de comunicación y participación.

Ya lo ha dicho Grotowski (2004) "Toda técnica conduce a una metafísica" (p. 4). El intérprete se sitúa en una matriz de cambios trascendentales frente a los roles sociales. Para la sociedad el artista es un ser que, aunque pertenece a la categoría de ciudadano, no responde a los estándares comunes que establecen las estadísticas de la vida cotidiana. Un artista puede crear su propio credo, sus propias conductas y hasta su propia etnia, pero sobre todo descubre por compromiso propio su verdad, que es realmente la que lo hace libre al momento de crear. Esta protección le permite reconocer la autenticidad artística a partir de su individualidad, respetando lo colectivo.

La investigación del ser humano es la bitácora del intérprete, se estudia a sí mismo desde su luz, sus sombras, sus vibraciones y sus conceptos abstractos particulares. A través del arte, descubre un canal que le permitirá evidenciar lo pleno frente a lo escéptico y develar así los misterios de la vida artística.



Esta línea de investigación se encuentra desarrollada con mayor amplitud y detalle en el libro "Mapa concéntrico alma del personaje cinematográfico" y disponible a través del siguiente enlace: <https://ledwinvp.wixsite.com/mapaconcentricoapc>

Концентрическая карта ДКП, основанная на психологическом жесте Михаила Чехова для подготовки кинематографического актера с персонажем Сантьяго в фильме Сумасшедшие.

Мы задались вопросом, может ли концентрическая карта породить партитуру поведения, как вмещающее в себя самого персонажа? Может ли концентрическая карта породить лучшие и большие тональности для правды, способной предоставить более высокое исполнительское качество в кинематографическом персонаже? В ранее обозначенном исследовании на тему творческого вдохновения Михаила Чехова, были отслежены художественные принципы и критерии для зарождения сценического персонажа, но, обращая внимание на существующие отношения между историей повествования и исполнителем, считается, что они могут быть включены между макрокосмосом сценического пространства и микрокосмосом внутреннего сценического персонажа, основанного на концентрической карте ДКП.

