

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS**



La imagen fotográfica y los personajes teatrales

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Teatro que  
presenta:

*Sol de Maria Nacarino Bardales*

Asesora:

*Vera Rocio Castaño Garcia*


Lima, 2023

## Informe de Similitud

Yo, *Vera Rocio Castaño Garcia*, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesora de la tesis de investigación titulada “*La imagen fotográfica y los personajes teatrales*”, de la autora *Sol De Maria Nacarino Bardales* dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 3%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 26-mar.-2023.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 25 de octubre de 2023

Nombres y apellidos de la asesora: <i>Vera Rocio Castaño Garcia</i>	
DNI: 42591256	Firma: 
ORCID: <a href="https://orcid.org/0009-0007-6731-5604">https://orcid.org/0009-0007-6731-5604</a>	

## Resumen

La presente investigación pretende analizar el empleo de la imagen fotográfica como estímulo que active y potencie la imaginación del actor durante el proceso de construcción de personaje a través de la técnica de Michael Chéjov. A partir de mi experiencia y formación actoral, considero que la imaginación es la herramienta principal con la que todo actor y actriz debe trabajar. Sin embargo, debido a su naturaleza abstracta y subjetiva, es complicado acceder a ella y desarrollarla de forma consciente, sin experimentar bloqueos. Por ello, se llevó a cabo un proceso laboratorial donde se trabajó con dos actrices y dos actores de la especialidad de Teatro de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú. La sistematización que se propuso fue progresiva. Se parte de la imagen fotográfica, luego, con las sensaciones e imágenes que esta detona, se exploran posibilidades físicas y psicológicas del personaje por medio de la técnica de Michael Chéjov, la cual permite desarrollar la consciencia sobre el trabajo dejando de lado la frustración y los bloqueos. Como resultado, la imagen fotográfica activa y potencia la imaginación del actor y actriz al conectar con su subjetividad y detonar recuerdos, sensaciones e imágenes que luego incorpora en su proceso de construcción de personaje empleando la técnica de Michael Chéjov como puente que conecte ambos momentos.

Palabras clave: actriz, actor, imaginación, imagen fotográfica, fotografía narrativa, *punctum*, teatro, actuación, flujo oculto de movimiento, técnica de Michael Chéjov, construcción de personaje, características físicas, características psicológicas.

## **Dedicatoria**

A mi mamá, por su apoyo constante, por su compañía durante todo el proceso y por sostenerme desde el inicio.

Al teatro, por haber desatado en mí esa pizca de intuición que me enseñó otra forma de ver el mundo.



## Agradecimientos

Definitivamente esta investigación no es producto de una sola persona y no habría podido ver la luz si no fuera por quienes me acompañaron durante todo el proceso. Gracias Dios, por guiar siempre mi camino. Gracias a mi familia, por ser el mejor soporte que he tenido durante estos años. Mamá, papá, estoy eternamente agradecida con ustedes, nunca podré retribuir lo que su amor y entrega han hecho por mí. Hermanitas, gracias por su apoyo incondicional durante todos estos años, por alentarme y darme fuerzas para terminar mi investigación que, finalmente, nos pertenece a los cinco ¡Lo logramos! Gracias Umi, Chili y Oliver, por acompañarme durante esas madrugadas de escritura infinita. Gracias Carlo Mario, Lupe, Diego, Julio y Andrea, por confiar en mí y aventurarse conmigo hacia mis más profundos intereses. Gracias, querida Vera, tu asesoría y guía constante, así como tus palabras de aliento fueron cruciales para que esta sea una experiencia disfrutable y enriquecedora.

## Índice de contenidos

Resumen .....	ii
Dedicatoria.....	iii
Agradecimientos.....	iv
Índice de tablas .....	viii
Índice de anexos .....	ix
Introducción.....	1
Capítulo 1. Planteamiento de investigación .....	2
1.1. Tema de investigación .....	2
1.2. Motivación personal.....	2
1.3. Justificación .....	3
1.4. Preguntas de investigación.....	4
1.4.1. Pregunta principal.....	4
1.4.2. Preguntas específicas.....	5
1.5. Objetivos de investigación.....	5
1.5.1. Objetivo principal.....	5
1.5.2. Objetivos específicos.....	5
1.6. Hipótesis .....	6
Capítulo 2. Estado del arte y marco conceptual .....	7
2.1. Estado del arte.....	7
2.1.1. Teatro y fotografía.....	7

2.1.2.	Estímulos visuales en el trabajo actoral.....	9
2.2.	Marco conceptual.....	11
2.2.1.	Imaginación.....	11
2.2.2.	Personaje.....	15
2.2.3.	Fotografía.....	23
2.2.4.	Punctum.....	35
2.2.5.	Técnica de Michael Chéjov.....	37
2.2.6.	Conceptos de la técnica de Michael Chéjov.....	44
Capítulo 3.	Metodología.....	55
3.1.	Aspectos teóricos.....	55
3.2.	Aspectos formales del laboratorio.....	55
3.2.1.	Propuesta y objetivo del laboratorio.....	56
3.2.2.	Desarrollo del laboratorio.....	60
3.2.3.	Métodos de recojo de información.....	68
Capítulo 4.	Sistematización y análisis de resultados.....	71
4.1.	Análisis del cuestionario inicial.....	71
4.2.	Análisis de las sesiones.....	76
4.2.1.	Sesión 1.....	76
4.2.2.	Sesión 2.....	82
4.2.3.	Sesión 3.....	90
4.2.4.	Sesión 4.....	94
4.2.5.	Sesión 5.....	95

4.2.6. Sesión 6.....	98
Conclusiones.....	103
Referencias bibliográficas .....	105
Anexos.....	109



## Índice de tablas

Tabla 1. Ejercicios y objetivos de la sesión 1 .....	62
Tabla 2. Ejercicios y objetivos de la sesión 2 .....	63
Tabla 3. Ejercicios y objetivos de la sesión 3 .....	64
Tabla 4. Ejercicios y objetivos de la sesión 4 .....	64
Tabla 5. Ejercicios y objetivos de la sesión 5 .....	65
Tabla 6. Ejercicios y objetivos de la sesión 6 .....	66



## Índice de anexos

Anexo 1: Rúbricas .....	109
Anexo 2: Entrevistas a expertos .....	110
Anexo 3: Cuestionario inicial .....	122
Anexo 4: Estructura del registro en bitácoras.....	128
Anexo 5: Descripción de los ejercicios realizados en el laboratorio .....	131
Anexo 6: Cronograma del laboratorio por sesiones .....	136
Anexo 7: Escena de El jardín de los cerezos .....	142
Anexo 8: Bitácoras de las y los participantes .....	149
Anexo 9: Descripción final de las y los participantes sobre su proceso de construcción de personaje a partir de las imágenes fotográficas .....	168
Anexo 10: Imágenes fotográficas que se emplearon para la construcción de cada personaje.....	170
Anexo 11: Fotografías de las sesiones .....	183
Anexo 12: Registro visual de la presentación de la escena de El jardín de los cerezos .....	187

## Introducción

El trabajo principal que el actor y la actriz deben realizar constantemente radica en la construcción de circunstancias imaginarias y ficticias que deben ser capaces de atravesar como si fueran la realidad. Para ello, más allá de la gran variedad de técnicas actorales que se puedan emplear, es la imaginación la herramienta fundamental que el actor y actriz deben entrenar para conseguir que, tanto la construcción del personaje, como de todo su mundo, sean específicos y orgánicos. Sin embargo, no siempre es sencillo acceder a ella debido a que es abstracta y diferente para cada persona. No se la puede forzar y es normal que se generen bloqueos al intentar emplearla, ya que no siempre se cuenta con un camino claro y consciente que indique de dónde partir y cómo continuar en el trabajo con la imaginación.

Por ello, la presente investigación propone el empleo de la imagen fotográfica como una herramienta que estimule la imaginación del actor y de la actriz, ya que, al ser un objeto concreto, sirve como un punto de partida para liberar la imaginación de los actores. Todo ello enfocado en un proceso de construcción de personaje, en donde se busca emplear la técnica de Michael Chéjov como un puente que permita conectar el trabajo con las imágenes y el personaje, de manera que se vean reflejados en la corporalidad del actor y de la actriz.

De igual manera, esta investigación es interdisciplinaria, ya que busca promover e incentivar el interés por emplear herramientas de otros campos o áreas ajenas a las artes escénicas, como en este caso la fotografía, con el objetivo de que nutra y amplíe el trabajo actoral.

## **Capítulo 1. Planteamiento de investigación**

### **1.1. Tema de investigación**

La imagen fotográfica como estímulo que activa y potencia la imaginación del actor durante el proceso de construcción de un personaje, a través de la técnica de Michael Chéjov.

### **1.2. Motivación personal**

La decisión de llevar a cabo esta investigación responde a distintos intereses y experiencias personales. Como parte de mi formación actoral, por ejemplo, recuerdo especialmente una clase de Entrenamiento Corporal en la que nuestra profesora, Ana Correa, nos propuso emplear pinturas como estímulo del cual partir para componer distintas imágenes incorporando una silla como el elemento central. Ese ejercicio fue crucial para mí porque amplió mi capacidad de juego y creación. Hasta ese momento, había trabajado principalmente con textos, indicaciones explícitas, características del personaje, etc., pero no había incluido recursos visuales como parte de mi proceso creativo. Es por ello por lo que surge mi interés por investigar otro tipo de recursos que se puedan implementar para la construcción de un personaje y que permitan explorar y despertar nuevas áreas de sensibilidad.

Por otra parte, la fotografía es una disciplina que practico como un pasatiempo y con la que me siento muy afín debido a las sensaciones que me genera y a su capacidad de transportarme en el tiempo y espacio. Además, como parte de mi proceso creativo personal, yo misma empleo imágenes fotográficas como un potente estímulo para mi imaginación durante la construcción de mis personajes. Es por ello que surge mi interés, no sólo por ser espectadora de este proceso explorativo, sino también por ser una participante activa que experimente personalmente lo planteado en mi investigación. Por

otro lado, mi interés por explorar la herramienta de la imaginación radica en que es fundamental dentro de mi trabajo como actriz y considero que en mi formación profesional no se le ha dado un espacio particular para trabajarla de forma consciente. Esto se encuentra muy ligado a mi interés por emplear la técnica de Michael Chéjov, ya que él basa gran parte de su pedagogía en la imaginación como punto principal. Por último, mi elección por trabajar con personajes del realismo psicológico reside en que me interesa mucho indagar en el mundo interno y en el porqué del comportamiento, características de este género, el cual es un proceso muy atractivo y rico para mí como actriz.

### **1.3. Justificación**

La relevancia del presente tema de investigación en el marco artístico radica en el trabajo interdisciplinario que se propone entre el teatro y la fotografía, expandiendo así las posibilidades de creación de ambas disciplinas. “Yo creo que la manera de ampliar el diseño para el actor y la actriz, lo puedes tomar de otras artes como la pintura, la fotografía, la instalación plástica, o también de la naturaleza” (A. Correa, comunicación personal, 3 de noviembre del 2022) En el presente trabajo interdisciplinario se parte de un proceso actoral, el cual propone a la imagen fotográfica como un estímulo del cual se pueda partir para construir un personaje. Cabe resaltar que se han encontrado muy pocas investigaciones académicas en las que estas disciplinas se retroalimenten de la manera en que yo lo planteo. De igual manera, la relevancia de esta investigación en el marco teatral radica en expandir los horizontes de la técnica de Michael Chéjov. De modo que se emplee como un puente que conecte el estímulo de la imagen fotográfica con la construcción de un personaje. Por otro lado, esta investigación busca generar un gran aporte en el trabajo de actores, actrices y artistas escénicos a los que les interese incluir estímulos visuales en su proceso de construcción de personaje. Ya que, a partir de lo explorado

en el laboratorio, se pretende generar una sistematización innovadora, pues no se ha propuesto previamente, que permita trazar un recorrido concreto del cual el actor pueda guiarse para iniciar un proceso de este tipo. Del mismo modo, se busca generar un aporte significativo a los artistas escénicos y en especial, a los actores, ya que se trabajará a fondo con una herramienta tan esencial en la actuación como lo es la imaginación. De ella parte la creatividad, la capacidad de juego, de improvisación, de riesgo y responde al espacio subjetivo único de cada individuo. Por tanto, el grado en que se implemente esta herramienta marca una diferencia en el trabajo actoral, pues lo complejiza y particulariza. Sin embargo, la imaginación es una herramienta abstracta y de difícil acceso, por lo que se propone aportar el estímulo de la imagen fotográfica como detonador y potenciador de dicha herramienta. Asimismo, se pretende trabajar esta herramienta en el marco de construcción de personaje – proceso en el que los actores se verán envueltos a lo largo de su carrera – con el objetivo de que los actores adquieran una mayor conciencia sobre ella y sean capaces de desarrollar y complejizar aquellas imágenes y sensaciones que despierte su imaginación. De forma que puedan decidir qué y cómo incorporar ese trabajo imaginativo en las características externas e internas de sus personajes. Finalmente, otro de los aportes que esta investigación busca generar es que los actores, y artistas escénicos en general, que tengan interés por abordar la técnica de Michael Chéjov, encuentren en las imágenes fotográficas un medio más concreto del cual partir para aproximarse a ella.

## **1.4. Preguntas de investigación**

### ***1.4.1. Pregunta principal***

¿De qué manera la imagen fotográfica se emplea como un estímulo para activar y potenciar la imaginación del actor durante el proceso de construcción de personaje a través de la técnica de Michael Chéjov?

#### ***1.4.2. Preguntas específicas***

- ¿De qué manera la imagen fotográfica activa y potencia la imaginación del actor?
- ¿De qué manera la imagen fotográfica interviene en la construcción del mundo interno del personaje a través de la técnica de Michael Chéjov?
- ¿De qué manera la imagen fotográfica interviene en la construcción de la caracterización externa del personaje a través de la técnica de Michael Chéjov?

### **1.5. Objetivos de investigación**

#### ***1.5.1. Objetivo principal***

Analizar el empleo de la imagen fotográfica como estímulo que active y potencie la imaginación del actor durante el proceso de construcción de personaje a través de la técnica de Michael Chéjov.

#### ***1.5.2. Objetivos específicos***

- Analizar el proceso por el cual la imagen fotográfica activa y potencia la imaginación del actor
- Explorar y analizar la intervención de la imagen fotográfica como parte del proceso de construcción del mundo interno del personaje, a través de la técnica de Michael Chéjov.

- Explorar y analizar la intervención de la imagen fotográfica como parte del proceso de construcción de la caracterización externa del personaje, a través de la técnica de Michael Chéjov.

## 1.6. Hipótesis

La imagen fotográfica sirve como una herramienta que detona y potencia la imaginación del actor y de la actriz en un proceso de construcción de personaje. Esto se debe a que la imagen fotográfica, a pesar de ser estática, detona en ellos sensaciones, emociones y sentimientos al conectar con su subjetividad. Esta conexión se genera a partir del flujo oculto de movimiento que la imagen encierra y que el actor entrenado - sobre todo en realismo psicológico - necesita completar con sus propias imágenes, siguiendo su impulso natural por accionar y justificar su hacer, para después incorporarlo en su construcción física y psicológica de su personaje. Sin embargo, para que ese proceso de incorporación suceda, se emplea la técnica de Michael Chéjov como un puente que conecte lo que la imagen fotográfica genera en el actor y logre exteriorizarlo en su construcción de personaje, ya que Chéjov aborda la herramienta de la imaginación como base de su pedagogía, así como el desarrollo de la sensibilidad del actor ante impulsos creadores externos.

## Capítulo 2. Estado del arte y marco conceptual

### Estado del arte

#### 2.1. Estado del arte

##### 2.1.1. Teatro y fotografía

Se ha encontrado muy poca información que relacione el teatro con la fotografía como parte de un mismo proceso. Sin embargo, dentro del Diccionario de teatro, Patrice Pavis aborda el término de Fotografía teatral en donde la puesta teatral es captada por la cámara fotográfica, generando como resultado conjunto, la imagen fotográfica teatral. Por otro lado, se presentará una investigación que plantea una relación entre ambas disciplinas, no como dos fenómenos que interactúen para generar un resultado conjunto, pero sí es un estudio que propone una intercomunicación entre ambos fenómenos, cada uno desde su respectiva función.

Patrice Pavis, estudioso de teatro, profesor y escritor teatral aborda la relación entre teatro y fotografía bajo el término de fotografía teatral. Pavis (1998) menciona que el teatro es fotogénico por naturaleza y que algunos fotógrafos centran su trabajo en la fotografía teatral, la cual difiere de la fotografía documental o del reportaje. Este tipo de fotografía suele emplearse como registro de alguna representación, y suele designarse a publicaciones, investigaciones u otros archivos teatrales (p. 213).

Delimitar una definición exacta sobre fotografía teatral teniendo como única pauta el lugar en el que se ha tomado termina siendo complicado ya que actualmente no existen reglas sobre qué debe ser fotografiado ni el espacio, el tiempo o las particularidades con las que debe hacerse. Por ello, se va a partir aceptando que la fotografía teatral es, a fin de cuentas, una fotografía, que debe ser valorada en cuanto a forma y objeto estético, diferenciado del elemento teatral que se busca plasmar (p. 214).

Sin embargo, una de las características particulares de la fotografía teatral es que se captura la imagen de una imagen. Es decir, la cámara percibe un objeto real que es, al mismo tiempo, una representación de algún ente: personaje, circunstancia, atmósfera, etc. Por ende, la fotografía siempre será la puesta en escena en papel de una puesta en escena en el escenario, de la cual decidirá acercarse o distanciarse (Pavis, 1998, p. 214).

En la misma línea, Pavis (1998) aborda la relación entre el fotógrafo y el actor por medio del retrato. Él menciona que, en un inicio, el retrato pretendía descubrir el pensamiento ético del sujeto, de manera que su exterior sea una imagen de su interior. Y es ahí donde el rostro desvelaba al personaje. Entonces, el retrato era percibido como un relevador de la naturaleza del actor a quien se fotografiaba, así como a su personaje, como si el proceso fotográfico condujera al actor a descubrir su personaje (p. 216).

Sin embargo, en la actualidad, Pavis (1998) menciona que el retrato ya no solo se enfoca en capturar el campo psicológico, sino que se explora hacia toda la manifestación escénica. Es decir, el propósito de la fotografía ya no es identificar la naturaleza de aquello que fotografía, sino representarlo mediante una imagen. Desde un enfoque semiótico, la fotografía ya no se dirige al personaje o al actor como entes separados, sino que los engloba como parte un mismo significado, complejo e indivisible (p. 216).

Este primer acercamiento introduce una de las posibilidades que se puede generar entre ambas disciplinas artísticas. En donde la puesta teatral y sus elementos adquieren otro tipo de significados a partir de su interacción con la cámara fotográfica. Asimismo, es la única fuente encontrada que aborda la directa relación de la cámara con el actor, desarrollando incluso la evolución que supone dicho encuentro.

Por su parte, Donna Caminos (2011) plantea que el lenguaje fotográfico documental y el lenguaje teatral poseen componentes similares en su interacción. Propone una analogía entre ambas disciplinas. Por una parte, el teatro como producto, la obra

teatral, es la integración de muchos factores – actores, director, productores, etc.- que se concentran en un determinado momento para crear una obra que evoluciona, pero, después de terminada su temporada, dichos factores se separan. Por su parte, la fotografía documental también captura el resultado de diversos factores en el momento en que es capturado. Sin embargo, a pesar de que el tiempo pase y debido a su particularidad documental, la fotografía adquiere un valor histórico importante a medida que transcurre el tiempo (pp. 84 – 85).

Caminos (2011) se centra entonces en el factor tiempo para relacionar la fotografía documental y el teatro. Afirma que el teatro es efímero y no puede auto registrarse. Esta es la función que le corresponde a la fotografía, percibe el diálogo entre diversos factores teatrales para capturarlos rescatando lo más dramático del momento, lo cual no solo demanda un buen registro técnico, sino que también debe reflejar la sensibilidad del momento (pp. 84 – 85).

Esta investigación es un indicio de que disciplinas, aparentemente muy distantes, como el teatro y la fotografía comparten ciertos componentes y pueden observarse similitudes como una esencia de ambos fenómenos y que, si se continúa indagando entre sus posibles relaciones, podrían establecer un vínculo más estrecho que los involucre como parte de un mismo proceso, lo cual se desarrolla en la siguiente sección.

### ***2.1.2. Estímulos visuales en el trabajo actoral***

Se han encontrado muy pocas investigaciones académicas que implementen estímulos visuales, como la fotografía, en el trabajo actoral. Una de ellas es, quizá, la que más relación guarda con el presente tema y por ello servirá como una de las fuentes base. Es un artículo que aborda la creación de una dramaturgia teatral utilizando como estímulo imágenes fotográficas.

Esta investigación fue realizada por Joice Rodrigues (2008), quien llevó a cabo un proceso de exploración con un grupo de actrices para observar su relación con dichas imágenes, provocando así una serie de nuevas imágenes y sensaciones con las cuales se buscaba establecer una dramaturgia escénica. Para que este proceso se lleve a cabo, Rodrigues resalta que es necesario dejarse afectar por las imágenes y la forma en que la fotografía es concebida para que así se pueda crear una dramaturgia entre las actrices con relación a dichas imágenes (p. 1).

Asimismo, Joice Rodrigues (2008), investiga un procedimiento por el cual las actrices consigan identificarse, dialogar y establecer una relación con la imagen fotográfica para que se vean afectadas por ella y puedan embarcarse en un movimiento de creación. Es entonces cuando menciona aquel sentido de continuidad que se oculta en la fotografía, lo que denomina como “flujo oculto de movimiento”, que a pesar de su estaticidad aún se encuentra en ella un movimiento interno latente. Como menciona la actriz, experta en construcción de personaje, Ana Correa: “Yo me fui al presbítero maestro, donde hay esculturas corporales completas, y lo interesante de la escultura, la pintura y el árbol es cómo está presente el movimiento en la inmovilidad. Las otras artes que parecen que fueran inmóviles, han sido creadas con vida, con movimiento, con detalle”. (A. Correa, comunicación personal, 3 de noviembre del 2022). Dicho flujo oculto es el que Rodrigues emplea como estímulo para la dramaturgia teatral, particular para cada actriz, basada en la creación de una serie de acciones y en la creación de una estructura dramática escénica (p. 2).

Por otro lado, Kiara Azabache (2018) ha investigado un tema similar al abordar el trabajo emocional del actor, empleando como estímulo herramientas audiovisuales por su capacidad de transportar en el espacio y el tiempo a quien se exponga ante ellas. En dicha investigación se llevó a cabo un proceso laboratorial para explorar cómo las

herramientas audiovisuales evocan emociones en el actor y cómo podrían contribuir en la creación del personaje. De igual manera, en esta investigación se aborda el concepto de imaginación, según Michael Chéjov, no como un eje central, pero sí como un apoyo que favorezca el trabajo actoral. Se busca evocar imágenes internas y emociones en las actrices a partir de las herramientas visuales y auditivas, por lo que se emplea el concepto propuesto por Chéjov al referirse a la imaginación como un mundo que no puede ser controlado por voluntad propia, no puede imponerse, por lo que esta investigación promueve este tipo de estímulos para poder inducir las sensaciones requeridas (pp. 4 - 5).

A partir de las investigaciones presentadas se puede percibir que el estudio de la fotografía y el teatro como parte de un mismo proceso se ha estudiado en menor medida, por lo que uno de los aportes que la presente investigación busca generar es ampliar los horizontes de ambos fenómenos y proponer un trabajo en conjunto con un objetivo común.

## **2.2. Marco conceptual**

### **2.2.1. Imaginación**

El concepto de imaginación ha sido desarrollado principalmente desde disciplinas como la psicología, la educación y las artes. Se encuentra estrechamente relacionada con la capacidad creativa de las personas, la cual es inherente y natural, pero cuya intensidad y empleo es recurrente en la etapa de la infancia en un grado mucho mayor a otras (Arango & Henao, 2006).

Para comprender el mecanismo de la imaginación, se recurre al psicólogo ruso, Lev Vigotsky (2008), quien menciona que el cerebro del ser humano tiene una función denominada “combinatoria” o “creadora” la cual se encarga de crear nuevas acciones, imágenes, ideas y conductas a partir de las experiencias ya vividas anteriormente, para

proyectarse en el futuro. Esta actividad del cerebro, desde el campo de la psicología, es conocida como imaginación. Por ende, el ser humano no se encuentra restringido por su propia experiencia, sino que, gracias a la imaginación, puede ir más allá y acceder a experiencias sociales e históricas externas a él (pp. 11 - 22). Esta noción de la imaginación es relevante, en especial, para el campo actoral, ya que los actores y actrices trabajan constantemente apropiándose de las experiencias y el mundo de los personajes que interpretan.

Cabe resaltar, también, que Vigotsky (2008) menciona una de las formas en las que la imaginación se relaciona con la realidad, que es la emocional. Esta forma de relación aborda la idea de que cada emoción y/o sentimiento se manifiesta a modo de imágenes que se conectan o vinculan con estos. Entonces, la imaginación cuenta con la capacidad de elegir las ideas o imágenes acorde a uno o más estados de ánimo. Sin embargo, esta relación también puede darse de forma inversa. Es decir, la imaginación, que suele diferir de la realidad, puede estimular los sentimientos, que sí se manifiestan como reales. Esta concepción se relaciona estrechamente con el teatro, ya que tal y como Vigotsky menciona, “los anhelos y destino de personajes inventados, sus alegrías y tristezas, nos alarman, inquietan y contagian a pesar de que sabemos que no se trata de sucesos reales, sino de productos de la fantasía” (pp. 23-25).

A partir de ello, entonces, se presentarán tres conceptos de imaginación planteados desde un enfoque teatral. Estos conceptos desarrollan la idea de la imaginación como una herramienta fundamental para la creación actoral que obedece a un campo intuitivo y sensorial. Por una parte, se presenta el concepto desarrollado por Constantin Stanislavski, quien la considera fundamental para realizar la puesta escénica. Por otra parte, se describe este concepto según se aborda en la teoría de Vsévolod Meyerhold,

quien la denomina imaginación creadora. Por último, Chéjov emplea esta herramienta como parte fundamental de su técnica y la describe como imágenes creadoras.

**2.2.1.1. La imaginación transforma la realidad.** “El arte es el producto de la imaginación”. Stanislavski (1972) introduce el concepto de imaginación estableciendo una diferencia con el de fantasía. La imaginación se encarga de crear todo aquello que sí es posible que sea o suceda, entretanto, la fantasía se encarga de inventar aquello cuya existencia no pudo ni podrá ser. No obstante, nadie sabe, tal vez sí pueda suceder. Además, menciona que la imaginación es aquella pieza fundamental en el proceso de transformar la obra escrita en una realidad escénica, haciendo uso de la técnica. Esto debe significar para el actor la finalidad de su trabajo. Y, si bien la imaginación es una herramienta que se puede servir de la intuición, el actor no se debe entregar a ella. Por el contrario, todo aquello que invente su imaginación debe estar plenamente ideado y muy bien consolidado en base a las circunstancias dadas (pp. 55 - 69). Esta forma de abordar la imaginación es de vital importancia, ya que menciona el trabajo riguroso que supone la imaginación, que es justamente lo que se pretende desarrollar en la presente investigación.

**2.2.1.2. La imaginación creadora.** Según la teoría de la biomecánica, Meyerhold menciona que “la imaginación es una disposición a construir ficciones a partir de elementos tomados de lo real; no crea la materia de sus creaciones sino su forma, es decir, inventa símbolos, elementos sensibles más o menos complejos cargados de significación inteligible” (Bolani, 2016, p. 165). Esta definición respalda el primer momento de esta investigación, a explorarse en el proceso laboratorial, en el que se produce un encuentro entre la imagen fotográfica y el actor, lo que se busca es que este recurso visual conecte con la subjetividad de quien la observa y le sirva como estímulo para que pueda crear otras imágenes y desarrollarlas.

**2.2.1.3. Imágenes creadoras.** Como parte de su técnica actoral, Michael Chéjov (1987) percibe a la imaginación como aquellas imágenes creadoras independientes, que pueden cambiar y que, a pesar de encontrarse llenas de emociones y deseos, el actor no debe asumir que acudirán a él ya desarrolladas, completas. Eso no sucede. De hecho, el actor debe trabajar para completar aquellas imágenes hasta encontrar el nivel de energía que le satisfaga, es fundamental una colaboración eficaz (p. 36). El trabajo sobre la imaginación, que atraviesa cada momento de esta investigación, se basa en este concepto. Ya que se apunta a que el actor no se conforme con las primeras sensaciones que la imagen fotográfica le detone, sino que las lleve al extremo y las trabaje, las complejice y pueda así ser una herramienta consistente para aportar a la construcción de su personaje.

Los tres conceptos que se han expuesto representan un gran aporte para delimitar lo que, en esta investigación, se definirá como imaginación. El concepto desarrollado por Stanislavski es muy importante ya que aborda a la imaginación como la clave para tomar un texto y convertirlo en una experiencia teatral. Que es exactamente el proceso que se trabajará en esta investigación y el momento en el que entra a tallar la propuesta de la imagen fotográfica como aquella herramienta que potencie la imaginación del actor. Con el objetivo de que este se habitúe a complejizar y detallar su trabajo imaginativo, que es lo que también menciona Stanislavski.

Asimismo, Meyerhold aborda el concepto de imaginación como aquella que inventa la forma más no, la sustancia de la creación. Lo cual permite entablar una relación con el proceso de construcción de personaje que se pretende explorar, donde la materia es el texto que se trabajará y la forma es el proceso de construcción a partir de dicho texto, momento en el cual interviene el uso de la imaginación potenciada por las imágenes fotográficas.

Finalmente, Chéjov aborda la imaginación como eje central de su método, y su aporte es fundamental para el desarrollo de esta investigación, ya que desde un inicio él habla de imágenes – que es concretamente con lo que se trabajará- y de la labor que tiene el actor de complejizarlas y profundizar en ellas. Lo cual corresponde a la práctica que se busca promover durante el proceso de exploración en el que los actores puedan indagar de forma consciente en su capacidad imaginativa.

### **2.2.2. Personaje**

Definir lo que es un personaje puede resultar complejo debido a las muchas dimensiones que este abarca. Asimismo, la concepción de personaje que manejan los distintos teóricos puede variar o no llegar a definirse de forma explícita. Por ello, es pertinente primero retroceder a los orígenes de este término. Según Littré, en sus inicios la palabra “personaje” hacía referencia a una dignidad eclesiástica, la cual después se comenzó a utilizar para referirse a una persona conocida y de renombre, y fue recién después cuando el término se empezó a utilizar para referirse a una persona ficticia que representa en una obra teatral. Aunque su significado haya variado en el tiempo, las tres se relacionan al significar una confrontación entre el ser humano tal y como es, y su imagen engrandecida (Abirached, 2011, p.15).

Si nos enfocamos en la historia teatral en sí, Aristóteles menciona en La poética los términos de “actantes” o “dicientes”, lo que no diferenciaba el papel o la encarnación de este. Por su parte, en el siglo XVII, en Francia se utilizaba el término “actor” para referirse al personaje. Los ingleses, por su lado, continúan empleando el término “character”, proveniente del griego, para hacer referencia a la interpretación de un rol. Entonces, el personaje teatral comprende dos campos simultáneos “como figura surgida de la

realidad y como una entidad autónoma que actúa en un espacio concreto y ficticio al mismo tiempo: palabra y cuerpo” (Abirached, 2011, p.15).

Es necesario, ahora, establecer una clara diferencia entre la idea de personaje en el campo teatral frente a otros géneros literarios. Según Robert Abirached (2011), el personaje se encuentra fraccionado entre el cuerpo y la palabra, así como entre la realidad y lo ilusorio. Y es justamente aquella tensión la que compone su originalidad y singularidad (p.13). En la representación teatral el personaje está delimitado por su vínculo con el actor y el espectador, es una interacción triangular. Asimismo, el personaje pasa de encontrarse en el campo de la imaginación a circunscribirse en la espacialidad del escenario, para lo cual debe atravesar por intercesión del actor, quien a la vez responde a la estructura general de la escena. Es vital comprender que la característica singular del personaje teatral radica en la necesidad de su materialización en la escena (Abirached, 2011, p.14).

Una vez explicado esto, se abordarán tres autores para desarrollar el concepto de personaje que se manejará en la presente investigación. Por una parte, Patrice Pavis establece la diferencia entre el personaje en el teatro griego y el personaje en el teatro contemporáneo. Por su parte, Stanislavski desarrolla la idea de personaje en el contexto del Realismo psicológico y los dos planos que el actor debe dominar. Finalmente, Michael Chéjov menciona al personaje como un cuerpo imaginario que el actor debe habitar. Por una parte, Patrice Pavis (1998) menciona que el personaje accede a tomar las características físicas y vocales del actor, lo cual no debería significar problema alguno. No obstante, a pesar de la certeza de este ente, en el teatro griego el personaje fue inicialmente sólo una máscara -persona- que representaba un rol teatral. Y fue mediante el uso

de la expresión latina que la máscara adquirió paulatinamente el significado de “ser animado y de persona”, es decir, el personaje terminar siendo la “ilusión de una persona humana” (p.334).

Pavis (1998) menciona que en el teatro griego el personaje no era aquello pensado por el dramaturgo, sino que era la máscara que interpretaba el actor y de la cual se diferenciaba de sí mismo. Es decir, el actor sólo representaba su papel mas no se fusionaba con este. Es en base a ello cuando el panorama cambia radicalmente en el teatro occidental y el actor comienza a reconocerse en el personaje, el cual se transforma en un ente complejo, semejante a otro ser humano que contiene también un campo psicológico y moral, lo que genera que el público se identifique con él (p.334).

Es importante establecer una diferencia entre el personaje del género teatral frente a los de otros géneros literarios. Es necesario enfatizar que el carácter teatral de un personaje supone la realización de una acción, y, de igual manera, la acción precisa de un intérprete para poder ser montada en escena. Esto significa que existe un nexo dialéctico entre ambos. Es la acción la que dicta la contradicción y el conflicto por el que atraviesa el personaje. La finalidad del personaje teatral es ser interpretado por el actor y no limitarse a permanecer en el texto, donde sólo se conoce su nombre, la extensión de sus palabras y otro tipo de datos sobre él. “El personaje escénico adquiere, gracias al actor, una consistencia que lo traslada del estado virtual al estado real e icónico” (Pavis, 1998, p. 335).

Por otra parte, Stanislavski, actor, escritor, director, dramaturgo y pedagogo teatral, quien sistematizó por primera vez un método de interpretación teatral basado en el proceso creativo del actor, aborda el concepto de personaje en relación con el contexto en que se encontraba. En el siglo. XIX la corriente que predominaba y dictaba el estilo de actuación de la época era el Romanticismo, y aún se mantenía también el estilo Barroco,

ambos alejados del Naturalismo. Fue la condición del actor de entonces la razón por la que Stanislavski requería de una nueva técnica de interpretación que impulsara al actor a buscar una verdadera organicidad, a pasar por el momento a momento y a ser específico en cada acción que realice. Lo que buscaba, entonces, era una actuación realista (Braceli, 2018, p.17).

Para Stanislavski, el personaje de realismo psicológico es un comportamiento que cuenta con un cuerpo, voz, emoción y pensamiento propios que el actor debe comprender a profundidad para interpretarlo de manera verosímil y que así el espectador pueda percibir su naturaleza como la de cualquier otro ser humano. Esto suponía realizar un trabajo a partir de la información brindada por el dramaturgo, quien ya dotaba al personaje de una mayor complejidad al situarlo en una época y lugar específicos donde suceden los hechos, así como el contexto en el que se desarrolla, su calidad de vida, su nivel socioeconómico, etc. (Ruiz, 2008, p. 70).

La técnica en la que Stanislavski trabaja en el momento, busca brindar estrategias que alejen al actor del estilo romántico para que pueda encarnar a su personaje de forma honesta y realista. Un actor renovado, que ejerza control sobre sí mismo y sobre su interpretación en ambas dimensiones, la real y la ilusoria. Esto último es un punto base del cual Stanislavski parte. Un estilo realista de actuación significaba fraccionarse en esas dos dimensiones o planos para después vincularse en uno solo. El plano de la realidad implica que el actor fuera consciente de su propio comportamiento, y el plano de la ilusión aborda al personaje como un comportamiento que está circunscrito a unas circunstancias específicas. Para que surja este nuevo actor es necesario que alcance su independencia en escena y sea consciente de esa dualidad que supone su condición como actor - personaje. Entonces, este nuevo actor ya no se limita a copiar una realidad,

ya que ahora él forma parte de la ficción, y va más allá de simplemente declamar un relato, pues la representación teatral es más que sólo un texto. Tampoco se habla de inventar un ente ficticio, ya que ese es el trabajo del dramaturgo, sino que para Stanislavski el trabajo del actor es vivir verazmente una realidad en el escenario, y realizar acciones que estén justificadas, que es lo que le permite analizar y explorar su personaje (Braceli, 2018, pp. 20 - 21).

Por su parte, Michael Chéjov (1999) se refiere al personaje como aquella entidad que se muestra a sí mismo ante el actor, por lo que este debe ser capaz de desarrollar su sensibilidad para poder recepcionar aquello que el personaje le dicta. Es aquel cuerpo imaginario que cuenta con características distintas a las del actor, y que este debe aprender a habitar. Asimismo, para Chéjov el personaje se consigue cuando “el actor despierta su vida interior y su imagen cinética lo sustenta mientras actúa en escena”, lo cual es posible a través del gesto psicológico, que para él era la clave para que el actor pueda acceder a su subconsciente y le permita profundizar en su personaje (pp. 43-54).

A partir de estos tres conceptos se puede delimitar la definición de personaje que se utilizará en la presente investigación. Patrice Pavis aborda una importante diferenciación del personaje teatral a través de la historia. En sus inicios, personaje y actor se distinguían entre sí, lo que es necesario conocer para alcanzar así una mejor comprensión sobre la evolución al personaje del realismo psicológico. Este se transforma en un ente mucho más complejo que supone una profundidad psicológica, subjetiva y ética, lo que respondía al espectador de la época. Asimismo, el personaje teatral se constituye por la realización de una acción, que es lo que le brinda dicha complejidad y lo conflictúa. Este primer acercamiento al personaje es fundamental ya que en esta investigación se trabajará con el personaje teatral del realismo psicológico, el cual sí busca ser encarnado por el actor e implica una mayor profundidad, contradicción y conflicto en su forma de

comportarse, como cualquier otro ser humano, ya que se caracteriza por poseer todo un mundo interno y psicológico propio y específico, el cual responde al objetivo que persigue el personaje en la obra.

En la misma línea, para Stanislavski es fundamental que el actor comprenda dicha complejidad en la que el personaje cuenta con características personales muy específicas que responden a un tiempo, a un espacio y a diversas circunstancias socioculturales determinadas. Por ello, en su búsqueda por una actuación orgánica, real y específica, Stanislavski crea un sistema mediante el cual el actor pueda vivenciar y exteriorizar todas aquellas características mencionadas, propias del personaje realista. Este segundo acercamiento al concepto de personaje es muy importante para este proceso investigativo ya que Stanislavski describe detalladamente las dimensiones que constituyen a un personaje del realismo psicológico. Lo cual es vital de conocer y dominar para, en base a ello, embarcarse en su proceso de construcción cuyo objetivo principal siempre apunte a vivenciar y encarnar al personaje verazmente.

Finalmente, Michael Chéjov aborda al personaje como un cuerpo imaginario que debe ser habitado por el actor. Para ello es necesario que el actor trabaje desarrollando su sensibilidad por medio de diversos ejercicios que él plantea, siendo el gesto psicológico uno de los más importantes en la profundización del personaje. Este último acercamiento al personaje es fundamental para el proceso de exploración ya que, desde un primer momento, impulsa al actor a acercarse al personaje empleando la herramienta de la imaginación.

**2.2.2.1. Construcción de personaje.** A continuación, se presentarán tres conceptos sobre construcción de personaje desde un enfoque pedagógico. En primer lugar, es importante mencionar el concepto que Constantín Stanislavski desarrolla, quien se

basa en el estudio psicológico del personaje, partiendo de sus características internas, ya que él fue el primero en sistematizar un método de interpretación y a partir de ello distintos autores han podido desarrollar sus propias investigaciones. En segundo lugar, se abordará este concepto desde la técnica de Michael Chéjov quien parte del sistema de Stanislavski, pero aborda la construcción desde un lado opuesto que prioriza el trabajo de imaginación y los impulsos físicos como medio para generar emociones. Por su parte, Yoshi Oida aborda este concepto desde su pedagogía y cuestiona el privilegio de partir desde el análisis racional del personaje, resaltando que el trabajo del actor suele terminar ahí y no se preocupa por investigar desde otros medios.

