

ÁNALISIS DEL RITMO PSÍQUICO DEL PERSONAJE

Myriam Pareja Sandoval
(Venezuela)

Rec. 8-07-06; Aprob. 25-09-06

Resumen

Esta investigación se concentra en la conciencia, única cualidad realmente humana de la cual carece totalmente el animal. En este trabajo esta concepción no se refiere al conocimiento del bien y del mal, y difiere de su acepción psicológica. La usamos como "estar consciente", es decir, de un alto nivel, distanciado de lo animal. El análisis propuesto en este trabajo nos develará como el *bajo nivel de conciencia* es el que rige con preferencia la vida del hombre, que es el que realmente dirige nuestro ser y afecta fundamentalmente a la construcción del personaje en el teatro.

Abstract

This research concentrates in what is called usually conscience, the only really human quality which the animal lacks. In this work this concept does not refer to the knowledge of the good and the bad, and also differs from its psychological meaning. Instead, we used it to design "being conscious", that is to say, a high level of cognition, which is really distanced from the animals. The analysis proposed in this work will reveal how *the low level of conscience* is the one that governs with preference the life of man, which really directs our being, and for this reason it affects fundamentally the construction of a character in theatre.

INTRODUCCIÓN.

La conciencia es la naturaleza fundamental de nuestra vida psíquica. existiendo muchos grados de esta, desde el sueño profundo a la vigilia extrema. La conciencia es la única cualidad realmente humana de la cual carece totalmente el animal. El significado que le damos a la palabra "conciencia" en este trabajo no se refiere al conocimiento del bien y del mal, y difiere de su acepción psicológica. La usamos en general como significativa de "estar consciente, es decir, de un alto nivel.

Mientras más consciente (alto nivel consciente) sea un individuo, más distanciado se encuentra del animal. Solo existe un elemento fundamental que causa notable e insospechado desmedro en la mente humana y éste es un bajo nivel consciente.

El método de análisis propuesto en este trabajo nos develará como el *bajo nivel de conciencia* es el que rige con preferencia la vida del hombre, nuestro lado oscuro de la vida, que es el que realmente dirige nuestro ser. Esto significa que no tenemos control sobre nosotros mismos, sino que somos dominados por las pasiones que envuelven nuestros pensamientos y sentimientos.

Los pensamientos que cruzan por nuestra mente en forma habitual son verdaderas piedras angulares sobre las que construimos nuestra vida material, mental y emocional. Cada pensamiento deja una huella y evoca un estado emocional equivalente a su intención y calidad. Y cada persona cuenta con un particular mecanismo psíquico que usa para protegerse y enfrentarse a la vida. Los sentimientos junto con las emociones se consideran como expresiones típicas de la vida afectiva. La emoción es una vivencia o estado mental caracterizado por algún sentimiento intenso y acompañado a menudo por fenómenos motores. Las emociones generalmente se presentan en situaciones en que no hay una respuesta habitual, ya conformada para enfrentarse a las situaciones.

Los sentimientos resultan- de la evolución de las emociones fundamentales y son nuestra reacción frente a lo que percibimos y a su vez tiñen y definen nuestra percepción del

mundo, *SON* en realidad el mundo en que vivimos. El lenguaje de los sentimientos es el medio por el cual nos relacionamos con nosotros mismos. Sin conciencia de lo que significan nuestros sentimientos no hay verdadera conciencia de la vida. Ellos resumen lo que hemos vivido y ellos dicen si ha sido grato o doloroso y constituyen la reacción más directa a nuestra percepción.

La emoción es un soplo de Dios en un papel protagónico. A través de la emoción los personajes de un autor surgen vivos, ya que el conflicto psicológico es el de mayor importancia en la vida del personaje. La emoción es la que marca, define y rige el ritmo psíquico del personaje. A través del método, mostraremos no sólo la dispersión del nivel de conciencia del personaje, sino los diferentes niveles por los cuales transita en el desarrollo de la acción, además de detectar el tipo de emoción que lo embarga. Este método será aplicado a las obras donde la acción sea condicionada por los diversos niveles de conciencia del personaje. Donde la pluralidad de conciencia determina o condiciona de una manera más enfática la acción dramática. El temperamento del personaje deviene de esa pluralidad de conciencia, donde intervienen sus luchas internas; que desencadenan en diversidad de pensamientos sentimientos y emociones que forman progresivamente el ritmo de la psiquis o el ritmo del pensamiento del personaje.