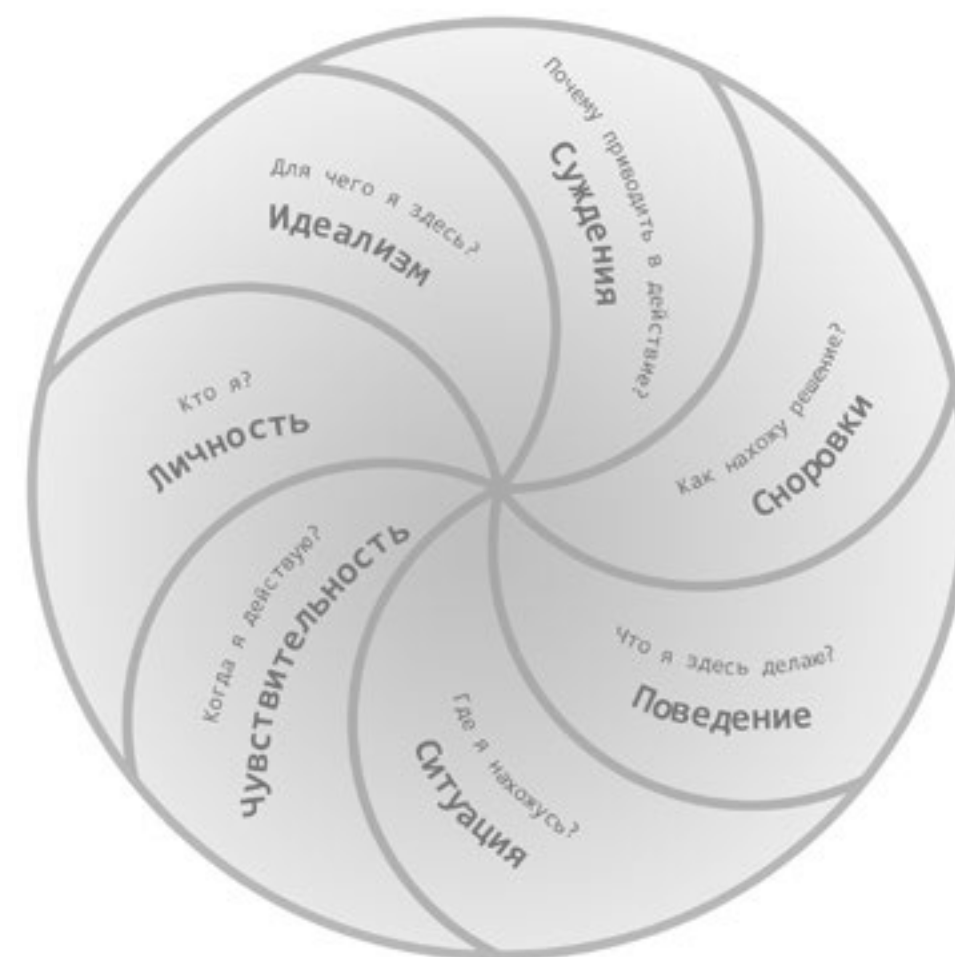


Рисунок 1: Концентрическая карта APC

Концентрическая карта ДКП

Речь идет о живом инструменте исследования – это органичное волевое побуждение. Принимается решение создания концентрической карты ДКП для каждой творческой ситуации, с открытыми вопросами для оценки каждой сцены. Таким образом, предоставляется соответствие с идеей Михаила Чехова о том, что исполнитель работает ради вопроса, а не ради ответа. С этой концентрической картой ставится задача достижения осознания души кинематографического персонажа через Психологический Жест. Она используется для того, чтобы очертить персонаж из воображения, и, ответив на содержащиеся в карте вопросы, активировать осознанность приближенного окружения и атмосферы персонажа, написанного режиссёром в сценарии. Проект концентрической карты ДКП, предоставленной выше, позволяет держать в узде воображение, устраняя беспокойство, и создавая опору между местом, социальным отношением и крайней необходимостью.

Как спираль для концентрической карты ДКП создается идеал, сопутствующий персонажу от соответствующей художественной тайне, в которой исполнитель осмеливается разрешить свое существование на сцене; вопросы «Для чего?» «Для чего я здесь нахожусь?» содержат желание знать в чем заключаются действия и выборы персонажа, основанные на трансцендентном душевном намерении. Перед самой тайной жизни человека и его Бога создается это волеизъявление, парадокс открытия того, кем он является в качестве персонажа и его сущностного квантового двойника. Ощущение принадлежности единому целому это то, что поддерживает наше осознание того, что мы живы; ментальной картины недостаточно, существует необходимость вызвать чувство трансцендентальности также и персонажей, чтобы быть способными сопровождать их.

Делается сквозное чтение для зарождения персонажа, реализуется центрифуга круговым образом, волна, сконцентрированная на сценической игре. Фильтр между вашей реальной ежедневной жизнью и фантастической жизнью, интерпретированной художественным образом, выражающим определенное предназначение, например: делать все от фантазии. Возможно начать композицию персонажа с любой элонгации, либо сквозной идеи каждой сценической ситуации, чтение по кругу, которое позволяет установить соответствие с воображением

Его чувствительность, его ситуация, его поведение, его сноровка, его суждение, его индивидуальность, его идеализм – это наброски для создания личности, которая развивается в персонаже. Концентрическая карта ДКП также подпиталась от театрального сценического актерского искусства для создания модельных персонажей человеческого поведения; исходя из воображения, мы всегда верили в то, что все дороги ведут в Рим, а Рим, в свою очередь, ведет к Олимпу. Таким образом, концентрическая карта является частью персонажа Сантьяго в фильме Сумасшедшие, техника, или же путь моделирования, для составления психологического жеста. По словам Чехова (1968):

Является преступлением оковать и заточить актера в рамках того, что зовется его личностью, делая из него таким образом лучшего трудового раба, чем артиста. Где его независимость? Как он может использовать свои творческие дарования и свою оригинальность? Почему он должен всегда представлять перед зрителями как манекен, вынужденный делать одни и те же движения, когда его дергают за ниточки? Факт того, что современные писатели, зрители, критики и даже сами актеры дошли до того, что привыкли к этой деградации художника-актера, не отнимает у него правдивости, ни делает вредное менее отвратительным. (стр. 51)

Этот инструмент возникает для частичного устранения проблемы отсутствия репетиций во время реализации фильма, не претендуя при этом сказать, что они не являются необходимыми. Мы обращаемся к импровизации от воображения перед началом съемок, и к эмоциональной партитуре, движущей сценарий и анахронизм его реализации. Также преследуется расширить практическим способом путь для других исполнителей, преданных языку сценического актерского искусства.

Во время зарождения, либо создания персонажа, наличие сомнений естественно, и если эти сомнения сталкиваются с пониманием исполнителя, возникает смятение, удушающее креативность. В этом случае он должен задаться такими вопросами, как, например: «Почему персонажи совершают определенные действия?» «Чего они хотят?» «Что они сделают для того, чтобы получить то, что они желают?» «Каковы последствия их поступков?» «Для чего они это делают?» «Кем он будет после этого эпизода?» Эти вопросы позволяют держать в узде воображение и поддерживать его активность, позволяют читать между строк подтекст персонажа. Отсюда возникают свежие замечания, которые должны спасти исполнителя в момент творчества, так как уже создается партитура, уместная психологическому жесту персонажа. В том же порядке идей он должен работать от воображения: отрастить волосы персонажа, чтобы впоследствии остричь их в соответствии с увиденным в воображении, и таким образом создать самообраз его лица, его собственную личность, которая постепенно приобретает форму, начиная со строк автора и до идеала, которым является его собственная творческая сила, его воображение.