El personaje, al igual que el ser humano, es la fusión del cuerpo y el alma, es decir, de un mundo interno y de una corporalidad física. Por ello, construir un personaje, según la técnica de Stanislavski (2007), consiste en que la concepción interna que se tiene sobre el papel pueda exteriorizarse en términos físicos y exista una correspondencia entre ambos (p.25).

Para ello, el sistema de Stanislavski propone dos momentos necesarios para que el actor elabore un personaje: La Vivencia y la Encarnación. Por una parte, la Vivencia es todo aquello que le va a permitir al actor vivir su personaje de forma honesta. Por lo que se toma en cuenta el trabajo sobre las circunstancias dadas en el texto, el “sí mágico” - que trabaja la acción con distintos matices, profundizando en ella y justificándola-, la imaginación, la atención, entre otros. Sin embargo, no basta con que el actor busque esta vivencia si es que no consigue exteriorizarla, de manera que sea visible para el público, que es lo que busca trabajar en la parte de Encarnación. Aquí se abordan herramientas como el cuerpo, la voz, la palabra, el tempo- ritmo, y la caracterización que,

en conjunto, funcionan como el medio fundamental para que la vivencia interna sobrepase el trabajo psicológico y se pueda transmitir concretamente hacia lo externo, consiguiendo un equilibrio que tenga como resultado al personaje (Ruiz, 2008, pp. 85 - 87).

Asimismo, todo este proceso de construcción pretende que el actor no solo trabaje al personaje como un comportamiento, sino que, a través de la técnica, desarrolle una lógica y una justificación sobre el porqué de dicha conducta y así adquiera la empatía necesaria para representarlo y conseguir que el espectador se sienta identificado (Braceli, 2018, p. 27).

Cristina Francioli (2018) aborda este concepto desde la pedagogía de Michael Chéjov, uno de los autores teatrales que consigue desarrollar su propia investigación en base al método de Stanislavski, pero desde un enfoque opuesto en el que se promueve el trabajo a partir de la individualidad creativa y de la investigación a partir de las herramientas internas del actor. Chéjov se centra en estimular la imaginación creativa del actor en lugar de la memoria emotiva, propuesta por Stanislavski. Su método promueve la creación de imágenes internas, así como la actividad física para evocar emociones. Lo que se busca con esta propuesta es desligarse de los procesos mentales complejos y trabajar en desarrollar la imaginación, ya que para Chéjov es un camino óptimo para que los personajes que se construyan partan de la verosimilitud (pp. 638 - 639).

Yoshi Oida (2016) aborda este concepto desde su pedagogía y menciona que los actores estamos acostumbrados a utilizar nuestra inteligencia consciente y nuestra capacidad de percepción interna. Sin embargo, ese análisis psicológico que apunta a construir un personaje concreto y detallado no puede significar el final de nuestro trabajo. Por el contrario, Oida menciona que debemos ir más allá de una interpretación exacta y lógica, e indagar en un tipo de inteligencia que profundice la construcción del personaje. Asimismo, este autor cuestiona el trabajo interno predominante y considera que analizar

un personaje desde el interior no es el único camino posible, además se corre el riesgo de que, con el afán de fortalecer el área interna del personaje, no se desarrolle la capacidad de componer una forma exterior concreta (pp. 32 -40).

Los conceptos presentados contribuyen a delimitar el concepto que se manejará por construcción de personaje en la segunda parte de esta investigación concerniente al proceso laboratorial. Stanislavski, aborda a la construcción de personaje a partir del trabajo sobre la Vivencia y la Encarnación, partiendo de la exploración de mundo interno para después exteriorizarlo, teniendo como resultado una fusión que viene a ser el personaje. Asimismo, esta construcción busca justificar y explicar el porqué del actuar del personaje. Este primer acercamiento a la construcción de personaje es muy importante para la investigación ya que se pretende trabajar tanto el mundo interno de un personaje, así como su exteriorización física y vocal de manera que exista una correspondencia entre ambos. Por otra parte, la técnica de Chéjov es fundamental para esta investigación ya que él busca explorar el personaje partiendo de la corporalidad del actor como medio de creación, así como trabajar con su imaginación, que será fundamental para iniciar el proceso de construcción partiendo de un estímulo externo como la imagen fotográfica. Finalmente, Yoshi Oida cuestiona y analiza el trabajo de construcción que solo se limita al texto y a los procesos lógicos, lo cual contribuye a la interacción constante entre el actor y la imagen fotográfica, ya que se explora la construcción del personaje desde una aproximación más sensorial e intuitiva.

### **2.2.3. Fotografía**

Para poder comprender el gran fenómeno que es la fotografía, es necesario primero realizar un acercamiento a su definición. Desde su raíz etimológica, la palabra fotografía se puede descomponer en dos términos de origen griego: phos, que significa

luz, y graphis que significa escribir o grabar. Por ende, la fotografía vendría a ser el arte de escribir o grabar empleando la luz.

Oscar Colorado (2013) define a la fotografía como una forma o modo de comunicación que permite transmitir y expresar ideas mediante un procedimiento que abarca tanto su emisión como su interpretación. “Como expresión visual, su sistema de comunicación no es verbal, sino óptica. La fotografía tiene un parecerse, es decir, un aspecto visual... pero también significa algo”

Asimismo, Colorado menciona que la fotografía representa una gran trampa desde sus inicios, ya que es capaz de reproducir lo que se aparenta, mediante la cámara. Para él, la fotografía se adueñó de uno de los fines que la pintura había perseguido por mucho tiempo, que era copiar fielmente el mundo visible, pero lo hizo extremando los niveles de detalle y precisión, casi inverosímiles en su momento. Es más, Colorado (2012) menciona que la primera víctima en caer en dicha trampa es el espectador, ya que se le muestra la ilusión de algo real, de aquel “efecto de realidad”. Por lo que la fotografía no podría considerarse una simple imitación del plano real, sino más bien un arte que, por medio de una técnica, es capaz de interpretar dicha realidad e incluso de alterarla.

Por otro lado, Colorado (2012) desarrolla una relación muy interesante y de gran aporte para la presente investigación. Él se refiere a que la fotografía suele confundirse con la reproducción de lo real, cuando la verdad es que se encuentra más relacionada con el plano imaginario. La imagen es la que genera lo imaginario, por lo que la fotografía que se concreta en una imagen no pretende duplicar el mundo que habitamos, sino despertar el mundo imaginario. Por ende, si bien el arte de la fotografía posee como uno de sus elementos principales a la imagen, trasciende más allá de ella y origina el plano de la imaginación.

Por su parte, Hugo Suárez (2008) desarrolla el concepto de fotografía desde un enfoque sociológico y lo vincula con las posibilidades que ha encontrado en la tecnología. Una de ellas es que la fotografía adquirió otro sentido con relación a su accesibilidad ya que ahora las personas pueden tomar una gran cantidad de fotografías sin la necesidad de llevar cursos enfocados en la técnica, a veces muy difícil de comprender. Gracias a la tecnología, la realidad actual de la fotografía es que ha pasado a ser una práctica popular y de fácil acceso para las personas (pp. 19 – 20).

En la misma línea, Juan Martín Prada (2018) licenciado en filosofía y profesor de teoría de arte, analiza desde un enfoque sociológico el impacto que el internet y la tecnología han generado en la circulación, creación y recepción de la imagen. El autor afirma que las personas tienen una gran necesidad por disponer de imágenes todo el tiempo y que han desarrollado una tendencia por relacionarse mediante elementos visuales. Asimismo, Prada concibe a la fotografía como una manera de codificar la realidad, lo cual a su vez nos otorga su posesión simbólica, pasando así a ser un instrumento de poder (pp. 11- 16).

“Ahora todo el mundo hace fotografía. Es un medio que tiene como punto final una imagen fija que puede dar la sensación de estar en movimiento. Dicha imagen tiene mucho que ver con la subjetividad del o de la fotógrafa” (S. Pereda, comunicación personal, 14 de octubre del 2022).

Desde un enfoque semiológico, Philippe Dubois (1986), pintor y artista visual, plantea la relación entre la fotografía y la realidad a partir de tres discursos que corresponden a diferentes momentos de la historia. Para Dubois actualmente la fotografía ya no expresa aquella separación tradicional entre el producto y el proceso, que era lo habitual. Él concibe a la fotografía en su modo constitutivo, por ello la foto es más que una imagen, es un trabajo en acción que no termina cuando se captura la foto, sino que el

concepto comprende también el momento posterior de recepción y contemplación del espectador (p. 54). Asimismo, y también desde un enfoque semiológico, este proceso ha sido estudiado en un inicio por Roland Barthes, quien se interesaba mucho por el momento posterior a la toma fotográfica, aquel momento de interacción entre el espectador y la imagen. A partir de ese estudio, Barthes elaboró un concepto de vital importancia para la presente investigación, al cual denominó *punctum*, que se explicará más adelante.

**2.2.3.1. El origen de la fotografía.** De manera oficial, la fotografía se originó el 18 de agosto de 1839 en un contexto donde los avances científicos se encontraban en su máximo esplendor. No era sorpresa que las personas de mayor renombre intelectual se dedicaran a más de una de las ramas como la botánica, matemáticas, química, escritura o poesía. Es normal que se crea que la actualidad es el período con mayores avances y desarrollos tecnológicos y científicos, pero fue en el siglo XIX donde se registraron saltos agigantados en esas áreas. Por ejemplo, para generar una idea más precisa, el Internet demoró aproximadamente quince años para poder extenderse y ser conocido a nivel global hacia finales del siglo veinte. Por el contrario, la fotografía ya se había popularizado y en todos los continentes en tan solo tres años desde su invención (Colorado, 2016, p.2).

En el siglo XVI, los artistas utilizaban una máquina de dibujar llamada “cámara oscura”, la cual el físico, astrónomo y reconocida personalidad de la ciencia, Louis-François Arago, presentó en una sesión de la Academia de Ciencias de París el 17 de enero de 1839 pero de manera innovadora. Arago mostró una nueva posibilidad de reproducir las imágenes que se generaban en la cámara oscura sin la necesidad de que se inter venga manualmente Según él, este nuevo proceso agudizaba los detalles de las imáge-

nes en tal magnitud que un dibujante no sería capaz de asemejar. Las diversas posibilidades científicas y artísticas que esta invención prometía fueron suficientes para que Arago persuada al estado francés de contactar a Jacques Louis Mandé Daguerre, inventor de lo que él llamaba el “daguerrotipo” (Bajac, 2011, pp.13 - 14).

El rumor de este nuevo invento causó mucho furor e interés en los grupos de artistas y científicos de la capital. Hasta entonces, sólo algunas personas cercanas a Daguerre y socios de la Academia de Ciencias habían podido observar dichas imágenes. La prensa se encargó también de promover la noticia e impulsar el frenesí en la sociedad, debido a que Daguerre no era un extraño o alguien de quien no se hubiera escuchado antes, para entonces ya era el director del Diorama desde hacía más de quince años. El Diorama consistía básicamente en un espectáculo de juegos de luz que duraba aproximadamente quince minutos, el cual era muy valorado en la sociedad parisina y también era una atracción para los viajeros (Bajac, 2011, pp.14 - 15).

Es importante comprender que, para Daguerre, la luz era su mayor pasión. Anteriormente fue jefe decorador en el Ambigu Comique y en la Ópera, donde modificó la ciencia de los objetos escenográficos. Tenía gran inclinación por el ilusionismo y por el trampantojo, que era una técnica pictórica que podía engañar la perspectiva del ojo debido a su gran realismo y juego con el espacio. Lo cual forjó su camino para posteriormente crear el Diorama, en el que se combinaban sus estudios sobre la pintura, la óptica y la química, que lo llevaría a crear el daguerrotipo. Si bien le fascinaban los dibujos que surgían dentro de la cámara oscura, Daguerre no quedaba del todo satisfecho. Desde entonces anhelaba la idea de fijar esas imágenes sin tener que recurrir al dibujo (Bajac, 2011, p 15).

El proceso del fenómeno de la fotografía tuvo un lento desarrollo de aproximadamente veinte años que comenzó en el siglo XVIII donde ya se habían realizado investigaciones en torno a la sensibilidad a la luz de sales como el nitrato de plata, por parte de los alemanes Schultze y Scheele o del inglés William Lewis. A partir de este último, a inicios del siglo XIX, Thomas Wedgwood consigue realizar impresiones de plantas y objetos que se colocaron directamente en una hoja de papel sensibilizada, pero no se mantenían fijas por un tiempo prolongado. Gracias a estos experimentos, que se propagaron ampliamente entre los grupos de científicos de Europa, se pudo conocer las reglas de la fotografía antes de que se consiguiera fijar la imagen (Bajac, 2011, p. 16).

A mediados del siglo XIX, en la década de 1820, Nicéphore Niépce resuelve el enigma de la fijación de las imágenes. Siguiendo las investigaciones de Wedgwood, intentó conseguir impresiones al colocar objetos sobre una hoja de papel sensibilizada, pero luego decidió recurrir a la cámara oscura para obtener imágenes por este medio. Su búsqueda fue un proceso lento y sensible, donde había momentos de avances, así como también de imprevistos y retrocesos. Después de haber probado emplear distintas sustancias y observar su reacción a la luz, es con el asfalto que consigue obtener por primera vez imágenes sobre metal y piedra, en 1824. Niépce denomina a este proceso como “escritura del sol” o “heliografía”.

Cuando la noticia de estas investigaciones llega al conocimiento de Daguerre, él se asocia con Niépce, pues ambos compartían intereses similares. Sin embargo, al fallecer Niépce, Daguerre continúa por sí mismo, esta vez su búsqueda se centra en alcanzar la precisión de la imagen. Es en 1837 cuando el nuevo procedimiento que inventa está listo. Este consiste en “una placa de cobre recubierta de plata sensibilizada con vapores de mercurio, lo que proporciona una imagen de gran agudeza en los detalles” (Bajac, 2011, p. 18).

Fue entonces cuando Daguerre buscó financiamiento para poder comercializar su invento, al inicio, sin mucho éxito. Pero cuando se pone en contacto con medios oficiales, François Arago muestra gran interés por su procedimiento y le propone presentar su invento en la Academia de Ciencias de París, lo cual significaba una oportunidad irrepetible para que las mentes más brillantes de Francia conozcan aquel avance tecnológico. De hecho, fue un invento tan novedoso que en un inicio algunos científicos de renombre dudaron que perteneciera al campo científico y lo consideraron como brujería. (Colorado, 2016, pp. 4-5).

En 1839 en Inglaterra, a partir de la enorme difusión que tuvo el daguerrotipo, William Henry Fox Talbot dio a conocer en la Royal Society de Londres, un procedimiento fotográfico suyo muy similar al de Daguerre. Talbot, estudioso de letras y ciencias, había iniciado sus investigaciones en torno a la luz desde 1834. Un año después, consiguió realizar sus primeros “dibujos fotogénicos”, que consistían en impresiones de objetos o plantas colocados también en hojas de papel sensibilizadas. Sin embargo, emplea las sales de plata directamente sin la necesidad de un negativo, lo que genera imágenes singulares, donde el soporte que se utilizaba (papel) y la forma de operar eran diferentes a las de Daguerre (Bajac, 2011, p. 19).

Cuando las noticias de estos inventos comenzaron a circular en los periódicos, surgió un gran interés por parte de muchas personas por aprender estos procedimientos. Por lo que rápidamente nace la vocación por la fotografía. El Daguerrotipo fue el invento más importante de la época y supera otras investigaciones. Por ello, en 1839 el Estado francés comparte los secretos de fabricación de dicha imagen y, tras realizar la compra a Daguerre, libera de derechos al procedimiento y se lo dona a la humanidad. Muchos fueron los aficionados que querían conseguir un daguerrotipo para poder captu-

rar distintas vistas. Incluso lo más ordinario representaba un gran entusiasmo al ser captado como imagen por este “espejo con memoria”, como era denominado por el público (Bajac, 2011, p. 25).

En un inicio, como era de esperarse, era muy costoso que una persona se hiciera su propio daguerrotipo, pero la tecnología evolucionó rápidamente y contribuyó a la disminución de su precio. Las placas de metal fueron reemplazadas por vidrio y, por último, las impresiones se realizaron en papel. Fue entonces cuando cualquier persona pudo acceder a una fotografía. Sin embargo, tendría que pasar mucho tiempo para que la fotografía sea considerada como un arte. Una de las razones fue que el procedimiento se presentó en la Academia de Ciencias y no en la Academia de Bellas Artes, donde quizá los artistas no hubieran hecho tantas críticas a la fotografía. Los pintores, como puede suponerse, fueron de los primeros en rechazar esa idea, ya que creían que su oficio había sido suplantado de la noche a la mañana (Colorado, 2016, pp. 3-5).

Los progresos tecnológicos, que permitían acelerar cada vez más el proceso del daguerrotipo, posibilitaron su explotación a nivel comercial por medio del retrato. Esto representó un gran revuelo en la sociedad, ya que los retratos solían estar apartados sólo para los grupos poderosos y acomodados que podían costearlos. A partir de 1840 aparecen también los primeros estudios fotográficos, con mayor propagación en Estados Unidos, año en el que el daguerrotipo alcanza un gran éxito. Todo ello a pesar de que aún se dependía mucho de la luz del sol que, sumado al tiempo prolongado que se debía estar parado para capturar la imagen, podía ser un suplicio (Bajac, 2011, p. 33). Tal y como menciona Colorado (2016) “las placas de cobre recubiertas con plata y sensibilizada con vapores de yodo metálico provocaba largos tiempos de obturación”, por lo que se debía mantener la inmovilidad por aproximadamente veinte minutos. Con el tiempo, el daguerrotipo se modernizó y sus procesos fueron cada vez más cortos y eficaces (p.8).

Es necesario mencionar, que el daguerrotipo, al atravesar una serie de cambios y mejoras, adquiriría nuevos y distintos nombres para referirse, en sí, a un mismo proceso. Es decir, la fotografía no siempre se llamó así. Sir John Herschel, reconocido astrónomo inglés, filósofo y hombre de ciencias, acuña este término por primera vez en un escrito dirigido a la Royal Society, que tenía como título “Notas sobre el arte de la fotografía”, donde escribía sobre lo que es “fotogénico” (Colorado, 2016, p.11).

**2.2.3.2. La fotografía como arte.** Como se mencionó previamente, la fotografía no solía ser percibida como un recurso artístico. De hecho, en el campo del arte era vista como una forma de reproducir mecánicamente la imagen, con gran detalle y precisión, sí, pero sin la esencia ni el vigor considerados propios de las obras de arte reales. Aquello que el campo científico más exaltaba del daguerrotipo, era lo que mayor desprestigio significaba para los artistas. Por ello, la evolución de la placa al papel para imprimir la imagen fue vital, pues comenzó a asemejarse mucho estéticamente a algunas técnicas artísticas de la época. Fue a inicios de la década de 1850 cuando un porcentaje considerable de personas se inclinaron por explorar la fotografía como medio artístico, más allá de su utilidad documental (Bajac, 2011, p. 94).

La fotografía, entonces, inicia su búsqueda estética recurriendo a técnicas y herramientas de otras ramas como el dibujo y la pintura. Henry Peach Robinson, por ejemplo, asemejaba el proceso de los pintores a su propia forma de trabajar. Primero dibujaba un boceto de su idea y luego la montaba en la realidad para poder capturar esa imagen con la cámara. Oscar Gustave Rejlander, por su parte, se inspiraba en el estilo renacentista y se especializaba en fotografías de desnudos. Una de sus obras generó gran perturbación en la sociedad británica, pero cuando la reina Victoria obtuvo una de las copias para obsequiársela a su esposo, la fotografía se popularizó en los grupos de la

aristocracia, consiguiendo así su legitimación y aceptación como práctica artística (Colorado, 2016, pp.8-9).

A partir de la década de 1970 surge un movimiento fotográfico denominado “Pictorialismo”, en donde el autor era percibido como el artista creador. De manera que la fotografía buscaba reconstruir una realidad por medio de la imagen, lo que comenzó a aportarle una esencia artística al proceso fotográfico que en un inicio se limitaba a ser un procedimiento químico-mecánico. Este movimiento evidenciaba gran atracción por el renacimiento, y se solían representar temáticas bíblicas, literarias o de la mitología griega. Una de las representantes de este movimiento fue Julia Margaret Cameron, que creaba sus fotografías previamente. Es decir, construía “narrativas escenificadas para ser capturadas con la cámara” (Colorado, 2016, pp. 12-13). Este tipo de obras representan una de las aproximaciones más concretas a lo que más tarde sería la fotografía narrativa, que pertenece a un estilo contemporáneo que se desarrollará con mayor profundidad a continuación.

**2.2.3.3. La fotografía narrativa.** La fotografía narrativa es uno de los subgéneros de la fotografía artística contemporánea, por lo que aún es relativamente reciente. Es el tipo de fotografía con el que se va a trabajar en el laboratorio de investigación debido a su estrecha relación con la idea de encerrar un flujo de movimiento dentro de la estaticidad de la imagen.

“El término es bien amplio porque toda fotografía te puede narrar una historia. El que ve la imagen (fotográfica) siempre se crea otra imagen a raíz de lo que ve. Depende bastante de la persona que esté mirando la fotografía porque siempre nos estamos narrando cosas, recordando o completando. Nosotros (como fotógrafos) podemos tener una intención al momento de hacer la fotografía de algo muy particular. Pero la persona

que la observa puede darle su propia lectura a la imagen. La fotografía narrativa tiene esa cualidad: ser una imagen que narra algo más que el concepto de una foto. Te invita a hacerte preguntas en relación con lo que quieres contar” (S. Pereda, comunicación personal, 14 de octubre del 2022).

Lo que distingue a la fotografía narrativa es que contiene una carga conceptual muy importante, cuya esencia se encuentra en el proceso creativo. Para su composición se suele tomar en cuenta como elementos principales la localización, los objetos y el estilismo. Con una secuencia de imágenes fotográficas se puede construir un relato poético que narre una historia, tal y como se haría en un poema, pero en lugar de emplear versos se emplean fotografías.

Ana Lucía Castrillón identifica dos categorías de fotografía narrativa. Por un lado, se encuentra la fotografía narrativa espontánea, en donde el proceso se ha dado de forma natural sin una planificación previa ni una trama determinada. Por otro lado, se encuentra la fotografía narrativa construida, que ha sido creada, es decir, pensada con premeditación y que aborda un tema específico. Para componer este tipo de fotografía se emplean elementos estéticos que contribuyan a que la construcción de la o las ideas que se quieren transmitir, se den de forma más clara. Dichos elementos pertenecen y responden a un campo contextual, los cuales permiten que el espectador se sitúe en un entorno y tiempo determinados. De igual manera, se suele presentar un protagonista que puede o no ser animado. Sumado a estos elementos, se debe contar con una especie de guion, el cual debe crearse tomando en cuenta cada elemento de composición y cómo influyen en la imagen final (Castrillón, 2021, pp. 46- 47).

Si bien la cámara capta un momento, te da pie a imaginarte y a pensar cómo llegó allí, y cómo hizo eso. Te da una mirada compositiva y genera

más narrativa a la danza o a la performance. El fotógrafo ve el movimiento, pero también ve el entorno y todos esos elementos deben conjugarse. Se toman en cuenta el color, la forma, el entorno. Y todo eso son capas que van sumando a la imagen. En ese sentido cuando tú ves una foto, te puedes hacer una idea del momento, completas el movimiento. Uno se puede imaginar unos segundos antes o unos segundos después. (S. Pereda, comunicación personal, 14 de octubre del 2022)

Oscar Colorado menciona que una de las formas en la que los seres humanos se comunican es por medio de historias, del contar un suceso. En la fotografía se suele trabajar mucho con el “instante decisivo”, concepto de Cartier-Bresson, que consiste en aquel momento o instante en el que una imagen se captura de forma oportuna, pero a su vez tiene una composición bella y un contenido relevante, humano, sustancial. No es sólo tomar una foto linda, sino la importancia de su contenido (Oscar en fotos, 2021, 18m43s)

Me pasa que hay fotos que me hacen querer seguir en la imagen, completarla. Pienso en el momento decisivo, para Barthes es el punctum que tiene que ver más con la sensación, pero cuando la foto ya se ha tomado. El momento decisivo es similar, pero tiene que ver en el momento en el que haces la foto. (S. Pereda, comunicación personal, 14 de octubre del 2022)

Sin embargo, la fotografía tiene también la capacidad de relatar historias, la cual se relaciona con nuestra naturaleza humana. Esto se debe a que el ser humano es muy visual, ya que la imagen impera por sobre la palabra.

En el trabajo que realizamos, queremos pensar que pasa también por la subjetividad de la modelo. Pensamos un poco en quién hace la foto.

Quien dispara la cámara o quien está delante de la cámara y propone algo interesante. O el que dijo ‘oye, ¿qué pasa si le ponemos esto encima?’ y así vamos alimentando este personaje o este imaginario. Pensamos la foto como un momento que es capturado por la cámara... Es una mirada que tiene esta particularidad de retención, porque hay algo en la fotografía que se retiene, que se conserva, que puede cambiar, que puede transformarse. (S. Pereda, comunicación personal, 14 de octubre del 2022)

Pero, además, lo que capta nuestra atención por naturaleza es el conflicto. Las historias que más interés generan se deben a que la narrativa se alimenta del conflicto. Por ende, en la fotografía narrativa también se aborda una tensión, un problema, se captura un conflicto. Asimismo, una historia o relato consta de tres momentos: inicio, nudo y desenlace, lo que también se traslada al arte de la fotografía narrativa, que es secuencial. Esta secuencia es lo que permite que la fotografía viva en el tiempo. Colorado menciona que hay que buscar salir del cuadro único, o de la fotografía única, e intentar hacer una secuencialidad de fotografías que cuenten con una narrativa más definida (Colorado, 2020).

#### **2.2.4. Punctum**

Un concepto que marcó el inicio de una era post - estructuralista, así como una serie de investigaciones a partir de ello, fue el que Roland Barthes denominó como punctum. A continuación, se presentará dicho concepto desde el enfoque semiológico que Barthes propone, básicamente, como un elemento que se encuentra en la imagen fotográfica y que interactúa con la subjetividad individual del receptor de la imagen. Asimismo, para una comprensión más completa del concepto, se presentarán los aportes que autores como Yolanda Puerto (2014) y María Fernanda Pinta (2019) desarrollan a

partir del propuesto por Barthes. Por una parte, Puerto complementa este concepto profundizando en las sensaciones que la imagen detona en el receptor y analizando el proceso de interacción entre ambos. Por otro lado, Pinta se basa en dos autores para desarrollar el concepto de punctum. Aborda el término desde la investigación de Lehmann para trasladar dicho proceso desde la fotografía hacia el teatro. De igual manera, cita a Bleeker para abordar ese concepto como un proceso más que como un elemento de la imagen.

Roland Barthes, semiólogo, filósofo, escritor y ensayista, se interesaba en estudiar la imagen e interpretar los mensajes que esta contenía. Su interés se centró, sobre todo, en la relación emocional que se establecía entre la imagen en sí y el espectador, sin intervención del emisor - quien producía la imagen -. Él propone un tercer sentido de interpretación fotográfica en el que interviene la subjetividad del receptor al encontrarse con la imagen.

No soy yo quien va a buscarlo, es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme... Pues punctum es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El punctum de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza) ... Muy a menudo el punctum es un detalle (1990, p. 65).

Por su parte, Yolanda Puerto desarrolla este concepto también desde un enfoque semiológico, pero profundiza más en él y menciona que “el Punctum es el significado personal, cuando una foto me conmueve y me dice algo muy íntimo y particular. A menudo, el recuerdo te aporta una información y más detalles que la visión directa” (p. 4).

María Fernanda Pinta (2019), investigadora teatral, cita a Hans-Thies Lehmann (2013), reconocido estudioso de teatro alemán, quien recupera el concepto de punctum de Barthes y lo aplica al ámbito teatral contemporáneo. Él propone que este concepto

que transpone al cuerpo del actor, el cual genera una presencia escénica, es capturada por el espectador (p. 126).

Asimismo, Pinta (2019) cita a Maaïke Bleeker (2008), profesora de humanidades y de estudios teatrales, quien plantea que el concepto de *punctum* no debe ser percibido como un elemento objetivo de la imagen fotográfica, sino como un proceso particular que se genera entre dicha imagen y el espectador. De esta manera, el *punctum* se presenta como un detalle que adquiere significado cuando interactúa con el espectador y que traslada la atención de la historia que se representa en la foto hacia la historia que se genera a partir de dicha interacción (p. 126).

Es fundamental abordar este término tal y como fue concebido por Roland Barthes, profundizando en su significado y aplicándolo hacia otras áreas. Para el primer momento de la investigación este concepto es una pieza clave, ya que el *punctum* es el medio que genera la conexión entre la imagen fotográfica y el actor, el cual detona una serie de sensaciones que sirven como estímulo para poder activar su imaginación.

### ***2.2.5. Técnica de Michael Chéjov***

**2.2.5.1. El surgimiento de la técnica.** Para conseguir un panorama más completo de cómo surgió la técnica actoral de Michael Chéjov, es importante recurrir a distintos episodios de su biografía que trazaron el camino de su relación con el teatro y su búsqueda por una actuación realista.

El primer acercamiento de Chéjov al mundo de la representación inició en su entorno familiar. Su madre y niñera eran su público constante y a su vez, interpretaban diversos personajes que Chéjov situaba en distintas circunstancias, verosímiles o fantásticas. Solía interpretar en el balcón de su casa, su público iba aumentando y cuando alcanzó mayor popularidad, persuadió a un conocido aficionado a la actuación para que le

permitieran ingresar en club de teatro local al que pertenecía. Ahí comenzó a representar con mucho entusiasmo los personajes que le asignaban. Le era indiferente si interpretaba durante los ensayos o ya en el escenario frente al público, ya que se olvidaba de sí mismo y se entregaba por completo a la escena. Era la misma sensación que al representar en su niñez (Chéjov, 2016, p.70).

En 1907 Michael Chéjov ingresó en la escuela de arte dramático de Alexei Suvorin donde estudió por tres años y representaba personajes cómicos. Posteriormente, se unió a la compañía teatral de aquella escuela, donde ejerció su profesión por dos años. Es entonces cuando protagoniza la obra de Tolstoi, “El zar Fiódor Ivánovich”, interpretando al zar Fiódor, lo que le otorgaría mayor renombre como actor. Con veintiún años, Chéjov fue invitado por Stanislavski a realizar una audición para el Primer estudio del Teatro de Arte de Moscú, que era reconocido a nivel internacional. Fue en este estudio donde el Sistema de Stanislavski se empezó a enseñar por Yevgeny Vajtángov, quien fue el encargado de instruir a Chéjov, por Sulerzhitski y por el mismo Stanislavski (Ruiz, 2008, p. 146).

Sin embargo, después de haber recibido la enseñanza del sistema de Stanislavski, Chéjov no terminaba de encontrar una satisfacción total. Sus búsquedas se circunscribían al campo de la psicotécnica actoral, mientras que Stanislavski abarcaba muchos otros campos del teatro. Sin embargo, Chéjov percibía que de aquellas búsquedas de Stanislavski, algunas aún no tenían una respuesta (Chéjov, 2016, p. 35).

Fue entonces cuando todos los propósitos interpretativos que Chéjov había perseguido a lo largo de su profesión cambiaron, en inició su búsqueda por una esencia realista de actuación que lo alejara del naturalismo. Lo que hizo que le diera la vuelta al sistema stanislavskiano del trabajo sobre sí mismo y el trabajo sobre el papel, hacia el

trabajo con la imaginación y sobre el personaje, como sus pilares principales (Chéjov, 1991, p.16).

Para comprender mejor esta búsqueda, cabe resaltar que su técnica surge en un momento de transición del naturalismo hacia el realismo. El realismo busca reproducir la realidad mediante la escena, una representación que la imite de la forma más fiel posible. Una realidad ilusoria. Está muy presente el elemento de la cuarta pared, que divide a los actores del público. El naturalismo, por su parte, es similar al realismo en cuanto a su búsqueda por reproducir la naturaleza de forma exacta. Sin embargo, esa naturaleza se muestra como algo muy determinado, que no se puede transformar y le genera hostilidad al ser humano. Es una realidad muy objetiva, casi como una fotografía (Bosco, 2017, p.4).

Por ende, se puede intuir que Chéjov buscaba ir más allá de representar una simple copia de la realidad. Como actor y artista él buscaba contribuir con sus propias ideas e imágenes sobre su personaje y la obra en general. Por ello, como parte de su técnica, él aborda la idea de “Esperar activamente” a que dichas imágenes se desarrollen y se profundicen. El trabajo actoral de Michael Chéjov se distinguía entonces por su originalidad al construir personajes empleando herramientas de imaginación. Con su personaje de Kobe, por ejemplo, pasó de ser un pescador tonto a un ser más lírico y conmovedor. Chéjov transformó aquel estilo farsesco a uno realista que buscaba sinceridad y verdad. Este es uno de los puntos innovadores que la técnica de Chéjov aborda, que es la capacidad del actor para ir más allá del dramaturgo y de la obra misma para encontrar la esencia del personaje (Chéjov, 1991, p.15).

El arte interpretativo de Chéjov se encuentra muy vinculado con su forma de ser, es el reflejo de su personalidad. La esencia de su ser era la de siempre encontrarse en constante búsqueda. Por ello, no se limitada a ser sólo un actor sino también a ser un

buscador e investigador incesante. Su objetivo principal era hallar la conexión entre la vida interna de un personaje y la exteriorización de esta por medio del cuerpo del ser humano. Proceso que posteriormente denominaría como “centro imaginario”. Para ello partió del concepto de caracterización que había aprendido en el Teatro del Arte, pero fue más allá aplicando sus conocimientos sobre la psicotécnica (Chéjov, 2016, pp. 24 - 34).

En 1917, tras la Revolución de octubre, Michael Chéjov se hundió en una intensa depresión a pesar de la gran popularidad con la que contaba por parte de los espectadores y de la crítica. Esto se debía a que atravesó por circunstancias familiares muy difíciles que incrementaron sus problemas con el alcohol, como por ejemplo la muerte de su madre. Chéjov se vio envuelto en una crisis que repercutía en su profesión, ya que comenzó a experimentar alucinaciones y a delirar durante momentos de ensayo e incluso durante funciones (Ruiz, 2008, p. 147).

Chéjov menciona que no podía soportarse como actor, no estaba satisfecho con cómo era el teatro en aquel momento. Lo que él percibía en los actores y en el teatro era una mentira y una deformidad de la realidad. El mundo teatral no era más que un engaño bien planeado y los actores eran para él los más extraordinarios criminales. Asimismo, el momento de representar frente a un público significaba el apogeo de la mentira. Durante ese período de crisis, Chéjov perdió aquel sentimiento de integridad que lo hacía olvidarse de sí mismo cuando actuaba y el teatro pasó a ser sólo una desilusión. Hasta entonces, nunca había considerado que un papel no pudiera desarrollarse correctamente, no conocía la duda (Chéjov, 2016, pp. 59 - 71).

Fue alrededor de esos años cuando Chéjov, así como otros artistas rusos contemporáneos a él, sintió gran interés por la antroposofía de Rudolf Steiner- filósofo y pedagogo, interesado por las realidades ocultas y superiores- quien influyó en dos áreas de la

vida de Chéjov. Por el lado personal, la antroposofía le reveló una posibilidad humana y artística para hacerle frente a la crisis que atravesaba. Por otro lado, el enfoque de Steiner con relación al movimiento y a la palabra influyeron mucho en la vida que Chéjov le dio a su técnica (Ruiz, 2008, p. 147).

Una vez recuperado, la reputación del trabajo actoral de Chéjov seguía incrementando y algunos de sus personajes en Erik XIV y en El inspector fueron elogiados por la crítica y por los espectadores. Después de que Vajtánov falleciera de forma precoz, Chéjov se convirtió en el nuevo director del Primer Estudio de TAM que posteriormente, en 1924, se llamó el Segundo Teatro de Arte de Moscú. Fue entonces cuando pudo poner en práctica las teorías que había desarrollado previamente, pues contaba con su propio elenco de actores y con la autonomía requerida. Su metodología comenzaba a tomar mayor distancia de la de Stanislavski. Sin embargo, a pesar de que el prestigio de Chéjov había alcanzado su punto más alto, los inconvenientes se desataron. Diecisiete actores renunciaron porque discrepaban de los métodos de Chéjov, los calificaban como místicos e idealistas por emplear la euritmia – arte que busca la belleza y armonía del movimiento- e interesarse por Steiner, quien había sido prohibido en la sociedad soviética. En 1927, en pleno régimen comunista, Chéjov es denunciado por ser un reaccionario y la prensa de Moscú lo etiquetaba como un “artista enfermo” poniéndose poco a poco en su contra. Lo que lo obligó a huir del país justo cuando iba a estrenar el Quijote (Ruiz, 2008, p. 148).

Max Reinhard le extendió una invitación para trabajar en Alemania, donde fue partícipe de varias producciones teatrales y cinematográficas, y donde incluso pudo dirigir exitosamente a la compañía teatral Habima. Sin embargo, no podía encontrar su satisfacción profesional así que se mudó a Francia para crear su propio estudio. Su propósito era desarrollar un lenguaje universal a partir del trabajo de Steiner, pero terminó

fracasando económicamente, por lo que tuvo que mudarse nuevamente. En los años posteriores Chéjov siguió actuando, dirigiendo y enseñando entre Letonia y Lituania. Pero en 1935, fue invitado a realizar una gira por Estados Unidos en la compañía The Mowcow Art Players y su técnica alcanzó mayor popularidad. Llegó a ser reconocida como una metodología que se basa en la imaginación y el trabajo sobre la construcción del personaje ficticio y no sobre la historia personal del actor (Ruiz, 2008, p. 149).

**2.2.5.2. Definición de la técnica de Michael Chéjov.** Sin lugar a duda, la sistematización actoral con mayor relevancia en la historia del teatro es la propuesta por Constantin Stanislavski, ya que él fue el primero en estructurar el proceso de creación del actor. Este consistía en el trabajo sobre sus propias características individuales para que, al vivenciar la vida del personaje, resulte en una actuación verosímil. Sin embargo, es su alumno y discípulo Michael Chéjov quien, en base al método de su maestro, elabora su propia técnica actoral enfocándose en la individualidad creativa y en la exploración de los propios recursos inherentes al actor (Francioli, 2019, p. 638).

La técnica que propone Michael Chéjov se sostiene principalmente en la creación de imágenes internas que, por medio de la actividad corporal, provoque emociones en el intérprete. Por ello, su propuesta se basa en la estimulación de la imaginación creadora en contraste con la memoria emotiva que plantea Stanislavski. Esto se debe a que, para Chéjov, la imaginación del actor le brinda la capacidad de crear personajes verosímiles con corporalidades y centros imaginarios específicos, ya que posibilitan que vivencie a su personaje en el escenario como si lo que sucediera fuera real, sin la necesidad de utilizar experiencias o recuerdos personales (Francioli, 2019, p. 639).

“Para mí, de lo que Chéjov parte es del uso de la imaginación como principio creador para el actor. Es decir, a diferencia de Stanislavski que habla de la memoria emotiva y hacia el final empezó a desdecirse un poco. Chéjov, a diferencia de otros

maestros, era actor. No era alguien que veía al actor desde fuera y lo dirigía, era actor y se veía (en su trabajo) el uso de lo que él predicaba... Básicamente es el uso de la imaginación y de recursos imaginativos de imágenes en general, de todo tipo, sean posturas físicas, música, fotos, pinturas que estimulen un estado o una emoción en el actor para poder escenificar eso” (J.M. Arbulú, comunicación personal, 16 de octubre del 2022).

Asimismo, para promover un mayor entendimiento sobre la técnica actoral de Michael Chéjov es necesario resaltar que, en contraposición a los dos momentos del sistema de Stanislavski, Chéjov aborda la imaginación y el trabajo sobre el personaje como los ejes principales de su técnica, dejando de lado el trabajo mental complejo. La técnica de Chéjov promueve que sus aprendices exploren estímulos externos ficticios, sin tomar en cuenta su vivencia personal para así activar su imaginación y sus emociones (Chéjov, 1999, pp. 15 – 25).