Aquí entraría en funcionamiento la parte semiológica en cuanto a la identificación de los signos que hacen evidente esa caracterología, que es de donde se parte para el análisis del texto. En un momento dado esos mismos signos como "*prender*

y *apagar una luz* ", puedan tener aparte de su significado original, una connotación psicológica; por ejemplo simbolizar estados de conciencia antagónicos. También para poner otro ejemplo pudiésemos decir cómo *la noche* que está hecha para descansar y disfrutar. puede tener en otro momento un significado totalmente opuesto; como cuando está cargada de una gran tensión emocional. Igual es *el día*, que representa la rutina, la responsabilidad, el trabajo la seriedad, puede tornarse luego lleno de amenazas. Provocando incertidumbre, e inseguridad. Asimismo un haz de luz que entra por una ventana, puede muy bien representar una abertura proveniente de un estado de conciencia mas profundo, por donde se escapan sentimientos y emociones que reflejan un bajo nivel de conciencia.

Los diferentes niveles de conciencia o estados psíquicos por los que pasa el personaje provocarían estos cambios en el significado de los signos. Los cuales debemos interpretar no sólo bajo su verdadera acepción sino dándole a estos signos el significado psicológico que el personaje propone, de acuerdo a los diferentes niveles de conciencia que lo envuelven. La importancia de este método es que *parte* de la estructura dramática de la obra y no acude a la especulación extradramática. y el aspecto psicológico no es una mera especulación sino una deducción directamente de las claves performativas, dramaturgísticas y de la estructura pura contenidas en el texto teatral. Este método tiene como objetivo relacionar la parte psíquica del personaje con la estructura dramática a través del ritmo.

El método aludido tendrá un carácter ecléctico, por cuanto toma la mezcla de lo fenomenológico, lo estructuralista, lo semiótico estético, lo psicológico. Nuestro método tiene de fenomenológico que nos metemos en la estructura dramática desde la perspectiva del dramaturgo, de ahí deviene la interteatralidad, que es ver la obra y fundar la crítica desde la obra, no verla desde afuera, sino entrar en ella y encontrar en la obra las bases explicativas donde se funda así misma.

El carácter estructuralista nos los da, el entrar dentro de la estructura de la obra para deconstruir sus funciones con la intención de llegar a un discurso de tipo estético. Lo semiológico estético es interpretar los signos y símbolos desde la estética del dramaturgo. y lo psicológico parte, del hecho de tomar elementos de la teoría del psicoanálisis, con la finalidad de interpretar los diferentes niveles de conciencia por los que pasa el personaje. Este eclecticismo nos permitirá llenar los vacíos y limitaciones de que adolece la crítica tradicional, al analizar la obra desde afuera. Ellos psicoanalizan a los personajes como seres reales partiendo de una extrapolación de lo psicológico, y no desde la estructura dramática misma.

Este método de Re-lectura con los componentes arriba mencionados. tiene un carácter exhaustivo e interdisciplinario, por cuanto buscamos lo exhaustivo en la medida que somos interdisciplinarios y nos manejamos en una diversidad de fuentes en la cual basamos nuestra investigación.

También nos facultará este método para deconstruir las claves del texto con el objeto de verificar las funciones que se cumplen dentro de la interioridad más profunda de la estructura

dramática, con el propósito de arribar a un discurso estético.

ANÁLISIS ESTRUCTURAL DEL RITMO PSÍQUICO DEL PERSONAJE.

La Re-lectura conlleva a un replanteamiento, reformulación o refundación del pensamiento crítico a nivel del teatro latinoamericano contemporáneo. La Re-lectura no solamente se forma con la aplicación de nuevas teorías, sino también con nuevas metodologías. La metodología que usaremos para la elaboración de este método, comprenderá la lectura performativa y dramaturgística, las cuales nos permitirán deducir de la estructura dramática elementos para la sustentación del pensamiento crítico latinoamericano, especialmente a partir del análisis de datos en progreso, que consiste en deconstruir la obra para identificar, por vía de deducción, las claves dramaturgísticas y performativas implícitas y explícitas en el texto, que tengan que ver con los distintos niveles de conciencia del personaje.

Al profundizar en la estructura dramática nos veremos imbuidos dentro de la estructura pura, que parte del universo performativo de la obra. En el terreno de la Estructura Pura hay elementos que rigen la composición del drama, que sobrepasan el terreno puramente de la acción, y que son susceptibles de ser analizados más allá de los factores que determinan la existencia de lo dramático. La Estructura Pura supone niveles de premeditación e intuición utilizados por el dramaturgo en su plan maestro. La Estructura Pura nos da la posibilidad de

ahondar más en el ritmo de la obra, del cual partiremos para encontrar el ritmo psicológico del personaje.

Las críticas realizadas hasta el momento en las obras de teatro latinoamericano, denotan inseguridad en la interpretación simbólica correcta de la pieza y carencia en el discurso por una parte y por la otra el simple traslado de un recurso de análisis de un campo literario a otro, cuando sabemos que el teatro no es solamente literatura y trasladar un campo a otro supone una gran limitación. Otras veces lo que hacen es contar el argumento pero no toman como asidero la estructura dramática. cayendo en una especulación banal.