Некоторые люди из артистического окружения считают, что исполнение универсально, но это также абсурдно, как верить в то, что все люди мира говорят на одном языке, и также утопично как задаваться вопросом: «Почему не всё человечество – артисты?» Каждое артистическое общество, так же как и каждая страна и этническая группа, обладают своим образом толкования мира, свойственной каждому театральностью, исходящей от предшественников, возможно не настолько значимых для культуры, но важных для последующих поколений и для укрепления уникальных артистических структур нашего сценического исполнения.

Хотя и существуют схожие черты в актерском искусстве, они всегда приумножаются и перестраиваются в систему с целью их адаптации к потребностям культурной и технологической реальности, которую сегодня требует от нас наше ремесло.

Этот проект концентрической карты делает попытку сохранить нюансы нашего творчества; вводит активное внимание к нашему артистическому самообразу, душе, чтобы расширить ее за пределы фокусной точки, чтобы дать нам таким образом намного больше осознанных элементов, на которые мы сможем положиться. Расширение видения.

Восприятие через воображение, техника, которой должен владеть кинематографический исполнитель, как на это указывает Чехов (2011):

Для артистов со зрелым воображением, образы – это живые существа, настолько же реальные в их разуме, как и окружающие нас предметы, видимые физически перед нашим взором. Через внешний вид этих живых существ артисты «видят» внутреннюю жизнь: переживают вместе с ними их счастье и их горе, смеются и плачут вместе с ними, и разделяют с ними огонь их чувств. (стр. 68)

Чехов Михаил считает, что когда удастся сломать этот невидимый щит, мешающий нам воспринимать тонкую грань, в которой реальность отделяется от вымысла в едином переживании, в этот момент, исполнитель достигает способности свободно входить и выходить из этих двух измерений: таким образом исполнение обогащается творчеством и артистической субстанцией. Чехов цитирует Штейнера (2011):

Насколько хорошо подготовится актер, чтобы жить со своими снами, насколько ясно будет он помнить свои образы и поместит их раз за разом перед своим разумом, настолько лучше будет его положение на сцене. Он приобретет для себя не только внешнюю позицию, но и артистическую позицию, наполненную стилем. (стр. 235)

Активный исполнитель становится для нас эталоном. Он рождается от психологического жеста, использует ли он этот инструмент осознанно или же неосознанно. Правильно сконструированный Психологический Жест является осознанным на съемочной площадке, либо на сцене, и этот подход позволяет ему продолжать быть персонажем. Приветствие кинокамере– это первый жест подготовленного для экрана исполнителя, войти в доверие

со сценическим пространством, свободно двигаться перед объективом и перед режиссёром— это активная часть персонажа. Также ей является осознанная реакция на композицию освещения сцены, как это описывает Стаэлин (1966):

Создание правильного функционального освещения требует интимного сотрудничества между исполнителем, режиссёром и осветителем. Потому как декорации — это не просто театральная и неподвижная сцена, предназначенная для передвижений актера; напротив, благодаря освещению, она является выразительным элементом. И также, как режиссёр должен согласовать «мизансцену» с освещением, также и исполнитель должен согласовать свою игру с тем, как он выглядит в освещении.

Это не означает, что надо подчинить исполнение и режиссуру освещению: речь идет о совместном творчестве, функциональном и выразительном, основанном не только на режиссуре и исполнении, но также и на освещении. (стр. 204)

Прикоснуться сразу ко всему, изучить размеры помещения, предметы, которыми надо будет пользоваться, создать связи с реквизитом, как если бы мы сами создали декорации; или, скорее, стать сообщником с помещением, и также не забыть оставить все на своих местах.

Исполнитель должен уметь синтезировать своих персонажей, и, в особенности, свой путь, технику или систему. Он должен понять, что минимум, как говорил актер-режиссёр Мейерхольд, гарантирует органичность в момент исполнения правдивого персонажа. Исполнитель, который неправильно понимает, что меньше значит больше –

(lessismore) термин архитектора Мис ван дер Роэ, который дает понять, что нужно сохранять необходимое, квинтэссенцию, и оторваться от орнамента – парализует свою спонтанность, сдерживает свою плавность и насыщенность излучения своей творческой сущности. Многие, в момент дарования жизни своим персонажам, отображают лишь затемненные жесты персонажей, таким образом приведенное в действие прекращает быть правдивым. Утонченность и выбор малых истин делают возможным для зрителя отождествиться и прожить историю, как свою собственную.

Кино и его реальность требуют от исполнителя обладания эмоциональной осознанностью (мгновенная-спонтанная) из-за анахронического характера съемок и, в особенности, из-за сложности контролировать создаваемое изображение, исходя из планов, заснятых съемочной группой. Мы также знаем, что исполнитель не следит за собой через монитор, но возложить всю ответственность на скрипт-супервайзера – это часто случающаяся ошибка. Скрипт-супервайзер может пропустить нюанс из-за естественного моргания, но исполнитель должен поддерживать свою

То же самое происходит, когда мы читаем что-то прекрасное, но с орфографическими ошибками. Ошибки выводят нас из истории и потсепенно делают понятия изложение менее ясными.

последовательность путем созерцания действий самого персонажа. Вот как это иллюстрирует Маттейс(2008): *“Зритель заметит ошибку в последовательности и отвлечется от истории”* (.. (стр. 105).)