Los acercamientos presentados previamente sobre la técnica actoral de Michael Chéjov son de vital importancia para la investigación ya que es el método con el que se trabajará en el proceso laboratorial. De igual manera, se considera pertinente la breve explicación sobre la técnica de Stanislavski para poder realizar un contraste certero con la propuesta de interpretación de Chéjov, así como la claridad de sus aportes. En síntesis, la técnica actoral de Michael Chéjov se va a implementar como aquel puente que conecte a las imágenes fotográficas con la construcción de un personaje, ya que promueve el trabajo y la exploración de estímulos externos que potencien las imágenes internas, para luego incorporarlos en el trabajo sobre el personaje.

Cabe resaltar que, para Michael Chéjov, su técnica era como un mapa circular en el que se encontraban distribuidos distintos “focos”, donde cada foco representaba un concepto de su técnica. Su denominado “mapa para una actuación inspirada” consistía en la premisa de que, si la inspiración enciende alguno de estos focos, a medida en que

se dominen estos conceptos, todos los demás se encenderán también sin tener que hacer demasiado esfuerzo, dando como resultado una actuación de calidad. Si bien, este mapa contiene mucho más conceptos y formas de abordar la técnica, para efectos de mi investigación sólo desarrollaré a continuación los que voy a emplear.

### ***2.2.6. Conceptos de la técnica de Michael Chéjov***

**2.2.6.1. Ejercicios psicofísicos.** Para alcanzar una mayor comprensión de los conceptos con los que se trabajarán, es importante hacer énfasis en el aspecto psicofísico que engloba toda la técnica de Michael Chéjov, ya que él propone sus distintos ejercicios desde la premisa del trabajo físico y psicológico del actor como dos aspectos estrechamente ligados. No se puede enfocar en sólo uno de ellos ya que inevitablemente va a influir en el otro (Chéjov, 1999, p.57).

“No somos una entidad separada. Nuestra fisicalidad está ligada a lo psicológico. El trabajar cierto tipo de movimiento o cierto tipo de estímulo ya hace que nuestra psicología se adapte. Es instintivo. No es algo aprendido. Los ejercicios psicofísicos, desde mi punto de vista, tienen que ver con conectar con eso. Con ser conscientes de esa unión y saber que, para llegar a ciertos estados, te vales del cuerpo” (J.M. Arbulú, comunicación personal, 16 de octubre del 2022).

Graham Dixon, actor, director y maestro por más de 45 años, se ha relacionado con varios estudiantes directos de Chéjov. Aprendió esta técnica a través de Alice Crowther en Sídney, Australia. Actualmente es director del Michael Chéjov Studio en Londres y brinda talleres y masterclass en Europa y Estados Unidos. Para describir en qué consisten los ejercicios psicofísicos de Chéjov, Dixon explica que la palabra psicofísica se descompone en dos partes, en dos conceptos. Por una parte, “psico” proviene

de lo psicológico, del alma, de la psique. Es la vida interna o interior en donde se encuentran los sentimientos, pensamientos, emociones, recuerdos y deseos. Por otra parte, “físico” hace referencia al cuerpo físico. Por otro lado, el cuerpo físico del actor es distinto al cuerpo físico de una mesa o de una silla debido a que tiene vida, y la vida no es física (Resad, 2011).

El cuerpo físico, entonces, se debe conectar realmente con la vida interna. Cada sentimiento, pensamiento y deseo debe poder mostrarse a través del cuerpo físico. De lo contrario, cómo podrá saber el público lo que sucede en el mundo interno del personaje. El cuerpo debe ser como una membrana que muestra esa vida interna. Para ello, el cuerpo físico debe entrenarse, pero no de forma aislada o convencional, sino con los ejercicios que Chéjov plantea en sus libros. Esto se debe a que, el inconveniente de trabajar sólo con ejercicios físicos es que la vida interna no está ahí, no se relaciona. En cambio, los ejercicios de Chéjov generan otras posibilidades. No sólo cuerpo físico ni sólo vida interna. A estos dos conceptos se le suma el “mundo”, que también se encuentra en constante relación con ambos. El “mundo” les pertenece a todas las personas. Por ello, un actor debe tener muy claro de dónde proviene un impulso, si de su vida interna, de su cuerpo físico o del mundo. Incluso, un impulso puede provenir de la vida interna o del cuerpo físico y ser exteriorizado, ser llevado hacia el mundo (Resad, 2011).

Por ende, un ejercicio psico-físico es aquel que favorece en el actor su capacidad de vincular el cuerpo físico, la vida interna y el mundo del personaje que construya. Así como su capacidad para identificar de dónde parten los impulsos de cada uno de estos conceptos.

**2.2.6.2. Imaginación y concentración.** Como se mencionó previamente, la imaginación es la base de la técnica de Michael Chéjov, “Nunca te puedes graduar de la técnica de Chéjov, ya que esta es prácticamente la sistematización de la imaginación misma” (J.M. Arbulú, comunicación personal, 16 de octubre del 2022). Por ello, es vital comprender qué es lo que él concibe como imaginación y qué conceptos se encuentran vinculados a este.

Chéjov estaba convencido de que las imágenes cuentan con vida propia y son independientes a nosotros. Lo que facilita el proceso creativo de los actores, ya que se aleja de la idea habitual en donde la imaginación está enormemente relacionada al campo personal e intelectual del actor y le permite tomar distancia e ir más allá de sí mismo. Siguiendo esta misma línea, Chéjov aborda el concepto de la “espera activa”, la cual consiste en que estas imágenes que provienen de fuera maduren, tomen forma, para que puedan alcanzar su extrema expresividad. Por ello, es necesario reconocer y trabajar la espera paciente para lograr el desarrollo de las imágenes. Sobre todo, en una era en la que el ritmo de vida es tan apresurado y los procesos suelen ser muy cortos. Sin embargo, dicha evolución de las imágenes no se debe asumir como una detención en la que somos agentes pasivos. Por el contrario, una imaginación hábil debe mantenerse en constante accionar. Para Chéjov, un verdadero artista tiene la valentía de sacrificar una imagen para esperar otra más completa y potente que la anterior (Chéjov, 1999, p.67).

“Es un trabajo que nunca termina. No hay un punto donde dices ‘ah, ya está’. No necesariamente. Creo que siempre sigue en evolución... Siempre vas a seguir corrigiendo. Siempre vas a encontrar otras cosas y eso es lo que se llama el poder de la repetición. Y Chéjov era un obseso con eso. Hablaba de repetir y repetir y repetir. Es eso.” (J.M. Arbulú, comunicación personal, 16 de octubre del 2022).

Ahora, si Chéjov aborda las imágenes creadoras como flexibles y móviles, ¿de qué manera el actor adquiere el dominio para poder fijarlas? La respuesta se centra en la capacidad de concentración con la que se cuenta, la cual le permite dirigir su atención hacia el proceso evolutivo de las imágenes. Cabe resaltar que para ello no basta con el nivel ordinario de concentración que se suele utilizar en la vida diaria, sino que debe aprender a trabajar su concentración a un nivel más avanzado. De esta manera podrá generar una buena impresión en los espectadores, pues su interpretación se vuelve más limpia, específica y segura (Chéjov, 1999, pp. 74 -77).

“Yo creo que una imagen es cualquier estímulo sensorial que puedas recibir y que te pueda producir un estado o una sensación que te pueda servir. Una textura puede ser, o sea yo te puedo decir: ‘tu personaje es una lija o tu personaje es un terciopelo’ y tú entiendes intuitivamente a qué se refiere. El hecho mismo de que uno se ponga un soundtrack para entender cómo es el mundo interno del personaje. O sea, tú puedes totalmente crear personajes distintos dándole a cada actor una canción diferente, o un color diferente o una textura diferente y simplemente de ahí en adelante es buscar y buscar... A veces aproximaciones muy teóricas sobre cómo entender al personaje no se sabe interpretar fisiológicamente” (J.M. Arbulú, comunicación personal, 16 de octubre del 2022).

**2.2.6.3. El centro imaginario.** Chéjov menciona que todo personaje posee un centro de fuerza imaginario de donde parten todos sus impulsos, el cual se puede ubicar dentro o fuera del cuerpo. Es el centro el que genera los impulsos de movimiento, de traslado en el espacio y de reacción del personaje, etc. Este centro puede ser de diversas formas, tamaños, texturas o colores y un mismo personaje puede poseer más de un centro. Explorar con el centro del personaje puede permitirnos entender su mundo interno y externo (Chéjov, 1999, p. 52).

Pese a que las características del personaje sean diferentes o contradictorias a las del actor, este debe aprender a “vestirse” con la nueva corporalidad, propia de su personaje, y comenzar a explorar la voz, el movimiento y las sensaciones que parten de este. Para afianzar esta exploración, el centro imaginario juega un rol muy importante que le permite al actor incorporar las imágenes que tiene sobre el personaje a través de su cuerpo (Ruiz, 2008, p. 159).

**2.2.6.4. Acción con cualidades.** Cuando Chéjov (1999) habla de los sentimientos, menciona que estos no pueden ser forzados a aparecer, pero sí se pueden estimular o inducir. Para ello, los recursos a emplear que él propone son las acciones con cualidades y sensaciones. Esto se debe a que las acciones son una herramienta a la que los actores sí tienen fácil acceso, ya que se relacionan con los propios movimientos. Mover una mano o girar la cabeza, por ejemplo, son acciones bastante sencillas de realizar. Asimismo, el añadirle a ese movimiento una cualidad como la ternura, el enojo o la tristeza, no representa mayor dificultad para el actor. Sin embargo, esa acción ya adquiere un grado psicológico sin necesidad de forzar su aparición (pp. 56 - 111).

Por ende, la cualidad, desde la mirada actoral, es aquel sentimiento que siempre puede ser provocado al añadirlo a un movimiento o actividad, ya que este último responde siempre a la voluntad del actor. Por su parte, entonces, la acción o gesto proviene de la voluntad del personaje y apunta a aquel objetivo que este quiera conseguir. Es la voluntad la que genera especificidad y claridad en cada acción y cada movimiento que realice el personaje, y la que señala el camino de sus impulsos y deseos. En síntesis, la acción refleja el “qué” está ocurriendo, y la cualidad revela “cómo” eso está ocurriendo. De esta manera, Chéjov plantea una alternativa mucho más sencilla para despertar sentimientos con la intensidad requerida (Chéjov, 1999, pp. 112 - 114).

**2.2.6.5. El gesto psicológico.** El gesto psicológico es, quizá, uno de los elementos más característicos y divulgados de la técnica de Chéjov. Para comprender qué es a lo que él se refiere con este concepto es necesario remitirse a los movimientos más cotidianos que solemos realizar y que, de alguna manera, ya se encuentran ocultos o implícitos en nuestro lenguaje. Manejamos expresiones que Chéjov pone como ejemplos en su libro, tales como “estallar en llanto”, “romper una relación” o “caer en desesperación”, entre otras, que revelan una acción clara que tendemos a elaborar en nuestra mente y que podemos trasladar al cuerpo. No hay mayor diferencia al decir estas expresiones que realizar esa acción en la mente o en el cuerpo (Chéjov, 1999, pp. 141 – 142).

Entonces, un estado psicológico personal es el resultado de la unión entre pensamientos -imágenes-, sentimientos e impulsos voluntarios. Por lo que el estado psicológico de un personaje significa una acción o un gesto en relación con las cualidades adecuadas. Una misma actividad, por ende, cuenta con un aspecto físico -gesto- y un aspecto psicológico -cualidades- (Chéjov, 1999, pp. 143).

En otras palabras, son gestos implícitos u ocultos que al mostrarse físicamente en acción presentan un panorama psicológico, el trasfondo de lo que está sucediendo. Por ello, Chéjov plantea que un gesto simple pero definido, que abarque todo el cuerpo, puede dar a conocer el mundo interno del personaje. Es decir, sus anhelos, su voluntad y sus sentimientos. A través de esta herramienta, Chéjov descubre una forma ideal para que el actor construya su personaje identificando los gestos psicológicos ocultos en el texto. Sin embargo, este proceso se ejecuta mediante la acción, que es la base del trabajo actoral, y no mediante el análisis mental demasiado intelectual y lejano. Por último, es necesario hacer énfasis en que el gesto psicológico no termina siendo el gesto actuado, pues ya no se encuentra de forma explícita en los movimientos del actor, sino que ha sido asimilado, pero continúa estando presente (Ruiz, 2008, pp. 156 - 157).

La idea del gesto psicológico tiene que ver con que en el propio lenguaje verbal que usamos, ya está incluida la acción física. Cuando decimos que alguien “cayó en cuenta”, cayó es una acción física... El gesto psicológico tiene que ver con simbolizar a través de una acción física lo que el personaje quiere hacer. Pero como punto de partida, no quiere decir que en la escena lo vas a estar haciendo. Quiere decir que, sí, practicas el gesto porque te va a producir un estado del cual vas a poder partir. En lugar de crear ese estado mentalmente. (J.M. Arbulú, comunicación personal, 16 de octubre del 2022)

**2.2.6.6. Movimientos básicos.** Chéjov plantea cuatro tipos de movimientos como parte del entrenamiento esencial de todo actor, los cuales aportan en su expresividad escénica y deben ser practicados sea cual sea el personaje u obra que se esté trabajando. Estos movimientos provienen de la Eurytmia, de Rudolf Steiner, que se inspira en los cuatro elementos de la naturaleza: agua, fuego, aire y tierra (Ruiz, 2008, p. 160).

Según Graham Dixon, Los cuatro ejercicios de movimiento que plantea Chéjov entrenan al actor para que su vida interna se mueva y se relacione con su cuerpo físico y con el mundo. Todos estos ejercicios son en relación con el aire. En cómo se siente el aire, en cuál es la sensación que esa relación me genera (Resad, 2011).

#### Movimiento de moldeado

Chéjov los describe como aquellos movimientos abstractos que poseen una fuerza interior particular y activa, de forma que, al ejecutarse, debe existir la sensación de moldear el aire, de luchar contra esa densidad donde cada movimiento traza una forma, pero siempre cuidando de no provocar tensiones en el cuerpo. Este movimiento

ejercita al cuerpo para dibujar formas exactas y desarrollar una sensibilidad consciente de cómo su cuerpo modifica el espacio (Chéjov, 1999, p. 123).

Según Dixon, moldear es construir una relación con el aire para permitir que el cuerpo físico exteriorice lo que sucede en la vida interna y en el mundo. El mundo se encuentra ahí, es el aire. Con este movimiento se entrena el sentir el aire empujando hacia uno y uno empujando hacia el aire. Todo el cuerpo está involucrado, cada músculo se despierta para poder expresar esa vida interna.

### Movimiento de fluidez

Consiste en conectar cada movimiento con el que sigue sin cortar esa unión. Se basa en la imagen del agua, donde cada movimiento se fusiona con el otro, por lo que no se distingue un inicio o final claro y se sigue una corriente constante en donde el impulso inicial no se desvanece.

Dixon aborda el movimiento de flotar, o como él le llama, de soporte y apoyo como la relación de confianza que se tiene con el aire. Hay que sentir el aire. Está presente en cada movimiento que se ejecuta, le da soporte. Genera la confianza en el actor de que va a ser su apoyo. El actor imagina que, al mover un brazo, el aire está soportando su peso. Ahí está entrenando su imaginación sensitiva. Entonces, el aire no está moviendo al actor, le está dando soporte. Este movimiento permite experimentar y ejercitar la facilidad, la fluidez.

### Movimiento de vuelo

Este tercer tipo de movimiento requiere mucho de la imaginación del actor, ya que este debe visualizar cómo cada acción que realiza sale de sí y se va volando, que el movimiento sobrepasa los límites del cuerpo y se extienden en el espacio. Similar al

movimiento de fluidez, las acciones también se encuentran ligadas entre sí. Asimismo, debe existir la sensación de que el cuerpo posee mayor liviandad y casi se eleva del suelo. Lo que resulta en movimientos ligeros que desarrolla en el actor una búsqueda de facilidad.

Como menciona Graham Dixon, el actor no ejecuta el movimiento, sino que es el aire el que genera el impulso. Se debe imaginar de dónde parte el impulso, hacia qué parte del cuerpo físico se dirige. Ser consciente de que estos impulsos vienen del mundo o de la vida interna. Como un periódico o una hoja de otoño que se deja llevar por el viento. Es uno de los ejercicios en los que más se puede experimentar la verdad. Hay un movimiento puro que atraviesa al actor, que lo lleva consigo y luego sigue su curso, no se detiene con él. El actor trae un color y colorea ese impulso, le da un matiz. Este movimiento permite experimentar y entrenar la ligereza y la libertad (Resad, 2011).

#### Movimiento de irradiación

Chéjov aborda el concepto de irradiación como una serie de impulsos que surgen del actor y que son recibidos por los espectadores. Por ende, este movimiento consiste en imaginar que de cada acción se originan rayos invisibles que siguen la línea de cada movimiento. Este movimiento permite que el actor desarrolle su capacidad de trasladar y dirigir toda su actividad interior a través de sus movimientos (Chéjov, 1999, pp.123-125) (Ruiz, 2008, p. 162).

Para Dixon, un claro ejemplo de este movimiento sería la reacción del aire a un calefactor. El aire se convierte en un medio para que el calor llegue a las personas, para que puedan sentirlo. De la misma manera, si el actor quiere llegar a un lugar, pero no

puede ir físicamente hacia allá hace de todo por intentar, empuja y se tensa. Sin embargo, debe ser el aire el que debe llevar la intención, el mensaje del actor hacia el público, no debe haber tensión (Resad, 2011).

Estos movimientos están basados en principios, en leyes físicas. Chéjov no los inventó. Es el actor el que debe ser consciente de ellos y aprender a relacionar su personaje con estos cuatro movimientos. Los cuales lo entrenan para retirar todo obstáculo que le impida abrir su cuerpo físico y su vida interna a los distintos impulsos, y así dejar de lado la falta de confianza en sí mismo.

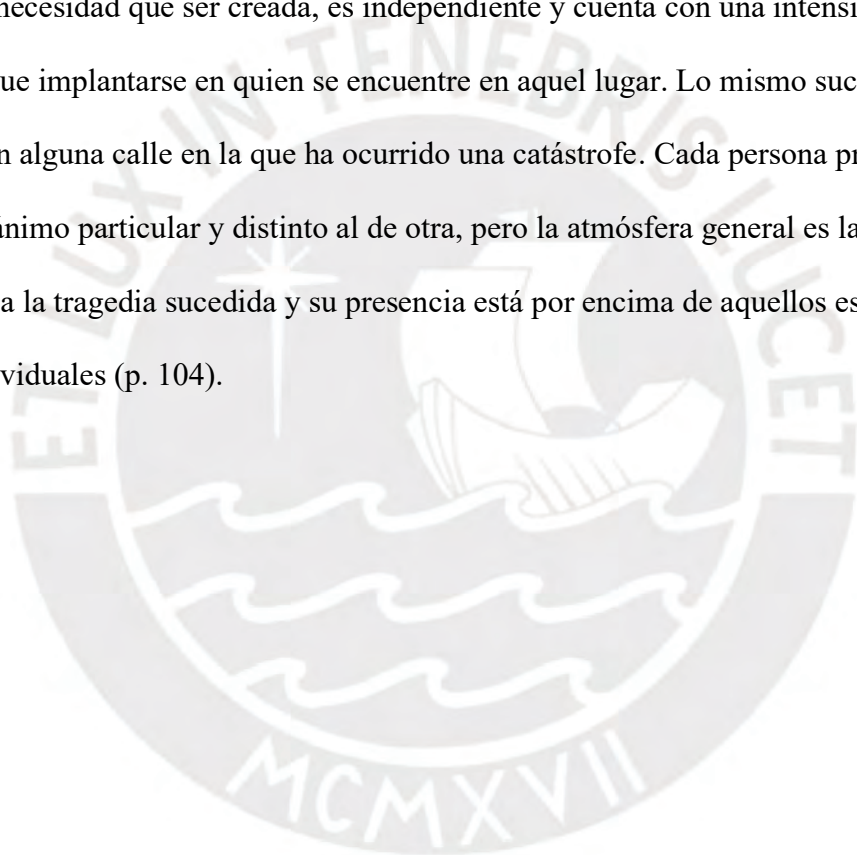
**2.2.6.7. Atmósfera.** Chéjov (1999) menciona que el escenario siempre se encuentra repleto de atmósferas, que son las que generan estados de ánimo y sentimientos. Si el actor es consciente de ello, buscará de forma instintiva las atmósferas de los espacios cotidianos, pues cada una de ellas es particular y específica. Para ello, el actor debe aprender a escuchar y a recibir lo que cada atmósfera le genera (pp.97 - 98).

Chéjov identifica dos tipos de atmósfera, la objetiva o general, que responde a la situación o contexto en la que se encuentra el personaje, y la individual, que responde particularmente al personaje. Por una parte, la atmósfera general se entiende como el entorno que prevalece en un lugar o en una situación, de manera que, al relacionarse con esa atmósfera, el actor se ve influenciado por ella. Este concepto es similar a las circunstancias dadas que plantea Stanislavski. Sin embargo, Chéjov no necesariamente propone extraer la atmósfera del texto, sino que le otorga un sentido más intuitivo, donde la imaginación es el elemento principal. En síntesis, toda obra y toda escena cuentan con una atmósfera objetiva propia que modifica el accionar de los personajes y que, el trabajo del actor consiste en saber descubrirla (Ruiz, 2008, p. 154).

Por su parte, a diferencia de la atmósfera general, que se encuentra separada del personaje, la atmósfera individual, por el contrario, forma parte de cada personaje y la

llevan consigo siempre. Puede percibirse como el aura que emana el personaje y que lo dota de un aspecto singular. Para Chéjov, parte del trabajo base del actor consiste en permitir que tanto la atmósfera general como la individual penetren en su personaje (Ruiz, 2008, p. 155).

En su libro, Chéjov (1999) introduce algunos ejemplos de atmósfera como el de un viejo castillo, que contiene la sensación del misterio y el encanto de una época ya pasada. Chéjov menciona que esa atmósfera se encuentra en el lugar por sí sola, está en el aire sin la necesidad que ser creada, es independiente y cuenta con una intensidad tal que consigue implantarse en quien se encuentre en aquel lugar. Lo mismo sucede, por ejemplo, en alguna calle en la que ha ocurrido una catástrofe. Cada persona presenta un estado de ánimo particular y distinto al de otra, pero la atmósfera general es la del horror frente a la tragedia sucedida y su presencia está por encima de aquellos estados de ánimo individuales (p. 104).



## **Capítulo 3. Metodología**

### **3.1. Aspectos teóricos**

A partir de todo lo expuesto teóricamente, parte de esta investigación, en especial la primera pregunta específica, podrá ser respondida a partir de lo desarrollado en el marco conceptual en relación con las entrevistas de los y las expertas en los temas vinculados.

### **3.2. Aspectos formales del laboratorio**

Por otro lado, con el objetivo de explorar de qué manera la imagen fotográfica se puede emplear como un estímulo para activar y potenciar la imaginación del actor durante el proceso de construcción de personaje a través de la técnica de Michael Chéjov, se llevó a cabo una investigación desde las artes, o sea, mediante un laboratorio práctico. Esto se debe a que no solo se buscaba corroborar mediante la experimentación lo anteriormente expuesto, sino que, para la presente investigación, que busca analizar un tema de un alto nivel de subjetividad como la imaginación, era esencial contar con la contribución de los participantes del laboratorio, con sus vivencias personales y reflexiones para poder enriquecer el proceso del mismo laboratorio como también del momento posterior a este.

Según el objeto de estudio, la presente investigación es exploratoria ya que se propone a la imagen fotográfica como un estímulo innovador que pueda activar la imaginación del actor, así como un recurso más concreto del cual partir para construir un personaje, empleando la propuesta de Michael Chéjov, proceso que no ha sido abordado previamente.

### ***3.2.1. Propuesta y objetivo del laboratorio***

Para poder formular la propuesta de los módulos del laboratorio se partió de la premisa de que las imágenes fotográficas debían ser transversales durante todo el proceso. Es decir, en cada módulo se trabajaría en conjunto con estas. Esto se debe a que representan la herramienta principal de la investigación, y de la cual se parte para poder llevar a cabo el proceso de imaginación y de construcción de personajes. De igual manera, se tomó en cuenta la necesidad de dar a conocer el trabajo con la técnica y los ejercicios de Michael Chéjov, ya que por medio de esta técnica se abordó la construcción de los personajes. Asimismo, con el objetivo de concretar todo el trabajo realizado durante el laboratorio y siguiendo la línea de la técnica de Michael Chéjov, se optó por trabajar una escena de realismo psicológico de la obra “El jardín de los cerezos”, de Antón Chéjov. Se tomó esta decisión ya que las y los participantes se van a seguir enfrentando al proceso de montar una obra constantemente. Por ello, lo que se buscó era que ellos y ellas constataran cómo es que las herramientas exploradas en el laboratorio puedan serles útil verdaderamente en sus procesos actorales. De igual manera, al seleccionar las escenas que se iban a trabajar, la investigadora tomó en cuenta los momentos clave de la obra que permitieran trazar una línea de acción para los personajes, permitiendo así que su evolución dramática.

En base a ello el laboratorio se dividió en cuatro módulos de quince sesiones, de entre dos a tres horas cada una, las cuales se realizaron dos veces por semana. El primer módulo consistió en explorar la interacción entre los actores y las imágenes fotográficas. En el segundo módulo, que constó de cuatro sesiones, se inició el proceso de construcción de personaje en un trabajo conjunto con las imágenes fotográficas. Asimismo, para conectar ambos momentos se trabajó con la técnica de Michael Chéjov y sus ejercicios psicofísicos y de imaginación. El tercer módulo consistió nueve sesiones donde se

completó el proceso de construcción de personaje al trabajar sobre una escena de realismo psicológico. El cuarto y último módulo consistió en una sesión en donde se abordó la preparación para la muestra abierta, la cual permitió observar de manera concreta todo lo explorado en el laboratorio.

Por otro lado, el objetivo del laboratorio fue el de incentivar en las y los participantes el empleo de las imágenes fotográficas en su trabajo actoral como una herramienta que estimule su imaginación en un proceso de construcción física y psicológica de personaje, a través del empleo de la técnica de Michael Chéjov.

**3.2.1.1. Participantes.** El equipo que conformó el laboratorio estuvo constituido por la investigadora, como observadora y participante activa, por una asistente, como co-guía del proceso y directora, y por una actriz y tres actores como participantes activos. Decidí asumir el rol de observadora y de participante activa por diversos motivos. En primer lugar, me interesaba ser observadora para recoger las experiencias e inquietudes de los participantes a lo largo de todo el proceso laboratorial y saber cómo guiarlos mejor. En segundo lugar, decidí guiar el laboratorio debido a que era quien conocía en mayor profundidad los conceptos y ejercicios a trabajar, así como el camino que debíamos seguir. En tercer lugar, decidí ser participante activa del proceso ya que no sólo me interesaba observar desde fuera lo que se exploraba, sino que también me interesaba mucho experimentar personalmente y de primera mano lo que proponía con el laboratorio. Además, como suelo trabajar con imágenes fotográficas en mis procesos personales, me interesaba proponer una sistematización que facilite y concrete mi propio trabajo, que solía guiarse mucho por la intuición.

Por otro lado, decidí trabajar con una asistente que se encargó de registrar en bitácoras virtuales lo que se hacía durante las sesiones. Asimismo, se encargó de co-guiar

parte del proceso, sobre todo aquellos momentos y ejercicios que yo no podría interrumpir para evitar cortar el óptimo desarrollo y fluidez de estos. Además, la asistente también asumió el rol de directora en los dos últimos módulos del proceso, ya que al trabajar con una escena en la que estarían dentro todos los participantes activos, era necesario un ojo externo que dirigiera ese momento. La persona que asumió este cargo fue Andrea Félix, estudiante de décimo ciclo de la especialidad de Teatro de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Al momento de tomar esta decisión, consideré que Andrea era la persona indicada debido a que cuenta con experiencia guiando procesos desde la pedagogía, así como desde la dirección.

Finalmente, como participantes activos del laboratorio se contó con tres actores y dos actrices, incluyéndome, que estudien o hayan estudiado en la especialidad de Teatro de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Al elegir a las y los participantes se tuvieron en cuenta algunos requisitos. En primer lugar, era necesario que todos compartamos la misma formación, ya que conozco el plan de estudios por el cual los demás participantes también han atravesado y eso me permite partir de un conocimiento y un lenguaje común y cercano. En segundo lugar, era vital que hayamos concluido satisfactoriamente el sexto ciclo de actuación, ya que, según nuestro plan de estudios, es entonces cuando habremos adquirido los conocimientos necesarios para poder iniciar procesos de montaje donde pongamos en práctica lo aprendido previamente. Asimismo, un factor fundamental es que todos habremos abordado y trabajado la corriente del realismo psicológico, lo que era necesario para trabajar la escena que pertenece a ese mismo género literario. Por último, otro de los requisitos en común era que cada participante ya había formado parte de uno o más proyectos profesionales fuera de la universidad. Lo que implica un mayor grado de consciencia y reflexión en

torno al propio trabajo desde la misma práctica, así como un reconocimiento más profundo de las necesidades y limitaciones que se encuentran en este. Todo ello permite que se trace una línea de trabajo personal y, por ende, tener mayor capacidad de reconocer si lo explorado en el laboratorio nos resulta efectivo.

**3.2.1.2. Espacio del laboratorio.** Se decidió que lo más conveniente y factible para cada participante era trabajar en los salones de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP, ya que no implica un costo monetario y al encontrarse y ser un espacio transcurrido y conocido por los y las participantes, facilitaba su accesibilidad. Asimismo, debido a que los salones son pensados para el trabajo actoral, se encuentran bien acondicionados y equipados para llevar a cabo el proceso laboratorial de manera óptima.

**3.2.1.3. Objetos empleados.** Durante todo el proceso laboratorial se utilizaron imágenes fotográficas ampliadas que se encontraban distribuidas alrededor del espacio, de manera que los y las participantes podían acercarse a ellas e iniciar su proceso de interacción y exploración. Partiendo de la premisa de que la imagen fotográfica representa una historia incompleta que los espectadores buscan completar desde su subjetividad, se optó por trabajar con fotografías narrativas, ya que este género se enfoca en que las imágenes fotográficas guardan dentro suyo historias, que pueden ser reales o ficticias, lo cual potencia la transmisión de emociones. De esta manera las y los participantes podían tomar detalles de dicha historia como punto de partida para buscar completarla, permitiendo así que se establezca la interacción entre la imagen y los participantes. Por otro lado, a medida que las construcciones de personaje avanzaban, se llevó al espacio el vestuario y elementos que los y las participantes necesitaron para su caracterización interna y externa, así como para la construcción de la escena.

**3.2.1.4. Cronograma del laboratorio.** Para poder llevar a cabo el laboratorio de la mejor manera posible, elaboré un cronograma muy detallado que me sirvió como guía

durante todo el proceso. La elaboración del cronograma me permitió estructurar de forma específica cada sesión ya que contaba con la siguiente organización:

Sesión: El número de sesión a desarrollar.

Fecha: La fecha en la que se llevó a cabo la sesión.

Estructura de actividades: Lista de cada momento y cada ejercicio que, idealmente, se debían desarrollar en cada sesión.

Objetivos: Describía la meta ideal que cada participante debía alcanzar al finalizar cada sesión.

Puntos de observación: Describía qué se debía evaluar y observar durante el desarrollo de cada sesión. Esta sección se pensó especialmente como guía para la asistente del laboratorio.

Objetos necesarios: Enumeraba una lista de objetos que necesitaba para el óptimo desarrollo de cada sesión.

### ***3.2.2. Desarrollo del laboratorio***

El proceso laboratorial constó de quince sesiones y una muestra abierta programadas desde el 12 de octubre hasta el 17 de noviembre del 2022 y estuvo dividido en cuatro módulos. El primer módulo contó con una sesión y estuvo destinado a la interacción libre entre los y las participantes y las imágenes fotográficas. El segundo módulo contó con cuatro sesiones en las que se trabajó con los ejercicios y la técnica de Michael Chéjov. El tercer módulo estuvo destinado para el trabajo de la escena de realismo psicológico. Y, por último, el cuarto módulo estuvo destinado a preparar la muestra final. En el diseño del laboratorio se destinó en cada sesión un momento de diez minutos al inicio para calentar y que las y los participantes se encuentren dispuestos para la exploración, así como un intermedio de 10 minutos a la mitad de cada sesión para descansar. A continuación, se describirá con mayor detalle lo realizado en cada módulo y sesión.

**3.2.2.1. Módulo 1.** Como se mencionó previamente, este módulo constó de una única sesión, que fue la primera. Consistió en una introducción general al proceso laboratorial en el que se abordó el trabajo con las imágenes fotográficas, así como el trabajo de dos conceptos básicos de la técnica de Michael Chéjov. El objetivo general de este primer módulo era que los y las participantes exploren conscientemente en relación con las imágenes fotográficas y que desarrollen su capacidad de concentración y observación. Por ello, no se buscaba que conozcan a detalle el concepto y función del *punctum* para así evitar condicionarlos al momento de la interacción con las imágenes fotográficas. Se les instruyó sobre este concepto, pero sin mencionarlo de forma explícita, sino que los y las participantes entendieron la relación que debían intentar establecer con las imágenes fotográficas, qué debían buscar en ellas, es decir, exploraron la experiencia mediante la práctica más no desde un conocimiento preconcebido de carácter racional o lógico.

Es importante mencionar que se otorgó libertad a los y las participantes en su relación con las imágenes fotográficas, no se los forzó a identificar el elemento *punctum* en todas ellas ya que, al ser un concepto que depende de la subjetividad particular de cada uno, no es viable pensar que ellos iban a conectar con todas las imágenes.

**3.2.2.1.1. Sesión 1.** En esta sesión se inició con un momento de bienvenida y agradecimiento a los y las participantes. Asimismo, la investigadora explicó brevemente el tema de tesis a explorar en el laboratorio y se dio un espacio para resolver dudas e inquietudes en torno a ello. Además, se explicó la modalidad de registro en las bitácoras virtuales, así como la del trabajo transversal con las imágenes fotográficas durante todo el transcurso del laboratorio. Posteriormente, se inició la primera interacción libre entre los y las participantes y las imágenes fotográficas, que se encontraban distribuidas alrededor del espacio, donde la única premisa fue identificar qué detonaba en ellos y qué los

conectaba en mayor o menor medida con dichas imágenes (recuerdos, emociones, sensaciones, imágenes, etc.). Luego se trabajaron ejercicios de observación y concentración, de la técnica de Michael Chéjov, sobre un objeto y sobre las imágenes fotográficas. Finalmente, se realizó la primera lectura de la escena a trabajar y se asignó a los personajes.

**Tabla 1**

Ejercicios y objetivos de la sesión 1

Actividad	Objetivo
Interacción libre con las imágenes fotográficas	Impulsar su interés por las imágenes fotográficas
Ejercicio 4: Observo un objeto	Desarrollar la concentración y observación minuciosa. Promover la búsqueda de nuevas posibilidades en base a un mismo objeto.
Ejercicio 4 adaptado: Observo una imagen	Desarrollar el trabajo consciente sobre la imaginación
Ejercicio 7 adaptado: Mantener vínculo interno	Desarrollar la concentración minuciosa

**3.2.2.2. Módulo 2.** En el segundo módulo del proceso laboratorial, se buscó que los y las participantes, a través de la técnica de Michael Chéjov, inicien su proceso de construcción de personaje. Consistió en cuatro sesiones en las que se apuntó a que los participantes se familiaricen con los ejercicios que se proponen en la técnica de Chéjov, como el trabajo de imaginación y concentración y los ejercicios psicofísicos, los cuales fueron adaptados para trabajarlos en conjunto con las imágenes fotográficas. El objetivo general de este módulo era explorar de qué manera el estímulo de las imágenes fotográficas activaban la imaginación de los y las participantes cómo es que, las nuevas imágenes que fueron detonadas se desarrollaron de forma consciente para implementarlas en su construcción interna y externa.

**3.2.2.2.1. Sesión 2.** Siguiendo la línea de la sesión anterior, los ejercicios de Imaginación y concentración fueron necesarios para que en esta sesión las y los participantes trabajaran ejercicios de Transformación y de Espera activa, que pertenecen a los ejercicios de Imaginación y concentración de Chéjov. Después, se inició el trabajo entre las imágenes fotográficas y los personajes. A partir de las imágenes se exploró con ejercicios de imaginación como el Centro de fuerza imaginario, así como un primer acercamiento a las características físicas y psicológicas del personaje.

**Tabla 2**

*Ejercicios y objetivos de la sesión 2*

Actividad	Objetivo
Ejercicio de transformación	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Desarrollar la espera activa.</li> <li>• Potenciar la imaginación del actor.</li> </ul>
Ejercicio 10 adaptado: Inicia relación entre foto y personaje. Descartar primeras imágenes	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Desarrollar la capacidad de profundizar en las imágenes.</li> </ul>
Ejercicio 22 adaptado: A partir de un detalle en la imagen fotográfica, imaginar y explorar el centro de fuerza del personaje	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Desarrollar la capacidad de habitar al personaje.</li> <li>• Desarrollar el trabajo imaginativo consciente</li> </ul>
Explorar la personalidad y corporalidad del personaje a partir del centro imaginario.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Desarrollar la consciencia del criterio artístico personal al habitar el cuerpo del personaje.</li> </ul>

**3.2.2.2.2. Sesión 3.** En esta sesión se trabajó con el ejercicio de Acción con cualidades para despertar los sentimientos, primero sólo expresados a través del cuerpo y luego incorporando textos. Este primer momento fue necesario para el ejercicio siguiente, que fue el de explorar el gesto psicológico del personaje a partir de las imágenes fotográficas.

**Tabla 3***Ejercicios y objetivos de la sesión 3*

Actividad	Objetivo
Ejercicio 18: Acción con cualidades	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Estimular los sentimientos</li> <li>• Facilitar la aparición de sentimientos</li> </ul>
Ejercicio 34 adaptado: Gesto a partir de una acción. Luego con el texto. Luego sólo texto.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Impulsar la escucha y la intuición a partir de la imagen.</li> </ul>

**3.2.2.2.3. Sesión 4.** En esta sesión se profundizó en el trabajo con el gesto psicológico del personaje que se había explorado en la sesión anterior. Pero además se exploró a partir de alguna acción que el personaje realice en la escena a trabajar, para después incorporarlo en alguno de sus textos. La premisa que se manejó fue seleccionar una acción, luego transformar esa acción del verbo transitivo hacia una acción física similar para, finalmente, poder llevar esa acción hacia el cuerpo, dando como resultado el gesto psicológico del personaje. Para finalizar la sesión, cada participante compartió su gesto psicológico frente a los demás.

**Tabla 4***Ejercicios y objetivos de la sesión 4*

Actividad	Objetivo
Ejercicio 34 adaptado: Elegir un gesto psicológico para el personaje y decir el texto elegido	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Impulsar la escucha y la intuición a partir de la imagen y del texto.</li> <li>• Desarrollar la capacidad de interiorizar el gesto psicológico.</li> </ul>

**3.2.2.2.4. Sesión 5.** En la última sesión del segundo módulo se trabajó con los cuatro tipos de movimiento: moldeado, fluidez, vuelo e irradiación. La premisa fue primero explorar con cada movimiento a través del cuerpo y, posteriormente, agregar el texto permitiendo que los movimientos también lo modifiquen. Asimismo, se pidió a las

y los participantes que identifiquen, siempre teniendo en cuenta sus imágenes de referencia, qué tipo de movimiento consideran que se relaciona más con su personaje.

Luego, se exploró un nuevo gesto psicológico del personaje, pero esta vez, a partir de algún texto de la parte final de la escena a trabajar. Esto debido a que se buscaba incentivar la exploración de otro momento del personaje, de otros matices. Antes de finalizar la sesión, se realizó una segunda lectura de la escena de “El jardín de los cerezos” que se iba a trabajar más adelante.

**Tabla 5**

*Ejercicios y objetivos de la sesión 5*

Actividad	Objetivo
Ejercicios de los cuatro movimientos básicos.  Decir texto con algún tipo de movimiento.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Desarrollar la capacidad de relacionarse con el espacio, la corporalidad y la vida interna.</li> <li>• Impulsar la relación entre el movimiento y la construcción del personaje.</li> </ul>
Relacionar un movimiento con la construcción del personaje.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Desarrollar la capacidad de concretar y aterrizar la exploración previa en la construcción del personaje.</li> </ul>
Ir a la parte final del texto y elegir un fragmento. Explorar otro gesto psicológico para el personaje.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Profundizar el trabajo con el gesto psicológico. Buscar matices.</li> </ul>

### **3.2.2.3. Módulo 3.**

El tercer módulo del laboratorio consistió en nueve sesiones. Con un total de 20 horas. El objetivo general fue que donde los actores profundicen en su construcción de personaje y tomen lo aprendido previamente al trabajar sobre una escena de realismo psicológico de la obra “El jardín de los cerezos”, de Antón Chéjov, en la que pudieron explorar otras características de sus personajes a partir de las relaciones que se generaban entre ellos, las circunstancias dadas, la atmósfera, etc.