La crítica latinoamericana peca de preceptivista, y determinista² por cuanto el análisis psicológico que hace del personaje parte de conceptos sustentados y condicionados por el psicoanálisis y no se fundamentan en la estructura dramática de la obra. Este encasillamiento por parte de los críticos latinoamericanos puede ser por desconocimiento o por desinformación ya que la crítica no es un ejercicio académico y la estructura dramática vendría siendo un trabajo de interpretación académica que no es la tarea principal del crítico. O porque son en su mayoría literatos y de ahí toman su fuente **y** hacen su análisis bajo esa óptica.

Allí se comienza a formar una cultura foquista de nuestra crítica (foquismo es la consecuencias natural del ismo). que tiene la idea de que toda concepción literaria responde a un foco foráneo y de alguna manera están vinculados a la pieza. Y resulta que el crítico tiene que establecer una lectura interpretativa de todos los lenguajes que consigue en la pieza

desde la perspectiva del dramaturgo, que es el que inicia y evidencia los procesos.

Es por eso que la crítica teatral debe partir del análisis de la estructura dramática y ser realizada por críticos especialistas y conocedores de la materia que aborden el análisis de la obra desde una perspectiva que incluya la Re-lectura con sus dos elementos fundamentales: lo dramaturgístico y lo performativo. a fin de crear nuevos paradigmas propios del hecho teatral, capaz de concebir su propia crítica especializada.

Para la elaboración de este método es necesario realizar el análisis de datos a partir de las claves dramaturgísticas y performativas de la estructura dramática de la obra. (entendiendo como estructura dramática el esquema organizativo de la obra, las funciones que internamente facturan la pieza y le dan forma y organización a la obra).

La lectura dramaturgística se refiere a la manera como el autor organiza la acción. Esta lectura ayuda a deducir la estructuración de la acción y la función estructural del personaje, ayudándonos a construir el andamiaje de la obra. En la lectura dramaturgística nos interesa develar el funcionamiento sistémico de la estructura dramática a través de la **acción** y el personaje, que nos dará lugar para armar el ritmo psicológico del personaje y vincularlo al ritmo escénico.

En la lectura performativa nos interesa develar como está compuesto el universo performativo y los elementos performativos que intervienen en la construcción del ritmo psicológico del personaje y la manera como trabajan. Se entiende por universo performativo la puesta en escena virtual

implícita o explícita en el texto teatral. La lectura performativa analiza la teatralidad implícita en el teatro.

En la lectura dramaturgística agrupamos los datos a partir de la Función Dramática de la Acción, que se refieren a los esquemas compositivos de la acción, los cuales están preestablecidos dentro del plan maestro del autor. La Función Estructural del Personaje, nos mete en el territorio del personaje, el personaje y la acción "carácter y acción; el personaje como un campo de fuerza emocional "emoción y acción"; las reacciones emotivas que tiene el personaje en la medida que funda su acción "relación y acción.

El universo performativo es una puesta en escena virtual, contenida en la estructura del texto teatral. Nosotros deducimos del universo escénico las propias claves contenidas en la obra. Agrupándolas mediante los signos Actorales, Espaciales, y Rítmicos, que tengan relación con el ritmo psíquico del personaje como por ejemplo: *pálido, tembloroso, sobresaltado el corazón...* Estas lecturas se realizan a partir del análisis de datos en progreso.

Identificados los datos, se ordenarán por afinidad y por contraste, para luego verlos de una manera sistémica e identificar a qué corresponden desde el punto de vista estructural; tomando en cuenta sus recurrencias, frecuencias y ausencias, las cuales tendrán relevancia en la constitución de los esquemas compositivos del ritmo escénico el cual será la matriz de donde se deduzca el ritmo psicológico del personaje.

Una vez hecho el análisis de datos en progreso se cotejan los datos previamente realizados con las lecturas críticas,

directamente vinculadas con la pieza en cuestión; con el autor, con el tipo de obra o con la tendencia en la que ésta pueda inscribirse desde el punto de vista específicamente escénico. En este caso con obras donde se enfrenten los distintos niveles de conciencia del personaje, con el objeto de comparar los análisis de la obra a fin de reflexionar sobre la ineficiencia de las críticas, causadas por el desconocimiento de la estructura dramática.

Después pasamos al campo de la Estructura Pura. Función Constructiva. que comprende los *valores abstractos, esquemas compositivos abstractos, simetrías, asimetrías*. La Estructura Pura, supone sumergirse dentro de los patrones compositivos utilizados por el dramaturgo. que van más allá del determinismo específico de la acción dramática y que se rigen por leyes, reglas o valores distintos a los propiamente dramáticos.