Одновременно с обращением с телом в сценической композиции, мы принимаем во внимание, что слово – это носитель представления о правдивости для душевного исполнения персонажа. Однако, не будем забывать, что слово, как звуковое выражение – это лишь один слой художественного исполнения, и мы должны работать над другими правдами, помимо этой. По словам фон Сиверс и Штейнера (2017):

Актер должен разработать деликатное восприятие переживания мира снов. Тот факт, что чем лучше актер обучается жить в своих снах, тем лучше он сможет воскресить свои образы и раз за разом осознанно вызвать

перед собой переживания сна, могло бы обосноваться как аксиома; насколько он будет способен сделать это, настолько лучше будет его осанка и присутствие на сцене. Он будет не только тем, кто способен правильно вести себя внешне, но, помимо этого, проведет свою роль, поддерживая ее творчеством и стилем. (стр. 107)

Еще один незаменимый фактор – это осознанность, являющаяся ответственностью исполнителя, цель которой – создание доверия у съемочной группы и художественного коллектива, сочленяющееся для создания произведения искусства. Знание того, где остановиться, как поддерживать гармонию со сценическим пространством, каковы наши темп и ритм выхода и ухода, знать, когда мы находимся перед изобличающей сценой, и когда нет, уважать игру партнеров, все это даст нам гарантию уместного исполнения. По словам Маттейс (2008), «Режиссёры почти в любом случае будут рады актеру, знающему законы кино и играющему не для себя или для несуществующей публики, а для кинокамеры, обладающей своим четким кадром.»(стр. 133) Профессиональное поведение сценического исполнителя будет вознаграждено новыми предложениями, поэтому он обязан ориентироваться в сценическом пространстве не только ради гармонии между различными отделами съемочной группы и художественного отдела, но также и ради своего внутреннего состояния.

Методика занятий – это фактор художественного и технического равновесия для исполнителя в театре и в кино. По словам Эйнес (2007): «Подготовиться к благотворному восприятию, способствующему улучшению незамедлительного ответа. Как с точки зрения моторной реакции, так и с точки зрения реакции эмоциональной.» (стр. 17) Исполнитель должен научиться слушать от персонажа на сцене, быть внимательным указаниям как актер,

поддерживающий эмоциональную привязку, которую заслуживает сцена, чтобы почувствовать персонажа.

Создавать художественные атмосферы приходится на долю каждого персонажа, и поэтому они являются определенными для каждого из них, и для каждой представляемой сцены. Однако, когда несколько атмосфер объединяются между собой, воплощается искусство коллективного творчества, исходящее от их индивидуальной объективности, в каждом эпизоде, месте, либо действии. Исполнитель должен осознавать результат этих атмосфер, так как это производит в его творческом центре постоянный стимул. По словам Гордона (2011): «Стимуляция чувств исходила из создания атмосфер и качеств, либо внешних выражений, которые,

это надлежащая интерпретация внутренних фактов, в соответствии с окружающими элементами – внешнее

будучи приложены к движению, провоцируют представляемые жестами чувства.»(стр. 39) Тревожное свойство сценического пространства зависит от способности интерпретировать также и атмосферы, влияющие на эмоции. Необходимо помнить, что основа драматического искусства – это надлежащая интерпретация внутренних фактов, в соответствии с окружающими элементами – внешнее – как в данном случае ставит вопрос следующий реализованный график, предоставляющий пример основ внутреннего сценического действия.

Вдохновенная Атмосфера

Сценический исполнитель использует те же истоки эмоций, которые дают жизнь персонажу; эта обширная энергетическая цепь даст ему твердый путь, живой художественный инструмент (также как и карта, предложенная Михаилом Чеховым спонтанно, от руки, для представления вдохновенного творчества); актерская техника, приобретенная из своей собственной правды, цепочка путеводных лампочек, которые освещают для нас Кносский Лабиринт: свет, который может поддержать любого, кто пожелает углубиться в сценический исполнительский язык, либо для тех, кто имеет отношение к теме актерского мастерства. Для Парра (2011),

«Чтобы быть способным достичь правильные темп и ритм, необходимо искать соответствующие внутренние образы и обстоятельства, которые повлияли бы на эмоции, в соответствии с задачами, подлежащие быть выполненными, так как каждая из них является источником другой.» (стр. 82)



Рисунок 2: Карта, спонтанно предложенная Михаилом Чеховым от руки.

В созвучии с этим, для того, чтобы нам приблизиться к вдохновенной атмосфере, был создан этот график, позволяющий оценить элементы, которые должны быть приняты во внимание в момент создания художественной атмосферы, сопровождающей исполнителя в развитии сцены, поддерживаемой персонажами. Однако, прежде чем применить космос карты ДКП, мы должны понять термин ритм кинематографического творчества. Вот как его представляет Стаэлин (1966):

Ритм не объективен, но субъективен. Это не внешняя упорядоченность, но внутренняя последовательность [...]