**3.2.2.3.1. Sesión 6.** En la primera sesión del tercer módulo se inició el proceso de montar la escena. Por ello, el trabajo pasó de un plano más personal a uno grupal. Se

abordó el trabajo con la Atmósfera, cuyos ejercicios se tomaron de la técnica de Michael Chejov. En la sesión previa se había pedido buscar información sobre la obra y sobre los personajes de cada participante. Por lo que hubo un espacio para compartir lo encontrado y conversar sobre las primeras imágenes, ideas y sensaciones de las escenas que íbamos a trabajar posteriormente. Finalmente, se le pidió a las y los participantes que seleccionen y organicen las imágenes fotográficas como un collage, de acuerdo con lo que tomaban de cada una para su construcción de personaje.

**Tabla 6**

*Ejercicios y objetivos de la sesión 6*

Actividad	Objetivo
Ejercicio 16 adaptado: Atmósferas.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Impulsar la exploración con las distintas atmósferas propuestas.</li> <li>• Desarrollar la conciencia de las reacciones frente a las atmósferas propuestas</li> </ul>
Ejercicio 17: Aplicar textos	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Desarrollar la capacidad de identificar la atmósfera de una escena</li> </ul>
Elegir grupalmente imágenes fotográficas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Desarrollar la capacidad de vincular el espacio las imágenes fotográficas y el personaje</li> </ul>

**3.2.2.3.2. Sesión 7.** Esta sesión se retomó después de un tiempo debido a inconvenientes que se presentaron en el transcurso del laboratorio. Por ello, esta sesión estuvo dedicada a recordar todo lo trabajado previamente en relación con el personaje: el centro de fuerza, el gesto psicológico, las acciones con cualidades y las características físicas y psicológicas. Asimismo, se profundizó en el trabajo con las atmósferas ya que este módulo se enfoca en trabajar la escena, lo que requería reforzar las exploraciones grupales.

**3.2.2.3.3. Sesión 8.** Esta sesión estuvo dedicada completamente a ensayar la primera escena de la obra. Se partió de los impulsos y propuestas de las y los participantes para iniciar la construcción de la estructura general de esa escena.

**3.2.2.3.4. Sesión 9.** En esta sesión se profundizó en la primera escena y, hacia el final, se exploró libremente la tercera escena, partiendo de los impulsos e intuiciones de las y los participantes.

**3.2.2.3.5. Sesión 10.** La sesión previa se dejó la actividad de que cada participante elija nuevas imágenes fotográficas, de entre una lista de autores que proporcionó la investigadora, para complementar el trabajo de construcción se venía dando. Por ello, esta sesión inició con el compartir de las imágenes, así como con una breve descripción de estas en relación con el personaje de cada participante. Después se retomó el trabajo de la primera escena y se profundizó en la construcción de la tercera escena. Ahora intentando integrar las nuevas imágenes elegidas.

**3.2.2.3.6. Sesión 11.** Esta sesión constó de dos horas y se inició el trabajo de la segunda escena entre Ania y Trofimov. Nuevamente, se partió de los impulsos y propuestas del actor y de la actriz y en base a ello, se inició una construcción más detallada.

**3.2.2.3.7. Sesión 12.** Esta sesión constó de dos horas y se dividió en dos momentos. La primera hora se destinó a trabajar el monólogo de Trofimov y la segunda hora se destinó a trabajar el monólogo que Lopajín tiene en la tercera escena.

**3.2.2.3.8. Sesión 13.** Esta sesión constó de dos horas y se destinó completamente a construir la última escena.

**3.2.2.3.9. Sesión 14.** Esta fue la última sesión del tercer módulo, constó de dos horas y se destinó a trabajar la segunda escena durante la primera hora, y a seguir trabajando el monólogo de Lopajín durante la segunda hora.

**3.2.2.4. Módulo 4.** El cuarto y último módulo consistió en una sesión cuyo objetivo específico fue la preparación para la muestra abierta, en el que se planificó cómo sería la estructura de esta, la duración, el espacio y los elementos que se necesitarían.

**3.2.2.4.1. Sesión 15.** Esta última sesión constó de dos horas y se destinó ensayar cómo sería la muestra. Se hizo una pasada completa de toda la escena y a partir de ello se trabajó en corregir y profundizar ciertos momentos.

**3.2.2.5. Muestra abierta.** El trabajo de laboratorio concluyó con una muestra abierta que se llevó a cabo en un salón de Fares y se dividió en tres momentos. Un primer momento fue el del encuentro e interacción entre los invitados y las imágenes fotográficas. Para ello, se instaló un pasadizo en donde se distribuyeron las imágenes fotográficas a modo de collage, los cuales correspondían a cada uno de los personajes y a la escena en general. El segundo momento fue la muestra de la escena de “El jardín de los cerezos”. Por último, un tercer momento consistió en la realización de un pequeño conversatorio en el que los y las participantes compartieron su proceso con el público.

### **3.2.3. Métodos de recojo de información**

Los métodos que se utilizaron para registrar la información del proceso laboratorial fueron provistos por la investigadora, la asistente y por los participantes activos. Se optó por emplear cuatro procedimientos para el recojo de la información: el cuestionario inicial, las bitácoras virtuales personales, las videograbaciones y toma de fotografías, y las entrevistas a expertos y expertas en los temas vinculados a la investigación.

**3.2.3.1. Cuestionario inicial.** La investigadora realizó un breve cuestionario para todos los participantes, previo al inicio del proceso laboratorial con el objetivo de registrar las herramientas y conocimientos que maneja cada integrante, en relación con los conceptos y ejercicios que se iban a realizar posteriormente.

**3.2.3.2. Bitácoras.** Las y los participantes involucrados en el laboratorio registraron su proceso mediante el empleo de bitácoras virtuales personales, las cuales fueron provistas por la investigadora. Para facilitar su llenado y por motivos de practicidad, las bitácoras se entregaron en formato virtual, a través de Google docs., y después de cada sesión se le compartía el documento, que ya contaba con las preguntas, a cada participante, quienes completaban las preguntas desde sus dispositivos móviles. Al concluir cada sesión se facilitó un momento prudente para que los participantes registren en sus bitácoras lo que experimentaron en el proceso laboratorial respondiendo a breves preguntas, diseñados por la investigadora según los objetivos de cada sesión, y agregando, de manera libre, lo que cada uno considere importante. Se optó por este método ya que se consideraba fundamental seguir de cerca las reflexiones y vivencias de los participantes, y que estas sean registradas durante la misma sesión, para que la información que se recoja sea lo más confiable posible

**3.2.3.3. Videgrabaciones y toma de fotografías.** Se optó por recoger la información mediante grabaciones de video y la toma de fotografías. Por un lado, las grabaciones de videos se realizaron con el objetivo de registrar todo lo explorado durante cada una de las sesiones, ya que se buscaba capturar momentos clave que la investigadora podría analizar posteriormente. Las fotografías sirvieron sobre todo para registrar los momentos que se consideren más interesantes en la exploración de los participantes y que después se puedan emplear como material para ilustrar y analizar la presente investigación.

**3.2.3.4. Entrevistas.** Se realizaron entrevistas a tres expertos y expertas en áreas relacionadas al tema de investigación. Para el área relacionada a la fotografía se entrevistó a Sandra Pereda, profesional en fotografía artística. Por otro lado, para el área rela-

cionada a la técnica de Michael Chéjov se entrevistó a José Miguel Arbulú, actor de teatro, cine y televisión, quien se formó en una escuela de actuación que trabaja con dicha técnica, la cual ahora él domina y emplea en su carrera actoral. Y, por último, para el área relacionada a la construcción de personajes, se entrevistó a Ana Correa, actriz de teatro y miembro del grupo cultural Yuyachkani.



## Capítulo 4. Sistematización y análisis de resultados

Por motivos prácticos de la siguiente investigación, al realizar el análisis de las sesiones, la investigadora solo seleccionará fragmentos de los videos y de las bitácoras personales de los y las participantes que considere responden a las interrogantes de forma concisa y directa. En caso se quiera ahondar más en dichas respuestas, revisar anexos 3, 8 y 9.

### 4.1. Análisis del cuestionario inicial

Debido a que en el proceso laboratorial se trabajaría una nueva herramienta para la construcción de un personaje, me interesaba mucho conocer de antemano todas las aristas que esta investigación aborda, tales como el proceso de construcción de personaje, el trabajo con las imágenes fotográficas, el manejo consciente de la concentración e imaginación y la relación con la técnica de Michael Chéjov. Al igual que en las sesiones posteriores, este cuestionario se realizó en Google Docs, y constó de siete preguntas. A continuación, se desarrollará cada una de ellas, así como las respuestas de las y los participantes.

1. ¿Cuál es tu relación con las imágenes fotográficas como individuo y como actor/actriz en tu día a día?

Carlo Mario: Tiene habilidad para componer, por lo que le gusta tomar fotos. Como actor, le gusta la composición del cuerpo frente a la cámara. Sin embargo, prefiere vivenciar sus experiencias sin necesidad de fotografiarlas.

Lupe: Considera que son motivadores interesantes en procesos de creación.

Diego: No le gusta mucho tomarse fotos. Considera a la imagen fotográfica como un buen referente para detonar emociones y posibilidades en la creación.

Sol: Practica la fotografía como pasatiempo. Como actriz, trabaja con fotografías para construir sus personajes.

Julio: En el 2022 se aproximó mucho a la fotografía y le interesa de manera más profesional. Como actor nunca ha tomado fotografías como parte de un proceso creativo, pero sí se ha inspirado en trabajos fotográficos de otros artistas.

Como se puede observar, la relación de los y las participantes con las imágenes fotográficas es variada. La mayoría menciona relacionarse más desde la acción de tomar fotografías, suelen practicarlos como pasatiempo.

2. ¿Previamente has empleado recursos como las imágenes fotográficas o similares (pinturas, esculturas, etc.) en algún proceso creativo? ¿De qué manera?

Carlo Mario: Ha partido de imágenes fotográficas para hacer esculturas y pinturas. Al dibujar busca referentes fotográficos.

Lupe: Las ha empleado, pero no de forma tan específica, como referencias.

Diego: En un curso empleó pinturas y fotografías para potenciar su creación.

Sol: Emplea las fotografías para construir personajes, busca posturas, miradas y energías.

Julio: Ha empleado fotografías para construir algunos personajes, ha observado el vestuario la mirada, posturas, etc.

Como se evidencia en las respuestas, todas las y los participantes han empleado imágenes fotográficas previamente, en general, a modo de referencia.

3. ¿En tu proceso personal, sueles trabajar con la concentración de forma consciente?

Carlo Mario: No, prefiere pensarlo como “atención” ya que le permite escuchar diversos estímulos.

Lupe: A veces.

Diego: Cree que no.

Sol: No suele ser un factor en el que se centre.

Julio: No.

A raíz de las respuestas se evidencia que las y los participantes no suelen trabajar de forma constante y consciente con la concentración. Es importante conocer este antecedente ya que la imaginación requiere de mucho trabajo de concentración.

4. ¿Cuál suele ser el rol de la imaginación en tu proceso personal? Describe.

Carlo Mario: Imagina características del personaje como la voz, sus gustos, etc. Suele pensar ideas abstractas que le gusta concretar en los ensayos.

Lupe: Juega un rol principal, considera que al ser tan subjetiva es imprescindible para la creación, por lo que siempre la emplea en sus proyectos.

Diego: Es crucial, ya que le permite ampliar sus posibilidades, no sólo se enfoca en lo que sucede sino en lo que podría suceder en escena.

Sol: Es la herramienta principal en su trabajo. Le permite pensar en las muchas posibilidades de un mismo personaje o escena.

Julio: La emplea para crear la historia del personaje, lo que no se muestra de él.

Como se puede observar en las respuestas, todo el grupo considera a la imaginación como una herramienta crucial en su proceso creativo. El grupo la emplea para construir

aquello que no se dice específicamente del personaje y es la puerta a un mundo de posibilidades por explorar.

5. ¿Cómo suelen ser tus procesos de construcción de personaje? ¿Varían o suelen seguir un camino fijo? Describe.

Carlo Mario: Varían. A veces emplea determinada técnica y otras veces se inclina por seguir su instinto. Le gusta construir personajes siguiendo un camino fijo, pero también explorar lo desconocido.

Lupe: Varía. Depende del director, el grupo o el momento en el que se encuentre. A veces parte del texto y otras veces de acciones físicas.

Diego: Parte de un arquetipo y le va agregando matices para hacer suyo el personaje.

Sol: Varía. Toma distintas herramientas de diversas técnicas. Suele empezar por el cuerpo y luego incorporar la palabra.

Julio: Han variado. No siempre ha sabido cómo empezar. A veces inicia si realizar un trabajo previo y otras veces ha tenido que investigar mucho antes de iniciar su construcción.

A partir de las respuestas, se evidencia que cuatro de los cinco participantes suelen tener procesos de construcción de personaje variados. La mayoría suele emplear distintas técnicas y formas de acercarse al personaje dependiendo del proyecto.

6. ¿Conoces o has trabajado alguna vez con la técnica de Chéjov?

Carlo Mario: Sólo una vez, no conoce mucho de la técnica.

Lupe: La había visto pero nunca había pasado por el proceso.

Diego: Lo conoce un poco por teoría y lo ha llevado en un curso.

Sol: Lo vio de forma breve en un curso de la universidad y luego en un proceso laboratorial.

Julio: No.

Como se puede observar en las respuestas, los y las participantes conocen muy poco de la técnica o nunca la han visto antes. Es crucial conocer esta información ya que el laboratorio de la presente investigación emplea la técnica a lo largo de todo el proceso.

7. ¿Qué entiendes por personaje? ¿Cómo lo definirías?

Carlo Mario: Es una solución escénica construida a partir de la dramaturgia y del cuerpo del intérprete.

Lupe: Es un mapa o ruta que interactúa con otras rutas en la obra. Conjunto de ideas que se hacen carne a través del actor.

Diego: Una esencia plasmada por el dramaturgo que toma forma física y psicológica mediante la intervención del actor y del director.

Sol: Es una idea que puede nacer a partir de la dramaturgia o de la mente del intérprete.

Julio: Es el conductor principal del texto dramático, de la performance, película, etc., medio que traslada al espectador hacia la ficción.

A partir de las respuestas previas, se puede observar que para algunos de los participantes el personaje se relaciona estrechamente con la dramaturgia. Asimismo, se menciona que el intérprete cumple un rol fundamental para lograr fisicalizar al personaje.

Toda la información previamente expuesta es importante para la presente investigación ya que genera un panorama del conocimiento previo con el que los y las participantes inician el proceso laboratorial.

## **4.2. Análisis de las sesiones**

### **4.2.1. Sesión 1**

1. En esta primera interacción con las imágenes fotográficas, ¿con cuál/es lograste conectar? Describe.

Carlo Mario Pacheco: Con varias imágenes. Las que estaban en blanco y negro.

Lupe Ramos: Con tres imágenes.

Diego Arana-Reyes: Con casi todas excepto con la inspirada en Ofelia, por ser una referencia más cercana.

Sol Nacarino: Con varias de las imágenes.

Julio Carrillo: Con tres imágenes.

2. ¿De qué manera lograste conectar con las imágenes fotográficas?

Carlo Mario Pacheco: Recuerdos. Atmósfera (sensaciones). Composición e iluminación de la imagen.

Lupe Ramos: Recuerdos. Referencias personales. Sensación de soledad y contemplación.

Diego Arana-Reyes: Recuerdos. La narrativa de la imagen. Imagen gustativa.

Sol Nacarino: Recuerdos, emociones, texturas y sensaciones.

Julio Carrillo: Recuerdos.

- Extracto del video que registró las reflexiones de los y las participantes tras su primer encuentro con las imágenes fotográficas

Carlo Mario: Conectó más con las fotos que lo llevaban a un mundo irreal, en una de las fotos él se sentía como el demonio que las mujeres en la foto estaban “invocando”.

Julio Carrillo: Por medio de recuerdos conectó con la imagen de la mujer abrazando un árbol porque él se crió en un ambiente similar. Con la imagen del niño mirando a la cámara, parecía como si le hubieran tirado un puñete y hubiera sangrado. En la imagen con la niña recostaba sobre la mesa, parecía que la mano fuera la de un cura.

Diego Arana-Reyes: Conectó con la imagen de la niña recostada sobre una mesa, la persona que se encuentra detrás lo tomó como una forma de doctrina. Vio a alguien obligar a otra persona a ver o aprender algo. Luego se transformó en consuelo por una pérdida. ¿Y si la niña que está detrás es la misma niña, pero del futuro?

Lupe Ramos: Muchas de las imágenes le daban la sensación de naturaleza muerta. El contraste entre cuerpos desnudos con una sensación de soledad, alrededor de la naturaleza. A veces sentía que el cuerpo se amalgamaba con la textura del lugar en el que está, ya no se ve si es una persona.

Sol Nacarino: Conectó con la imagen de la niña recostada en la mesa y sentía que la persona que estaba detrás la estaba consolando por la muerte del pajarito.

3. ¿Qué sensaciones, emociones y/o imágenes detonaron las imágenes fotográficas en ti? Describe.

Carlo Mario Pacheco: Melancolía, morbo. Aquelarre de brujas. Sensación de ser parte de la imagen.

Lupe Ramos: Lejanía hacia los cuerpos blancos. Soledad y pena. Ausencia de afecto.

Diego Arana-Reyes: Frustración, consuelo, ternura y compasión. Hambre. Verano.

Sol Nacarino: No querer soltar, necesidad de aferrarse. Cansancio. Molestia en la piel.

Amor, honestidad, tristeza, incertidumbre y decepción. Felicidad, calma, temor y curiosidad. Niebla.

Julio Carrillo: Pérdida de la niñez. Culpa. Vacío. Sonidos del viento. Imagen del sunset.

4. ¿Identificaste alguna dificultad al trabajar con la concentración prolongada sobre un objeto?

Carlo Mario Pacheco: Con las imágenes al inicio sí. La necesidad de cambiar de estímulos constantemente no permite fijar la concentración en uno solo. Después con los objetos y la imagen ya no hubo dificultad.

Lupe Ramos: Sí, la mente se dispersa rápido.

Diego Arana-Reyes: Con el objeto menos que con las imágenes, por los ruidos externos.

Sol Nacarino: Con el objeto no. Con las imágenes sí por los ruidos externos.

Julio Carrillo: Con el objeto no, con las imágenes sí porque implican una interpretación.

5. ¿De qué manera sentiste que se relacionan la concentración y la imaginación?

Carlo Mario Pacheco: La concentración es muy fugaz y la imaginación permite que la mente vuele.

Lupe Ramos: La concentración permite desarrollar y profundizar lo que se imagina.

Diego Arana-Reyes: Mientras más concentrado se está en el mundo que se está creando, la imaginación fluye con mayor facilidad.

Sol Nacarino: La concentración es muy necesaria para que la imaginación se desarrolle mejor.

Julio Carrillo: La concentración es una manera de abrir la puerta hacia la imaginación.

6. ¿Sentiste alguna dificultad al mantener la sensación interna generada por la imagen fotográfica? Describe.

Carlo Mario Pacheco: No. Trataba en la medida de lo posible de no parpadear porque eso era lo que más me conectaba con la imagen.

Lupe Ramos: No. La imagen me predispone a sentir y entrar en un estado determinado.

Diego Arana-Reyes: Más que nada una traba actoral. Esa inseguridad complementó lo que me transmitió la imagen: resignación.

Sol Nacarino: Me fui un poco difícil conectar a fondo con lo que no veía de la imagen, pero cuando comencé a completar la historia en mi cabeza, la sensación fue mucho más clara.

Julio Carrillo: No, pero la sensación inicial se transformó.

### **Análisis de la sesión 1:**

En cuanto al primer ejercicio, todos los y las participantes consiguieron conectar con al menos tres imágenes fotográficas. Cabe resaltar que se dio la premisa de no forzar ninguna conexión, por el contrario, se dio total libertad para interactuar con las imágenes. Si surgía alguna conexión, sí se pidió intentar identificar qué la generaba. Por ello, los y las participantes pudieron reconocer los detalles de las imágenes fotográficas que conectaron con su subjetividad. Todo el grupo coincidió en conectar con las

imágenes a partir de recuerdos personales. Asimismo, cuatro de los cinco participantes señalaron también haber conectado a partir de sensaciones y nuevas imágenes, a excepción de Julio, quien conectó principalmente por medio de recuerdos. Carlo Mario Pacheco, por ejemplo, conectó con la atmósfera porque le generaba una sensación particular. Lupe Ramos conectó también con la sensación de soledad y de contemplación. Diego Arana-Reyes menciona que conectó con una imagen a partir del sentido del gusto. Sol Nacarino menciona hacer conectado también a partir de texturas en la imagen. Por ende, se puede confirmar que se logró la premisa de reconocer y reflexionar sobre los detalles en la imagen fotográfica que conectan con su subjetividad.

Por otro lado, a partir de las reflexiones expuestas después de la primera interacción con las imágenes fotográficas, se confirma que todos los y las participantes sintieron el impulso por completar el flujo de la imagen fotográfica con sus propias imágenes. Como se puede observar en la descripción que realizan, todo el grupo fue más allá de la estaticidad de la imagen y completaban la historia con sus propios personajes y situaciones imaginarias.

De igual manera, todos los y las participantes señalaron cuáles fueron esas sensaciones, recuerdos e imágenes que las fotografías detonaron. Como se puede observar en las respuestas a la tercera interrogante se identifican emociones como: melancolía, soledad, pena, frustración, ternura, tristeza, temor, culpa, entre otros. Asimismo, se identifican sensaciones como: pertenecer a la imagen, ausencia de afecto, cansancio, hambre, pérdida de la niñez, entre otros. Se mencionan también nuevas imágenes como: aquelarre de brujas, verano, niebla, sonidos del viento, sunset, entre otros. Cabe mencionar que Lupe Ramos señaló un punto importante en este primer encuentro con las imágenes y era el sentirse lejana a los cuerpos blancos retratados, ya que no sentía representación con ellos y eso obstruía su capacidad de conectar con las

fotografías. Si bien lo que se buscaba en el ejercicio no era verse representado en las imágenes sino conectar con las historias que contenían dichas fotos, es un dato importante para tener en cuenta para futuras interacciones entre actores e imágenes fotográficas. Entonces, a partir de las respuestas previamente expuestas, se puede confirmar la premisa de que todos los y las participantes pudieron reconocer qué sensaciones, recuerdos y nuevas imágenes les fueron detonadas por la imagen fotográfica. Se puede identificar que la imagen fotográfica detonó nuevas imágenes en cuatro de los cinco participantes, a excepción de Lupe Ramos, a quien le detonó principalmente emociones y sensaciones. Por otro lado, a partir de la interrogante cuatro, se pudo identificar que todos los y las participantes sintieron alguna dificultad al mantener la concentración prolongada sobre las imágenes fotográficas, sobre todo en la primera interacción libre que se generó con ellas. En su mayoría, los ruidos externos eran los que generaban dispersión. Con el objeto, sin embargo, fue más sencillo mantener la concentración debido a que, al ser tridimensional, las y los participantes sentían que había más por observar y su concentración no se disipaba tan rápido. A partir de las respuestas previas, se puede afirmar que los y las participantes no están acostumbrados a trabajar de forma consciente y prolongada con su concentración al momento de realizar una observación profunda. Y si esta dificultad se genera con relación a una fotografía, que es una imagen tangible, se deduce que su trabajo con la imaginación, que suponen imágenes más abstractas, puede resultar igual o incluso más difícil.

En cuanto a la quinta interrogante, cuatro de los cinco participantes reconocen que la concentración y la imaginación se relacionan de manera que el grado en el que se esté concentrado propiciará en mayor o menor medida el desarrollo de la imaginación. Finalmente, en cuanto a la última interrogante, tres de los participantes no sintieron

dificultad para mantener la sensación interna que la imagen les había generado y los otros dos participantes identificaron cierta dificultad al inicio del ejercicio, pero luego consiguieron mantener aquel estado interno. En base a las respuestas de las y los participantes, se puede afirmar que el haber realizado de forma consciente los ejercicios previos, contribuyó en gran medida a que, en aquel último ejercicio, todos los y las participantes pudieran conectar con la imagen fotográfica y, posteriormente, trabajar su concentración al buscar mantener el estado interno que dicha imagen les generaba.

#### **4.2.2. Sesión 2**

1. ¿Cómo sentiste el trabajo de transformación? ¿Te pareció complicado, sencillo o su nivel de dificultad variaba? Describe un poco tu proceso.

Carlo Mario Pacheco: Transformar a sus compañeros era difícil cuando las indicaciones no siempre se veían como lo planteaba en su cabeza. Fue más fácil cuando las profesiones eran específicas o cuando se tenía un referente claro.

Lupe Ramos: Le pareció interesante. Las consignas dejan un espacio a la interpretación, lo que abre las posibilidades de juego, es más rica la improvisación. Se suelta la preocupación de hacerlo bien.

Diego Arana-Reyes: Se sintió increíble. Le parece genial el utilizar sensaciones e imágenes ajenas al personaje para construirlo, pues así se deja de preocupar en cómo quedará, o si tiene lógica, o si va con el personaje, etc.

Sol Nacarino: Lo disfrutó mucho. A más específica la imagen que se brindaba el resultado del personaje a la que se debía llegar era más exacto.

Julio Carrillo: Exigía bastante trabajo de imaginación. No le pareció sencillo porque implica corporalizar comandos que son abstractos, lo que lo hace interesante de trabajar.

2. ¿Qué sensaciones, imágenes y detalles tomaste de la imagen fotográfica para imaginar a tu personaje? Describe.

Carlo Mario Pacheco: Sensación de alguien que observa desde fuera. Gaiev (personaje) está en otro universo. No se toma las cosas en serio. Sensación de flotar a la deriva. Incomprendido.

Lupe Ramos: Sensación de que vive fuera de su realidad.

Diego Arana-Reyes: Cara de indignación cuando cree que algo es injusto, también creo que lo haría con una dirección indirecta de la mirada. Se encoge y se comprime cuando le recuerdan que sigue siendo un estudiante. La mirada perdida cuando habla de cosas filosóficas. La postura que adopta cuando ve a Ania y cuando habla de las cosas que le apasionan.

Sol Nacarino: De la imagen con la niña recostada sobre la mesa, tomó la postura de la mano que está detrás. Siente que sus manos reflejan liviandad, dulzura y cariño, lo que le daba una calidad de movimiento específica.

Julio Carrillo: El deseo de poseer fue lo que extrajo de la imagen que eligió. Una necesidad de tocar, agarrar y hacer palpable un objeto

3. ¿Cómo sentiste tu proceso de descartar las primeras imágenes? ¿Sientes que podías encontrar nuevas posibilidades de imaginar a tu personaje? o ¿se te hizo complicado soltar lo que ya habías imaginado? Describe un poco tu proceso.

Carlo Mario Pacheco: Fue sencillo. El sentirme fuera de las fotos hizo que encontrara algo interesante para mi personaje. Lo que imaginé vino directamente de las fotos y lo que me hicieron sentir. Mi postura, mi peso y mi velocidad se regularon en base a esto.

Lupe Ramos: Siento que he cambiado de centros y de imágenes. Fue fluyendo en el hacer y ver.

Diego Arana-Reyes: Al inicio sólo estaba imitando la imagen y no vinculándolo con el personaje. Luego, adaptó cosas y las plasmó en algún aspecto físico del personaje. Fue encontrando forma con la repetición e imágenes detonadoras. Siempre le es un poco difícil soltar sus primeras ideas.

Sol Nacarino: Siente que se aferra mucho a sus primeras imágenes. Descartó uno de los centros imaginarios y se quedó con el que sintió que iba acorde a como imaginaba su personaje. Le dio muchas posibilidades para imaginar su corporalidad y sus cualidades.

Julio Carrillo: Le fue complicado soltar algunas imágenes que ya tenía, pero intentó transformarlas en otras posibilidades.

4. En tu exploración del centro de fuerza del personaje ¿qué detalle tomaste de la imagen fotográfica como primer impulso para imaginarlo? ¿Cómo sientes que fue tu proceso de exploración? ¿Pudiste indagar con distintos centros de fuerza o explorar con uno solo? Describe.

Carlo Mario Pacheco: Adoptó la postura de la fotografía, de la chica flotando en el agua, para llevarla a su cuerpo. Luego encontró otro centro de fuerza en los hombros. Se dio cuenta de que la postura y el peso del personaje le hacía entrar más en la historia.

Lupe Ramos: La sensación de ir hacia arriba de los árboles y las personas y el color. Sí, pudo sentir los centros.

Diego Arana-Reyes: La imagen de la niña entregando o recibiendo una flor para tener el centro en el mentón. De la mujer en la bañera encontró el centro en el ombligo que lo

retrae cuando se avergüenza. Y del árbol con el sol al fondo encontró en el pecho el orgullo y la pasión de lo que realmente le gusta

Sol Nacarino: Tomó la imagen de los pinos y la iluminación de la foto le generó la sensación de elevarse, utilizó eso para el centro de su personaje, que es la frente. Indagó con el centro de fuerza en las rodillas, pero luego lo descartó.

Julio Carrillo: De las imágenes extrajo las ramas casi dobladas. El centro de fuerza primero en la espalda, pero lo llevaba a una figura más vieja, así que probó con la nuca, que lo ayudó mucho más. Exploró una especie de joroba que cree, tiene su personaje.

5. En este primer acercamiento ¿qué características psicológicas de tu personaje exploraste?

Carlo Mario Pacheco: Habla por hablar, quiere aparentar que sabe mucho. Es clasista y ve a los demás por encima del hombro. A pesar de estar muy subido de peso, quiere aparentar jovialidad y ligereza. Habla mal de los demás a sus espaldas

Lupe Ramos: Su línea de pensamiento, a qué le da más valor cuando habla.

Diego Arana-Reyes: Inseguridad/timidez, apasionado y soberbio.

Sol Nacarino: Su empatía y su consideración, lo que se refleja en sus manos, que son como algodón de azúcar. Es pasiva, intenta no lastimar al resto, pero sigue siendo directa y diciendo lo que piensa.

Julio Carrillo: La repetición en decir y hacer las cosas y la impetuosa necesidad de usar mucho los brazos. Es muy serio, sin mucha gracia, pero sí ambición.

6. ¿Sientes que pudiste imaginar al personaje como un ente externo a ti? ¿qué características físicas de tu personaje exploraste?

Carlo Mario Pacheco: Es gordo, camina más rápido y es menos táctil que él. Se parece mucho a Gaiev en el sentido que él también pesa bastante.

Lupe Ramos: Sí, al exteriorizar el personaje en una fotografía inevitablemente se generó distancia y pudo verlo con detenimiento. A su personaje le pesa el trasero, está trenzada y tiene las manos como garra, guarda tensión en ellas. Todo ello está en relación con su línea de pensamiento, una mujer con muchos conflictos internos que trata de banalizar la tristeza.

Diego Arana-Reyes: Sí. Ha visualizado a Trofimov como una persona corta de vista, con los hombros encogidos, y bajo.

Sol Nacarino: Sí, es más alta que ella, esbelta y sus movimientos son abiertos y sostenidos. Su voz es muy suave y más aguda que la suya.

Julio Carrillo: Sí. Es más alto que él. No es jorobado, pero tiene espalda de un hombre que se nota que ha chambeado bastante.

### **Análisis de la sesión 2:**

En cuanto al primer ejercicio de transformación, a tres de los participantes les resultó sencillo y a dos de ellos un poco más complicado. Como se puede observar en las respuestas, a quienes les resultó más sencillo señalaron razones como: dejar la preocupación de lado, abrir las posibilidades de juego, dar paso a la interpretación y emplear sensaciones que no necesariamente pertenecen al personaje pero que facilitan su construcción. Asimismo, Carlo Mario y Julio coincidieron en que la dificultad del ejercicio radicaba en lograr corporalizar imágenes o comandos abstractos y resultaba más sencillo cuando se manejaban referentes específicos. Por ello, este ejercicio demuestra la dificultad que puede suponer trabajar únicamente con imágenes mentales y con la imaginación en general, como herramienta principal, cuando no hay un

entrenamiento previo constante y consciente. De igual manera, se evidencia que construir un personaje a partir de imágenes o sensaciones externas que se deban corporalizar, resulta menos frustrante al dejar de lado la idea de si se está haciendo bien o no - tal y como menciona el experto en la técnica, José Miguel Arbulú, al hablar sobre cómo le ha ayudado en su experiencia personal. También se llega a la conclusión de que el ejercicio será más efectivo y supondrá menores bloqueos mientras más específicas sean las imágenes y sensaciones que se empleen al momento de construir el personaje.

En cuanto al segundo ejercicio, todo el grupo consiguió extraer detalles de las imágenes fotográficas para imaginar rasgos de su personaje. A partir de las respuestas se identifican sensaciones como: observar desde afuera, vivir fuera de la realidad, necesidad de tocar algo, de querer poseer, imágenes como: la mirada perdida, un rostro indignado y posturas físicas, como la posición de la mano, etc. De esta manera se evidencia la capacidad de las y los participantes en cuanto a vincular de forma consciente las imágenes fotográficas con sus respectivos personajes. En torno a este proceso, la actriz Ana Correa, a partir de su experiencia construyendo diversos personajes comenta: “Entonces fisicalizar esas pinturas, esculturas, árboles, etc. Todo esto es la búsqueda de un diseño donde después tú te metes. O sea, primero es el cuerpo, primero es la forma” (A. Correa, comunicación personal, 3 de noviembre del 2022). No sólo se extraen detalles concretos que se pueden visualizar con mayor facilidad en la imagen, como la posición del cuerpo, la mirada o la vestimenta, sino que también capturan las sensaciones que les detonan estas imágenes e incluso crean nuevas imágenes a partir de estas al imaginar sus personajes.

Como se puede observar en las respuestas a la tercera interrogante, todo el grupo consiguió descartar las primeras imágenes que habían pensado para sus personajes, pero no a todos les resultó un proceso sencillo. Para Carlo Mario y Lupe, el descartar

imágenes fue sencillo y algo que fluía en el hacer. Exploraron con distintos centros de fuerza e imágenes, lo que, en el caso de Carlo Mario, le generaba sensaciones particulares que luego influenciaban en la caracterización de su personaje. Es interesante también el que hayan descrito una sensación similar, de “estar fuera de su realidad” ya que ambos personajes son hermanos y atraviesan una misma situación. Por su parte, a Diego, Sol y Julio les resultó más complicado soltar las imágenes que ya habían imaginado para sus personajes. En caso de Julio, le ayudó pensar en la transformación para encontrar nuevas posibilidades. Para Diego, pensar en el vínculo entre las imágenes fotográficas y su personaje le permitió explorar nuevas posibilidades que plasmaba mediante su corporalidad. Asimismo, menciona que la repetición de aquello que las imágenes detonaron le ayudó a que sus nuevas imágenes vayan tomando forma. Sol también evidencia tener presente el vínculo entre las imágenes fotográficas y su personaje, ya que descartó uno de los centros de fuerza debido a que no era como imaginaba a su personaje. Tener una imagen más clara, a su vez, le permitió ampliar su capacidad imaginativa. A partir de estas respuestas, se evidencia la dificultad que puede suponer el no aferrarse a las primeras imágenes que surgen al iniciar el proceso de construcción de personaje, lo que puede bloquear y limitar la capacidad imaginativa de los actores. A pesar de la dificultad, en mayor o menor grado, que el descartar las primeras imágenes pueda representar, se afirma que este ejercicio demuestra que todos los y las participantes han conseguido acceder y potenciar su imaginación de manera más accesible a partir de las imágenes fotográficas. Ya que exploran y profundizan en diversas posibilidades para su personaje, en lugar de quedarse únicamente con lo primero que imaginan.

En cuanto a la cuarta interrogante, todo el grupo consiguió tomar detalles de la imagen fotográfica para explorar con uno o más de los centros imaginarios de su

personaje. Entre las respuestas se identifican detalles como posturas de personas, sensaciones e imágenes que significaron un primer impulso para imaginar centros imaginarios que se ubicaban en los hombros, el mentón, el ombligo, la frente, la espalda y la nuca. A partir de las respuestas de las y los participantes, se evidencia nuevamente el desarrollo de consciencia sobre su proceso imaginativo, ya que extraen los detalles que las imágenes fotográficas les detonan y ellas y ellos mismos exploran, en este caso, con los posibles centros de fuerza de sus personajes, decidiendo cuál o cuáles corresponden a su construcción y por qué.

Después de toda la exploración realizada previamente con las sensaciones, imágenes y centros imaginarios de los personajes, que detonaron las imágenes fotográficas, las y los participantes exploraron con las características psicológicas y físicas que fueron resultado de dicha etapa. En cuanto a la quinta interrogante, todo el grupo consiguió explorar las características psicológicas de su personaje que fueron detonadas por las imágenes fotográficas. Carlo Mario realizó un contraste interesante entre el centro de fuerza que surgió a partir de una imagen fotográfica, y una de las características psicológicas de su personaje que es, su peso. A pesar de expresar que su personaje pesa bastante, una de sus características es aparentar lo contrario, lo que evidencia un vínculo claro entre la imagen, el centro y el mundo interno del personaje. Asimismo, en el caso de Lupe, la sensación de elevarse que le generaba su centro de fuerza guarda un vínculo claro con la forma de pensar de su personaje. Diego tomó los centros de fuerza explorados para relacionarlos con las características psicológicas de su personaje, un ejemplo es el centro en su ombligo, que a su vez se traduce en inseguridad o timidez. En el caso de Sol, la postura de las manos que tomó de la imagen y el centro de fuerza que ubicó en la frente se vinculan con la empatía y consideración de su personaje. Julio, por su parte, tomó la sensación, que la imagen le detonó, de necesitar

tocar algo y lo tradujo en una manía del personaje de mover mucho los brazos. En cuanto a la sexta interrogante, cuatro de los cinco participantes afirman haberse imaginado a su personaje como un ente externo a ellos, a excepción de Carlo Mario, quien no hace mención acerca de ese punto. Asimismo, todos los participantes consiguieron explorar características físicas de sus personajes, siempre en relación con las exploraciones previas. Se puede identificar cómo algunas de estas características corresponden al mundo interno del personaje. Lupe, por ejemplo, menciona que la forma de sus manos se relaciona con la tensión que vive el personaje. Los hombros encogidos del personaje de Diego demuestran la timidez e inseguridad de su personaje. Por otra parte, la necesidad de aparentar jovialidad del personaje de Carlo Mario se puede relacionar con el ritmo acelerado del personaje, a pesar de ser mayor de 50 años. En el caso de Sol, su personaje tiene la voz muy suave, lo que refleja su pasividad y su deseo por no lastimar al resto. En cuanto a Julio, la postura de su espalda refleja parte importante del mundo interno de su personaje, que es el trabajo duro que tiene. A partir de estas respuestas se puede afirmar todos los y las participantes reconocen la intervención de la imagen fotográfica en la construcción de las características psicológicas y físicas del personaje. Es un proceso en el que ambas características se vinculan, tal y como lo explica, por ejemplo, la actriz Ana Correa: “No estoy buscando expresar, estoy buscando ser una en la acción. Cuando yo soy una en esa acción, cuando tengo oposiciones, cuando tengo un diseño, aparece el pensamiento en acción. Qué le ha pasado al personaje, aparece un sentido a la postura que yo he adquirido (A. Correa, comunicación personal, 3 de noviembre del 2022).

### **4.2.3. Sesión 3**

¿Qué características psicológicas y físicas de tu personaje exploraste? ¿Cuál fue el centro imaginario que exploraste a partir de estas?

Carlo Mario Pacheco: Jovialidad y soberbia. Colocó el centro imaginario en la garganta, donde lleva todo su conocimiento, lo cual lo llevó a elevar la cabeza y a caminar más rápido.

Lupe Ramos: Entorno a su línea de pensamiento. Cómo mira la vida en general. Es idealista. El centro imaginario fue el plexo y la frente.

Diego Arana-Reyes: Se minimiza cuando se ve vulnerado. Se apasiona al hablar de lo que le gusta, con el centro en el pecho. Desestima al otro cuando esa persona sabe menos que él, con el centro en la mejilla.

Sol Nacarino: Su optimismo, su desconfianza y su empatía. Exploró con el centro en los codos, el ceño en la frente y los dedos de sus manos.