Tanto la Estructura Dramática como la Estructura Pura se corresponden y actúan en el proceso creador del dramaturgo. La Estructura Pura tiene gran autoridad desde el punto de vista de la Re-lectura, ya que en ella encontramos factores de apoyo esenciales para adentrarse de una manera bien sustentada al territorio específico de la estructura dramática.

Para abstraer la Estructura Pura hay' que imbuirse en las Unidades de Acción. El autor subdivide en determinado número de pasos las estaciones de la acción, como la intención simétrica y la intención asimétrica en el ritmo. Ningún tipo de incursión dentro de la Estructura Pura tiene eficacia y validez, si

antes no pasamos por un estudio de las unidades de acción. Este análisis permite al actor y al director una herramienta de visualización mucho más concreta hacia los fines de cada uno con relación a la pieza.

Desde el punto de vista del análisis semi-aritmético nos metemos en un estudio de los cálculos que hace el dramaturgo en términos de proporciones concretas que se establecen entre una unidad dramática y otra en términos cualitativos. Podemos deconstruir la estructura dramática dividiendo los actos o las escenas de la obra en unidades de acción y llegar a una conclusión cuantitativa en el terreno aritmético.

Es decir, cuantas son y comparar el número de unidades de un acto con otro y establecer relaciones de correspondencia que pueden ser deducibles de un terreno puramente cuantitativo y podemos sacar los cálculos hechos por el dramaturgo en función de manejar determinado número de unidades en una extensión y en otra, en un acto x' en otro. inclusive llegar a establecer cuantas macro unidades de acción están dentro de una misma unidad de acción.

Todo esto lo podemos deducir de la estructura dramática. Esto nos va a dar valoraciones rítmicas. Desde el punto de vista algebraico podemos analizar el espacio recorrido por la acción. Tomando parámetros de distancias aleatorios. La acción sería el vehículo, recordemos que la temporalidad de la representación rige dentro de la temporalidad dramática. Aunadas todas estas disciplinas además de darle un carácter ecléctico a este método, servirán para determinar la aplicabilidad del mismo.

En cuanto a la parte psicológica tomaríamos todo lo que tiene

que ver con la psiquis del personaje para sacar el ritmo psicológico como cambios de actitud psicológica, acciones y reacciones del personaje. Esta parte psicológica estaría vinculada a la caracterología del personaje.

Para efectos de la aplicabilidad del método consideraremos las unidades de acción como instrumentos de análisis básico para la construcción del ritmo escénico planteado por el dramaturgo. Entendiendo por ritmo escénico a las proporciones y repeticiones de movimientos o cosas que son recurrentes en una o en varias situaciones. La situación comprende las condiciones espacio-temporales, la mímica y la expresión corporal de los actores.

El ritmo escénico determina la distribución, la longitud y la equivalencia de las escenas; la velocidad y exactitud de los elementos que lo integran. El ritmo escénico también forma parte de un todo que es la obra de teatro. Y de la precisión y variedad del ritmo depende la calidad del placer teatral.

Entendiéndose por Unidad de Acción a un fragmento de la obra donde se inicia y termina una acción, y donde su recurrencia progresiva de escenas paralelas es lo que presta equivalencia y armonía a la obra determinando el ritmo escénico.

El tiempo fijado por la puesta en escena atañe a la rapidez de la dicción. al vínculo entre texto y gesto. a la rapidez de los cambios, a las transiciones entre cada actuación. La iluminación, la música, así como otros signos Actorales, espaciales y rítmicos mencionados en la primera parte de este trabajo, pueden asimismo intervenir en la formación del ritmo

escénico.

Llamamos ritmo a los cambios ordenados y medidos de todos los elementos de una obra de arte, siempre que esos cambios estimulen progresivamente la atención del espectador y conduzcan invariablemente al designio final del artista. También debe entenderse por ritmo, el fenómeno que afecta al movimiento de una obra, no en su velocidad, sino en su presencia persistente a través de los diferentes episodios. pudiendo ser un ritmo alegre o triste. majestuoso o ligero, compacto o espaciado. Pero siempre correspondiente al género y al estilo de la obra.

El ritmo de la acción, su progresión continua o escalonada proporcionan el marco rítmico general. Pero dentro de cada proceso escénico el actor es el creador de un ritmo personal y/o social. El marco escénico comprende la naturaleza profunda de las relaciones psicológicas y sociales entre los personajes y por lo general toda indicación determinante para la comprensión de las motivaciones y de la acción de los personajes.

El personaje está en una relación dialéctica con la acción en el sentido de que la acción estructura psíquicamente al personaje y al mismo tiempo la estructura psíquica del personaje deviene de algún tipo de acción. La acción condiciona al personaje.