Представ перед кадром, взгляд зрителя начинает маршрут по значениям изображения, создавая таким образом движение, которое может быть либо организовано, либо беспорядочно. И когда есть порядок, есть ритм. Грани и объемы, светотени и цветовая гамма, упорядоченные должным образом в последовательности, выражают энергию и движение. Пока еще не имеется в виду изображение во внешнем движении, но изображение с движением внутренним. Неявное движение в образе, которое переходит в конкретное движение во взоре. (стр. 88)



Рисунок 3: Будет определено

Однако, важно вернуться к идее о том, что каждая техника имеет свое соотношение процента универсальности и процента специфики. Эти проценты зависят от развития осознанности исполнителя и способности ставить себя под вопрос. Таким образом он сможет создать свою собственную технику, для создания своей собственной художественной атмосферы, собирая вместе элементы, которые он приобрел через свое образование, свои переживания и их отпечатки, позволяя слить в единое целое каждый элемент, вызывающий в памяти его уникальную творческую органичную природу. Позволить себе создать творческий путь – это свойство отважных; исполнитель, в первую очередь, это искатель, создание, полное вопросов, развивающееся в конкретной форме, он убеждается в ответах других через свой собственный опыт. Чехов (2011) настоятельно призывает размыслить об исполнителе и его технике:

В нашем методе не существует чисто физических упражнений. Наша главная задача – это проникнуть во все части тела правильными психологическими вибрациями. Этот процесс делает физическое тело всё более и более чувствительным в его способности принимать внутренние импульсы и передавать их публике с выразительностью со сцены. (стр. 121)

Таким образом, Чехов приближает нас к психодуховной индивидуальности каждого создания. Метод, который позволяет нам размыслить о том, кто нашел свой собственный путь-метод, и это не означает, что он автоматически становится нормой, полностью передаваемой психике другого создания. По словам Чехова (1968), резюмируя сказанное о Психологическом Жесте:

1.ПЖ возбуждает нашу волевою силу, дает ей определенное направление, пробуждает чувства и предлагает нам сконцентрированную версию персонажа.

2.ПЖ должен быть архетипичный, сильный, простой и хорошо сформированный; он должен излучать и быть представлен в должном ритме. (стр. 107)

Исполнитель должен позволить себе быть своим собственным наставником, не забывая универсальные законы, поддерживающие искусство, и должен совершать любые практические действия осознанно, как это предлагает Чехов (2011):

«Активно наблюдая за яркими образами своего воображения, и не только разумом, актер может доверять разрешению задачи. Его намерение – увидеть задачу до того, как он ее узнает. Есть внешний взор, который наблюдает, и есть взор внутренний, который видит, написал Эдмунд Джонс.»»(стр. 209)

Эта особенность техники Чехова растворяет маску эго, позволяя исполнителю оценить себя, исходя из своей квинтэссенции. Ничто не может быть постигнуто, если оно не прошло через чувственный опыт и воображение.

Также является ключевым вспомнить о необходимости внедрения режиссёра по работе с актерами в мире кинематографического актерского искусства, так как режиссура мизансцены это не то же самое, что режиссура работы исполнителей, так же как это не то же самое, что оператор-постановщик, режиссура художественного отдела, режиссура звука. Данный режиссёр по работе с актерами должен знать различные инструменты для зарождения или создания персонажей в драматическом искусстве.

Это исследование внесло значительный вклад в создание нового инструмента для съемочной площадки и для будущих поколений исполнителей, заинтересованных в распространении своих мыслей, необходимостей и стремлений через артистические аудиовизуальные воплощения. Если существует желание иметь художественное образование в сценических искусствах, необходимо поставить курс на постоянное исследование, отталкиваясь

от того, что обучение всегда возможно, и оно создается в контексте общения и участия.

Готовский (2004) уже говорил об этом: «Всякая техника ведет к метафизике.» (стр. 4) Исполнитель располагается в матрице трансцендентных перемен перед социальными ролями. Для общества артист – это человек, который хоть и принадлежит к категории гражданина, не отвечает общим стандартам, установленным статистиками повседневной жизни. Артист может создать свое собственное кредо, свое собственное поведение, и даже свою собственную этническую группу, но, самое главное, он открывает через собственные обязательства правду, которая и является тем, что делает его свободным в моменты творчества. Эта защита позволяет ему распознать художественную подлинность, исходя из своей собственной индивидуальности, уважая принадлежащее обществу.

Изучение человека – это бортовой журнал исполнителя; он изучает самого себя в своем свете, своей тьме, своих вибрациях и в своих особенных абстрактных понятиях. Через искусство, он открывает канал, позволяющий ему сделать очевидным совершенное в сравнении со скептическим, и, таким образом, снять покров с тайн артистической жизни.



Эта линия исследования представляется в более развернутом и обширном развитии темы в книге "oncéntricoalmadelpersonajecinematográfico", изданной самим автором в 2022, и доступной на странице: <https://ledwinvp.wixsite.com/mapaconcentricoapc>

Referencias Bibliográficas

Audino. (Publicado originalmente The Technique of Acting, 1988).