Julio Carrillo: La repetición y reiterar el pasado. Su centro imaginario fueron las manos, por la necesidad de repetir y expresar las cosas. Y la nuca al hablar del pasado, porque es una manera de mirar hacia abajo.

1. Al explorar con los movimientos y distintas cualidades ¿Sientes que pudiste acceder a los sentimientos de manera más sencilla en comparación con la memoria emotiva o procesos muy racionales? Describe un poco tu proceso.

Carlo Mario Pacheco: Sí, buscaba ser lo más específico posible para que le pudieran entender. Este ejercicio le ayudó a ubicar la emoción en situaciones mucho más cotidianas

Lupe Ramos: Sí, claro. Cree que ir a lo concreto es la clave, desde el esfuerzo físico al estado. Sintió como su cuerpo pudo acceder fácilmente a ciertos estados y, en consecuencia, su voz.

Diego Arana-Reyes: Sí, es mucho más directo, y menos frustrante. Te preocupas más en cómo hacer, y menos en el por qué lo hago.

Sol Nacarino: Sí, le fue más sencillo no tener que atravesar un momento muy racional, le pareció más accesible la forma en que los sentimientos se generaban. Hacer las cualidades más grandes le permitían abarcar todo su cuerpo y ser más específica.

Julio Carrillo: Sí, conforme fue participando más veces ya dejó de pensarla y solo hizo, lo que le fue más sencillo.

2. ¿Qué tan sencillo o difícil te resultó explorar con el gesto psicológico? Describe.

Carlo Mario Pacheco: Le resultó fácil debido a la acción y la calidad del movimiento

Lupe Ramos: Es muy práctico, cuando pasa por el cuerpo, inevitablemente está.

Diego Arana-Reyes: Fue complicado simplificar toda la cualidad y acción en únicamente la palabra, pues siempre llama a expresar corporalmente, y plasmarlo solo en la palabra es difícil.

Sol Nacarino: Le pareció interesante notar cómo adquiría cierta corporalidad al agregar la cualidad y era más sencillo que la acción y el texto se tiñan con esos sentimientos.

Julio Carrillo: Le fue medianamente difícil, pero le pareció interesante apropiarse solo de la sensación sin realizar la acción física.

### **Análisis de la sesión 3:**

En esta sesión los y las participantes continuaron su exploración en torno los centros imaginarios y a las características psicológicas y físicas de su personaje, con el objetivo de que profundicen en ello y luego puedan decidir qué incorporar en su construcción. Como se puede observar en las respuestas, hay una mayor claridad en

cuanto a las características exploradas, así como una relación coherente con el centro de fuerza explorado. Carlo Mario, por ejemplo, menciona que, al colocar el centro en su garganta, el personaje adquirió la característica de elevar la cabeza. Lupe, por su parte, ha ubicado un de los centros imaginarios en su frente, lo que se relaciona con lo idealista de su personaje. Diego emplea el centro en el pecho, lo que genera cierta postura y pasión al hablar de lo que le gusta. Por su parte, Sol menciona haber explorado con uno de los centros en el ceño de la frente, lo que revela la desconfianza de su personaje. Finalmente, Julio posiciona el centro en la nuca, lo que modifica su postura hacia abajo, que es cuando habla del pasado. Se puede afirmar entonces que todos los y las participantes han conseguido incorporar lo explorado entre la imagen fotográfica y el trabajo imaginativo en su construcción de personaje. Asimismo, todos los y las participantes han conseguido fijar las características físicas y psicológicas de su personaje.

En cuanto a la segunda interrogante, todo el grupo afirma que el ejercicio de acción con cualidades es una manera mucho más sencilla de acceder a los sentimientos a comparación de procesos más racionales. Entre las respuestas los y las participantes consideran que la especificidad es crucial, y que el esfuerzo físico genera un estado. Asimismo, resultó menos frustrante al no tener que preocuparse por cómo sentir, sino ir directo a la cualidad. Finalmente, en cuanto a la tercera interrogante, el primer acercamiento que tuvo el grupo al gesto psicológico representó una dificultad en mayor o menor medida. Para Carlo Mario, Lupe y Sol fue más sencillo ya que se enfocaban en tener su acción y cualidad claras. Para Diego y Julio supuso mayor dificultad el incorporar la palabra intentando que el gesto se mantuviera, pero sin realizar la acción física. Esto evidencia que mantener de forma constante y consciente la acción del

personaje presente, incluso cuando se emplea el texto, aún puede suponer cierta dificultad. Asimismo,

#### **4.2.4. Sesión 4**

1. ¿Consideras que, en este primer acercamiento, pudiste interiorizar el gesto psicológico que exploraste para tu personaje al decir el texto?

Carlo Mario Pacheco: Sí. Su gesto fue verter cemento sobre Ania para darle seguridad. Darle seguridad a través de cemento fue una estrategia que considera adecuada.

Lupe Ramos: Sí. Cree que es importante el viaje en progresión desde la acción física a la palabra y al cuerpo. Su acción era estabilizar, contener el espacio.

Diego Arana-Reyes: Sí. Surgieron distintos puntos en su exploración que trajeron nuevas alternativas para aterrizar el gesto psicológico. Su acción era "dar seguridad", y el gesto psicológico fue "levantar del suelo".

Sol Nacarino: Sí. Su acción fue "animar" y el gesto que exploró fue "desenterrar". Al decir sólo el texto la sensación aún estaba ahí. Incluso el gesto aparecía de forma más cotidiana y pequeña.

Julio Carrillo: El verbo que eligió fue "hacer reaccionar" y los gestos psicológicos fueron cachetear y martillar, pero se quedó con el martilleo. Siente que logró interiorizar el gesto con el cuerpo y la voz. Cuando dejó de hacer el gesto tan pronunciadamente, se convirtió en algo sutil.

#### **Análisis de la sesión 4:**

En esta sesión los y las participantes se dedicaron a profundizar en la exploración con el gesto psicológico de su personaje. A partir de las respuestas se evidencia que todo el grupo consiguió interiorizar el gesto psicológico de su personaje.

Mencionan cómo al dejar de realizar la acción física, el gesto seguía presente de forma sutil. Asimismo, la forma progresiva de realizar este ejercicio desde el cuerpo y luego incorporar la voz, fue crucial para que el grupo consiguiera interiorizar el gesto psicológico, tal y como lo menciona, Lupe y Julio, por ejemplo.

#### **4.2.5. Sesión 5**

1. ¿Pudiste identificar cómo cada tipo de movimiento influía en la forma de decir el texto?

Carlo Mario Pacheco: Sí. La respiración lo conectó mucho con el movimiento.

Lupe Ramos: Sí, le era claro como aparecía, venían imágenes, intenciones y sensaciones.

Diego Arana-Reyes: Sí. Sintió ligereza, picardía, falta de seriedad y firmeza.

Sol Nacarino: Sí. El movimiento le generaba una sensación psicológica y le ayudaba mucho explorar distintas calidades para especificar la forma en que decía el texto.

Julio Carrillo: Sí, había un sentido que se construía con cada calidad de movimiento. Había movimientos que calzaban mejor con los textos que estaba usando.

2. De los cuatro tipos de movimientos explorados. ¿Cuál fue el o los que incorporaste en la exploración del gesto psicológico tu personaje? ¿De qué manera? Describe.

Carlo Mario Pacheco: El de moldear, para el momento en el cual le asegura a Ania que no venderá la finca. Luego el movimiento de irradiación para el momento en el cual expresa su seguridad ante la negativa de la venta.

Lupe Ramos: Incorporó vuelo. Con incredulidad y un poco desesperada, abatida por lo que está observando. Mirando a todos lados, tratando de sostenerse.

Diego Arana-Reyes: Moldear le remitió a la timidez. Irradiar le generó pasión al hablar y el gesto de levantar era más claro.

Sol Nacarino: Incorporó el de fluidez porque Ania es alguien que se adapta mucho a la situación que atraviesa e intenta sostener a su familia.

Julio Carrillo: Incorporó irradiación. Lo utilizó a manera de proyectar los textos, para que “todos lo escuchen”, para que lo que diga quede absolutamente claro y contundente. Su movimiento psicológico es martillar y con la irradiación esa fuerza se proyecta más.

3. Al iniciar el proceso de delimitar características del personaje ¿Cuál es la o las herramientas ya exploradas que más has tomado en cuenta y te son más relevantes para la construcción de tu personaje?

Carlo Mario Pacheco: Más ha utilizado el gesto psicológico y el movimiento. Para la primera parte utilizó más el cuerpo imaginario. Considera que las múltiples herramientas son útiles, pero no sirven para todos los momentos.

Lupe Ramos: Todas las exploradas anteriormente, uno de los cuatro movimientos, usó el movimiento volar y lo llevó a diferentes emociones.

Diego Arana-Reyes: El gesto del personaje le ayudó a dar partitura al texto y a generar las características físicas y psicológicas para el personaje. Los movimientos aportaron mucho a la fisicalidad del personaje.

Sol Nacarino: Cuerpo imaginario, su voz es como una brisa de algodón de azúcar. El tipo de movimiento le ayuda a vincular sus movimientos y diálogos. Y el centro imaginario.

Julio Carrillo: El gesto psicológico le ha servido más en su trabajo personal porque la calidad del movimiento que eligió para él ha calzado mejor con Lopajín. Los movimientos le han ayudado a entrar en estados, pero no a la construcción del personaje.

4. A partir de la relectura de la escena ¿han surgido nuevas imágenes y/o sensaciones de tu personaje?

Carlo Mario Pacheco: Cree que no, tiene las mismas sensaciones que antes.

Lupe Ramos: Nuevas imágenes en función a la primera.

Diego Arana-Reyes: Sí, aflora mucho lo encontrado en las exploraciones.

Sol Nacarino: Sí, la tristeza y dulzura de Ania. La dispersión de Liubov.

Julio Carrillo: Exacto. Ahora sus intenciones en el texto han cambiado. Ahora ha sentido un resentimiento y pena profunda hacia Liubov.

#### **Análisis de la sesión 5:**

Respecto a la primera pregunta, todo el grupo consiguió incorporar la exploración de los cuatro movimientos en su forma de decir el texto. Este ejercicio permite que los y las participantes sean conscientes del estado que un movimiento les puede generar, primero desde el cuerpo, para después incorporarlo al texto, siendo conscientes también de con qué calidad, intención y sensación lo dicen. En cuanto a la segunda interrogante se puede afirmar que todo el grupo consiguió incorporar al menos uno de los cuatro movimientos en relación con su gesto psicológico. Las respuestas evidencian que todos los y las participantes incorporaron su movimiento de forma consciente y coherente con la construcción de su personaje. Se puede observar que relacionan, por ejemplo, la irradiación, con momentos de seguridad, claridad y pasión.

El de vuelo, con la característica de incredulidad y de la sensación de no poder sostenerse. El de fluidez con la característica de adaptarse a diversas situaciones, y el de moldear, a la timidez que expresa el personaje. Todo ello indica que, a esas alturas del proceso, las y los participantes ya habían interiorizado las características físicas psicológicas de su personaje.

En cuanto a la tercera interrogante, todo el grupo afirma que el gesto psicológico es una de las herramientas principales más relevantes en su construcción de personaje. Los tipos de movimientos también resultan relevantes para Carlo Mario, Lupe, Diego y Sol, a excepción de Julio, quien considera que más que emplearlo para su construcción, le sirve para entrar en estados. Cabe resaltar el punto que Carlo Mario menciona, en cuanto a que las herramientas funcionan, pero no necesariamente para todo el proceso. A partir de ello, se afirma la premisa de que todos los y las participantes han conseguido emplear la técnica de Chéjov como un puente entre la imagen fotográfica y su construcción de personaje. Finalmente, después de haber realizado una segunda lectura de la escena a trabajar, cuatro de los cinco participantes afirman que surgieron nuevas imágenes o sensaciones de sus personajes, a excepción de Carlo Mario, quien percibió las mismas imágenes que en la primera lectura. Realizar esta segunda lectura fue vital para que, al haber pasado por todo el proceso individual de construcción personaje, los y las participantes manejan una estructura mucho más clara de las características físicas y psicológicas y pueden incorporar detalles del texto que en la primera lectura no eran tan relevantes.

#### **4.2.6. Sesión 6**

1. ¿Cómo te sentiste al explorar con las distintas atmósferas propuestas?

Carlo Mario Pacheco: Le gustó mucho porque es un ejercicio de imaginación colectiva. Siempre trató de entrar a las atmósferas a través de la respiración porque considera que es la mejor manera de conectar con cualquier ejercicio escénico.

Lupe Ramos: Fue interesante pasar por momentos en la imaginación. Como fue en escala, pudo sentir bien el viaje.

Diego Arana-Reyes: Fue genial pues no se generaba un recuerdo, sino más bien se creaba toda una realidad ficticia construida en base a las sensaciones de cada uno

Sol Nacarino: Sintió que, si no lo forzaba y se ponía en la situación, las reacciones surgían de inmediato. Comenzó a identificar en qué parte de su cuerpo se siente la reacción, qué se modifica.

Julio Carrillo: Cuesta entrar en un inicio, porque estás en un espacio neutro y tienes que rellenarlo con la imaginación, pero cuando olvidas el espacio real en el que estás empiezas a jugar con las diversas situaciones.

2. ¿Pudiste identificar cómo cada atmósfera influía en la forma de decir el texto y de moverte?

Carlo Mario Pacheco: Sí, pudo identificar cómo cada uno entraba a la escena con una intención diferente. El texto se influenciaba más con la experiencia física del entorno.

Lupe Ramos: Sí, cada atmósfera detonaba en ella un imaginario particular que, entendido con el estado de sus compañeros, empezaba a tomar decisiones. El cuerpo cambia completamente. Desde su postura hasta la forma de reaccionar. Es increíble.

Diego Arana-Reyes: Sí, se generaba un cambio claro y por ende modificaba lo que se desarrollaba "en escena".

Sol Nacarino: Sí, le pareció importante primero darle un espacio a sentir la atmósfera, a ser consciente de ella y después recién comenzar a incorporar el texto y el movimiento.

Julio Carrillo: Por supuesto, en este caso el texto fue de mucha ayuda, ya que le permitió utilizar la voz y el cuerpo. Cuando empezó a decir el texto e interactuar con sus compañeros sintió que se olvidó de la atmósfera.

### **Análisis de la sesión 6:**

En la sexta sesión se inició el trabajo grupal sobre construcción de la escena a trabajar. En cuanto a la primera interrogante, todo el grupo consiguió explorar de forma consciente con las atmósferas propuestas. Por su parte, Carlo Mario menciona que la respiración fue la que lo mantenía conectado con las atmósferas, lo que es interesante ya que le permitía mantenerse concentrado para que la imagen mental no se desvanezca. Para Lupe, el hecho de que el ejercicio haya sido progresivo le ayudó para trabajar con su imaginación. Diego menciona algo importante, y es que no partía de recuerdos al componer la atmósfera imaginaria, sino de sensaciones. Por su parte, Sol buscaba no forzar la atmósfera y podía identificar cómo reaccionaba su cuerpo a esas circunstancias. Por último, Julio menciona que le costó en un inicio entrar porque el trabajo requería totalmente de su imaginación, pero hacia el final conseguía adentrarse en las distintas atmósferas.

En cuanto a la última pregunta, todo el grupo consiguió identificar la manera en que la atmósfera influía en el texto y en sus movimientos. Este ejercicio le brinda a las y los participantes la capacidad de reconocer cuál es la atmósfera general de una escena y cuál es la atmósfera personal en la que también se encuentra su personaje para lograr traducirlas mediante su cuerpo y voz. Para Carlo Mario era muy notoria la atmósfera con la que ingresaban sus compañeros, ya que podía verlo expresado en sus

movimientos y sus textos. Lupe menciona que la atmósfera genera un cambio total en el cuerpo y la voz. Por su parte Diego afirma que aquellos cambios físicos repercutían en lo que sucedía en escena. Para Sol, era clave primero buscar sentir la atmósfera de forma consciente para después traducirlo mediante sus movimientos y el texto. Por último, Julio menciona que le fue de mucha ayuda agregarle texto al ejercicio, ya que su corporalidad y voz podían concretarse aún más. Sin embargo, por momentos dejaba de lado la consciencia de la atmósfera. Esto se debe, quizá, a que necesita reforzar su concentración para poder corporalizar las imágenes mentales con las que se trabaja.

Posterior a toda esta etapa inicial del proceso de construcción de personaje se trabajó con la escena de El jardín de los cerezos. Es necesario mencionar que recién finalizada esta segunda etapa se considera terminada la construcción del personaje, ya que la relación con las circunstancias dadas y con los otros personajes influye seriamente en ella. Por ello, a continuación, se expondrán fragmentos de las reflexiones finales que compartieron los y las participantes en cuanto a su proceso de construcción de personaje a partir de las imágenes fotográficas.

Carlo Mario Pacheco: La imagen del campo y su amplitud la empleó para relacionar el momento final del personaje, en el que se sienten mucho mejor. Sin embargo, aún está presente la melancolía que siente el personaje al tener que dejar el jardín. Las otras dos imágenes las empleó para construir la relación que tiene con su hermana, que se traduce en características físicas como la postura que adquiere al darle afecto, de forma muy visceral.

Diego Arana- Reyes: La imagen del reflejo de la niña la empleó para construir su forma despectiva de ser. Con la imagen del señor en la cama, construyó la postura física de comprimir su cuerpo, que Trofimov adquiere cuando lo sacan de su zona de confort. La

imagen de la pareja la empleó para construir la manipulación que Trofímov ejerce en Ania.

Julio Carrillo: Las imágenes de los niños en blanco y negro le sirvió para construir el mundo interno de su personaje, pues se refleja la vida en el campo que ha tenido Lopajín. La imagen del niño en solitario le sirvió también para construir la postura algo encorvada y la mirada rencorosa de su personaje. La imagen del hombre mirando hacia la cámara la empleó para construir la ambición de su personaje.

Lupe Ramos: La imagen de la mujer bailando la empleó para construir la parte física de su personaje. Construyó la postura de Liubov en base a la apertura del plexo y las relacionó con la característica del personaje de hablar de cosas banales, de lujos y de despilfarrar el dinero. Sin embargo, es una mujer atrapada en sus propias heridas, y ahí es cuando el plexo se cerraba y generaba una especie de caparazón., lo que fue detonado por la imagen de la mujer con sangre en la espalda.

Sol Nacarino: Empezó a construir su personaje desde las manos a partir de la imagen de la niña recostada sobre la mesa. La posición de la mano la relacionaba con la empatía de su personaje y con su feminidad. Empleó la imagen de la joven en el bosque para construir la forma de caminar y desplazarse en el espacio.

A partir de las reflexiones finales de las y los participantes, se puede afirmar que todos los y las participantes consiguieron interiorizar las características externas e internas de su personaje. Estas reflexiones resumen de la mejor manera la intervención de las imágenes fotográficas como eje transversal de todo el proceso de construcción.

## Conclusiones

Después de todo lo analizado previamente se ha llegado a las siguientes conclusiones:

- La imagen fotográfica activa y potencia la imaginación del actor al conectar con su subjetividad y detonar recuerdos, sensaciones e imágenes. A pesar de su estaticidad, la imagen fotográfica encierra un flujo oculto de movimiento que los actores y actrices completaron a partir de sus impulsos.
- La imagen fotográfica permite visualizar y aterrizar la información que los actores y actrices tengan del personaje (en este caso, a partir del texto), de esta manera, extraen detalles -imágenes, sensaciones- de dichas fotografías que consideran, se vinculan con este. Después de realizar exploraciones mediante la técnica de Chéjov, deciden qué incorporar en la construcción del mundo interno y de las características físicas de su personaje.
- Las características psicológicas que los actores y actrices incorporan en su construcción de personaje se retroalimentan y relacionan constantemente con las características físicas de este. Extraen algún detalle de la imagen fotográfica para construir el mundo interno del personaje, el cual, a su vez, se fisicaliza; y viceversa.
- La imagen fotográfica, debido a que es una herramienta concreta que encierra una historia, representa un medio más accesible para despertar y potenciar el trabajo consciente de la imaginación en los actores y actrices.
- La concentración es una herramienta crucial para que los actores y actrices logren conectar con su imaginación y la desarrollen de forma consciente y sin interrupciones.

- El empleo de las imágenes fotográficas es un potente detonador de la imaginación para los actores y actrices en el proceso de construcción de personaje
- La técnica de Michael Chéjov, al tener como base el trabajo con la imaginación, sirve como un puente que conecta la imagen fotográfica con la construcción de personaje.
- La sistematización aplicada en el proceso laboratorial es funcional para activar y potenciar el trabajo imaginativo del actor e incorporarlo a su construcción de personaje.
- El empleo de la técnica de Michael Chéjov permite que los actores y actrices dejen de lado la frustración y el miedo a no “hacerlo bien” ya que trabaja con la premisa de empezar a construir el personaje desde la acción física.
- El empleo de la técnica de Michael Chéjov permite que los actores y actrices desarrollen su capacidad de concentración sobre su trabajo imaginativo.

## Referencias bibliográficas

- Abirached, R. (1978). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Publicaciones de la asociación de directores de escena de España.
- Azabache, K. F. (2018). *To film or not to film: la instalación audiovisual inmersiva como herramienta en la construcción del personaje*. [Tesis de licenciatura, PUCP]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP.  
<http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/14010>
- Arango, V. & Henao, C. (2006). La imaginación creativa en la narrativa y el dibujo. *Revista electrónica de educación y psicología* 2(4).  
<https://revistas.utp.edu.co/index.php/index/login?source=%2Findex.php%2Fpreps%2Farticle%2FviewFile%2F5265%2F2529>
- Bajac, Q. (2011). *La invención de la fotografía: La imagen revelada*. Blume.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lucida*. Nota sobre la fotografía. Paidós.
- Bleeker, M. (2008). *Visuality in the theatre: The locus of looking*. Palgrave MacMillan.
- Braceli, N. (2018). La superestrategia de Stanislavski: El descubrimiento del superactor. *Teatro: Revista de Estudios Culturales/A Journal of Cultural Studies*, 32(1), 17–27.  
<https://digitalcommons.conncoll.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1336&context=teatro>
- Bolani, J. (2016). La imaginación creadora. *Revista de la Academia Nacional de Letras*, (12), 161-165. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5838317.pdf>
- Bosco, C. (2017). 19206-17 Lenguajes artísticos-teatro Breve historia universal del teatro.  
<https://rehip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/7037/19206%2017%20LENGU>

AJES%20ART%C3%8DSTICOS%20%20TEATRO%20Breve%20Historia%20  
Universal%20del%20Teatro%202%C2%BA%20%202017.pdf?sequence=2

Castrillón, A. L. (2021). *Fotografía narrativa: herramienta para fortalecer la producción escrita*. [Tesis de licenciatura Universidad Pedagógica Nacional]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Grado UPN.  
<http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/16680/fotografia%20narrativa%20para%20produccion%20escrita.pdf?sequence=3&isAllowed=y>

Caminos, D (2011). La fotografía como medio de documentación: en la sociedad, en los encargos y en el teatro. *Revista de arte y estética contemporánea* (19), 72-90.  
<https://go.gale.com/ps/i.do?id=GALE%7CA450998529&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&linkaccess=abs&issn=18561276&p=IFME&sw=w&userGroupName=anon%7E34b902a3>

Chéjov, M. (1987). *Al actor. Sobre la Técnica de Actuación*. (Trad. O. Ferrigno, A. Lizarraga). Editorial Quetzal, (Colección La Farándula).

Chéjov, M (1999). *Sobre la técnica de la actuación*. (Trad. O. Antorio Fernández). Alba.

Chéjov, M (2016). *El camino del actor. Vida y encuentros*. (Trad. O. Bibicharifa Jakimziánova y Jorge Saura). Alba.

Colorado, O. (22 de julio de 2012). Fotografía artística contemporánea: imagen e imaginación. *Oscar en fotos*. <https://oscarenfotos.com/2012/07/22/fotografia-imagen-e-imaginacion/>

Colorado, O. (15 de marzo de 2013). Fotografía y semiótica: una introducción mínima. *Oscar en fotos*.  
[https://oscarenfotos.com/2013/03/15/fotografia\\_y\\_semiotica\\_una\\_introduccio/](https://oscarenfotos.com/2013/03/15/fotografia_y_semiotica_una_introduccio/)

- Colorado, O. (6 de febrero de 2016). El nacimiento de la fotografía. *Oscar en fotos*.  
[https://oscarenfotos.com/wp-content/uploads/2016/04/2el\\_nacimiento\\_de\\_la\\_fotografia.pdf](https://oscarenfotos.com/wp-content/uploads/2016/04/2el_nacimiento_de_la_fotografia.pdf)
- Colorado, O. (30 de noviembre de 2019). La fotografía: el arte de lo invisible. *Oscar en fotos*. <https://oscarenfotos.com/2019/11/30/la-fotografia-el-arte-de-lo-invisible/>
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Paidós.
- Francioli, C. (2019). El cuidado psicológico del actor desde la técnica de Michael Chejov. *Publicaciones didácticas*. (96), 636 - 640.  
<https://dspace.uib.es/xmlui/bitstream/handle/11201/149881/554256.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Oida, Y. (2016). *Los trucos del actor*. Alba editorial.
- Oscar en fotos (27 de marzo del 2021). *Henri Cartier-Bresson, el ojo del siglo*. [Archivo de Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=9k9EVGaGT-I>
- Pinta, M. F. (2019). “Una larga temporada de alturas”. *Intersecciones del teatro y la fotografía. Telafondo. Revista de Teoría y Crítica teatral*, (29), 121 - 129.  
<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/6519>
- Prada, J. M. (2018). *El ver y las imágenes en el tiempo de Internet*. Ediciones AKAL.
- Puerto, Y. (2014). El punctum en Barthes. [Archivo en PDF].  
<https://es.scribd.com/document/248475491/El-punctum-en-Barthes>.
- RESAD. (14 de diciembre de 2011). *GRAHAM DIXON: Técnica Chéjov*. [Archivo de video]. Youtube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=rukb1sQasS8>
- Rodrigues, J. (2008). A fotografia como estímulo para a construção de uma dramaturgia teatral. *Anais ABRACE*. 9 (1), 1-2.  
<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1618>

Ruiz, B. (2008). El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias (No. 3). Artezblai SL.

Stanislavski, C (2007). *La construcción de personaje*. Alianza editorial.

Suárez, H. J. (2008). *La fotografía como fuente de sentidos*. Facultad Latinoamérica de Ciencias Sociales (FLASCO).

Vigotski, L. (2008). *Imaginación y creación en la edad infantil*. Educap. EPLA



## Anexos

### Anexo 1: Rúbricas

Sección	Indicadores	Resultados	Observaciones
Relación con la imagen fotográfica	<ul style="list-style-type: none"> <li>El participante reconoce y reflexiona sobre los detalles en la imagen fotográfica que conectan con su subjetividad.</li> </ul>	El 100 % de los y las participantes.	Los cinco participantes conectaron a través de recuerdos. Cuatro de los cinco participantes conectaron a partir de sensaciones y nuevas imágenes.
	<ul style="list-style-type: none"> <li>El participante reconoce las sensaciones, recuerdos y nuevas imágenes que le son detonadas por la imagen fotográfica.</li> </ul>	El 100 % de los y las participantes	Los cinco participantes reconocieron lo que las imágenes fotográficas les detonaron. La imagen fotográfica detonó nuevas imágenes en cuatro de los cinco participantes
	<ul style="list-style-type: none"> <li>El participante siente el impulso por completar el flujo de la imagen fotográfica con sus propias imágenes.</li> </ul>	El 100 % de los y las participantes	Los cinco participantes iban más allá de la estaticidad de la imagen fotográfica y en base a ella creaban sus propias historias.
Trabajo de imaginación	<ul style="list-style-type: none"> <li>El participante consigue ser consciente de su trabajo imaginativo en el proceso de construcción de personaje.</li> </ul>	El 100 % de los y las participantes	Los cinco participantes consiguieron extraer detalles de las imágenes fotográficas para imaginar rasgos de sus personajes.
	<ul style="list-style-type: none"> <li>El participante consigue acceder y potenciar su imaginación de manera más accesible a partir de las imágenes fotográficas</li> </ul>	El 100 % de los y las participantes	Los cinco participantes exploran y profundizan en diversas posibilidades para su personaje a partir de descartar las primeras imágenes que detonan las fotografías.
	<ul style="list-style-type: none"> <li>El participante consigue incorporar lo explorado entre la imagen fotográfica y el trabajo imaginativo en su construcción de personaje</li> </ul>	El 100 % de los y las participantes	Los cinco participantes hacen referencia constante al empleo de las imágenes fotográficas, y lo que detonan, al explorar las características físicas y psicológicas del personaje.
	<ul style="list-style-type: none"> <li>El participante reconoce la intervención de la imagen fotográfica en la construcción de las características externas y del mundo interno del personaje.</li> </ul>	El 100 % de los y las participantes	Después de toda la exploración previa y con el trabajo del gesto psicológico se evidenció la intervención de la imagen fotográfica en la construcción de personaje de los cinco participantes.
Aspectos sobre la construcción de personaje	<ul style="list-style-type: none"> <li>El participante consigue fijar las características internas y externas de su personaje</li> </ul>	El 100 % de los y las participantes	Los cinco participantes consiguieron profundizar en toda la exploración que realizaron para decidir qué incorporar finalmente en su construcción.
	<ul style="list-style-type: none"> <li>El participante consigue interiorizar las características físicas y psicológicas de su personaje.</li> </ul>	El 100 % de los y las participantes	Los cinco participantes consiguieron describir de forma clara su proceso de construcción de personaje.
	<ul style="list-style-type: none"> <li>El participante consigue emplear la técnica de Chéjov como un puente entre la imagen fotográfica y su proceso de construcción de personaje</li> </ul>	El 100 % de los y las participantes	Los cinco participantes reflexionaron acerca de las herramientas, de la técnica de Chéjov, que les son más relevantes en su construcción de personaje.

## **Anexo 2: Entrevistas a expertos**

### **Entrevista a José Miguel Arbulú (Sobre la técnica de Michael Chéjov)**

#### **¿Cómo podrías definir la técnica?**

“Para mí, de lo que Chéjov parte es del uso de la imaginación como principio creador para el actor. Es decir, a diferencia de Stanislavski que habla de la memoria emotiva y hacia el final empezó a desdecirse un poco, Chéjov a diferencia de otros maestros era actor. No era alguien que veía al actor desde fuera y lo dirigía, era actor y se veía el uso de lo que él predicaba. Tanto así que había alumnos que no lo reconocían a veces en el escenario y hay escritos y críticas donde se habla del nivel increíble de transformación que él tenía... Básicamente es el uso de la imaginación y de recursos imaginativos de imágenes en general, de todo tipo, sean posturas físicas, música, fotos, pinturas que estimulen un estado o una emoción en el actor para poder escenificar eso” (4: 24 - 6:15)

#### **¿Qué me puedes contar del contexto en el que Chéjov empieza a elaborar su técnica?**

El cerebro produce químicos diferentes según la postura que el cuerpo adopta, en esa época no se sabía eso. Entonces empezó a tener problemas y tuvo que huir de la Unión Soviética. Estuvo en Alemania, en Inglaterra y finalmente llega a Estados Unidos.

(5:33 – 5:53)

#### **¿Cómo sientes que la técnica te ha servido en tu proceso personal? ¿En qué le ayuda a un actor abordar esta técnica?**

A mí me cambió la vida, no tienes idea de cómo me hizo replantearme el trabajo y de empezar a disfrutarlo porque me estresaba mucho. Yo de por sí soy muy racionalista... yo estudié filosofía cuando empecé a actuar, me metí al taller de Roberto Ángeles y Roberto tiene una aproximación muy del texto, muy de hacer la biografía del personaje, hacer a través del texto y la forma en que yo lo entendía y lo manejaba era muy verbal, muy racional. Y lo que pasa es que yo podía pasarme haciendo trabajo de mesa una semana hablando de la psicología del personaje y todo eso se quedaba ahí, al momento que te paras en el escenario el cuerpo no responde a eso porque es pura data que no está anclada en el cuerpo, entonces cómo la bajas al cuerpo. Entonces lo que Chéjov hace es dar una metodología, un paso a paso que conecta al cuerpo. Que hace que la acción no

sea algo conversado. Incluso Chéjov decía en sus escritos que la acción no era “vengarse de su tío”, esa era la descripción de la acción, es diferente. La acción es el impulso físico que él lo canaliza a través de lo que se conoce como el gesto psicológico. A mí me ayudó a dejar de meterme en mi cabeza y bajar a mi cuerpo y empezar a despertar sensaciones que yo pensaba que eran imposibles y todo el tiempo debía estar fingiéndolas y de repente me di cuenta de que sí las podía despertar. Me dio mucha posibilidad de juego, mucha libertad (7:30 – 9:16).

**Chéjov habla del mundo objetivo de la imaginación y que la vida imaginativa puede proceder de fuera de nosotros mismos. ¿Me podrías hablar un poco más de esto? ¿Cómo percibes tú esto? ¿A qué crees que se refiere Chéjov?**

Hay estímulos externos que nos sirven para crear y nos producen sensaciones como una pintura, una canción, una imagen y estímulos internos que son imágenes que podemos crear en nuestra propia mente. No hay nada objetivo, la imaginación es subjetiva y la forma en que percibes el mundo también es subjetiva. Uno tiene que nutrirse de imágenes que le puedan servir para crear, y uno va almacenando eso. Y en ese sentido una imagen puede ser cualquier cosa. Yo te puedo decir “dime este texto en azul” y a ti eso te va a producir algo. Hay como una convención, va más allá de las palabras, se generan como estados. El actor en ese sentido es un buscador de imágenes de sensaciones. Creo que la diferencia es que Chéjov no te dice que, si tu personaje es un vagabundo necesitas quedarte en la calle unos días para saber qué se siente. La pregunta es, qué es lo que necesitas saber o entender del personaje para poder hacerlo. La sensación de desolación, o de que estás decaído. Puedes imaginarte por ejemplo que tú eres pura energía y de repente te hacen un corte en los codos y la energía empieza a drenar y empieza a irse y tú estás cada vez más decaído o desgastado. Y no es que psicológicamente sepa qué es ser un mendigo, pero puedo saber qué es estar cada vez más decaído, y la voz acompaña eso. (11:58 – 14:09)

**¿Sabes si Chéjov alguna vez se ha enfrentado a algún caso en donde al actor le cuesta acceder a ese mundo imaginativo? ¿O quizá te ha sucedido a ti o lo has observado en alguien más?**

Yo siento que me costaba más antes porque estaba metido en mi cabeza. Ahora siento que es más fácil porque simplemente pruebo otras cosas. Creo que para Chéjov no interesa lo que sientas sino lo que se ve porque es el espectador el que tiene que

observar cosas. Y antes me pasaba lo contrario, cuando estaba en una técnica más tradicional estaba muy pendiente de si yo estaba sintiendo y ojalá se viera. Lo que yo tengo en cuenta ahora es, uso un recurso imaginario y el director o espectador me dirán si se entendió o no. Y si no se entiende, plantearé otra cosa hasta que se entienda y se vea lo que tiene que verse. Entonces, en ese sentido para mí es una caja de herramientas. A veces puedo usar la atmósfera, a veces me voy por el gesto psicológico, a veces uso los centros, a veces las cualidades de movimiento. (14:56 - 15:37)

**Chéjov hace mención constantemente de las imágenes mentales que vienen al actor ¿cómo concibe Chéjov lo que es una imagen, que es lo que abarca?**

Yo creo que es cualquier estímulo sensorial que puedas recibir y que te pueda producir un estado o una sensación que te pueda servir. Una textura puede ser, o sea yo te puedo decir, tu personaje es una lija o tu personaje es un terciopelo y tú entiendes intuitivamente a qué se refiere. El hecho mismo de que uno se ponga un soundtrack para entender cómo es el mundo interno del personaje. O sea, tú puedes totalmente crear personajes distintos dándole a cada actor una canción diferente, o un color diferente o una textura diferente y simplemente de ahí en adelante es buscar y buscar... A veces aproximaciones muy teóricas sobre cómo entender al personaje no se sabe interpretar fisiológicamente (17:24 – 17:35).

**¿Has observado en tu formación o trabajo como actor el uso de estímulos más concretos como imágenes, pinturas o fotografías como un activador de la imaginación?**

Sí, siento que trabajo constantemente así. Algunas cosas que ya son más intuitivas, pero sí. Ahorita estoy trabajando un personaje en una obra que ya vamos a estrenar y hay un trabajo de eso. De atmósferas, música. No necesariamente en cada proceso, pero sí lo he hecho. Ahora por ejemplo busco imágenes, referencias de doctores – mi personaje es un psiquiatra – no necesariamente por cómo se ve, sino por el estado o la sensación que te produce la imagen. Y eso te da una idea de qué tipo de energía puede transmitir esta persona. (21:22 - 22:20)

**¿Te parece que tendría sentido emplear estos estímulos para abordar la técnica de Chéjov?**

Sí, yo creo que Chéjov en realidad se refería a todo eso. Teniendo en cuenta que los estímulos externos no terminen siendo memoria emotiva porque eso se desgasta. Sobre todo, de cara al trabajo actoral en el teatro. Lo rico para mí de Chéjov es estar atento a los estímulos en general y guiarte por tu intuición. (23:13 - 24:54)

**¿Podrías hablarme un poco sobre el ejercicio del cuerpo imaginario y cómo se trabaja con este?**

El cuerpo imaginario es, desde mi experiencia, el proyectar la imaginación a algún aspecto del propio cuerpo. Es decir, imaginarte que alguna parte de tu cuerpo tiene una dimensión distinta, una textura distinta, un tamaño o una función distintos. Si yo te digo que este personaje “mira con el pecho” automáticamente lo que va a pasar es que el pecho lo vas a sacar más y le vas a empezar a dar la imagen como de más aplomo... O tu personaje, por ejemplo, tiene luz en los ojos. Sus ojos son dos linternas.

Automáticamente te va a generar un personaje que tiene una mirada distinta y que incluso parpadea menos. Eso es cuerpo imaginario. Si yo te digo que, por ejemplo, que trabajes la sensación de que tienes la pierna de metal o que tu cuerpo está lleno de bello, o que incluso tienes uñas largas o garras. A pesar de que no las tengas físicamente, la gestualidad que vas a empezar a hacer va a darle otra calidad que automáticamente jala tu psicología y jala tu voz. Entonces el cuerpo tiene que ver con todo eso. El hecho mismo de que... cuando me pongo los zapatos de repente el personaje lo empiezo a sentir. Cuando me pongo el vestuario, claro, eso es cuerpo imaginario, pero no tan imaginario porque ya estás usando algo. Cuando hay un cambio físico la psicología se adapta. Usa aquellas cosas que te puedan permitir encontrar una calidad de personaje a partir de la propia dimensión del cuerpo. (24:40 – 28:20)

**¿Recuerdas algún personaje que quizá hay sido muy distinto a ti en algún aspecto y que tienes que habitar?**

Sí, varios porque ha sido muy presente esto para mí. Tuve que hacer un personaje hace varios años en el Teatro Lucía... donde el personaje era súper acelerado, súper asustadizo, era un personaje casi como un niño, enfermizo, pegado a la mamá. Entonces yo partí de la sensación de que, como que los oídos eran muy sensibles, todo le fastidiaba. Entonces tenía una cuestión como más contraída y la voz comenzaba a volverse así. Yo no hablo así... Era la sensación que yo tenía de él en toda la obra. Y no es algo a lo que yo llegué pensando. Por otro lado, el polo opuesto es también un

militar... y yo siempre tuve el rollo de cómo hago para transmitir más peso en algunos personajes. Y con este militar empecé a usar esta imagen de que el personaje “ve con el pecho” entonces automáticamente se creó esta cosa en la que yo volteaba casi como bloque. Y apenas empiezas a hacer esto también la voz empieza a tener una presencia más fuerte. (28:39 – 30:28)

**Chéjov sobre el proceso de descartar las primeras imágenes, ¿cuál puede ser una señal de que la imagen que tenemos del personaje se ha desarrollado lo suficiente y que el actor ha profundizado lo necesario en ella? Ya que es un proceso que no termina, en donde la imagen siempre se puede seguir transformando.**

Esto es muy personal. Yo tengo un mantra... equivócate rápido. Mientras más rápido te equivoques más información vas a tener para poder trabajar. Por eso es muy importante el estar acompañado para que te puedan dar feedback. Es un trabajo que nunca termina. No hay un punto donde dices “ah, ya está”. No necesariamente. Creo que siempre sigue en evolución... Siempre vas a seguir corrigiendo. Siempre vas a encontrar otras cosas y eso es lo que se llama el poder de la repetición. Y Chéjov era un obseso con eso. Hablaba de repetir y repetir y repetir. Es eso.