La acción, igualmente deviene en reacciones emotivas en componentes preponderantemente emotivos, de modo que hay claves que ya no tienen que ver con la configuración psíquica del personaje, sino también fundamentalmente con los componentes de las reacciones emotivas que tiene el personaje en la medida que funda su acción.

El carácter y la emoción son las reacciones emotivas del personaje al enfrentar la acción, su involucramiento emocional, la temperatura emotiva como consecuencia circunstancial. como por ejemplo cuando están jugando, sufren porque se emocionan. El personaje actúa y reacciona, las reacciones emotivas son perfectamente legibles y deducibles del texto teatral.

El ritmo psíquico denota el tipo o la calidad de emoción que se produce en un momento dado dentro de un espacio en la vida del personaje. implica un cambio en el nivel de conciencia Representa el ámbito que rodea en términos cualitativos la atmósfera del personaje. su temperatura conformada por los componentes emocionales y circunstanciales que le rodean.

La estructura psíquica del personaje (componentes emotivos, reacciones emotivas del personaje al enfrentar la acción) tiene que ver con la acción y viceversa. El ritmo psíquico mide la temperatura emotiva del personaje (su atmósfera) como consecuencia de las circunstancias que lo rodean.

Con el método propuesto se pueden analizar los distintos ritmos psíquicos por los que atraviesa el personaje. El ritmo psicológico del personaje se sucede cuando la acción se sitúa en distintos niveles de conciencia.

El ritmo psíquico puede marcar los diversos estados emocionales o darle un ritmo a esos estados emocionales del personaje. como puede ser triste alegre, majestuoso. etc.

Sabiendo cuantas unidades de acción tiene cada acto podemos relacionar comparar el ritmo psíquico del personaje en cada unidad de acción, con la finalidad de deducir los cálculos

del ritmo psíquico. Esto lo podemos hacer a través del análisis de la Estructura Pura, que es aquella parte de la estructura dramática determinada por patrones independientes a la síntesis dialéctica del personaje-acción. Y supone por lo tanto sumergirse dentro de los patrones utilizados por el dramaturgo en su creación dramática.

Las claves dramaturgísticas y performativas sirven para detectar a partir de los cambios de comportamiento, el ritmo psíquico del personaje. Toda obra tiene en las didascalias, en los parlamentos, en una frase, en un gesto, los recuerdos de cómo el personaje pasa por distintas emociones y lo conllevan a diferentes niveles de conciencia. Hay datos o claves que tienen que ver más que nada con lo que el personaje propone en determinadas situaciones, la vinculación entre su temperamento o estructura psíquica. Estos signos son entre otros, las didascalias de tipo actitudinal; las claves kinésicas y proxémicas: entradas y salidas de los personajes; actitudes motrices y las posturas corporales.

La acción física no tiene valor por sí misma, están orientadas a despertar los factores psíquicos: *descendiendo cautelosamente: se vuelve espantada*. Los gestos y la elocución que indican el estado de ánimo del personaje. Hay una gestualidad codificada por el dramaturgo, ya no dentro de la caracterología del personaje sino dentro de la caracterización: *se lleva las manos a las sienes; lo abraza, lo besa, con sensual coquetería; perplejo, aterrado; puño cerrado en su pecho; mira estupefacto; deja caer los brazos; gesto evasivo; rabia; tembloroso; sentarse cansadamente; confundido; desolado:*

suspiro de alivio; abalanzándose sobre sí; enmudece abrumad, etc.

Los signos de elocución, registran el volumen, el tono, la dicción, la intensidad. En términos semiológicos abarca más que nada las indicaciones o didascalias o por vía del texto implícito de la forma de decir que el autor prevé: *como si fiera...* Ese "como si" tiene una connotación muy importante, ahí está la clave de la emoción, *Psh. mujer duerme allá arriba Casual: no tiene algún vinito en casa Radiante: Oh, es maravilloso. Pausa: que te pasa hombre. Ultrajado: Salga de casa de inmediato. En sordina: Claro que no. Por qué iba usted a tener que soportarlo.*

Los signos visuales son : *que prende la luz; mira las matracas: observa ritual; muestra la casa, muestra la pieza.* Desde el punto de vista de la iluminación y el sonido el ritmo que se impone es el ritmo de la conciencia. Por lo que desempeñan un papel importante en la caracterización del personaje. Todos estos signos nos ayudan a detectar la variabilidad y tensión de los cambios emocionales del personaje.

La iluminación crea la atmósfera, lugar o momento temporal, de participación en la acción, de "iluminar" la psicología de los personajes. Esto controla el ritmo del espectáculo, los cambios en la intriga; subraya un elemento del decorado, indica la transición entre diversos momentos o atmósferas.

La iluminación es uno de los signos de más relevancia para relacionar los diferentes niveles de conciencia: *se proyecta una sombra*, las sombras pueden acotar advertencia, amenazas. Un

juego de luces determinan la atmósfera, el momento, el clímax de una obra. Así como un estilo de música que identifique esos momentos donde el personaje sienta locura, delirio, odio, ternura, amor.