Aslan, O. (1979). El actor del siglo xx, evolución de la técnica problema ético. Barcelona: Alianza editorial. (Publicado originalmente L'acteur au xxesiècle, évolution de la technique problème d'éthique, 1974).

Aumont, J., & Marie, M. (2015). Diccionario teórico y técnico del Cine. Buenos Aires, Argentina: La marca editora. (Publicado originalmente Dictionnaire théorique et critique du cinéma, 2001).

Boleslavski, R., & Chéjov, M. (1998). El arte del actor. México: Editorial Escenología A.C. (Publicado originalmente en The first six lessons [Las seis primeras lecciones], 1933 y О технике актёра [Sobre la técnica del actor], 1946).

Caine, M. (2003). Actuando para el cine. Madrid: Plot Ediciones, S.A. (Publicado originalmente Acting in film, 1990).

Chéjov, A. (1939). Письма Антону Павловичу Чехову его брата Александра Чехова [Las cartas para Antón Pávlovich Chéjov de su hermano Aleksándr Chéjov]. Moscú: Editorial Socio-Económica Estatal.

Chéjov, M. (1919). О системе Станиславского [Sobre el sistema de Stanislavski]. Revista "Горн" ["Gorn"], libro II-III, Moscú: Proletcult de Moscú.

Chéjov, M. (1919). О работе актёра над собой. По системе Станиславского [Sobre el trabajo del actor sobre sí mismo. Según el sistema de Stanislavski]. Revista "Горн" ["Gorn"], libro IV. Moscú: Proletcult de Moscú.

Chéjov. M. (1928). Пу́ть актёра[El camino del actor]. Leningrado: Academia.

Chéjov, M. (1946). О технике актёра[Sobre la técnica del actor]. Estados Unidos: Michael Chekhov.

Chéjov, M. (1953). To The Actor On the Technique of Acting [Al actor, sobre la técnica de la actuación]. Estados Unidos: Harper&Row, Publishers, Incorporated. (Reimpreso idem por Martino Publishing, 2014).

Chéjov, M. (1968). Al actor, sobre la técnica de actuación. México: Talleres de la editorial diana S.A. (Publicado originalmente en О технике актёра[Sobre la técnica del actor], 1946).

Chéjov, M. (1986). Литературное наследие, Том первый. Воспоминания. Письма[Legado literario, tomo primero. Recuerdos. Cartas]. Moscú: Искусство[Iskusstvo]. (Publicado originalmente Пу́ть актёра[El camino del actor], 1928).

Chéjov M. (1986). Литературное наследие, Том второй. Об искусстве актёра[Legado literario, tomo segundo. Sobre el arte del actor]. Moscú: Искусство[Iskusstvo]. (Publicado originalmente О технике актёра[Sobre la técnica del actor], 1946).

Chéjov, M. (Powers, M.) (2011). Sobre la técnica de la actuación. España: Alba editorial. (Clases magistrales de 1942-1955 en audio, transcritas por Marshall, P., Hatfield, H. y Hurst du Prey, D., publicadas originalmente en On the Technique of Acting, 1991).

Chéjov, M. (Hurst du Prey, D.) (2015). Lecciones para un actor profesional. España: Alba editorial. (Clases magistrales de 1941, transcritas por Hurst du Prey, D., publicadas originalmente en Lessons for the Professional Actor, 1985).

Chéjov, M. (2016). El camino del actor. Vida y encuentros. España: Alba editorial, s.l.u. (Publicados originalmente Путьактёра[El camino del actor], 1928 y Zhizn i vstrechi (Life and Encounters) [Vida y encuentros], 1944).

Ching, F. (2006). Arquitectura. Forma, espacio y orden. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL. (Publicado originalmente Architecture. Form, Space&Order, 1979).

Clairon, H. (1822). Mémoires de Mlle. Clairon, actrice du théâtre français [Memorias de Mlle. Clairon, actriz de teatro francés]. París: Ponthieu, Libraire, au Palais-royal. (Reimpreso idem porHardPress, 2019).

Cole, T., & Chinoy, H. (1949). Actors on Acting The Theories, Techniques, and Practices of the World's Great Actors, Told in TheirOwnWords [Actores sobre la actuación Las teorías, técnicas y prácticas de los mejoresactores de mundo, contadas con sus propias palabras]. Nueva York: Crown Publishers, Inc. (Reimpreso idem, 1970).

Coquelin, C. (1915). Papers on acting II Art and the Actor [Papeles sobre la actuaciónII Arte y el actor]. Nueva York:Dramatic Museum of Columbia University. (Reimpreso idem por Leopold Classic Library, 2022).

Diderot, D. (2003). Paradoja sobre el comediante. Cartas a dos actrices. Madrid: Valdemar. (Publicado originalmente Paradoxe sur le comédien, Lettre à Madame Riccoboni, Lettresà Mlle. Jodin, 1830).

Eines, J. (2007). Hacer Actuar, Stanislavski contra Strasberg. Barcelona, España: EditorialGedisa, S.A. (Primera edición, 2005).