**¿Cómo entendía/abordaba Chéjov un ejercicio psicofísico? Según tu experiencia personal, ¿cómo lo puedes definir tú?**

No somos una entidad separada. Nuestra fisicalidad está ligada a lo psicológico. El trabajar cierto tipo de movimiento o cierto tipo de estímulo ya hace que nuestra psicología se adapte. Es instintivo. No es algo aprendido. Los ejercicios psicofísicos, desde mi punto de vista, tienen que ver con conectar con eso. Con ser conscientes de esa unión y saber que, para llegar a ciertos estados, te vales del cuerpo. (33:38 - 34:42)

**Según tu percepción, ¿a qué se refiere Chéjov cuando habla del gesto psicológico?**

La idea del gesto psicológico tiene que ver con que en el propio lenguaje verbal que usamos ya está incluida la acción física. Cuando decimos que alguien “cayó en cuenta”, cayó es una acción física... El gesto psicológico tiene que ver con simbolizar a través de una acción física lo que el personaje quiere hacer. Pero como punto de partida, no quiere decir que en la escena lo vas a estar haciendo. Quiere decir que, sí, practicas el gesto porque te va a producir un estado del cual vas a poder partir. En lugar de crear ese estado mentalmente. (36:33 – 37:50)

**¿A qué se refiere Chéjov cuando menciona que el gesto psicológico proporciona al actor la estructura básica del personaje?**

Para mí es la acción del personaje. Es una partitura. Tú puedes tener una obra que, para ti, puede haber un gesto psicológico que simboliza la obra entera. Chéjov, por ejemplo, para hacer su Hamlet utilizó la imagen de que era una catedral en punta hacia arriba y que siempre estaba conectado con el más allá porque vivía obseso con el papá. Él partió de ese gesto. Era un Hamlet que podía ser muy etéreo a veces. Y a pesar de que está eso, podía funcionar muy bien socialmente y podía estar en una conversación totalmente terrestre con Ofelia o su mamá. Lo cual no quita que, en otra acción, su gesto sea empujar o picar. Entonces, yo lo veo como una gran partitura donde tienes notas. Y tú incluso puedes trabajar un personaje donde tienes el gesto del que parte en la obra y que termina en otro. Imagínate que sembraras gestos en el escenario y que, al llegar a esos puntos, ese gesto ocurre. Y como que asumieras la energía al pisar ese punto del escenario. (39:08 – 40:44)

**Chéjov menciona que el gesto psicológico puede diferir del gesto externo del personaje ¿Me podrías explicar a qué se refiere? ¿Cuál es la diferencia entre el gesto psicológico y el comportamiento externo (acciones)?**

Es un momento a momento. Justamente es una partitura. No hay que confundir la acción física con el gesto psicológico. El gesto psicológico sería la intención madre o la intención energética. Una cosa es qué quiero y otra cosa es qué hago. Mi personaje puede querer comunicarle una noticia grave al paciente y lo que hago es revisar una tabla de resultados. Acción física es una cosa, intención es otra. (41:54 - 43:10)

**Entrevista a Sandra Pereda (sobre fotografía)**

**¿Me podrías comentar de qué manera comenzaste a interactuar con el arte de la fotografía?**

Empecé a trabajar en la oficina de foto de la facultad de comunicaciones de la PUCP.

Desde siempre tuve una mirada más compositiva, creaba historias cuando miraba ciertas escenas. Mi primer trabajo de corte documental. Fui a la escuela naval por tres meses y fotografiaba a los cadetes en sus quehaceres.

Después he pasado a desarrollar una fotografía más artística, de narrativa. Tenemos un proyecto llamado MudaPiel donde texturamos el cuerpo. No es nuestra intención crear un personaje con una historia muy concreta. Lo que creo que hacemos es que, algunas imágenes que tenemos internas vemos cómo poder plasmarlas a través de la fotografía. Trabajamos bastante con el cuerpo. Yo hice danza y yoga así que creo que eso también hace que busque siempre modelos que tengan cierto manejo del cuerpo porque le da una plasticidad a la fotografía. Es distinto trabajar con un personaje que trabaja con su cuerpo.

En el proceso de creación de ideas es donde surgen nuestros personajes, es otra persona. No estoy viendo a la modelo únicamente. En el proceso estamos construyendo otras narrativas. Traemos elementos y pregunto ¿Qué te provoca hacer con este elemento? Ahí dejo que la persona que está siendo fotografiada también proponga, de su parte y con su propio imaginario complete esta idea. No es una dirección donde yo digo exactamente qué es lo que quiero que la persona haga. Contamos de qué va el proyecto y dejamos que las personas pongan de su historia al proyecto (4:00 – 10:30)

### **¿Cómo podrías definir lo que es la fotografía?**

Ahora todo el mundo hace fotografía, debido a los celulares. Es un medio de expresión como otras artes, que tiene como punto final una imagen fija, que puede dar la sensación de que está en movimiento también. Esa imagen que se crea tiene mucho que ver con la subjetividad del o de la fotógrafa. En el trabajo que realizamos, queremos pensar que pasa también por la subjetividad de la modelo. Pensamos un poco en quién hace la foto. Quien dispara la cámara o quien está delante de la cámara y propone algo interesante. O el que dijo “oye que pasa si le ponemos esto encima” y así vamos alimentando este personaje o este imaginario. Pensamos la foto como un momento que es capturado por la cámara... Es una mirada que tiene esta particularidad de retención, porque hay algo en la fotografía que se retiene, que se conserva que puede cambiar, que puede transformarse. (11:30 - 17:21)

### **¿Cómo podrías definir lo que es una imagen fotográfica?**

La imagen fotográfica permite abstracción y es el resultado de la herramienta que se usa para obtenerla, que es la cámara fotográfica. Parte del medio que se utiliza. Es una imagen fotográfica porque se utiliza una cámara.

### **¿Hay algún concepto, rama o estilo con el que definas tu trabajo fotográfico?**

Este proyecto de Mudapiel es fotografía artística. Trabajamos bastante con el tema del cuerpo.

### **¿Podrías relacionarlo con la fotografía narrativa? ¿Cómo podrías definir este estilo?**

Justo hace poquito llevé un curso de fotografía experimental y narrativa. El término es bien amplio porque toda fotografía te puede narrar una historia. El que ve la imagen siempre se crea una imagen a raíz de lo que ve. Depende bastante de la persona que esté mirando la fotografía porque siempre nos estamos narrando cosas, recordando o completando. Nosotros podemos tener una intención al momento de hacer la fotografía de algo muy particular. Pero la persona que la observa puede darle su propia lectura a la imagen. La fotografía narrativa tiene esa cualidad, de ser una imagen que narra algo más que el concepto de una foto. Te invita a hacerte preguntas en relación con lo que quieres contar.

### **¿Me podrías contar un poco sobre tu proceso al momento de construir narrativas para tus fotos? ¿Cómo surge la idea de querer contar algo? ¿De qué manera buscas transmitirlo?**

Estaba haciendo danza y vi una tela que me llamó la atención. A mí los objetos me llaman bastante. Compré esta tela que había observado y como estaba trabajando en una coreografía, empecé a explorar con la tela. Era como tipo panty de un color beige, se estiraba, parecía una segunda piel. Luego pasé a trabajar con las cortezas de los árboles, porque siempre me han gustado los árboles, la naturaleza. Siempre he encontrado en mi proceso creativo una relación con algo que me llama la atención de tal manera que empiezo a explorar con él.

### **¿Qué es lo que, en general, buscas detonar en los espectadores de tus imágenes fotográficas?**

Desde las palabras me cuesta un poco explicar lo que quiero decir. Trabajo de manera muy intuitiva, mucho más visual. Por una cuestión de sensación me llama hacer una imagen. Pero contiene un discurso detrás siempre. Son procesos bien personales. Pensar en el cuerpo como un canal de otras posibilidades.

**En mi investigación abordo el concepto de “flujo oculto de movimiento” ¿Qué me puedes comentar sobre esto en tu trabajo como fotógrafa?**

Muchas veces se toma la foto en el momento antes o después del momento que se quería fotografiar. En la fotografía uno debe sentir mucho la imagen. Si uno piensa y razona antes de apretar el botón, el momento ya pasó y el movimiento está un poco después. Para mí las mejores sesiones de fotos, cuando estoy muy conectada es cuando ya todo está pasando delante de mí y se convierte en, no solo una imagen fija, sino en momentos, y el disparar es más intuitivo y tiene que ver con sentir el momento. Porque la mirada está en todo el movimiento. Es muy distinto cuando hago fotos más comerciales donde se necesita que una persona esté haciendo algo muy concreto. Cuando más estoy conectada es cuando ya no estoy viendo nada. Sino que es una sensación de que lo que está ahí está sucediendo y yo sólo voy disparando con la cámara de acuerdo con el momento.

En una fotografía cuando ya está lista, puede tener una estela de movimiento. Claro, el concepto de flujo oculto tiene relación con la danza, porque es la idea que querer completar la foto, de imaginar qué más sucede. Hasta 1:04:22

**Roland Barthes desarrolla el concepto punctum en la fotografía (explico) ¿Cómo lo percibes tú? ¿Qué me puedes decir sobre este término?**

Hay una regla de tercios en la fotografía donde te explica que si colocas los elementos en determinados lugares hay una tensión visual. Hay una manera en la que lee el ojo. Quizá una fotografía que engancha más que otra puede ser porque estos elementos están bien resueltos. Sí me pasa que hay fotos que me hacen querer seguir en la imagen, completarla. Pienso en “el momento decisivo”, para Barthes es el punctum que tiene que ver más con la sensación, pero cuando la foto ya se ha tomado. El “momento decisivo” es similar, pero tiene que ver en el momento en el que haces la foto. Hasta 1:10

**¿De qué manera tu trabajo como fotógrafa interactúa y se relaciona con procesos performáticos y escénicos? ¿Cuál es tu interés con esta rama artística?**

Yo empecé a hacer danza a los veinticinco. Ahí descubro estas otras posibilidades con el cuerpo y de sentir el cuerpo. Descubre nuevas formas de expresar con el cuerpo. Eso hace que me interese un montón explorar la fotografía con las personas que bailan,

hacen performance y teatro. Siento que tienen menos miedo a poder explorar o interactuar con otro cuerpo. Tal vez tiene que ver con el movimiento, con la plástica. Lo que se puede generar con otro cuerpo. Eso me llama la atención del cuerpo más plástico, que puedes jugar con otras formas. En la performance me parece interesante que se emplea el cuerpo como vehículo para decir algo. (1:11 – 1:16)

### **¿Encuentras alguna relación entre la fotografía y el teatro?**

No creo que una fotografía pueda ser una performance. Sí creo que se puede hacer una performance con una cámara fotográfica. Con la foto tienes el tema de secuencialidad. Siento que son actividades que se integran muy bien. Podría ser extraño que, a simple vista, la danza y la performance tienen que ver con el movimiento, y la cámara capta un momento. Pero justamente creo que ahí está el tema del flujo del movimiento. Si bien la cámara capta un momento te da pie a imaginarte y a pensar cómo llegó allí, y cómo hizo eso. Te da una mirada compositiva y genera más narrativa a la danza o a la performance. El fotógrafo ve el movimiento, pero también ve el entorno y todos esos elementos deben conjugarse. Se toman en cuenta el color, la forma, el entorno. Y todo eso son capas que van sumando a la imagen. En ese sentido cuando tú ves una foto, te puedes hacer una idea del momento, completas el movimiento. Uno se puede imaginar unos segundos antes o unos segundos después. (Hasta 1:23)

### **¿Consideras que en tus fotografías hay personajes? ¿Cómo podrías definir un personaje en la fotografía?**

Yo creo que sí, definitivamente los personajes se van conformando en base a los elementos que usamos. Hay una creación de personaje en el sentido que hay, por ejemplo, maquillaje y hay una producción, en el sentido en que hay una especie de vestuario, que no es convencional. Pero hay un elemento que siempre acompaña el cuerpo. Creo que el personaje va apareciendo en el momento, pero no es que tengamos una idea preconcebida. A veces hemos pensado en figuras de la mitología griega, o en chamanas. Pienso en ciertos arquetipos o figuras que siempre se repiten en la literatura o en el cine. Y pienso bastante en acciones. Por ejemplo, abrazar. Es una de las acciones que acompañan a los personajes. Siento que cuando les doy acciones se comienza a crear el personaje. Pero yo siento que son mujeres que están en conjunción con lo natural.

**A partir de todo lo que hemos conversado, ¿te imaginas tus fotografías como un estímulo para que los actores construyan un personaje?**

Sí, me hace mucho sentido. Sobre todo, me parece genial que podrías trabajar fotografías concretas como fotografías más abstractas. No necesariamente para construir un personaje debe haber una persona, sino un fragmento de una persona o un amanecer, que me hace sentir de cierta manera. Ahora somos tan visuales que me parece una gran herramienta para construir un personaje para que uno pueda entender un poco mejor de manera visual, ¿cómo construir eso no? Si es sólo a raíz del texto que yo me voy a crear una idea como que tienes menos posibilidades, pero si agregas imágenes que te puedan ayudar a entender mejor y a delimitar el personaje me parece alucinante.

### **Entrevista a Ana Correa (sobre construcción de personajes)**

**Como docente has impulsado el empleo de recursos visuales como parte de la composición escénica de las y los estudiantes ¿de qué manera crees que aporta la exploración y el trabajo con estos estímulos visuales?**

Yo creo que la manera de ampliar el diseño para el actor y la actriz, lo puedes tomar de otras artes como la pintura, la fotografía, la instalación plástica, o también de la naturaleza. Sobre todo, los árboles. Entonces, yo en tercer ciclo tengo ordenado el trabajo del entrenamiento físico y vocal. Los primeros ciclos para mí son las premisas del entrenamiento y para sentar las bases de un entrenamiento dramático. Pre expresivo. El drama como la esencia del teatro. Y en el cuerpo, ese drama, que está expresado en conflictos, en el cuerpo o en la voz, son las oposiciones. Yo necesito un actor y actriz que dialogue con el espacio abierto y que lance su energía como los rayos del sol, entonces ahí potencia su energía. Después entro al detalle. Para mí el detalle es empezar a trabajar diferentes diseños corporales donde te inspiras en un lado en los árboles. Primero les hago mirar un árbol, lo dibujan, y lo que yo necesito no es un dibujo realista. Sino sobre todo que se concentren en las raíces en el tronco, en la línea y en las ramas, porque dentro de esas ramas vamos a encontrar cuerpos de personas en diferentes posturas. Empiezo a darles videos sobre cómo es la vida del árbol. Qué hace el árbol en la naturaleza. Cómo el árbol en sus raíces tiene toda una trama inmensa que

dialoga con el otro árbol. De ahí les hago buscar seis árboles totalmente distintos, ahí entra el drama, y toman fotografías. Luego señalan cuál es la rama que quieren fisicalizar. Ese diseño pasa después por las cuatro estaciones. Y después los planteamos en edades, cuál es el árbol niño, cuál el joven o cuál el anciano. Entonces es una manera de llegar a diseños, te amplía tu diseño. Luego en el trabajo con la silla, el artista plástico se ha inspirado en una emoción o ha recordado una situación. Entonces ya esa pintura viene cargada con un mundo interno con el cual tú al fisicalizarlo... Son cuerpos distintos. A todo eso yo le llamo ampliar tu registro de diseño.

**En tu proceso personal, ¿alguna vez has empleado estos recursos visuales para construir las características externas de algún personaje? ¿De qué manera?**

Luego con las esculturas, yo lo hago con Rosa Cuchillo. Yo me fui al presbítero maestro, donde hay esculturas corporales completas y lo interesante de la escultura, la pintura y el árbol es cómo está presente el movimiento en la inmovilidad. De hecho, vas a encontrar tres direcciones. Está en trianji. Están las direcciones. Y esa escultura llama la atención porque tiene esas oposiciones, tiene esos detalles esculpidos que te dan la sensación de que está a punto de avanzar. Las otras artes que parecen que fueran inmóviles han sido creadas con vida, con movimiento, con detalle. Entonces fisicalizar esas pinturas, esculturas, árboles, etc. Todo esto es la búsqueda de un diseño donde después tú te metes. O sea, primero es el cuerpo, primero es la forma y luego el líquido que está adentro se coloca de otra manera. Somos 70% líquido. Va más allá de lo que uno pueda crear sólo con la experiencia y bagaje que tiene. Esto te abre un panorama de tener un bagaje de nuevos diseños que ya tú puedes caminarlo hacia la actuación. Yo aquí diferenciaría. No estoy buscando expresar estoy buscando ser una en la acción. Cuando yo soy una en esa acción, cuando tengo oposiciones, cuando tengo un diseño aparece el pensamiento en acción. Qué le ha pasado al personaje, aparece un sentido a la postura que yo he adquirido. Es un segundo momento.

### **Anexo 3: Cuestionario inicial**

1. ¿Cuál es tu relación con las imágenes fotográficas como individuo y como actor/actriz en tu día a día?

#### **Carlo Mario:**

Personalmente me gusta tomar fotos a los demás. Considero que tengo buena habilidad de composición, y esto potencia mi capacidad como fotógrafo. Sin embargo, considero que nadie me sabe tomar fotos como yo sé que se me podría tomar fotos. Quiero decir, sé que yo sería mi mejor fotógrafo, pero eso es imposible. Como actor, me gusta mucho ver fotos de modelos en Instagram. La composición que se utiliza, cómo el cuerpo se amolda al lente de la cámara, me gusta mucho. En el día a día siempre pienso que un paisaje o un momento de mi vida podría ser fotografiable. Sin embargo, no estoy constantemente con una cámara en la mano: me gusta vivir la vida a través de las experiencias vividas y no recordarla a través de fotografías.

#### **Lupe Ramos:**

Creo que son motivadores interesantes en el proceso de la creación. Imágenes que me dan atmósferas que sitúan mi creación.

#### **Diego Arana-Reyes:**

Como individuo, suelo tenerle repelo a fotografiarme, pero me encanta ver una buena fotografía. Como actor, me parece una gran ayuda tener una referencia visual que genere sensaciones y detone posibilidades creativas para la creación.

#### **Sol Nacarino:**

Como individuo, la fotografía es una disciplina que me gusta mucho y que practico como un pasatiempo. Me gusta mucho capturar detalles de la cotidianidad, que suelen pasar desapercibidos. Como actriz, la fotografía es una herramienta con la que trabajo para ayudarme a construir mis personajes. Me sirve mucho buscar imágenes en las que encuentre referencias de la energía, la postura o algún detalle del personaje en el que esté trabajando.

#### **Julio Carrillo:**

En este último año (2022), me he relacionado bastante con la fotografía. Le he agarrado cariño y como individuo he tratado de acercarme a ella tratando de ser “algo” profesional respecto a tomas, construcción de escenas, color, edición, etc.

Siempre siendo consciente que era y sigo siendo un completo amateur que solo trata de hacer fotos bonitas. Ahora, como actor nunca he hecho fotografías con el fin de aportar a un proceso creativo, siempre he observado y me he inspirado en trabajos fotográficos de otros artistas.

2. ¿Previamente has empleado recursos como las imágenes fotográficas o similares (pinturas, esculturas, etc.) en algún proceso creativo? ¿De qué manera?

**Carlo Mario:**

Antes he hecho esculturas y pinturas basándome en fotos. Al momento de dibujar también busco un referente para entender la anatomía o proporción del objeto en cuestión. Sí he utilizado las fotos para hacer obras de arte, pero muy poco en proceso actorales. Para mí las fotografías son instantes que robas del pasado para mantenerlas eternamente contigo.

**Lupe Ramos:**

Sí las he empleado, pero tal vez no con tanta especificidad. Por ejemplo, para componer el mundo de los personajes o como referencia de contexto en la obra.

**Diego Arana-Reyes:**

Para el 3er y 4to ciclo, en el curso de expresión corporal utilizamos pinturas y fotografías para simular posiciones y potenciar la creación a partir de un punto base como las fotos/pinturas. Tomamos la postura plasmada en el cuadro y jugábamos a partir de ello.

**Sol Nacarino:**

Sí, en un proceso que estoy llevando justo ahora, por ejemplo, debía construir el personaje de una mujer que había sido asesinada, por lo que busqué imágenes de posturas, miradas y energías que relacioné con el personaje.

**Julio Carrillo:**

Sí. He utilizado imágenes fotográficas como recursos para la construcción de algunos personajes que he interpretado. Teniendo una mirada general, inconscientemente siempre me ha gustado ver fotografías para observar vestuarios, posturas corporales, miradas, gestos, etc. Siempre tratando que las personas en las imágenes me ofrezcan algo novedoso, que pueda calzar con alguna característica que necesite para un personaje.

3. ¿En tu proceso personal, sueles trabajar con la concentración de forma consciente?

**Carlo Mario:**

No. Desde que leímos el libro del actor y la diana, prefiero usar el término "atención". Entendí del libro que la concentración está más referida a la fijación de la vista en un suceso específico, lo cual te puede nublar el acontecimiento de muchos otros sucesos. Cuando uno presta atención en escena, está atento a diversos estímulos que puede encontrar y no solo está concentrado en uno. En ese sentido, busco trabajar más con la atención que con la concentración.

**Lupe Ramos:**

A veces si y a veces no. Hay momentos en la creación donde no soy tan consciente de la atención.

**Diego Arana – Reyes:**

Creo que no.

**Sol Nacarino:**

No realmente, no suele ser un factor en el que me centre. Creo que está de forma implícita antes de empezar cualquier escena, pero no es algo que suela tener siempre presente.

**Julio Carrillo:**

No.

4. ¿Cuál suele ser el rol de la imaginación en tu proceso personal? Describe.

**Carlo Mario:**

Bueno, imagino muchas cosas al momento de crear. Me imagino físicamente cómo es mi entorno, mi geografía. También puedo imaginar la voz del personaje, sus gustos, las canciones que le gustan. Me gusta imaginar cómo baila, cómo se relaciona. Imagino mucho, me gusta pensar en ideas abstractas que se concretan en el proceso de ensayo.

**Lupe Ramos:**

Principal, creo que la imaginación está llena de subjetividad y que eso es imprescindible para la creación porque es particular. Siempre que empiezo un proyecto el trabajo de campo y la información va de la mano con la imaginación

**Diego Arana-Reyes:**

Es crucial, pues abre las posibilidades en cada momento. No es lo mismo accionar únicamente con lo que pasa en el escenario, a diferencia de tener una imagen de lo que está sucediendo y puede suceder.

**Sol Nacarino:**

Para mí, es la herramienta principal de mi trabajo actoral. Gracias a la imaginación puedo pensar en muchas posibilidades para una escena o personaje, es como el pasaje hacia un mundo donde puedo jugar y experimentar libremente.

**Julio Carrillo:**

La utilizo para crear el “cuentito” del personaje, es decir, para crear la historia que no se ve, que no se cuenta. En ese sentido, es de gran ayuda porque me permite decidir el camino que ha tomado el personaje hasta llegar al momento en el que sucede la obra que se esté haciendo. También me gusta mucho jugar en el proceso de ensayos, en donde siempre trato de proponer acciones nuevas, con la finalidad de descubrir sensaciones que puedan ayudar a consolidar o encontrar el sentido de una escena.

5. ¿Cómo suelen ser tus procesos de construcción de personaje? ¿Varían o suelen seguir un camino fijo? Describe.

**Carlo Mario:**

Varían. En ocasiones me sirve alguna técnica aprendida en la formación de la FARES, y a veces apelo a algo más instintivo. Me gusta tanto seguir las reglas como irme por caminos extraños para construir personajes. Si es un personaje de texto, busco en el texto las motivaciones y características que pueda encontrar. Para mí sirve mucho imaginar lo que no dice el personaje y por qué dice lo que dice.

**Lupe Ramos:**

Varían dependiendo de muchos factores como el director, el grupo humano o el momento de aprendizaje en el que me encuentro. Si hay texto, me valgo de algunas palabras claves o características físicas. Y si es desde el cuerpo, ocupo acciones que me lleven a desarrollar actitudes o acciones específicas de mi personaje.

**Diego Arana-Reyes:**

Visualizo un arquetipo o una referencia visual. La clono, y le voy dando matices para hacerla mía.

**Sol Nacarino:**

Varían, sobre todo porque en la universidad he explorado muchas técnicas antes de comenzar a definir qué tomar de cada una, o cuál me funciona más. En un principio sólo era de la forma tradicional en la que extraía todo lo que el texto me daba, pero después aprendí que me gusta explorar primero caminos que se basen en mis impulsos, sobre todo empezar por el cuerpo y luego incorporar la palabra. Ahora, si bien siempre tengo presente la acción y las preguntas del personaje, me gusta explorar mucho más en su fisicalidad.

**Julio Carrillo:**

Han variado, pero no por el hecho de que tenga una gran experiencia en ello, sino que muchas veces no he sabido cómo comenzar. He tenido procesos en los que he construido personajes en los ensayos, sin haber tenido un trabajo previo por petición del director. También he participado en obras en las que he tenido que hacer un montón de trabajo previo, porque era lo que se necesitaba para la obra a hacer. Recuerdo una construcción de personaje a la que le agarré mucho cariño, porque partió desde la caricatura del gallo Claudio, que me llevó a una manera muy lúdica de hacer las cosas.

P.D. Cuando me refiero a “trabajo previo” estoy hablando de información histórica, música que pueda escuchar el personaje, estrato social al que pertenece, corporalidad, vestuario, etc.

6. ¿Conoces o has trabajado alguna vez con la técnica de Chéjov?

**Carlo Mario:**

Solo en un curso en la universidad. Conozco poco de la técnica, pero sé que la imaginación cumple un rol importante dentro del desarrollo de la técnica.

**Lupe Ramos:**

Si la he visto, pero nunca había pasado un proceso.

**Diego Arana – Reyes:**

Conozco, a partir de la teoría, y algo por su teatro. En el curso de Técnicas Teatrales Contemporáneas trabajamos la imaginación para la creación.

**Sol Nacarino:**

Sí, brevemente primero en un curso de la universidad, vimos Chejov la primera mitad del semestre y después trabajé un poco su técnica en un laboratorio de tesis.

**Julio Carrillo:**

No

7. ¿Qué entiendes por personaje? ¿Cómo lo definirías?

**Carlo Mario:**

Para mí, un personaje podría ser una solución escénica construido a partir de la dramaturgia propuesta y el cuerpo físico del intérprete. Tiene características específicas y puede construirse en base a las interacciones con los demás personajes, así como su objetivo en la obra.

**Lupe Ramos:**

Lo definiría como un mapa, es una ruta que se plantea en la obra/creación y que interactúa con otras rutas. Un conjunto de ideas que deben ser tomadas por el actor para volverse carne.

**Diego Arana-Reyes:**

Para mí, un personaje es una esencia plasmada por el dramaturgo en el texto, que se enriquece y toma forma física y psicológica a raíz de la propuesta del intérprete y el director. Esta se complementa con el resto de los personajes de la obra, y su presencia en la misma tiene un objetivo que puede variar o no.

**Sol Nacarino:**

Para mí, el personaje es una idea que puede nacer a partir de la dramaturgia o de la mente del intérprete.

**Julio Carrillo:**

Para mí el personaje es el conductor principal que tiene un texto dramático, performance, película, etc. para trasladar al espectador o lector la esencia de la ficción

## **Anexo 4: Estructura del registro en bitácoras**

### **Cuestionario inicial**

1. ¿Cuál es tu relación con las imágenes fotográficas como individuo y como actor/actriz en tu día a día?
2. ¿Previamente has empleado recursos como las imágenes fotográficas o similares (pinturas, esculturas, etc.) en algún proceso creativo? ¿De qué manera?
3. ¿En tu proceso personal, sueles trabajar con la concentración de forma consciente?
4. ¿Cuál suele ser el rol de la imaginación en tu proceso personal? Describe.
5. ¿Cómo suelen ser tus procesos de construcción de personaje? ¿Varían o suelen seguir un camino fijo? Describe.
6. ¿Conoces o has trabajado alguna vez con la técnica de Chéjov?
7. ¿Cómo podrías definir lo que es un personaje?

### **Sesión 1**

1. En esta primera interacción con las imágenes fotográficas, ¿con cuál/es lograste conectar? Describe
2. ¿De qué manera lograste conectar con las imágenes fotográficas?
3. ¿Qué sensaciones, emociones y/o imágenes detonaron las imágenes fotográficas en ti? Describe
4. ¿Identificaste alguna dificultad al trabajar con la concentración prolongada sobre un objeto?
5. ¿De qué manera sentiste que se relacionan la concentración y la imaginación?
6. ¿Sentiste alguna dificultad al mantener la sensación interna generada por la imagen fotográfica? Describe.

### **Sesión 2**

1. ¿Cómo sentiste el trabajo de transformación? ¿Te pareció complicado, sencillo o su nivel de dificultad variaba? Describe un poco tu proceso.

2. ¿Qué sensaciones, imágenes y detalles tomaste de la imagen fotográfica para imaginar a tu personaje? Describe.
3. ¿Cómo sentiste tu proceso de descartar las primeras imágenes? ¿Sientes que podías encontrar nuevas posibilidades de imaginar a tu personaje? o ¿se te hizo complicado soltar lo que ya habías imaginado? Describe un poco tu proceso.
4. En tu exploración del centro de fuerza del personaje ¿qué detalle tomaste de la imagen fotográfica como primer impulso para imaginarlo? ¿Cómo siente que fue tu proceso de exploración? ¿Pudiste indagar con distintos centros de fuerza o explorar con uno solo? Describe.
5. En este primer acercamiento ¿qué características psicológicas de tu personaje exploraste?
6. ¿Sientes que pudiste imaginar al personaje como un ente externo a ti? ¿qué detalles del personaje son distintos a tus propias características físicas y psicológicas?

### **Sesión 3**

1. En este primer acercamiento ¿qué características psicológicas de tu personaje exploraste? ¿Cuál fue el centro imaginario que exploraste a partir de estas?
2. Al explorar con los movimientos y distintas cualidades ¿Sientes que pudiste acceder a los sentimientos de manera más sencilla en comparación con la memoria emotiva o procesos muy racionales? Describe un poco tu proceso.
3. ¿Qué tan sencillo o difícil te resultó explorar con el gesto psicológico? Describe.
- 4.

### **Sesión 4**

1. ¿Consideras que, en este primer acercamiento, pudiste interiorizar el gesto psicológico que exploraste para tu personaje al decir el texto?

### **Sesión 5**

1. ¿Pudiste identificar cómo cada tipo de movimiento influía en la forma de decir el texto?
2. De los cuatro tipos de movimientos explorados. ¿Cuál fue el o los que incorporaste en la exploración del gesto psicológico tu personaje? ¿De qué manera? Describe

3. Al iniciar el proceso de delimitar características del personaje ¿Cuál es la o las herramientas ya exploradas que más has tomado en cuenta y te son más relevantes para la construcción de tu personaje?
4. A partir de la relectura de la escena ¿han surgido nuevas imágenes y/o sensaciones de tu personaje?

### Sesión 6

1. ¿Cómo te sentiste al explorar con las distintas atmósferas propuestas?
2. ¿Pudiste identificar cómo cada atmósfera influía en la forma de decir el texto y de moverte?



## **Anexo 5: Descripción de los ejercicios realizados en el laboratorio**

Con fines prácticos de la presente investigación, se trabajó con los ejercicios de Michael Chéjov descritos en su libro “Sobre la técnica de la actuación”, los cuales, en su gran mayoría, fueron adaptados por la investigadora para que se relacionen directamente con las imágenes fotográficas.

### **Sesión 1:**

Ejercicio 4: Este ejercicio se realizó, primero, tal y como se describe en el libro de Chéjov y posteriormente se adaptó. El ejercicio consiste en observar un objeto y describirlo para uno mismo. Para ello se realizan algunas preguntas como ¿de qué tamaño es? ¿cuál es su grosor? ¿de qué material está hecho?, etc. La intención del ejercicio es tratar de concentrar la atención por un tiempo prolongado. Para ello, es necesario identificar las distracciones que surgen y con qué frecuencia se presentan, para así poder evitarlas y ser capaces de regresar al ejercicio.

Ejercicio 4 adaptado: Este ejercicio consiste en realizar la misma dinámica anterior, pero esta vez observando cada detalle de una de las imágenes fotográficas que se encuentran en el espacio. La premisa es la misma, intentar observar a fondo, cada detalle de la imagen, incluso cuando se suele creer que ya no hay nada más por observar, se debe buscar más posibilidades.

Ejercicio 7 adaptado: Este ejercicio consiste en que, una vez alcanzado un contacto sólido con lo observado en la imagen, se realicen actividades sencillas como desplazarse por el espacio, sentarse, relacionarse con algún objeto del espacio, etc. Sin embargo, la premisa es que mientras se realizan esas actividades no se pierda el vínculo interno que generó la imagen fotográfica, y en caso se sienta una desconexión, regresar a observar la foto hasta regresar al vínculo.

### **Sesión 2:**

Ejercicio 8 adaptado: Este ejercicio consiste en imaginar situaciones de movilidad y transformación, como, por ejemplo, una mendiga que se transforma en bruja o una princesa que pasa a ser una araña. Con el objetivo de trabajar la espera activa y acorde al menor tiempo con el que se cuenta, este ejercicio se adaptó para que los actores y actrices transformen en grupo a uno de los o las participantes, quien escogerá un papel del

recipiente y, sin verlo, se lo colocará en la frente. El trabajo de los actores y actrices es brindarle imágenes que vayan construyendo aquel cuerpo imaginario, por ejemplo, caminar como si tuviera un chicle pegado en los pies, mover los brazos como si fueran de metal o que sus párpados superiores le pesen un poco, etc. Todo ello con el objetivo de que la actriz o actor vaya transformándose en aquel personaje modificando primero su corporalidad. Asimismo, este ejercicio obliga a los y las participantes a mantener su concentración y trabajar con su imaginación. La premisa era terminar el ejercicio cuando consideren que quien se encuentre en transformación ha conseguido construir el personaje que le tocó.

Ejercicio 10 adaptado: Con este ejercicio se inicia la relación entre la imagen fotográfica y el personaje. Los actores y actrices deben haber leído la obra y en especial la escena con la que se va a trabajar para poder realizar este ejercicio. La premisa es que deben seleccionar detalles de una o varias de las imágenes fotográficas que se encuentran distribuidas en el espacio que les ayude a imaginar cómo es su personaje. Una vez tengan una primera idea, deben buscar descartarla y empezar de nuevo. No es necesario que desechen toda la idea, pero sí deben intentar explorar otras posibilidades que no suelen aparecer en un primer momento, con el objetivo de profundizar en ella, para que sea más expresiva completa y original.

Ejercicio 22 adaptado: Este ejercicio consiste en imaginar el centro de fuerza del personaje. A partir de las imágenes fotográficas con las que cada actor y actriz trabaje, debe explorar posibles centros del personaje que complejice su construcción. Deben desplazarse por el espacio permitiendo que sus impulsos y movimientos inicien en el centro de fuerza del personaje y, cuando consideren que lo van dominando, deben realizar actividades sencillas, siempre siendo conscientes de no perder el centro que están trabajando.

Ejercicio 51 adaptado: Este ejercicio consiste en imaginar el cuerpo del personaje, primero, como externo al actor y actriz. Deben situar el centro de fuerza con el que han explorado y luego comenzar a asignarle detalles que hayan extraído de sus imágenes y que creen que puede tener su personaje. De esta manera, los actores deben visualizar lo más claro posible aquel cuerpo – por lo que el ejercicio previo de concentración es clave – para iniciar la exploración de la psicología y corporalidad del personaje. Para ello, una vez consideren que tienen claro aquel cuerpo imaginario, deben buscar habitarlo. Deben moverse en el personaje imaginado hasta que sientan mayor libertad y puedan empezar

a realizar actividades e incluso soltar algunas frases o palabras que surjan a partir del centro imaginario trabajado.

### **Sesión 3:**

Ejercicio 18 adaptado: Este ejercicio consiste en realizar actividades cotidianas y movimientos sencillos como mover las manos, levantarse, sentarse, mover algún objeto, etc. Dichas actividades deben realizarse con diversas cualidades, por ejemplo: con calma, con tristeza, con energía, con suavidad, etc. Este ejercicio busca despertar los sentimientos sin necesidad de forzarlos. Después, se debe sumar palabras al ejercicio, intentando que también adquieran la cualidad elegida. Este ejercicio fue adaptado por la investigadora para realizarse a modo de juego, en donde cada actor y actriz debía sacar un papel de un recipiente, en el que se le indicaba una actividad, y luego sacar otro papel en el que se le indicaba una cualidad, para luego realizarlo frente a lxs demás.

Ejercicio 34 adaptado: Este ejercicio consiste en partir de alguna acción que el personaje tenga en la obra para que luego el actor y actriz puedan fisicalizarlo. Aquella esencia de la actuación se denomina “gesto psicológico”. Deben repetir el gesto para explorar su simplicidad y expresividad. Después, debe agregar el texto del personaje mientras realiza el gesto y, finalmente, debe decir el texto sin el gesto. Sin embargo, el gesto no debe perderse, sino que debe impregnar las palabras del personaje.

### **Sesión 4:**

Ejercicio 23 - Movimiento de moldeado: Este ejercicio consiste en realizar movimientos abstractos con el cuerpo imaginando que el aire es una sustancia más espesa y densa por la que el cuerpo debe atravesar. Debe estar presente la imagen de moldear el aire. Los movimientos son amplios y precisos. Tanto en este como en los demás tipos de movimiento, se debe explorar con distintos ritmos e intensidades manteniendo la imagen.

Ejercicio 24 - Movimiento de fluidez: En este ejercicio, los movimientos que se realicen deben ser fluidos y ligados, es decir, no se debe diferenciar cuándo termina uno y cuándo inicia otro. La imagen es la del aire que sostiene una ola.

Ejercicio 25 - Movimiento de vuelo: En este ejercicio, los movimientos que se realicen deben responder a la imagen de que el cuerpo quiere elevarse, quiere levantarse del suelo. Deben enlazarse, que no se interrumpan.

Ejercicio 26 - Movimiento de irradiación: En este ejercicio, los movimientos deben responder a la imagen de unos rayos saliendo del cuerpo hacia la dirección en la que se realice el movimiento. No se debe confundir con tensar el cuerpo.

Ejercicio 27 adaptado: En este ejercicio se debe realizar una exploración con los cuatro tipos de movimientos teniendo presente el centro del personaje como una parte activa del cuerpo. Asimismo, luego se explorará con el gesto psicológico del personaje en relación con estos cuatro tipos de movimiento, con el objetivo de ir encontrando cuál puede relacionarse más con el personaje.

### **Sesión 5:**

Collage de fotos: Este ejercicio consiste en que cada actor y actriz haga una primera selección de las imágenes fotográficas con las que haya trabajado hasta el momento y comparta con el grupo de qué manera contribuyen en su construcción de personaje.

Características físicas: Este ejercicio consiste en que, a partir de todo lo anteriormente explorado, el actor o actriz deben comenzar a delimitar las características físicas del personaje, en relación con las imágenes fotográficas y a la escena a trabajar.

Características internas: Este ejercicio consiste en que, a partir de las herramientas exploradas previamente, el actor y actriz deben delimitar las características psicológicas de su personaje, en relación con las imágenes fotográficas y a la información de la obra. Cabe resaltar que, al momento de delimitar características físicas e internas, deben relacionarse entre sí, una es respuesta de la otra.

### **Sesión 6:**

Ejercicio 16 adaptado: En un recipiente se encontrarán papelitos que contengan posibilidades de atmósferas. En un primer nivel son básicamente medios sensoriales como, por ejemplo: luz, polvo, barro, niebla, etc. Luego se trabajará con sentimientos como confusión, miedo, alegría, etc. Y luego con escenarios más concretos como la playa, un hospital, el desierto, etc. Los actores y actrices deben trabajar de forma consciente su relación con la atmósfera y deben aprender a sostenerla. Por ello, primero se trabajará de forma

individual, y luego, cuando se comience a dominar el ejercicio, deberán trabajar en mantener la atmósfera grupal.

Ejercicio 17: También existen atmósferas personales, por lo que, en un segundo momento, la investigadora proporcionará al grupo imágenes de atmósferas generales que muestren una situación determinada, como un cumpleaños, un funeral, etc. Los actores y actrices, entonces, deben aprender a sostener tanto su atmósfera personal como la atmósfera general, y aprender a habitarlas y relacionarlas. Para ello, esta vez deben elegir también un texto del otro recipiente y, cuando sientan que han habitado su atmósfera, decir el texto, permitiendo que se impregne con la atmósfera trabajada.