Además de la música también se identifican entre otros como signos acústicos: *ruido de voces; un silencio amenazador; chillidos de pájaro; se oíen pasos; respirando ruidosamente; un golpe y cae un vidrio; se quiebra con estruendo; grita; gran estrépito; risas.*

A estas claves se superponen una serie de signos más durables, como son la estenografía y los elementos que de alguna manera incrementen la expresividad y la justificación de la acción dramática, como son el maquillaje y el vestuario.

El maquillaje y el vestuario contribuyen a crear el mundo artificial del actor. El vestuario marca una forma particular de caminar, de sentarse de estar de pie. El vestuario juega un papel variado de gran importancia transformadora. Puede en un determinado momento simbolizar la conciencia del personaje, sus miedos. sus angustias, sus fracasos. sus culpas. sus anhelos. Como lo que puede insinuarnos: *la cola del traje de 50 centímetros de longitud; o cuando contradice sus andrajos un cuello blanco y tieso inmaculadamente limpio.* El maquillaje que acentúa o realza las características del personaje: *sangra de la nariz; pálido como un muerto.*

El ritmo psíquico lo podemos asociar o comparar a un estudio encéfalo gráfico. El Electroencefalograma capta los diferentes niveles que modifican el contenido de la conciencia, dependiendo de la variedad de los estados psíquicos. su

ordenación y disposición rítmica. El Encefalograma recoge las ondas que producen los diferentes ritmos cerebrales, dependiendo del nivel en que se encuentre el sujeto.

Tanto la conciencia como el ritmo psíquico se pueden considerar desde dos puntos de vista: el de su contenido y el de su actividad. En cuanto a su contenido se nos presenta la conciencia como la suma de contenidos psíquicos actualmente presentes. Esto es igualmente aplicable al ritmo psíquico. Y en cuanto a su actividad la conciencia selecciona los contenidos dependiendo de la coloración afectiva de los estados psíquicos.

El Ritmo psíquico determina la aparición de niveles de conciencia nuevos y modifica sus contenidos. El ritmo psíquico también se determina cuando aparece una emoción o estado de conciencia nuevo en el personaje dependiendo de su carga afectiva, que se transforma o modifica durante el ritmo.

La conciencia es una actividad, un tender continuo a la realización de fines (asimila o elimina datos y elabora y organiza contenidos, lo que es asimilado viene a formar parte de un todo que tiene una fisonomía unitaria). Y el ritmo psicológico también es una actividad que tiene un fin determinado, como lo es elaborar y ordenar los diferentes niveles de conciencia, el tipo de emoción que interviene en ese momento, su grado, su intensidad, su disposición periódica. Así como también los signos que se manifiestan en la transformación o modificación; su proporción simétrica o asimétrica, los puntos fijos y los cambiantes que se mueven en las unidades de acción para formar el ritmo.

Los niveles de la conciencia determinan la progresión de la

distinción y de la claridad con las que algo puede estar presente en ella. Si se considera a la conciencia como actividad al describir los niveles que puede presentar, debe determinarse que relación existe entre los contenidos y ella misma.

Y si hablamos del ritmo psicológico, podemos determinar la relación entre los contenidos del ritmo y el ritmo mismo. Que viene siendo el nivel de conciencia en que se manifestó la emoción y que dio lugar a ese cambio de nivel, y los elementos que intervinieron en la transformación, tanto circunstanciales como emotivos.

En cambio, si se considera la conciencia como el objeto de las experiencias que presenta, se debe determinar si de tales experiencias una está presente en cada grado o nivel. Podemos decir que en este nivel de conciencia, donde se presenta una tensión alta, baja, mediana, está actuando tal tipo de emoción, bien sea fuerte, pasional, conmovedora o de pánico.

Y desde el punto de vista algebraico, podemos tomar parámetros voluntarios y aplicar la fórmula: $E = NC * t$, en donde E, Emoción es igual al Nivel de Conciencia que presenta el individuo por la tensión que sufre en ese momento el personaje.

Los niveles de la conciencia son comparables a los diferentes estados psíquicos; diferentes atmósferas, desde el punto de vista de la acción. que envuelve al personaje en un momento determinado. La amplitud de la conciencia depende de la propiedad de los contenidos, de su ordenación. de su disposición rítmica..