Eisenstein, S. (2018). La puesta en escena. Narrativa, composición y montaje. Madrid: La Pajarita de papel. (Publicado originalmente en Избранныепроизведениявшеститоммах [Obras selectas en seis tomos], 1964-1971).

Fo, D. (2004). Misterio bufo. Madrid: Ediciones Siruela S.A. (Publicado originalmente Misterobuffo, 1969).

Fo, D. (2018). Manual Mínimo del actor. Hondarribia: Argitaletxe, S.L. (Publicado originalmente ManualeMinimodelactor, 1987).

Grotowski, J. (2009). Hacia un teatro pobre. España: Editorial siglo XXI. (Publicado originalmente Towards a poorthatre, 1968).

Hagen, U. (2006). Un reto para el actor. Barcelona: Alba Editorial, S.L.U. (Publicado originalmente A Challengeforthe Actor, 1991).

Hethmon, R. (2011). El método del Actors Studio. España: Editorial fundamentos colección arte. (Publicado originalmente Strasberg at TheActors Studio [Strasberg en el Actors Studio], 1965).

Jouvet, L. (1954). Reflexiones del actor. Buenos aires: Editorial Psique. (Publicado originalmente Réflexions du comédien, 1938).

Jouvet, L. (2021). Écoute, mon ami [Escúchame, amigo mio]. Francia: Flammarion. (Primera edición, 1952).

Kara-Murza, S., & Sóbolev, Y., & Lídina, V., ... (1928). Актёры и режиссёры. ТеатральнаяРоссия [Actoresyrégisseurs. RusiaTeatral]. Moscú: Problemas contemporáneos.

Knébel, M. (2013). El últimoStanislasvky. Madrid: Editorial Fundamentos. (Publicado originalmente О действен- номанализепьесыироли[Sobre el análisis eficiente de la obra y del papel], 1959).

BIBLIOGRAFÍA 133 Layton, W. (2014). ¿Por qué? Trampolín del actor. Argentina: Editorial Fundamentos. (Publicado originalmente idem, 1990). Matteis, C. (2008). Cuando Stanislavsky conoció a Buda. España: Editorial Ñaque.

Mauduit-Larive, J. (1800). Réflexions sur l'art théâtral [Reflexiones sobre el arte teatral]. París: Rondonneau. (Reimpreso idem por Hachette Livre y la Bibliothèque nationale de France, 2022).

McKee, R. (2018). El diálogo, el arte de hablar en la página, la escena y la pantalla. España: Alba editorial, S.L.U. (Publicado originalmente Dialogue, The Art of Verbal Action for page, Stage and Screen, 2016).

McKee, R. (2019). El guion Story, sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones. España: Alba editorial, S.L.U. (Publicado originalmente Story, Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting, 1997).

Meisner, S. (2002). Sobre la actuación. Madrid: La Avispa, S.L.

Meyerhold, V. (1986). El actor sobre la escena. México: Grupo editorial Gaceta, S.A. de C.V. (Conferencias de 1921-1922).

Meyerhold, V. (Korenev, M.) (1998). К истории творческого метода: Публикации. Статьи [Ampliación a la historia del método artístico: publicaciones. Artículos]. San Petersburgo: КультИнформПресс [CultInformPress]. (Conferencias de 1921-1922, transcritas por Korenev, M.).

Miralles, A. (2010). La dirección de actores en cine. Madrid: Cátedra, Signo e Imagen. (Primera edición, 2000).

Nemiróvich-Dánchenko, V. (2016). En la senda de Stanislavski: escritos de Nemiróvich-Dánchenko. Madrid: Editorial Fundamentos. (Publicado originalmente enРождениетеатра [El nacimiento del teatro], 1989).

Perona, A. (2010). El aprendizaje del guion audiovisual. Córdoba, Argentina: Brujas.

Pudovkin, V. (2019). El arte de la interpretación. Teatro y Cine. Madrid: La Pajarita de papel. (Publicado originalmente en Актёрвфильме[El actor en el film], 1934).

Salvini, T. (1893). Leavesfromtheautobiographyof Tommaso Salvini [Páginas de la autobiografía de Tommaso Salvini]. Nueva York: The Century Co. (Reimpreso idem por Leopold Classic Library, 2022).

Siety, E. (2004). El Plano en el origen del cine. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A. (Publicado originalmente LePlan, 2001).

Slonim, M. (1965). El teatro ruso del Imperio a los Soviets. Argentina: Editorial universitaria de Buenos Aires. (Publicado originalmente Russian Theatre from the Empire to the Soviets, 1962).

Staehlin, C. (1966). Teoría del cine. Madrid: Editorialrazón y fe, S.A.

Stanislavski, K. (Corazza, J.) (2009). El arte escénico. España: Siglo XXI de España editores. S.A.

Stanislavski, C. (2011). La construcción del personaje. Madrid: Alianza editorial. (Publicado originalmente Building a Character, 1950).