### Anexo 6: Cronograma del laboratorio

SESIÓN N°	FECHA	ESTRUCTURA DE ACTIVIDADES	OBJETIVOS	PUNTOS DE OBSERVACIÓN	OBJETOS NECESARIOS
1	14/09/2022	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Breve introducción del tema de tesis a explorar y espacio para resolver dudas.</li> <li>• Calentamiento</li> <li>• Primera interacción libre con las imágenes fotográficas</li> <li>• Apuntes en bitácora</li> <li>• Juegos de impro “conversación con preguntas”</li> <li>• Ejercicio 4 de concentración: elijo un objeto y lo observo</li> <li>• Ejercicio 4 adaptado a la imagen fotográfica: observar algún detalle de la foto</li> <li>• Apuntes en bitácora (10 min)</li> <li>• Compartir de primeras sensaciones generadas por las imágenes fotográficas (15 min)</li> <li>• Intermedio (10 min)</li> <li>• Juego de impro “fotografías en escena” Completar la foto</li> <li>• Ejercicio 7 adaptado: mantener el vínculo interno mientras se relaciona con lxs demás o se acciona diferente</li> <li>• Apuntes en bitácora</li> <li>• Primera lectura de la(s) escena(s) (15 min)</li> <li>• Primeras sensaciones y/o comentarios (10 min)</li> <li>• Apuntes en bitácora (5 min)</li> <li>• Cierre y agradecimiento</li> <li>*Tarea: Leer la obra y apuntar primeras características de su personaje</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Impulsar el interés de lxs participantes por las imágenes fotográficas</li> <li>• Desarrollar la concentración y la observación minuciosa y a detalle de los actores.</li> <li>• Desarrollar el trabajo consciente sobre la imaginación de lxs actores.</li> <li>• Desarrollar la concentración minuciosa</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Conocer de qué manera se comienzan a relacionar lxs participantes con las imágenes fotográficas</li> <li>• Conocer qué es lo que a lxs participantes más les llama la atención de las distintas imágenes fotográficas</li> <li>• Conocer de qué manera describen su interacción con las imágenes fotográficas</li> <li>• Observar el nivel de concentración con el que trabajan lxs actores</li> <li>• Identificar alguna dificultad o bloqueo en el trabajo con la concentración</li> <li>• Conocer el trabajo de concentración de lxs actores en sus procesos personales</li> <li>• Observar la capacidad imaginativa con la que trabajan lxs actores</li> <li>• Identificar alguna dificultad o bloqueo en el trabajo con la imaginación</li> <li>• Conocer las sensaciones e imágenes que surgieron al leer la escena.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Presente para lxs participantes</li> <li>• Drive con cuestionarios</li> <li>• Imágenes fotográficas ampliadas</li> <li>• Objetos por observar</li> <li>• Textos impresos sobre la escena a trabajar</li> <li>• Obra impresa</li> <li>• Cámara web</li> <li>• Cámara personal</li> </ul>

SESIÓN Nº	FECHA	ESTRUCTURA DE ACTIVIDADES	OBJETIVOS	PUNTOS DE OBSERVACIÓN	OBJETOS NECESARIOS
2	17/09/2022	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Calentamiento</li> <li>• Juegos de Impro - Transformación</li> <li>• Ejercicio 8 adaptado: Elegir una fotografía y en cada detalle imaginar que se transforma.</li> <li>• Ejercicio 10 adaptado: Inicia relación entre foto y personaje. Similar o muy diferente. Descartar primeras imágenes</li> <li>• Apunte en bitácoras</li> <li>• Intermedio</li> <li>• Ejercicio 22 adaptado: A partir de un detalle en la imagen fotográfica, imaginar y explorar el centro de fuerza del personaje.</li> <li>• Ejercicio 51- Cuerpo imaginario: Imaginar el cuerpo del personaje y habitarlo. Explorar con la corporalidad, centro imaginario, voz y cualidades del personaje.</li> <li>• Explorar la personalidad del personaje a partir de centro imaginario.</li> <li>• Apunte en bitácoras</li> <li>• Compartir de sensaciones y cierre</li> </ul> <p>*Tarea: Llevar tres características psicológicas del personaje y un pasaje de texto del personaje.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Desarrollar la espera activa.</li> <li>• Potenciar la imaginación del actor.</li> <li>• Desarrollar la capacidad de profundizar en las imágenes a partir de la imagen fotográfica.</li> <li>• Desarrollar la capacidad de habitar al personaje</li> <li>• Desarrollar el trabajo imaginativo consciente.</li> <li>• Desarrollar la consciencia del criterio artístico personal al habitar el cuerpo del personaje.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Observar el nivel de concentración con el que trabajan lxs actores</li> <li>• Identificar alguna dificultad o bloqueo en el trabajo con la concentración</li> <li>• Observar la capacidad imaginativa con la que trabajan lxs actores</li> <li>• Identificar alguna dificultad o bloqueo en el trabajo con la imaginación</li> <li>• Conocer el desarrollo de la capacidad imaginativa y de concentración de lxs actores</li> <li>• Observar el primer acercamiento entre la imagen fotográfica y el personaje</li> <li>• Identificar alguna dificultad o bloqueo durante el acercamiento entre la imagen fotográfica y el personaje</li> <li>• Conocer las posibilidades del personaje que surgen a partir de la imagen fotográfica</li> <li>• Identificar las características externas e internas que diferencian a lxs participantes del cuerpo imaginario</li> <li>• Conocer la inclinación artística personal de lxs participantes al imaginar el cuerpo de su personaje.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Drive con cuestionarios</li> <li>• Imágenes fotográficas ampliadas</li> <li>• Cámara web</li> <li>• Cámara personal</li> </ul>

SESIÓN N°	FECHA	ESTRUCTURA DE ACTIVIDADES	OBJETIVOS	PUNTOS DE OBSERVACIÓN	OBJETOS NECESARIOS
3	21/09/2022	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Calentamiento</li> <li>• Centro imaginario: Vincular las tres características psicológicas con detalles en las fotos. Explorar su efecto en la corporalidad y personalidad del personaje.</li> <li>• Acción con cualidades. Ejercicio 18: Elegir movimientos y cualidades. Luego texto.</li> <li>• Apuntar en bitácora</li> <li>• Intermedio</li> <li>• Gesto psicológico. Ejercicio 34 adaptado: Gesto a partir de una acción. Luego con el texto. Luego sólo texto. (25 min)</li> <li>• Apunte en bitácoras (10 min)</li> <li>• Compartir de sensaciones y cierre (10 min)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Desarrollar el trabajo imaginativo consciente de lxs participantes</li> <li>• Impulsar la escucha y la intuición a partir de la imagen y del texto.</li> <li>• Impulsar la exploración de matices y cualidades</li> <li>• Despertar los sentimientos a partir de cualidades</li> <li>• Impulsar el empleo de la imagen fotográfica como detonador de sentimientos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Averiguar qué aspectos de las imágenes fotográficas toman lxs participantes para la construcción física y psicológica del personaje</li> <li>• Observar el nivel de concentración con el que trabajan lxs actores</li> <li>• Identificar alguna dificultad o bloqueo en el trabajo con la concentración</li> <li>• Observar la capacidad imaginativa con la que trabajan lxs actores</li> <li>• Identificar alguna dificultad o bloqueo en el trabajo con la imaginación</li> <li>• Conocer el desarrollo de la capacidad imaginativa y de concentración de lxs actores</li> <li>• Observar la capacidad de lxs actores para evocar sentimientos a partir de cualidades.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Drive con cuestionarios</li> <li>• Imágenes fotográficas ampliadas</li> <li>• Cámara web</li> <li>• Cámara personal</li> </ul>

SESIÓN Nº	FECHA	ESTRUCTURA DE ACTIVIDADES	OBJETIVOS	PUNTOS DE OBSERVACIÓN	OBJETOS NECESARIOS
4	24/09/2022	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Llegada de los actores – tolerancia (10 min)</li> <li>• Calentamiento (10 min)</li> <li>• Juego “charadas” acción con cualidades (10 min) *Se inicia con el empleo de indumentos para el personaje</li> <li>• Ejercicio 34 adaptado: Elegir un gesto psicológico para el personaje y decir el texto elegido (15 min)</li> <li>• Uno por uno compartir el ejercicio previo frente a lxs demás. (15 min)</li> <li>• Apuntar en bitácora (10 min)</li> <li>• Intermedio (10 min)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Impulsar la escucha y la intuición a partir de la imagen y del texto</li> <li>• Facilitar la aparición de sentimientos</li> <li>• Desarrollar la capacidad de interiorizar el gesto psicológico</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Observar la capacidad de lxs actores para imaginar posibles gestos psicológicos del personaje</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Drive con cuestionarios</li> <li>• Imágenes fotográficas ampliadas</li> <li>• Cámara web</li> <li>• Cámara personal</li> </ul>

SESIÓN Nº	FECHA	ESTRUCTURA DE ACTIVIDADES	OBJETIVOS	PUNTOS DE OBSERVACIÓN	OBJETOS NECESARIOS
5	28/09/2022	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Llegada de los actores – tolerancia (10 min)</li> <li>• Calentamiento (10 min)</li> <li>• Breve repaso de los cuatro movimientos (8 min)</li> <li>• Ejercicio. Decir texto con algún tipo movimiento. Luego intercalar entre los cuatro tipos. (10 min)</li> <li>• Exploración con los cuatro tipos de movimiento y el gesto psicológico del personaje. (15 min)</li> <li>• Ejercicio 39: Elegir un texto y un gesto psicológico para dicho texto. Pensar en una cualidad a partir del texto. (10 min)</li> <li>• Organización de fotos de acuerdo con el personaje (10 - 15 min)</li> <li>• Ir al texto, parte final y elegir un fragmento. A partir de las cualidades que las imágenes detonaron, explorar otro gesto psicológico para el personaje con esa(s) cualidad(es) (20 min)</li> <li>• Apunte en bitácoras (10 min)</li> <li>• Intermedio (10 min)</li> <li>• Explorar y delimitar características físicas del personaje - cuerpo imaginario (10 min)</li> <li>• Explorar y delimitar características internas del personaje - centro imaginario, tipos de movimiento. (10 min)</li> <li>• Lectura de la escena (15 min)</li> <li>• Apunte en bitácora (10 min)</li> <li>• Compartir de sensaciones y cierre (10 min)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Impulsar la relación entre el movimiento y la construcción del personaje.</li> <li>• Desarrollar la capacidad de concretar y aterrizar la exploración previa en la construcción del personaje.</li> <li>• Desarrollar la capacidad de concretar y aterrizar la exploración previa en la construcción del personaje.</li> <li>• Profundizar el trabajo con el gesto psicológico. Buscar matices</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Observar la diferencia entre los cuatro tipos de movimientos.</li> <li>• Observar la incorporación de algún tipo de movimiento en el gesto psicológico.</li> <li>• Conocer la relación que lxs participantes generan entre las imágenes fotográficas y el personaje.</li> <li>• Conocer las posibilidades de cualidades que surgen a partir de la imagen fotográfica</li> <li>• Observar la interacción entre la imagen fotográfica y el gesto psicológico del personaje.</li> <li>• Conocer qué herramientas incorporan lxs participantes para su construcción de personaje.</li> <li>• Conocer las nuevas sensaciones de lxs participantes a partir de la lectura de la escena.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Drive con cuestionarios</li> <li>• Imágenes fotográficas ampliadas</li> <li>• Cámara web</li> <li>• Cámara personal</li> </ul>

SESIÓN N°	FECHA	ESTRUCTURA DE ACTIVIDADES	OBJETIVOS	PUNTOS DE OBSERVACIÓN	OBJETOS NECESARIOS
6	19/10/2022	<ul style="list-style-type: none"> <li>• (Inicia construcción grupal de escena)</li> <li>• Llegada de los actores – tolerancia (10 min)</li> <li>• Calentamiento (10 min)</li> <li>• Atmósfera (imágenes – situaciones):</li> <li>• <b>Ejercicio 16 adaptado. (15 min)</b></li> <li>• <b>Ejercicio 17: Aplicar textos (15 min)</b></li> <li>• Apunte en bitácora (10 min)</li> <li>• Intermedio (10 min)</li> <li>• (Inicia el trabajo sobre una escena)</li> <li>• Intercambiar información respecto a la obra y a los personajes (20 min)</li> <li>• <b>Momento para habitar al personaje (10 min)</b></li> <li>• <b>Explorar con los gestos psicológicos de la escena a trabajar (20 min)</b></li> <li>• Pensar en la atmósfera a habitar. Elegir grupalmente imágenes fotográficas</li> <li>• <b>Primer acercamiento a la escena (30 min – 40 min)</b></li> <li>• Apunte en bitácora (10 min)</li> <li>• Comentarios y cierre (10 min)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Impulsar la exploración con las distintas atmósferas propuestas</li> <li>• Desarrollar la conciencia de las reacciones frente a las atmósferas propuestas</li> <li>• Desarrollar la capacidad de identificar la relación del personaje con la atmósfera</li> <li>• Desarrollar la capacidad de identificar la atmósfera de una escena</li> <li>• Desarrollar la capacidad de explorar grupalmente con una misma atmósfera</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Observar la exploración con las distintas atmósferas propuestas</li> <li>• Observar la incorporación del texto y movimientos en relación con la atmósfera propuesta</li> <li>• Conocer las posibilidades de atmósfera que surgen a partir del texto</li> <li>• Conocer las posibilidades de juego que surgen a partir de una atmósfera</li> <li>• Conocer la relación que lxs participantes generan entre la atmósfera general y su personaje</li> <li>• Conocer la interacción entre la imagen fotográfica y el texto en relación con la atmósfera</li> <li>• Averiguar qué aspectos de las imágenes fotográficas toman lxs participantes para la exploración de la atmósfera</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Drive con cuestionarios</li> <li>• Imágenes fotográficas ampliadas</li> <li>• Escena para trabajar</li> <li>• Cámara web</li> <li>• Proyector</li> <li>• Cámara personal</li> </ul>

Anexo 7: Escena de El jardín de los cerezos con la que se trabajó

LOPAJIN. Quisiera decirle algo muy agradable y placentero. (*Mirando el reloj.*) He de irme, no tengo tiempo para conversar... Bueno, se lo diré en dos palabras. Usted ya sabe que su jardín de los cerezos se vende en subasta para pagar deudas y que la subasta pública está fijada para el veintidós de agosto; pero no se preocupe, querida mía, duerma usted tranquila, hay una solución... Le voy a explicar mi proyecto. ¡Le ruego que me escuche atenta! Su finca se encuentra tan sólo a veinticinco verstas de la ciudad, el ferrocarril pasa cerca; si usted divide en parcelas el jardín de cerezos y la tierra a lo largo del río para construir casitas de veraneo y luego las da en arriendo, obtendrá por lo menos veinticinco mil rublos de rédito al año.

GÁIEV. Perdone, pero eso es una tontería.

LIUBOV ANDRIÉIEVNA. No le comprendo bien, Yermolái Alexiéich.

LOPAJIN. Usted tomará de los arrendatarios, como mínimo, veinticinco rublos al año por *desiatina*<sup>1</sup>, y si lo anuncia ahora, le apuesto lo que quiera que antes del otoño no le queda ni un palmo de terreno libre, se lo quitarán de las manos. En una palabra, la felicito, está usted salvada. El lugar es maravilloso; el río, profundo. Sólo que, naturalmente, habrá que arreglarlo todo un poco, habrá que limpiarlo... por ejemplo, habrá que derribar las viejas edificaciones, digamos, esta casa, que ya no sirve para nada, habrá que talar el viejo cerezal...

LIUBOV ANDRIÉIEVNA. ¿Talarlo? Mi buen amigo, perdone, usted no comprende nada. Si algo hay de interés en toda la provincia, si algo hay de notable, es, precisamente, nuestro jardín de cerezos.

LOPAJIN. Lo único que tiene de notable este jardín es su mucha extensión. La cosecha se da una vez cada dos años y no se sabe qué hacer con las cerezas, nadie las compra.

GÁIEV. Hasta en el *Diccionario Enciclopédico* se habla de este jardín.

LOPAJIN (*mirando el reloj*). Si no se nos ocurre nada y no tomamos ninguna decisión, el veintidós de agosto el jardín de cerezos y toda la finca se venderán en pública subasta. ¡Decídanse! No hay otro recurso, se lo juro. No lo hay y no lo hay.

TROFÍMOV. ¡Liubov Andriéievna! (*Ella vuelve la cabeza hacia Trofímov.*) He venido sólo para saludarla. en seguida me voy. (*Le besa la mano con ardor.*) Me habían dicho que esperara hasta mañana, pero no he tenido bastante paciencia...

(*Liubov Andriéievna le mira, perpleja.*)

TROFÍMOV. Pietia Trofímov, el antiguo maestro de su Grisha... ¿Tanto he cambiado?

(*Liubov Andriéievna le abraza y llora silenciosamente.*)

GÁIEV (*confuso*). Basta, basta, Liuba.

LIUBOV ANDRIÉIEVNA. Grisha mío... mi pequeño... Grisha... hijo...

TROFÍMOV (*habla dulcemente, entre lágrimas*). Basta, basta...

LIUBOV ANDRIÉIEVNA (*llora silenciosamente*). El pequeño murió, se ahogó... ¿Por qué? ¿Por qué, amigo mío? (*En voz más baja.*) Ania está durmiendo y yo hablo en voz alta... hago ruido... Pero dígame, Pietia, ¿qué le ha hecho cambiar tanto? ¿Qué le ha envejecido de este modo?

TROFÍMOV. En el tren una mujer me ha llamado señor

LIUBOV ANDRIÉIEVNA. Entonces usted era todavía un mocito, un estudiantito simpático, y ahora ya está casi calvo y lleva lentes. ¿Es posible que aún siga siendo usted estudiante? (*Se dirige hacia la puerta.*)

TROFÍMOV. Se ve que mi destino es ser un eterno estudiante.

ANIA (*riéndose*). Démos gracias a ese hombre, que ha asustado a Varia; así ahora estamos solos.

TROFÍMOV. Varia tiene miedo de que de repente nos enamoremos, y por esto no se aparta de nuestro lado en todo el día. Con su limitada cabeza, no puede comprender que estamos por encima del amor. El fin y el sentido de nuestra vida es sortear lo que hay de mezquino e ilusorio, lo que impide ser libre y feliz. ¡Adelante! ¡Nosotros avanzamos sin que nada pueda detenernos hacia la rutilante estrella que brilla en la lejanía! ¡Adelante! ¡No os quedéis atrás, amigos!

ANIA (*batiendo palmas y juntando las manos*). ¡Qué bien habla usted! (*Pausa.*) ¡Hoy aquí se está divinamente!

TROFÍMOV. Sí, el tiempo es maravilloso.

ANIA. Cómo me ha hecho cambiar, Pietia. ¿Por qué ya no quiero el jardín de los cerezos como antes? Sentía tanta ternura por él. Me parecía que no hay en la tierra un lugar más hermoso que nuestro jardín.

TROFÍMOV. Toda Rusia es nuestro jardín. Es una tierra grande y hermosa, hay en ella muchos lugares maravillosos. (*Pausa.*) Piense en esto, Ania: su abuelo, su bisabuelo y todos sus antepasados fueron señores, dueños de siervos, de almas vivas; ¿no le parece que de cada cereza del jardín, de cada hoja, de cada tronco la están mirando seres humanos? ¿Es posible que no oiga usted sus voces?... Oh, es espantoso, su jardín es terrible; cuando pasas por él al oscurecer o por la noche, la vieja corteza de los árboles despide un reflejo deslucido y diríase que los cerezos ven en sueños lo que había hace cien, doscientos años, y que negras visiones los atormentan. ¡Cómo no va a ser así! Llevamos por lo menos doscientos años de retraso, aún no tenemos absolutamente nada, no tenemos una visión clara del pasado, no hacemos más que filosofar, nos lamentamos de nuestro tedio o bebemos vodka. Sin embargo, está bien claro que para comenzar a vivir en el presente debemos rescatar primero nuestro pasado, acabar con él, y sólo puede rescatarse con el sufrimiento, con un trabajo extraordinario e ininterrumpido. Comprenda lo que le digo, Ania.

ANIA. La casa en que vivimos no es nuestra casa desde hace mucho, y me iré, se lo prometo.

TROFÍMOV. Si tiene usted las llaves, arrójelas al pozo y parta. Sea libre como el viento.

ANIA (*entusiasmada*). ¡Qué bien lo ha dicho!

TROFÍMOV. ¡Créame, Ania, créame! Aún no he cumplido treinta años, soy joven, todavía soy estudiante, ¡pero cuánto he sufrido ya! Tan pronto llega el invierno, me quedo hambriento, enfermo, intranquilo, soy pobre como un mendigo. ¡Adónde no me ha llevado el destino, dónde no he estado! Con todo, mi alma siempre se ha sentido colmada de un inexplicable presentimiento, siempre, a cada instante, día y noche. Presiento la felicidad, Ania, ya la veo...

ANIA (*absorta*). Sale la luna.

TROFÍMOV. Sí, sale la luna. (*Pausa.*) La felicidad está ahí, avanza, se acerca cada vez más y más, ya oigo sus pasos. Y si nosotros no la vemos, si no la conocemos, ¿qué importa? ¡La verán otros!

LIUBOV ANDRIÉIEVNA. *Merci.* Voy a sentarme un poco...  
(*Se sienta.*) Estoy cansada.

(*Entra Ania.*)

ANIA (*agitada*). Hace poco un hombre, en la cocina, ha dicho que el jardín de los cerezos se ha vendido hoy.

LIUBOV ANDRIÉIEVNA. ¿A quién se ha vendido?

ANIA. No ha dicho a quién. Se ha ido. (*Baila con Trofímoz.*)

LIUBOV ANDRIÉIEVNA. Yo me muero.

VOCES EN LA SALA. ¡Ha venido Lopajin! ¡Yermolái Alexiéievich!

LIUBOV ANDRIÉIEVNA. ¿Es usted, Yermolái Alexiéievich?

¿Por qué ha tardado tanto? ¿Dónde está Leonid?

LOPAJIN. Leonid Andriéievich ha vuelto conmigo, ya viene...

LIUBOV ANDRIÉIEVNA (*turbada*). ¿Qué? ¿Ha habido subasta? ¡Pero hable!

LOPAJIN (*turbado, temeroso de dejar traslucir su alegría*).

La subasta se ha terminado hacia las cuatro... Hemos llegado tarde al tren y nos ha tocado esperar hasta las nueve y media. (*Suspirando profundamente.*) ¡Uí!

Hasta parece como si la cabeza me diera vueltas...

(*Entra Gáiev; en la mano derecha lleva los paquetes*

LIUBOV ANDRIÉIEVNA. ¿Qué hay, Lionia? ¿Eh? (*Impaciente, con lágrimas en los ojos.*) Pero habla ya, por Dios...

GÁIEV (*sin responderle nada, hace un gesto evasivo con la mano; a Firs, llorando*).

Hoy no he comido nada... ¡Lo que he sufrido!

(*A Gáiev se le cambia la expresión del rostro; el hombre ya no llora.*) Me siento terriblemente cansado.

(*Atraviesa la sala dirigiéndose a sus ha-*

LIUBOV ANDRIÉIEVNA. ¿Qué ha pasado en la subasta? ¡Cuéntalo ya! ¿Se ha vendido el jardín de los cerezos?

LOPAJIN. Se ha vendido.

LIUBOV ANDRIÉIEVNA. ¿Quién lo ha comprado?

LOPAJIN. Lo he comprado yo. (*Pausa.*)

(*Liubov Andriéievna queda anodada; habría caído de no hallarse junto al sillón y la mesa.*)

LOPAJIN. ¡Lo he comprado yo! Un momento, señores, tengan la bondad, todo se me confunde en la cabeza, no puedo hablar... *(Se ríe.)* Cuando hemos llegado a la subasta, ya estaba allí Derigánov. Leonid Andriéich no tenía más que quince mil rublos; Derigánov ofrece de golpe treinta mil, además del valor de la deuda. Al ver cómo estaba el asunto, planto cara a Derigánov y ofrezco cuarenta mil. Él dice: cuarenta y cinco. Yo, cincuenta y cinco. Él va subiendo de cinco; yo, de diez... Al fin se ha terminado. Como, además de la deuda, he ofrecido noventa mil rublos, ha quedado por mío. Ahora el jardín de los cerezos es mío. ¡Mío! *(Se ríe a carcajadas.)* ¡Dios del cielo, Señor, el jardín de los cerezos es mío! Decidme que estoy borracho, que he perdido la razón, que todo esto se me imagina... *(Da unas patadas en el suelo.)* ¡No os riáis de mí! ¡Si mi padre y mi abuelo se levantaran de la tumba y vieran lo que ocurre, si vieran que su Yermolái, el yermolái apaleado, poco instruido, que hasta en invierno iba descalzo, si vieran que ese mismo Yermolái ha comprado la finca más hermosa del mundo! He comprado la finca en que mi abuelo y mi padre fueron esclavos, donde no les dejaban entrar ni siquiera en la cocina. Estoy soñando, esto no es más que una ilusión mía, un desvarío... Para vosotros también ha de ser fruto de vuestra imaginación, cubierta por las tinieblas de lo desconocido... *(Levanta las llaves sonriendo dulcemente.)* Ha tirado las llaves; quiere demostrar que ya no es la dueña aquí... *(Hace sonar las llaves.)* Bueno, qué más da. *(Se oye a los músicos afinar los instrumentos.)* ¡Eh, músicos! ¡Tocad! ¡Quiero oíros! ¡Venid todos a ver cómo Yermolái Lopajin entrará con el hacha en el jardín de los cerezos y cómo caerán los árboles al suelo! Construiremos casas de veraneo y nuestros nietos y bisnietos verán aquí una nueva vida... ¡Músicos, tocad! *(La música toca. Liubov Andriéievna se ha dejado caer en una silla y llora amargamente.)*

LOPAJIN *(en son de reproche)*. ¿Por qué no me hizo caso, por qué? Mi pobrecita, tan buena, ahora ya lo ha perdido. *(Con lágrimas en los ojos.)* Oh, que pase pronto esto, que cambie cuanto antes nuestra vida desconcertada, desdichada.

ANIA. ¡Mamá!... Mamá, ¿estás llorando? Mi mamá querida, dulce, buena, hermosa mamá mía, te quiero... te bendigo. El jardín de los cerezos está vendido, ya no existe, esto es verdad, es verdad, pero no llores, mamita, te queda la vida por delante, te queda tu alma buena y pura... Vente conmigo, vámonos de aquí, mamá querida, ¡vámonos!... Plantaremos otro jardín, más lozano aún que éste. Lo verás, comprenderás; una alegría serena, profunda, descenderá en tu alma, como el sol en la hora crepuscular, ¡y te sonreirás, mamá! ¡Vámonos, mamá querida! ¡Vámonos!...

GÁIEV. Hay que marchar. Ya nos queda poco tiempo.  
(*Mirando a Yasha.*) ¿Quién huele a arenque aquí?

LIUBOV ANDRIÉIEVNA. Subiremos al coche dentro de unos diez minutos... (*Recorre la habitación con la mirada.*) Adiós, casa entrañable, mi vieja casa. Pasará el invierno, llegará la primavera y tú dejarás de existir, te derribarán. ¡Cuántas cosas han visto estas paredes! (*Besa frenéticamente a su hija.*) Tesoro mío, estás radiante, los ojos te brillan como dos diamantes. ¿Estás contenta? ¿Muy contenta?

ANIA. ¡Mucho! ¡Comienza una nueva vida, mamá!

GÁIEV (*alegremente*). La verdad es que ahora todo va bien. Antes de que el jardín de los cerezos se vendiera, todos estábamos nerviosos, sufríamos; después, cuando la cuestión quedó resuelta de manera irrevocable, nos tranquilizamos, hasta recobramos la alegría. Yo soy un empleado de Banca, ahora soy un financiero... carambola en el centro, y tú, Liuba, quieras o no, tienes mejor aspecto, es indudable.

LIUBOV ANDRIÉIEVNA. Sí, Estoy mejor de los nervios cierto. (*Le dan el sombrero y el abrigo.*) Duermo bien  
Ya es hora. (*A Ania.*) Hija mía, nos veremos pronto... Me voy a París, allí vivire con el dinero que nos ha mandado tu abuela de Yaroslavl para comprar la finca —¡viva la abuela!—, pero este dinero no alcanzará para mucho tiempo.

ANIA. Volverás pronto, muy pronto... ¿verdad, mamá? Me prepararé para examinarme en el gimnasio, aprobaré, y después me pondré a trabajar, te ayudaré. Leeremos juntas muchos libros... ¿Verdad, mamá? (*Besa las manos a su madre.*) Leeremos durante las veladas de otoño, leeremos muchos libros, y ante nosotros se abrirá un mundo nuevo, un mundo de maravilla...  
(*Soñadora.*) Mamá, vuelve...

LIUBOV ANDRIÉIEVNA. Volveré, tesoro mío. (*Abraza a su hija.*)

## Anexo 8: Bitácoras de los participantes

### Sesión 1

#### **Carlo Mario Pacheco:**

- ◆ En esta primera interacción con las imágenes fotográficas, ¿con cuál/es lograste conectar? Describe

Conecté con varias imágenes. Una fue la de un sendero con árboles y tierra color arcilla. Luego conecté con la imagen de las monjas mirando al pozo. Finalmente, las que estaban en blanco y negro, así como las que mostraban cuerpos femeninos, me llamaron la atención.

- ◆ ¿De qué manera lograste conectar con las imágenes fotográficas?

La del árbol con el sendero es la que más recuerdos me trae porque en el 2012 caminé por un sendero similar haciendo una acampada de una semana. Los árboles y el camino me recordaron a ese momento. Después de esa, lo que más me conectó con las imágenes es la atmósfera macabra entre los cuerpos en blanco y negro y el bosque. Hay una atmósfera de cuento de hadas "Gone wrong", bastante parecido a los hermanos Grimm. Finalmente, la imagen de las monjas mirando al pozo me hizo sentir parte de un secreto macabro, algo muy siniestro. Esto lo pensé debido a la composición y la iluminación de las imágenes.

- ◆ ¿Qué sensaciones, emociones y/o imágenes detonaron las imágenes fotográficas en ti? Describe

La primera detonó melancolía por esa experiencia pasada. La de las monjas me dio mucho morbo, por pertenecer a este secreto maligno que me surgía. Finalmente, con el de los cuerpos femenino pensé en un aquelarre de brujas. Me recordó a películas de terror o de suspenso. Películas en donde los participantes se pierden en el bosque debido a una presencia maligna. Sentía que yo era esa presencia maligna, observando los recuerdos de estos personajes de lejos. Me doy cuenta de que me llama la atención más las reacciones fantásticas que las realistas. Por ejemplo, no conecté mucho con las imágenes que mostraban un pedazo de la realidad, sino con las que me dejaban volar a un mundo irreal.

- ◆ ¿Identificaste alguna dificultad al trabajar con la concentración prolongada sobre un objeto?

Con las fotografías al inicio, sí. No se me hace fácil estar ni siquiera un minuto mirando la foto. La sensación llega inmediatamente y se asienta en mi cabeza. Luego de eso, cambio de estímulo rápidamente y quiero seguir mirando más. Esta maldita manía de no poder mirar un objeto más de 15 segundos está infectada por las redes sociales en donde se nos da contenido atractivo cada segundo. La velocidad de consumo de la imagen es más rápida que nuestra capacidad de pensar siquiera.

Con el objeto, fue divertido pensar en los cinco sentidos y cómo se relacionaban con el objeto. Me tocó un viejo libro de taquigrafía. No identifiqué dificultades esta vez, sólo ganas de seguir investigando con el objeto. Investigué cómo se sentía, qué ruidos hacía, qué imágenes me daba, excepto cómo sabía porque no quería probarlo.

Con la imagen única, tampoco expresé dificultades porque fue la que más me atrajo. Únicamente exploré la sonoridad con esta foto. La historia se creó en mi cabeza y le di sonido a esa historia.

- ◆ ¿De qué manera sentiste que se relacionan la concentración y la imaginación?

El proceso es muy rápido para mí. Veo la imagen, me recuerda algo, la idea se asienta en mi mente. Se fermenta, juega, se mueve y vuela, todo en un minuto. Finalmente, la idea muere y me obligo a pasar a la siguiente imagen. En ese sentido, la concentración dura igual al flash de la foto, y mi imaginación vuela hasta que llega el momento de morir.

En el ejercicio de las sensaciones sobre la imagen, escogí una en donde una chica de vestido naranja camina sola por el bosque. Me coloqué lejos de la foto y me sentí como un hombre mayor que observaba desde lo Lejos a esta chica. No tenía buenas intenciones. Era un hombre serio, pesado, cuidadoso de no hacer ruido. Estaba planeando qué hacer con esta chica que estaba sola en el bosque.

- ◆ ¿Sentiste alguna dificultad al mantener la sensación interna generada por la imagen fotográfica? Describe.

No, la respiración, la columna y el gesto me ayudaron a mantener la sensación. La respiración era constante pero no profunda, a un nivel casi inaudible. El factor principal para este perfil de personaje fue no parpadear. Trataba en la medida de lo posible de no parpadear porque eso era lo que más me conectaba con la imagen.

#### **Lupe:**

- ◆ En esta primera interacción con las imágenes fotográficas, ¿con cuál/es lograste conectar? Describe

Con la mujer dentro del árbol. Con Ofelia. La persona de espaldas con sangre

- ◆ ¿De qué manera lograste conectar con las imágenes fotográficas?

Desde la memoria. Desde lo que estoy leyendo ahora. Naturaleza muerta, Remedios Varo. No sentirme tan representada en esos cuerpos. Sensación de soledad. De contemplación

- ◆ ¿Qué sensaciones, emociones y/o imágenes detonaron las imágenes fotográficas en ti? Describe

Las fotos me hicieron pensar en que si se trajeron los cuerpos blancos inconsciente o conscientemente. Sensación de soledad y contemplación. Me generaba pena ver naturaleza apagada, contraste vida y muerte. Pensar en el calor, la ausencia de afecto (desde lo que entiendo por afecto).

- ◆ ¿Identificaste alguna dificultad al trabajar con la concentración prolongada sobre un objeto?

Sí, mi mente se dispersa rápido, siempre tengo que estar volviendo al punto, a la observación

- ◆ ¿De qué manera sentiste que se relacionan la concentración y la imaginación?

En el tiempo/ritmo, cuando uno imagina y desarrolla está concentrado en eso...la concentración te permite desarrollar y profundizar. Concentrarse es estar desarrollando

constantemente, es un proceso. La imaginación nunca es estática, siempre te está llevando al siguiente paradero. Lo percibo en el tiempo y en la atención.

- ◆ ¿Sentiste alguna dificultad al mantener la sensación interna generada por la imagen fotográfica? Describe

No, creo que la imagen ya me predispone a sentir y entra en un estado determinado. Yo tomo ese primer hallazgo y lo pongo en acción. Me llevó a Estados, a emociones de mi vida interior, a preguntarme sobre mis vínculos.

### **Diego:**

- ◆ En esta primera interacción con las imágenes fotográficas, ¿con cuál/es lograste conectar? Describe

Creo que con casi todas logré identificar sensaciones en mí. Sin embargo, curiosamente, la imagen que contiene una referencia que reconozco (Ofelia), fue la más complicada al momento de conectar. Las imágenes con las que más me conecté fueron: La foto de la niña viendo al ave muerta mientras la mujer sostiene su cabeza; la chica con el árbol de frutos; y las monjas en el pozo.

- ◆ ¿De qué manera lograste conectar con las imágenes fotográficas?

Con la niña y el ave me cautivó la ambigüedad de la imagen, con las posibilidades narrativas de la misma. La chica con el árbol de frutos me generó una imagen gustativa. Las monjas en el pozo me generaron un recuerdo

- ◆ ¿Qué sensaciones, emociones y/o imágenes detonaron las imágenes fotográficas en ti? Describe

La imagen de la niña y el ave me hizo pensar en la doctrina, lo cual me evocó la imagen de la Iglesia Católica. Me generó frustración. Pensé en cómo nos fuerzan a creer o saber algo en particular. Sin embargo, luego noté que existía la posibilidad que no sea imposición, sino más bien consuelo. Eso me generó ternura y compasión. La imagen de la chica y el árbol de frutos me abrió el apetito. Sentí el sabor del durazno. No sé si el árbol era un durazno, pero eso me vino a la mente. Me vino la imagen de verano, no por la imagen en sí, sino por la idea del durazno, que asocio al verano.

Las monjas en el pozo me trajeron un recuerdo. No sé si es la premisa de una película de terror o un caso real. Tuve miedo. Era la historia de un(a) niñ@ que cayó a un pozo y unas monjas lo encontraron al fondo.

- ◆ ¿Identificaste alguna dificultad al trabajar con la concentración prolongada sobre un objeto?

La música inducía a un tipo de percepción. Además, el ruido externo, y la percepción de la gente accionando, sacaba mis pensamientos del ejercicio. Con el objeto no hubo música, así que fue más fácil concentrarse. Y tenerlo muy cerca ayudó, porque mi campo de visión se enclaustra en el objeto y nada más. Con la imagen fue un distractor escuchar los sonidos de los demás, pero el hacer mi propio sonido me permitió detonar mi imaginación y seguir desarrollando la idea que tenía

- ◆ ¿De qué manera sentiste que se relacionan la concentración y la imaginación?

Mientras más concentrado se está en el mundo que se está creando, la imaginación fluye con mayor facilidad. Es como utilizar cada detonante para seguir uniendo las piezas o construyendo el universo que acaba de ser creado.

- ◆ ¿Sentiste alguna dificultad al mantener la sensación interna generada por la imagen fotográfica? Describe.

Más que nada una traba actoral. Al plasmar la sensación en el cuerpo, percibí la idea de que todos estaban haciendo cosas corporales. Entraba la típica duda de "¿debo hacer algo parecido?". Sin embargo, esta inseguridad complementa lo que me transmitió la imagen. La imagen me generó resignación. Existe una frustración por las cosas que suceden, pero la doctrina hacía que simplemente las acepte, o las asimile. Algunos cuerpos me generaban extrañeza, otros miedos, y otros, complicidad.

#### **Sol:**

- ◆ En esta primera interacción con las imágenes fotográficas, ¿con cuál/es lograste conectar? Describe

Logré conectar con la foto de la chica abrazando el árbol, de las mujeres, echadas en el césped con los niños en el maizal, con la mujer dentro del tronco, con la niña que apoya su cabeza en la mesa, con la imagen de los pinos y con la foto de la mujer que camina entre los árboles.

- ◆ ¿De qué manera lograste conectar con las no imágenes fotográficas?

Logré conectar con las imágenes a través de recuerdos, de emociones, de texturas, de sensaciones

- ◆ ¿Qué sensaciones, emociones y/o imágenes detonaron las imágenes fotográficas en ti? Describe

En la foto de la chica abrazando el árbol me generó la sensación de aferrarse para sentirse segura, de no querer soltar. En la imagen de las mujeres en el césped, me produjo la sensación de cansancio, en la imagen los niños en el maizal, me generó molestia en la piel, sentí la textura de las hojas, también me molestó el sonido que hacen esas hojas. En la imagen de la mujer en el tronco, sentí mucho amor, mucha honestidad y conexión con la naturaleza. En la imagen de la niña apoyada en la mesa con el pájaro muerto, sentí mucha tristeza, mucha incertidumbre y decepción. En la imagen de los pinos, sentí mucha felicidad, me sentí en calma, me recordó mi estancia en la naturaleza, el sonido de los pajaritos y de las hojas con el viento. En la imagen de la mujer en el bosque, sentí algo de temor y curiosidad, me pareció muy bello el paisaje, sentí soledad y podía ver la niebla.

- ◆ ¿Identificaste alguna dificultad al trabajar con la concentración prolongada sobre un objeto?

Con el objeto, no, sentí que necesitaba más tiempo para observar un poquito más, hacerme preguntas me sirvió mucho para ser más consciente de las características del objeto. Tener la idea de imagen como lo define Chejov también me sirvió para abarcar más.

En cuanto a la imagen, me costó un poquito no distraerme por los sonidos de fuera, pero me sirvió mucho tomar la posición de la persona en la foto para observar a detalle cada textura y sonido, y también sensación.

- ◆ ¿De qué manera sentiste que se relacionan la concentración y la imaginación?

La concentración es muy necesaria para que la imaginación se desarrolle mejor, ya que debo poner atención en cada detalle para que al imaginar también pueda enfocarme en hacerlo a profundidad.