La conciencia varía a cada momento por la influencia de

diversos factores. Y el ritmo psicológico también cambia por la acción de diferentes elementos, como puede ser la atmósfera emotiva y circunstancial que rodean al personaje en un determinado momento. Al estado de conciencia cargado de emoción lo llamamos estado afectivo. Casi siempre, el estado afectivo es una reacción de la sensibilidad producida por un agente externo, que al hacer contacto con la imagen, estalla con explosión en el interior, como tocado por un gatillo, es así como se produce el ritmo psíquico del personaje

La conciencia, al igual que el ritmo psíquico, es también continuidad y actúa a través de la sucesión de acontecimientos de la vida psíquica. Unidad y actividad son los caracteres de la conciencia, así como también el ritmo psicológico es una unidad conformada por diferentes elementos que cumplen una actividad unificadora, como es la de combinar todos componentes que intervienen en él.

El ritmo psíquico se puede comparar también al ritmo musical por cuanto el primero es un movimiento ordenado de los distintos estados de conciencia por los que pasa el personaje y el ritmo musical es un movimiento ordenado de los sonidos. El ritmo musical es la repetición de un golpe.

Para producir un tono musical es necesario que se produzca la vibración que es el movimiento que hace un cuerpo elástico sometido a una tensión. en su tendencia a convertir ese estado de tensión en otro de reposo. Y para producir el ritmo psíquico es necesario que esa tensión que ha ocasionado un tipo de emoción se transforme o modifique convirtiéndose en otra de reposo. El ascenso se percibe como tensión y el descenso como

relajamiento.

En música, cuanto mayor sea la frecuencia mas alto será el tono percibido es decir mayor la altura del tono. Y en el ritmo psíquico, mientras más alta sea la tensión, el tono tendrá mayor altura y el nivel de conciencia será más bajo.

La métrica divide el compás en fuertes y débiles y también combina elementos que determinan la diferencia neta entre largo y corto. Todos estos recursos pueden ser aplicables al ritmo psicológico, va que puede haber emociones fuertes y emociones débiles y las fuertes pueden tener una mayor duración (larga) que las débiles (corta). Esta diferencia puede estar marcada dependiendo de la tensión de la acción que dio impulso a la emoción.

También puede haber unidades de acción donde la longitud de los parlamentos determinen un ritmo por su recurrencia en distintas unidades de acción. Y se podría dar un tipo de ritmo como el Yambo. En música el ritmo se le reconoce y comprende claramente, porque es más fácil identificarlo. Pero no sucede lo mismo en el teatro, porque aparte de que en el teatro se emplea un ritmo quebrado. son muchas y distintas las fuentes de las cuales proviene, como por ejemplo la intensidad o acento que se imprime en una palabra es desde luego importante y fácil de reconocer, pero puede igualmente estar aplicado a la entrada o la salida del personaje.

También esto se debe a la súbita captación por parte del público de algún cambio que se este operando en el interior de un personaje. El uso de una luz, el ruido fuera del escenario, un traje de colores brillantes, los gestos y movimientos de un actor

y. muchas veces la reacción del público, como por ejemplo la tensión que lo envuelve esperando el desenlace de la acción o el silencio absoluto en el que lo sume una situación. O la catarsis que en un momento dado es provocada por el desenlace de una situación.

La música combina rítmicamente los sonidos con el fin de apresar sentimientos y emociones y en el ritmo psíquico se combinan diferentes emociones y sentimientos que dan lugar a distintos niveles de conciencia.

El ritmo psíquico lo podemos comparar a muchas composiciones musicales, dependiendo de la exaltación del ánimo de las piezas. Entre ellas la Obertura 1812 del compositor ruso Tchaikovsky, donde se expresan casi de manera palpable la fuerza el dinamismo y el vigor de los sentimientos unidos por la pasión en un movimiento interior.

CONCLUSIONES.

El método propuesto viene a ser el resultado del desarrollo del esquema compositivo, que dio lugar a la hipótesis de Re-lectura, la cual nos aproxima al proceso creador del dramaturgo. más allá o en lugar de la concepción simple y llanamente psicológica. Es un método ecléctico de Re-lectura cuyos datos fueron extraídos directamente de la estructura dramática de texto teatral, a través del análisis de datos basados en las lecturas dramaturgística, performativa, y de la estructura pura. Este hecho es lo que le da relevancia a este método.

Es un método hecho epistemológicamente, relacionado con la naturaleza y esencia del hecho teatral. No acude a la especulación extradramática, ni banal sino que se inserta dentro de la estructura dramática. Los datos extraídos en las lecturas performativa y dramaturgística de la obra nos llevarán por vía de deducción a los procedimientos utilizados por el dramaturgo para elaborar el ritmo de la obra, sus recurrencias, ausencias, etc

El aspecto psicológico es el de mayor importancia en la vida del hombre. Y este método nos devela como el bajo Nivel de Conciencia es el que rige la vida del individuo y que el temperamento del personaje deviene de esa pluralidad de conciencia. Este método dictará las pautas que rigen el ritmo psíquico pudiendo adentrarnos en los diferentes Niveles de Conciencia por los que pasa el personaje.