Steiner, R. (2014). Los doce sentidos del hombre. Madrid: Rudolf Steiner. (Publicado originalmente Menschenwerden, Weltenseele und Weltengeist [Convertirse en humano, alma mundial y espíritu mundial], 1920).

Steiner, R. (2015). El arte de la interpretación, la escena y la producción, Tomo i. España: Editorial Rudolf Steiner. (Publicado originalmente en conferencias de Steiner, R. y von Sivers, M., 1912-1928).

Steiner, R. (2017). El arte de la interpretación, la escena y la producción, Tomo II, III. España: Editorial Rudolf Steiner. (Publicado originalmente en conferencias de Steiner, R. y von Sivers, M., 1912-1928).

Vajtángov, E. (1997). E. Vajtángov: Teoría y práctica teatral. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España. (Publicado originalmente Евгений Вахтангов: Сборник [Evguéni Vajtángov: Compilación], 1984).

Vega, L. (2021). Mapa concéntrico APC basado en el gesto psicológico de Chéjov Mijaíl para la preparación del actor cinematográfico desde el ámbito teatral en el personaje Santiago del film Dementes (Tesis de Licenciatura en Actuación, mención publicación). Venezuela: Universidad de Los Andes. Escuela de Medios Audiovisuales ULA (2017). Dementes, Película. Mérida, Venezuela. Sánchez, R.

Referencias Audiovisuales

IB3 TV NACIONAL (2018). Memòria Negra, Serie de televisión. Palma de Mallorca, España. Calvo, R.

ING Film & Art (2017). Taller de verano, Interpretación cinematográfica para niños- Coral Cortometraje. Elche-España. VEGA, L.

ING Film & Art (2017). Seminario, Interpretación cinematográfica – Jardines Cortometraje. Elche-España. VEGA, L.

ING Film & Art (2018). Workshop, Interpretación cinematográfica – Parientes Ejercicio de improvisación frente la cámara. Palma de Mallorca-España. VEGA, L.

ING Film & Art (2018). Manifiesto web serie. Mérida-Venezuela. Anselmo Portillo.

QUINDE CINEMA (2020). Gimnasio de Interpretación Cinematográfica, Cine/Series. Palma de Mallorca-España. VEGA, L.

Universidad de Los Andes (Productora) y Sánchez, R. (Director). (2017). Dementes[Film]. Venezuela: Escuela de Medios Audiovisuales.

IB3/Offline Producciones (Productoras) y Cuesta, D. (Director). (2022). Memòria Negra - El doble crim d'Alger [Serie de televisión]. España: IB3TV.

IB3/Offline Producciones (Productoras) y Cuesta, D. (Director). (2021). Memòria Negra - El suïcidi de Torök Zsombor [Serie de televisión]. España: IB3TV.

Referencias Audiovisuales

IB3/Offline Producciones (Productoras) y Cuesta, D. (Director). (2020). Memòria Negra - La mort de Julio Camacho [Serie de televisión]. España: IB3TV.

Ing Films &Arts/Quinde Cinema (Productoras) y Vega, L (Director). (2020). Aretē [Film]. España.

Kenwright, B./Page, A. (Productores) y Williamson, J. (Director). (2019). Off the rails [Película]. Reino Unido: Bill Kenwright Films y Black Camel Pictures.

FILMAX/CASTELAO PRODUCTIONS, S.A. (Productoras) y Zambrano, B. (Director). (2020). Pan de limón con semillas de amapola [Película]. España: FILMAX.

EDIB(Productora)yPurcell,H.(Director).(2019). A primera vista [Película]. España: EDIB.

Kaufmann, A. (Productor) y Helfer, D. (Director). (2019). Matula - Tod auf Mallorca [Película]. Alemania: Odeon TV.

IB3/Offline Producciones (Productoras) y Cuesta, D. (Director). (2019). Memòria Negra - El crimen de Dagmar Sprenger [Serie de televisión]. España: IB3TV.

IB3/Offline Producciones (Productoras) y Cuesta, D. (Director). (2018). Memòria Negra - Edelweiss[Serie de televisión]. España: IB3TV.

Créditos técnicos

I Перевод с испанского на русский Мария Дерова Овод, Traducción del español al ruso de María Deroova Óvod.

Como citar este artículo:

Vega, L. Mapa concéntrico APC basado en el gesto psicológico de Mijaíl Chéjov para la preparación del actor cinematográfico en el personaje Santiago de la película Dementes. *La A de Arte*, Vol. 3, *Número especial*, 2020-2023, pp. 39-79. Recuperado de erevistas.saber.ula.ve/



Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0. Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo. Se utiliza una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial que permite a otros compartir el trabajo con el reconocimiento de la autoría y la publicación inicial en esta revista, sin propósitos comerciales.

Esta versión digital de la revista **La A de Arte**, se realizó cumpliendo con los criterios y lineamientos establecidos para la edición electrónica en los años 2020-2023.

Publicada en el Repositorio Institucional SaberULA.

Universidad de Los Andes – Venezuela.

www.saber.ula.ve

info@saber.ula.ve