Es un método con carácter ecléctico de Re-lectura que conlleva a un replanteamiento del pensamiento crítico a nivel del teatro latinoamericano contemporáneo. Es un método que tiene como finalidad crear nuevos paradigmas propios del hecho teatral capaz de concebir sus propias críticas especializadas.

A partir de este método nos damos cuenta como todo tiene su significado en la obra y que para hacer una crítica verdadera, se debe partir de la estructura dramática de la pieza. Con este método se puede analizar los distintos ritmos psíquicos por los que atraviesa el personaje en la obra. También nos ayuda a descubrir el potencial de vivencia del personaje. Lo desenmascara a través de las claves implícitas y explícitas en el

universo performativo y dramaturgístico. descubriendo el mundo interno del personaje.

Al crítico le sirve como herramienta para interpretar la estructura dramática de la obra, lo que le permitirá hacer un análisis intrateatral y no metateatral como lo ha hecho hasta ahora.

La puesta en escena es responsabilidad del Director y este método le ayuda a decodificar el texto dramático para interpretar la obra en su totalidad. Además le facilita la visión psicológica del personaje. Sus altibajos. su ritmo psicológico. Le sirve en la creación de la atmósfera o ambiente que rodea al personaje para expresar el ritmo psicológico. Se adentra en el terreno del dramaturgo y lo ayuda a interpretar mejor el sentido de la obra. Une más la relación director-dramaturgo. al entender mejor lo que el dramaturgo quiere expresar. Este método le permite al autor hacer un guión a partir del texto escrito.

De la eficaz interpretación del actor depende el éxito del espectáculo. La caracterización de la mente en el papel, sobre el escenario es mayormente un asunto del ritmo. El ritmo del pensamiento. Y este método le permite al actor estudiar más a fondo la caracterología del personaje. ayudándolo a buscar una nueva visión del mismo que le faculte a interpretar **y** proyectar los pensamientos y emociones, en la tonalidad, tensión, y con la pausa adecuada que marca el ritmo psíquico del personaje. Pudiendo el actor ver con claridad los altos y bajos niveles de conciencia con su consiguiente estado emocional.

Además, le facilita ver con transparencia donde están los

punto culminantes del ritmo de la obra, donde la tensión es mas fuerte o mas densa, o se va a producir un cambio en la tensión, que es lo que antecede a este cambio, que pasa luego de suceder, donde baja el ritmo, por qué baja, que paso en la obra para que esto se diera; cuándo hay la preparación para el desenlace, o la catarsis, o desde cuando se establece un ritual. A partir de que momento, por qué circunstancias.

Con este método el actor se adentrará a analizar los problemas íntimos del personaje. al enfrentar su verdad. Le rasgará el velo conque el personaje protege su mundo físico, para conocer a fondo su verdadera naturaleza y sus más recónditos secretos. Este método le ayudarán a comprender mejor al personaje, enriqueciendo su interpretación y mostrando al público el verdadero mundo interior del personaje

Cuando un personaje es interpretado con el cuerpo y' alma del actor. adquiere grandes y nuevas dimensiones, logrando llegarle a público a lo más profundo de su ser. Porque el teatro debe conmover esencialmente al público.

Al hacer el actor una excelente interpretación del personaje y el director asimilar, lo que el autor quiere plasmar en la obra, el público entenderá y disfrutará con mayor facilidad el significado interno de la pieza. **y'** se conmoverá al adentrarse en las emociones e instintos del personaje. porque esa es la autentica realidad de la puesta en escena.. Una obra es buena cuando el público sale entendiendo el significado de la obra x' hacia qué apuntaba o se dirigía.

Al dramaturgista, siendo un investigador especializado en el texto dramático le sentirá como herramienta de apoyo para

analizar la pieza desde otra perspectiva, permitiéndole conocer los diferentes niveles de conciencia por los que se pasea el personaje, una vez establecidos los esquemas compositivos de la tensión y se dará cuenta si van paralelos o no a los puntos de mayor o menor dispersión de la tensión, facilitándole su tarea en la puesta en escena.

Todo lo anteriormente expuesto nos conduce a la utilización de este método por los profesionales del quehacer teatral, por cuanto su aplicación los ayudará y facilitará la comprensión del texto teatral, no sólo en cuanto a enriquecer su labor en el escenario, sino también a nivel de sus relaciones interpersonales, ya que al hacer mejor el trabajo. la comunicación será más cordial y sincera, y a nivel personal los hará sentirse mas satisfechos consigo mismo. También nos confirma que la crítica teatral debe ser realizada por especialistas y conocedores de la materia, que aborden el análisis de la obra a partir del texto mismo; fundamentando su análisis en la estructura dramática de la pieza. con el fin de crear nuevos paradigmas propios del hecho teatral.