- ◆ ¿Sentiste alguna dificultad al mantener la sensación interna generada por la imagen fotográfica? Describe

Sentí mucho arrepentimiento y la sensación de extrañar a alguien, de no poder dejar ir. Me fui un poco difícil conectar a fondo con lo que no veía de la imagen, pero cuando comencé a completar la historia en mi cabeza, la sensación fue mucho más clara. Las acciones que realizaba me hacían consciente de los matices de esa sensación. Cuando se sentía más fuerte.

### **Julio:**

- ◆ En esta primera interacción con las imágenes fotográficas, ¿con cuál/es lograste conectar? Describe

Conecté con 3 imágenes. La primera fue la de un niño mirando directamente a la cámara con la boca aparentemente con rastros de sangre. La segunda imagen es la de una niña con la cabeza puesta en una mesa, ella está mirando la nada y a su costado tiene a un pajarito muerto. La tercera fue la de una mujer desnuda abrazando a un árbol

- ◆ ¿De qué manera lograste conectar con las imágenes fotográficas?

Con las dos primeras imágenes descritas conecté con recuerdos. Ambos ligados a personajes que he visto anteriormente en una película y una serie infantil llamada “El narrador de cuentos”. La tercera imagen (mujer abrazada al árbol) conecté con un recuerdo personal de mi niñez, ya que es un paisaje muy parecido en el que crecí.

- ◆ ¿Qué sensaciones, emociones y/o imágenes detonaron las imágenes fotográficas en ti? Describe

Las dos primeras imágenes que elegí (el niño y la niña) me dieron una sensación de pérdida de la niñez, o el paso que existe entre la realidad y el mundo que a veces los padres construyen para sus hijos. Ahora en la primera imagen, la mirada directa hacia la cámara me hizo sentir culpable o una especie de invitación a un mundo recién descubierto. En la segunda imagen sentí un vacío, un hoyo gigantesco difícil de volver a llenar. En la tercera imagen vinieron a mí sonidos del viento chocando con las hojas de los árboles y la luz del sol a las 5 de la tarde en donde se torna un poco rojizo.

- ◆ ¿Identificaste alguna dificultad al trabajar con la concentración prolongada sobre un objeto?

Con el objeto no tuve dificultad, pero con las imágenes sí. Estas me complicaron porque la observación implica una interpretación.

- ◆ ¿De qué manera sentiste que se relacionan la concentración y la imaginación?

Creo que la concentración es una manera de abrir la puerta hacia la imaginación. Al concentrarme en una imagen pude interpretar situaciones e historias que no hubiera pensado al no darle tiempo a la observación que me brindó la concentración.

- ◆ ¿Sentiste alguna dificultad al mantener la sensación interna generada por la imagen fotográfica? Describe

No sentí dificultad, pero al mantener la sensación por unos cuantos minutos sentí que perdí la premisa que imaginé en la fotografía, ya que esta sensación se fue transformando en algo nuevo a partir de las acciones físicas que se generaban en mí.

## **Sesión 2**

### **Carlo Mario:**

- ◆ ¿Cómo sentiste el trabajo de transformación? ¿Te pareció complicado, sencillo o su nivel de dificultad variaba? Describe un poco tu proceso.

En el trabajo del clown y el de creación de personaje me he divertido mucho. Transformar a mis compañeros era difícil, dado que mis indicaciones no siempre se veían como lo planteaba en mi cabeza. Me pareció fácil cuando las profesiones eran específicas o cuando tenía un referente en mi cabeza. De todas maneras, todos sabían cómo interactuar y transformarse y eso me dio mucho ánimo para hacer el ejercicio.

- ◆ ¿Qué sensaciones, imágenes y detalles tomaste de la imagen fotográfica para imaginar a tu personaje? Describe.

Me sentía externo a las imágenes. Como quien observa desde afuera. Para mí Gaiev está en otro universo, comiendo o tomando y hablando cualquier cosa. No se toma las cosas muy en serio. Si hubo una que me conecto, quizá fue la chica flotando en el lago. Creo que él se siente así, flotando a la deriva en un mar de familiares que no lo comprende. A la vez, estos le piden que se calle, y esa no es una bonita sensación.

- ◆ ¿Cómo sentiste tu proceso de descartar las primeras imágenes? ¿Sientes que podías encontrar nuevas posibilidades de imaginar a tu personaje? o ¿se te hizo complicado soltar lo que ya habías imaginado? Describe un poco tu proceso.

Para mí fue sencillo descartar imágenes porque no me sentía parte del universo que proponían. Sin embargo, el sentirme fuera de las fotos hizo que encontrara algo interesante para mi personaje. Lo que imaginé vino directamente de las fotos y lo que me hicieron sentir. Elegí la foto de la señorita flotando y adopté su posición. El resto se acomodó a esta postura, mi peso y mi velocidad se regularon en base a esto.

- ◆ En tu exploración del centro de fuerza del personaje ¿qué detalle tomaste de la imagen fotográfica como primer impulso para imaginarlo? ¿Cómo sientes que fue tu proceso de exploración? ¿Pudiste indagar con distintos centros de fuerza o explorar con uno solo? Describe.

Adopté la postura de la fotografía para llevarla a mi cuerpo. Así, mi proceso de exploración podía extenderse, pero siempre regresaba a una postura base. Encontré luego otro centro de fuerza, en los hombros. Me di cuenta de que la postura y el peso de mi personaje me hacía entrar más en la historia.

- ◆ En este primer acercamiento ¿qué características psicológicas de tu personaje exploraste?

Habla por hablar porque quiere aparentar que sabe mucho. Al mismo tiempo, es un poco clasista y ve a los demás por encima del hombro. Finalmente, a pesar de tener 51 y estar

muy subido de peso, siempre quiere aparentar jovialidad y ligereza. Esto le cuesta. Aparenta, no es quien es sino quien los demás espera que sea. Habla mal de los demás a sus espaldas, aunque no sé si lo hace con mala intención o no.

¿Sientes que pudiste imaginar al personaje como un ente externo a ti? ¿qué características físicas de tu personaje exploraste?

Características del personaje: Es más gordo que yo, camina más rápido que yo y es menos táctil que yo. Se parece mucho a mí en el sentido que yo también peso bastante. Sin embargo, este sentido de estar siempre alerta para aparentar conocimiento es algo que me aleja de él. Trato de ser siempre más sincero con mi presentación, sin embargo, Gaiev necesita aparentar.

### Lupe:

- ◆ ¿Cómo sentiste el trabajo de transformación? ¿Te pareció complicado, sencillo o su nivel de dificultad variaba? Describe un poco tu proceso.

Me parece muy interesante el ejercicio de buscar comunicar desde la metáfora o con consignas que dejen un espacio para la interpretación del compañerx, abre un mayor campo de posibilidades y vuelve más rico el juego/improvisación. Yo me sentí fascinada por todo lo que estaba pasando y como sueltas la preocupación de hacerlo bien o de atinar, porque al ser poco claro y al mismo tiempo concreto, te permitía soltar preconceptos o modismos

- ◆ ¿Qué sensaciones, imágenes y detalles tomaste de la imagen fotográfica para imaginar a tu personaje? Describe

Creo que pensé en graficar su forma de ser. Creer que vive fuera de su realidad y llevarlo a un plano gráfico como es la fotografía me hacía ver lo mismo desde otra perspectiva. O pensar en su consciencia.

- ◆ ¿Cómo sentiste tu proceso de descartar las primeras imágenes? ¿Sientes que podías encontrar nuevas posibilidades de imaginar a tu personaje? o ¿se te hizo complicado soltar lo que ya habías imaginado? Describe un poco tu proceso.

Creo que en el hacer se resumen y discrimina toda la información, ahora siento que he cambiado de centros y de imágenes. Fue fluyendo en el hacer y ver.

- ◆ En tu exploración del centro de fuerza del personaje ¿qué detalle tomaste de la imagen fotográfica como primer impulso para imaginarlo? ¿Cómo sientes que fue tu proceso de exploración? ¿Pudiste indagar con distintos centros de fuerza o explorar con uno solo? Describe.

La sensación de ir hacia arriba de los árboles y las personas y el color. Sí, pude sentir los centros, los veo como centros periféricos.

- ◆ En este primer acercamiento ¿qué características psicológicas de tu personaje exploraste?

Su línea de pensamiento, a qué le da más valor cuando habla.

- ◆ ¿Sientes que pudiste imaginar al personaje como un ente externo a ti? ¿qué detalles del personaje son distintos a tus propias características físicas y psicológicas?

Claro que sí, al pensar el personaje y exteriorizarlo en una fotografía inevitablemente se generó la distancia y pude verlo con detenimiento. A mi personaje le pesa el trasero, está trenzada y tiene las manos como garra. Pienso que la tensión que guardaba en las manos y el peso que le atribuía a la pelvis era particular del personaje y estaba en relación con su línea de pensamiento, una mujer con muchos conflictos internos que trata de banalizar la tristeza. Fue interesante habitar características tan distintas.

**Diego:**

- ◆ ¿Cómo sentiste el trabajo de transformación? ¿Te pareció complicado, sencillo o su nivel de dificultad variaba? Describe un poco tu proceso.

En el primero se me complicó el pensar qué acción hacer. Sin embargo, cuando surgía una idea, me sorprendía porque funcionaba, sentí que se estimulaba mi imaginación y por ende surgían ideas de manera más rápida y fluida. En el segundo ejercicio, me sentí increíble. Me parece genial el utilizar sensaciones e imágenes ajenas al personaje para construirlo, pues así te dejas de preocupar en cómo quedará, o si tiene lógica, o si va con el personaje, etc. Te dedicas a hacer sin juzgar, y lo que no funcione, se cambia.

- ◆ ¿Qué sensaciones, imágenes y detalles tomaste de la imagen fotográfica para imaginar a tu personaje? Describe. -La imagen de la mujer en la bañera me remite mucho a cuando Trofimov es expuesto a su lugar como estudiante veterano. Siento que se encoge y se comprime cuando le recuerdan que sigue siendo un estudiante.

La imagen del niño con sangre me generó la cara de indignación cuando cree que algo es injusto o incorrecto. Creo que no solo esa sería algo parecido a su expresión, sino que también creo que lo haría con una dirección indirecta de la mirada, solo lo hace por un segundo y mueve la cabeza, reiteradas veces. La imagen de la niña viendo al ave me trajo a la mente la mirada perdida con la que Trofimov habla de cosas filosóficas. El árbol con el sol al fondo me evocó la postura que adopta cuando ve a Ania y cuando habla de las cosas que le apasionan. El árbol con la mujer desnuda abrazándolo durante el atardecer, me remitió a la imagen que tiene al contarle la historia del jardín a Ania.

- ◆ ¿Cómo sentiste tu proceso de descartar las primeras imágenes? ¿Sientes que podías encontrar nuevas posibilidades de imaginar a tu personaje? o ¿se te hizo complicado soltar lo que ya habías imaginado? Describe un poco tu proceso.

Me di cuenta en un punto que simplemente captaba lo de la imagen, mas no profundizaba en el personaje. Estaba imitando. Luego, adapté cosas y las plasmé en algún aspecto físico del personaje. Fue encontrando forma con la repetición e imágenes detonadoras. Siempre se me es un poco difícil soltar mis primeras ideas, pero lo que me ayuda es hacerlas evolucionar hasta que cambian por algo que realmente funcione.

- ◆ En tu exploración del centro de fuerza del personaje ¿qué detalle tomaste de la imagen fotográfica como primer impulso para imaginarlo? ¿Cómo sientes que fue tu proceso de exploración? ¿Pudiste indagar con distintos centros de fuerza o explorar con uno solo? Describe.

Agarre la imagen de la niña entregando o recibiendo una flor para tener el centro en el mentón, para luego entender que así se comporta cuando está con alguien que sabe menos

que él. De la mujer bañera encontré el centro en el ombligo que lo retrae cuando lo avergüenzan o se avergüenza. De la niña y el ave sentí en la frente al caminar resignado y al filosofar. Y del árbol con el sol al fondo encontré en el pecho el orgullo y la pasión de lo que realmente le gusta.

- ◆ En este primer acercamiento ¿qué características psicológicas de tu personaje exploraste?

Inseguridad/timidez (cuando lo bajan a tierra), apasionado (al hablar sobre lo que le gusta y con quien le gusta), soberbio (al hablar de algo de lo que sabe).

- ◆ ¿Sientes que pudiste imaginar al personaje como un ente externo a ti? ¿qué características físicas de tu personaje exploraste?

Sí, sin embargo, era una imagen que se fue completando poco a poco. He visualizado a Trofímov como una persona corta de vista, con los hombros encogidos, y bajo.

### Sol:

- ◆ ¿Cómo sentiste el trabajo de transformación? ¿Te pareció complicado, sencillo o su nivel de dificultad variaba? Describe un poco tu proceso.

Disfruté mucho el trabajo de transformación, con el primer ejercicio fue un poco difícil, a veces, pensar en las posibilidades que había a partir de una acción, pero a medida que avanzaba sólo dejaba que mi imaginación volara y dejaba que mi cuerpo completara la imagen y la transformara en otra acción. En el segundo ejercicio de transformar a mis compañerxs y dejar que me transformen fue muy divertido pensar en el sinfín de imágenes que les podemos proporcionar para que adquieran cierta cualidad en su movimiento o en su voz. Me di cuenta de que, mientras más específica era la imagen que me brindaban o que yo brindaba, el resultado era más exacto al personaje que se debía transformar.

- ◆ ¿Qué sensaciones, imágenes y detalles tomaste de la imagen fotográfica para imaginar a tu personaje? Describe.

De la imagen con la niña recostada sobre la mesa, tomé la postura de la mano que está detrás. Siento que sus manos reflejan liviandad, dulzura y cariño, lo que me daba una calidad de movimiento específica.

- ◆ ¿Cómo sentiste tu proceso de descartar las primeras imágenes? ¿Sientes que podías encontrar nuevas posibilidades de imaginar a tu personaje? o ¿se te hizo complicado soltar lo que ya habías imaginado? Describe un poco tu proceso.

Siento que aún no he descartado muchas imágenes porque me aferro mucho a ellas, descarté uno de los centros imaginarios y me quedé con el que sentí que iba acorde a como imaginaba mi personaje, me dio muchas posibilidades para imaginar la corporalidad y las cualidades de mi personaje.

- ◆ En tu exploración del centro de fuerza del personaje ¿qué detalle tomaste de la imagen fotográfica como primer impulso para imaginarlo? ¿Cómo sientes que fue tu proceso de exploración? ¿Pudiste indagar con distintos centros de fuerza o explorar con uno solo? Describe.

Tomé la imagen de los pinos y la iluminación de la foto me generó la sensación de elevarme, eso utilicé para el centro de mi personaje, que es la frente. Indagué con el centro de fuerza en las rodillas, pero luego lo descarté porque no terminaba de imaginar así a mi personaje.

- ◆ En este primer acercamiento ¿qué características psicológicas de tu personaje exploraste?

Exploré su empatía y su consideración, lo que se refleja en sus manos, que son como algodón de azúcar. Es pasiva, intenta no lastimar al resto, pero sigue siendo directa y diciendo lo que piensa.

- ◆ ¿Sientes que pudiste imaginar al personaje como un ente externo a ti? ¿qué características físicas de tu personaje exploraste?

Sí, es más alta que yo, más esbelta y sus movimientos son más abiertos y sostenidos. Su voz es como una niebla leve, muy suave y más aguda que la mía.

### **Julio:**

- ◆ ¿Cómo sentiste el trabajo de transformación? ¿Te pareció complicado, sencillo o su nivel de dificultad variaba? Describe un poco tu proceso.

Fue refrescante, muy interesante y exigía bastante trabajo de imaginación. No me pareció sencillo porque implica corporalizar comandos que son abstractos. En ese sentido, es interesante de trabajar porque concretizas imágenes que escapan a una realidad cercana.

- ◆ ¿Qué sensaciones, imágenes y detalles tomaste de la imagen fotográfica para imaginar a tu personaje? Describe.

Un deseo de poseer fue lo que extraje de la imagen que elegí. Una necesidad de tocar, agarrar y hacer palpable un objeto.

- ◆ ¿Cómo sentiste tu proceso de descartar las primeras imágenes? ¿Sientes que podías encontrar nuevas posibilidades de imaginar a tu personaje? o ¿se te hizo complicado soltar lo que ya habías imaginado? Describe un poco tu proceso.

Sí, creo que puedo encontrar nuevas posibilidades de imaginar mi personaje, pero no muy alejadas de lo que he probado hoy. Es cierto que me fue complicado soltar algunas imágenes que ya tenía, pero intenté transformarlas en otras posibilidades. Cosa que seguiré haciendo

- ◆ En tu exploración del centro de fuerza del personaje ¿qué detalle tomaste de la imagen fotográfica como primer impulso para imaginarlo? ¿Cómo sientes que fue tu proceso de exploración? ¿Pudiste indagar con distintos centros de fuerza o explorar con uno solo? Describe.

Exploré solo un par que estuvieron ligados a una especie de joroba que creo que tiene mi personaje (puede cambiar y no ser así). De las imágenes extraje las ramas que están casi dobladas. El centro de fuerza lo puse primero en mi espalda, pero me llevaba a una figura más vieja, así que probé con la nuca, que creo que me ayudó mucho más.

- ◆ En este primer acercamiento ¿qué características psicológicas de tu personaje exploraste?

La repetición en decir y hacer las cosas y la impetuosa necesidad de usar mucho los brazos. Es muy serio, sin mucha gracia, pero sí ambición.

- ◆ ¿Sientes que pudiste imaginar al personaje como un ente externo a ti? ¿qué características físicas de tu personaje exploraste?

Sí, me parece que es más alto y maneja un atuendo bastante formal. No es muy alto, 1.69, pero sí más alto que yo. No es jorobado, pero tiene espalda de un hombre que se nota que ha chameado bastante. Le gusta mucho gesticular con los brazos.

### **Sesión 3**

#### **Carlo Mario:**

- ◆ En este primer acercamiento ¿qué características psicológicas de tu personaje exploraste? ¿Cuál fue el centro imaginario que exploraste a partir de estas?

Exploré la jovialidad y la soberbia. Coloqué el centro imaginario en la garganta, lo cual me llevó a elevar la cabeza y a caminar más rápido. También elevó mis hombros y mis brazos. Descubrí que mi personaje camina rápido y lleva en la garganta todo su conocimiento.

- ◆ Al explorar con los movimientos y distintas cualidades ¿Sientes que pudiste acceder a los sentimientos de manera más sencilla en comparación con la memoria emotiva o procesos muy racionales? Describe un poco tu proceso.

Creo que sí, buscaba ser lo más específico posible para que me pudieran entender. Considero que la memoria emotiva sirve para ubicarte en una circunstancia específica un poco más radical. En ese sentido, este ejercicio me ayudó ubicar la emoción en situaciones mucho más cotidianas. Al fin y al cabo, en el teatro existen ambos tipos de circunstancias.

- ◆ ¿Qué tan sencillo o difícil te resultó explorar con el gesto psicológico? Describe.

Me pareció muy interesante. Sobre todo, como iniciación en la actuación, es muy importante hacer esta conexión y lograr el resultado sin esfuerzos. Me resultó fácil debido a la acción y la calidad del movimiento, espero haber podido transmitir un sentimiento al público.

#### **Lupe:**

- ◆ En este primer acercamiento ¿qué características psicológicas de tu personaje exploraste? ¿Cuál fue el centro imaginario que exploraste a partir de estas?

Entorno a su línea de pensamiento. Cómo mira la vida en general. Es idealista. El centro imaginario fue el plexo y la frente.

- ◆ Al explorar con los movimientos y distintas cualidades ¿Sientes que pudiste acceder a los sentimientos de manera más sencilla en comparación con la memoria emotiva o procesos muy racionales? Describe un poco tu proceso.

Sí, claro. Creo que ir a lo concreto es la clave, desde el esfuerzo físico al estado. Sentí como mi cuerpo al estar en compromiso, pudo acceder fácilmente a ciertos estados y así en consecuencia, mi voz.

◆ ¿Qué tan sencillo o difícil te resultó explorar con el gesto psicológico? Describe  
Creo que es muy práctico, cuando pasa por el cuerpo, inevitablemente está.

### **Diego:**

- ◆ En este primer acercamiento ¿qué características psicológicas de tu personaje exploraste? ¿Cuál fue el centro imaginario que exploraste a partir de estas?

Se minimiza cuando se ve vulnerado, con el centro en la frente alta, obligándolo a caminar cabizbajo. Se apasiona al hablar de lo que le gusta y con quien le gusta, con el centro en el pecho, así se deja elevar en sus pensamientos. Desestima al otro cuando esa persona sabe menos que él, con el centro en la mejilla, de esa manera expresa soberbia y desentendimiento de lo que le dicen.

- ◆ Al explorar con los movimientos y distintas cualidades ¿Sientes que pudiste acceder a los sentimientos de manera más sencilla en comparación con la memoria emotiva o procesos muy racionales? Describe un poco tu proceso.

Sí, es mucho más directo, y menos frustrante. Te preocupas más en cómo hacer, y menos en el por qué lo hago.

◆ ¿Qué tan sencillo o difícil te resultó explorar con el gesto psicológico? Describe  
Fue complicado simplificar toda la carga, de Cualidad y Acción, en únicamente la palabra. Es complicado pues siempre llama a expresar corporalmente, y plasmarlo solo en la palabra es tricky (difícil).

### **Sol:**

- ◆ En este primer acercamiento ¿qué características psicológicas de tu personaje exploraste? ¿Cuál fue el centro imaginario que exploraste a partir de estas?

Exploré su optimismo, su desconfianza y su empatía. Exploré con el centro en los codos, el ceño en la frente y los dedos de sus manos.

- ◆ Al explorar con los movimientos y distintas cualidades ¿Sientes que pudiste acceder a los sentimientos de manera más sencilla en comparación con la memoria emotiva o procesos muy racionales? Describe un poco tu proceso.

Sí, me fue más sencillo no tener que atravesar un momento muy racional, me pareció más accesible la forma en que los sentimientos se generaban. Hacer las cualidades más grandes me permitían abarcar todo mi cuerpo y ser más específica.

◆ ¿Qué tan sencillo o difícil te resultó explorar con el gesto psicológico? Describe  
Me pareció muy divertido explorar con las acciones y las cualidades que les agregábamos. Es interesante notar cómo adquiriría cierta corporalidad al agregar la cualidad y era más sencillo que la acción y el texto se tiñan con esos sentimientos. Cuando dejaba de hacer el gesto psicofísico podía notar cómo mi texto y mi cuerpo aún conservaban la sensación psicológica.

## **Julio:**

- ◆ En este primer acercamiento ¿qué características psicológicas de tu personaje exploraste? ¿Cuál fue el centro imaginario que exploraste a partir de estas?

Exploré la característica de repetición y de reiterar el pasado. Mi centro imaginario fueron las manos en un primer momento, que están relacionadas con la necesidad de repetir y expresar las cosas. Y la nuca para la característica de hablar del pasado, porque es una manera de mirar hacia abajo.

- ◆ Al explorar con los movimientos y distintas cualidades ¿Sientes que pudiste acceder a los sentimientos de manera más sencilla en comparación con la memoria emotiva o procesos muy racionales? Describe un poco tu proceso.

Sí, inicié pensándola mucho pero conforme fui participando más veces ya dejé de pensarla y solo hacer, lo que le fue más sencillo.

- ◆ ¿Qué tan sencillo o difícil te resultó explorar con el gesto psicológico? Describe

Me fue medianamente difícil, pero interesante apropiarse solo de la sensación sin realizar la acción física.

## **Sesión 4**

### **Carlo Mario:**

- ◆ ¿Consideras que, en este primer acercamiento, pudiste interiorizar el gesto psicológico que exploraste para tu personaje al decir el texto?

Sí, considero que sí. Creo que este personaje está animado y confiado en que todo saldrá bien. Le gusta contagiar esa actitud positiva a los miembros de su familia. Quizá pude haber repetido más el gesto psicológico para interiorizarlo. Mi gesto fue verter cemento sobre Ania para darle seguridad. El texto correspondía a un momento donde Gaiev le garantiza que no se venderá la propiedad. En ese sentido, darle seguridad a través de cemento fue una estrategia que considero adecuada.

### **Lupe:**

- ◆ ¿Consideras que, en este primer acercamiento, pudiste interiorizar el gesto psicológico que exploraste para tu personaje al decir el texto?

Sí, creo que es importante el viaje en progresión desde la acción física a la palabra y el cuerpo. Mi acción era estabilizar, contener el espacio. Encontré matices y estados en la medida en que salía el texto. Mi texto trataba de auto contextualizarse

### **Diego:**

- ◆ ¿Consideras que, en este primer acercamiento, pudiste interiorizar el gesto psicológico que exploraste para tu personaje al decir el texto?

Sí, en parte, pues hay características del gesto, contenidas pero interiorizadas que podrían funcionar muy bien con el texto como partitura. Fue complicado trasladarlo a una persona porque es claramente distinto cargar y levantar un morral que hacerlo con

una persona. Sin embargo, surgieron distintos puntos en la exploración con mi compañera que trajeron nuevas alternativas para aterrizar el gesto psicológico.

Mi acción era "Dar seguridad", y el gesto psicológico fue "levantar del suelo". Primero exploré solo levantar un morral, pero luego tuve la necesidad de alzarlo al aire y recibirlo. Después, hice lo mismo pero echado en el suelo. Esto me obligaba a que no podía moverme si algo salía mal, lo que me generó mucha adrenalina, y necesidad de cuidar aquello que lanzaba por los aires.

**Sol:**

- ◆ ¿Consideras que, en este primer acercamiento, pudiste interiorizar el gesto psicológico que exploraste para tu personaje al decir el texto?

Sí, mi acción fue "animar" y el gesto que exploré fue "desenterrar". Primero lo hice muy grande y luego comencé a incorporar la corporalidad de mi personaje, la cualidad de dulzura. Lo que le dio una determinada cadencia a mis manos y a mi voz. Al decir sólo el texto pude sentir que la sensación aún estaba ahí. Incluso el gesto aparecía de forma más cotidiana y pequeño.

**Julio:**

- ◆ ¿Consideras que, en este primer acercamiento, pudiste interiorizar el gesto psicológico que exploraste para tu personaje al decir el texto?

El verbo que elegí fue "hacer reaccionar" o "desahuevar", y los gestos psicológicos fueron cachetear y martillar, pero me quedé solo con el martilleo. Siento que logré interiorizar el gesto en un plano exterior, con el cuerpo y la voz. Fue interesante cuando dejé de hacer el gesto tan pronunciadamente para que se convierta en algo sutil, en verdad sentí al personaje en la pequeña frase que hice.

## **Sesión 5**

**Carlo Mario:**

- ◆ ¿Pudiste identificar cómo cada tipo de movimiento influía en la forma de decir el texto?

Pues sí. Mi texto fue ¿Me extrañas? y con los distintos movimientos experimenté lo siguiente: con moldear me dio una sensación de desesperación. Sentía que me habían abandonado y estaba suplicando; con fluir sentí sensualidad y juego. El tono de la oración fue mucho más juguetón, incluso sexual. Con volar recurrí a la imaginación y me llevó a una sensación como de estar perdido. Me sentía en un bosque y había mucha niebla. Finalmente, con irradiar sentí poder, como si fuese un líder de una secta que le habla a sus seguidores. En general, la respiración me conectó mucho con el movimiento y encontré muchas conexiones con los elementos aprendidos en tercer ciclo.

- ◆ De los cuatro tipos de movimientos explorados. ¿Cuál fue el o los que incorporaste en la exploración del gesto psicológico tu personaje? ¿De qué manera? Describe

Incorporé el movimiento de moldear para el momento en el cual le aseguro a Ania que no venderé la finca y no lo permitiré. Luego incorporé el movimiento de irradiación

para el momento en el cual expreso mi seguridad ante la negativa de la venta. Qué gracioso saber que ese momento llegará y que está seguridad no tiene fundamento.

- ◆ Al iniciar el proceso de delimitar características del personaje ¿Cuál es la o las herramientas ya exploradas que más has tomado en cuenta y te son más relevantes para la construcción de tu personaje?

Más he usado el gesto psicológico y el movimiento posible. En mi caso, usé una mezcla entre moldear y fluir para el momento opuesto del personaje. Para la primera parte utilizo más el cuerpo imaginario, me ayuda bastante. Considero que las múltiples herramientas son útiles, pero no sirven para todos los momentos.

- ◆ A partir de la relectura de la escena ¿han surgido nuevas imágenes y/o sensaciones de tu personaje?

Creo que no, tengo las mismas sensaciones que antes. Considero que el personaje va cuajando cada vez más en mi mente y en mi imaginación, ahora hay que ponerlo a prueba en escena y en oposición a los demás.

#### **Lupe:**

- ◆ ¿Pudiste identificar cómo cada tipo de movimiento influía en la forma de decir el texto?

Sí, era claro como aparecía, venían imágenes, intenciones y sensaciones. Imaginario psicológico.

- ◆ De los cuatro tipos de movimientos explorados. ¿Cuál fue el o los que incorporaste en la exploración del gesto psicológico tu personaje? ¿De qué manera? Describe.

Incorporé vuelo. Con incredulidad y un poco desesperada, abatida por lo que está observando. Mirando a todos lados, tratando de sostener(se)

- ◆ Al iniciar el proceso de delimitar características del personaje ¿Cuál es la o las herramientas ya exploradas que más has tomado en cuenta y te son más relevantes para la construcción de tu personaje?

Todas las exploradas anteriormente, uno de los cuatro movimientos, usé el volar y lo llevé a diferentes emociones.

- ◆ A partir de la relectura de la escena ¿han surgido nuevas imágenes y/o sensaciones de tu personaje?

Creo que nuevas imágenes en función a la primera. El volar lo llevo a otros estados.

#### **Diego:**

- ◆ ¿Pudiste identificar cómo cada tipo de movimiento influía en la forma de decir el texto?

Sí. El "moldear" me hizo sentir atrapado, pero con un empuje ligero para salir, eso se plasmó en algo pesado al momento de hablar, pero con presión e incisión. El "fluir" generó una picardía y un flirteo tanto en el movimiento como en la voz. El "volar" me

causó esta falta de seriedad y una propuesta bromista al hablar. El "irradiar" me hizo ser firme e insistente, formándose una especie de exigencia al hablar, con cierta molestia.

- ◆ De los cuatro tipos de movimientos explorados. ¿Cuál fue el o los que incorporaste en la exploración del gesto psicológico tu personaje? ¿De qué manera? Describe.

Moldear es una opción, pues me remite a la timidez del personaje y su manera de levantar que no es tan segura, sin embargo, es por su propia personalidad más que por el texto. Irradiar fue la otra opción, ya que me generó una pasión al hablar y una esperanza hacia la otra persona. El levantar iba mucho más claro en cuanto a la acción que era dar seguridad.

- ◆ Al iniciar el proceso de delimitar características del personaje ¿Cuál es la o las herramientas ya exploradas que más has tomado en cuenta y te son más relevantes para la construcción de tu personaje?

El gesto del personaje me ayudó a dar partitura al texto y a generar las características físicas y psicológicas para el personaje. Luego, los movimientos aportaron mucho a la fisicalidad del personaje y cómo va mutando a lo largo de la obra.

- ◆ A partir de la relectura de la escena ¿han surgido nuevas imágenes y/o sensaciones de tu personaje?

Sí, aflora mucho lo encontrado en las exploraciones, y se generó una retroalimentación entre la construcción de personaje y lo dado desde ya por el texto.

**Sol:**

- ◆ ¿Pudiste identificar cómo cada tipo de movimiento influía en la forma de decir el texto?

Sí, partía desde el cuerpo siempre al explorar con los movimientos y luego incorporaba el texto, que cambiaba dependiendo de cada tipo de movimiento. Me di cuenta de que ya me generaba una sensación psicológica y me ayudaba mucho explorar en la calidad del movimiento para especificar la forma en que decía el texto.

- ◆ De los cuatro tipos de movimientos explorados. ¿Cuál fue el o los que incorporaste en la exploración del gesto psicológico tu personaje? ¿De qué manera? Describe.

Pensé en fluidez y vuelo, pero vuelo me llevaba a algo muy etéreo y disperso y no sentía que fuera por ahí. Incorporé el de fluidez, siento que Ania es alguien que se adapta mucho a la situación que atraviesa e intenta sostener a su familia desde la empatía, el optimismo y la esperanza, por lo que la fluidez fue lo que más se relacionaba con mi personaje.

- ◆ Al iniciar el proceso de delimitar características del personaje ¿Cuál es la o las herramientas ya exploradas que más has tomado en cuenta y te son más relevantes para la construcción de tu personaje?

Cuerpo imaginario: mi garganta y mi voz es como una brisa de algodón de azúcar. Mis manos son de seda. El tipo de movimiento es algo que aún no consigo incorporar del todo, pero sí me ayuda a vincular mis movimientos y diálogos. Mi centro imaginario también lo sigo explorando, pero está en mi cráneo, me jala hacia arriba. He delimitado su optimismo, su empatía, su tristeza también.

- ◆ A partir de la relectura de la escena ¿han surgido nuevas imágenes y/o sensaciones de tu personaje?

Sí, la tristeza de Ania. La dulzura de Ania. La dispersión de Liuba. Lo ilusa que puede ser Ania.

### **Julio:**

- ◆ ¿Pudiste identificar cómo cada tipo de movimiento influía en la forma de decir el texto?

Sí, había un sentido que se construía con cada calidad de movimiento. Evidentemente había movimientos que calzaban mejor con los textos que estaba usando.

- ◆ De los cuatro tipos de movimientos explorados. ¿Cuál fue el o los que incorporaste en la exploración del gesto psicológico tu personaje? ¿De qué manera? Describe.

Incorporé irradiación a mi gesto psicológico. Lo utilicé a manera de proyectar los textos, para que “todos lo escuchen”, para que lo que diga quede absolutamente claro y contundente. Mi movimiento psicológico es martillar y con la irradiación esa fuerza llega o se proyecta más.

- ◆ Al iniciar el proceso de delimitar características del personaje ¿Cuál es la o las herramientas ya exploradas que más has tomado en cuenta y te son más relevantes para la construcción de tu personaje?

En estas sesiones creo que el gesto psicológico me ha servido más en mi trabajo personal porque la calidad del movimiento que elegí para él ha calzado mejor con Lopajín. Respecto a los movimientos, estos me han ayudado a entrar en estados, pero no a la construcción del personaje.

- ◆ A partir de la relectura de la escena ¿han surgido nuevas imágenes y/o sensaciones de tu personaje?

Exacto. Ahora mis intenciones en el texto han cambiado, pero por haber estado trabajando con el gesto psicológico. Ahora he sentido un resentimiento y pena profunda hacia Liubov.

### **Sesión 6**

#### **Carlo Mario:**

- ◆ ¿Cómo te sentiste al explorar con las distintas atmósferas propuestas?

Me gustó mucho porque es un ejercicio de imaginación colectiva. Además, cuando trabajas en grupo se logra una imagen más bonita y completa de la situación. Me gustó más explorar la sensación de miedo porque no suele abordarse mucho en el teatro, sino más bien en el cine. De todas maneras, la conexión que sentí con los demás se afinaba en la respiración. Siempre traté de entrar a las atmósferas a través de la respiración porque considero que es la mejor manera de conectar con cualquier ejercicio escénico.

- ◆ ¿Pudiste identificar cómo cada atmósfera influía en la forma de decir el texto y de moverte?

Sí, pude identificar cómo cada uno entraba a la escena con una intención diferente. Se notaba desde sus cuerpos y cómo estaban caminando. Para la situación del funeral, me gustó que fuera tan natural la interacción y que no se estuviera replicando algo falso o poco real. De la misma manera, con la sala de hospital, me gustó la interacción que se generaba entre los participantes. El texto se influenciaba más con la experiencia física del entorno, por ejemplo, cuando estábamos en el ambiente de humo se me ocurrió cómo interpretar los textos de la obra "Negro Animal Tristeza". Los ambientes más divertidos fueron los de la lluvia y de la pelea, porque se empezaban a construir situaciones actorales.

### **Lupe:**

- ◆ ¿Cómo te sentiste al explorar con las distintas atmósferas propuestas?

Entiendo que hay muchas posibilidades para jugar en cada atmósfera y te invita a imaginar alrededor de una situación. Fue interesante pasar por momentos en la imaginación. Primer momento es estar cerrando los ojos, luego trasladarnos mientras vamos interiorizado y después empezar a interactuar con los compañeros. Como fue en escala, pude sentir bien el viaje.

- ◆ ¿Pudiste identificar cómo cada atmósfera influía en la forma de decir el texto y de moverte?

Sí, cada atmósfera detonaba en mí un imaginario particular que, entendido con el estado de mis compañeros, empezaba a tomar decisiones en los que hacía. Una escucha con todo. El cuerpo cambia completamente. Desde mi postura hasta la forma de reaccionar. Es increíble.

### **Diego:**

- ◆ ¿Cómo te sentiste al explorar con las distintas atmósferas propuestas?

Fue muy sensorial, se exploraron las diversas sensaciones en diferentes niveles de circunstancia. Fue genial pues no se generaba un recuerdo, sino más bien se creaba toda una realidad ficticia construida en base a las sensaciones de cada uno y cada una formaban.

- ◆ ¿Pudiste identificar cómo cada atmósfera influía en la forma de decir el texto y de moverte?

Sí, se generaba un cambio claro y por ende modificaba lo que se desarrollaba "en escena". Con las individuales iba mutando la general, evolucionando con cada matiz.

### **Sol:**

- ◆ ¿Cómo te sentiste al explorar con las distintas atmósferas propuestas?

Sentí que, si no lo forzaba y me ponía en la situación, las reacciones surgían de inmediato. Tratava de ser consciente de cómo una atmósfera de miedo o incomodidad modifica mi cuerpo. Comencé a identificar en qué parte de mi cuerpo se siente la reacción, qué se modifica. Con las imágenes como la luz, inmediatamente podía sentir cómo me cegaba. Pero si disminuía en mi mente la intensidad de la luz, me sentía feliz y

en paz. El lodo me generaba mucha repulsión, por lo que adquirí una postura física determinada casi al instante de pensar en el lodo.

- ◆ ¿Pudiste identificar cómo cada atmósfera influía en la forma de decir el texto y de moverte?

Sí, me pareció importante primero darle un espacio a sentir la atmósfera, a ser consciente de ella y después recién comenzar a incorporar el texto y el movimiento. A veces repetía mi texto porque sentía que la atmósfera podía estar aún más impregnada en él y al principio fue un poco difícil distinguir la atmósfera general de lo que yo sentía en ella, pero la relación con el grupo me ayudó a mantenerme en esa situación, pero particularizando en lo que yo siento y digo. Me pareció interesante cómo reaccionaba mi cuerpo sensorialmente y cómo eso generaba emociones en mí. Cuando pasamos de la atmósfera del humo a la playa, fue una transición interesante porque pude identificar cómo se modifica mi cuerpo, qué partes reflejan que estoy en esa atmósfera. Me hizo sentir muy feliz y tranquila, pero una de las cualidades que me tocó fue algo opuesto a esa sensación, que fue "con odio", fue un reto mantener la atmósfera general y a la vez explorar mi atmósfera personal. A pesar de que puede parecer que son muy opuestas, pude encontrar una oposición interesante.

#### **Julio:**

- ◆ ¿Cómo te sentiste al explorar con las distintas atmósferas propuestas?

Cuesta entrar en un inicio, porque estás en un espacio neutro y tienes que rellenarlo con la imaginación, pero cuando olvidas el espacio real en el que estás empiezas a jugar con las diversas situaciones. Ahora, fue divertido, pero no creo que ahondé en las sensaciones con cada atmósfera. Después me fue más rápido entrar en las atmósferas. Dejé de pensar en el cómo y solo entré a dejarme afectar a lo que mi imaginación me ofrecía. Luego me pasó que cuando empecé a interactuar con mis compañeros me olvidaba de la atmósfera, pero creo en la interacción se generaba más sentido.

- ◆ ¿Pudiste identificar cómo cada atmósfera influía en la forma de decir el texto y de moverte?

Por supuesto, en este caso el texto fue de mucha ayuda, ya que me permite utilizar la voz y el cuerpo para emitir sonido. Acá me sentí más cómodo porque el interactuar con otras personas genera más sensación de realidad en la ficción. Pero cuando empecé a decir el texto e interactuando con mis compañeros sentí que me olvidé de la atmósfera

## **Anexo 9: Descripción final de las y los participantes sobre su proceso de construcción de personaje a partir de las imágenes fotográficas**

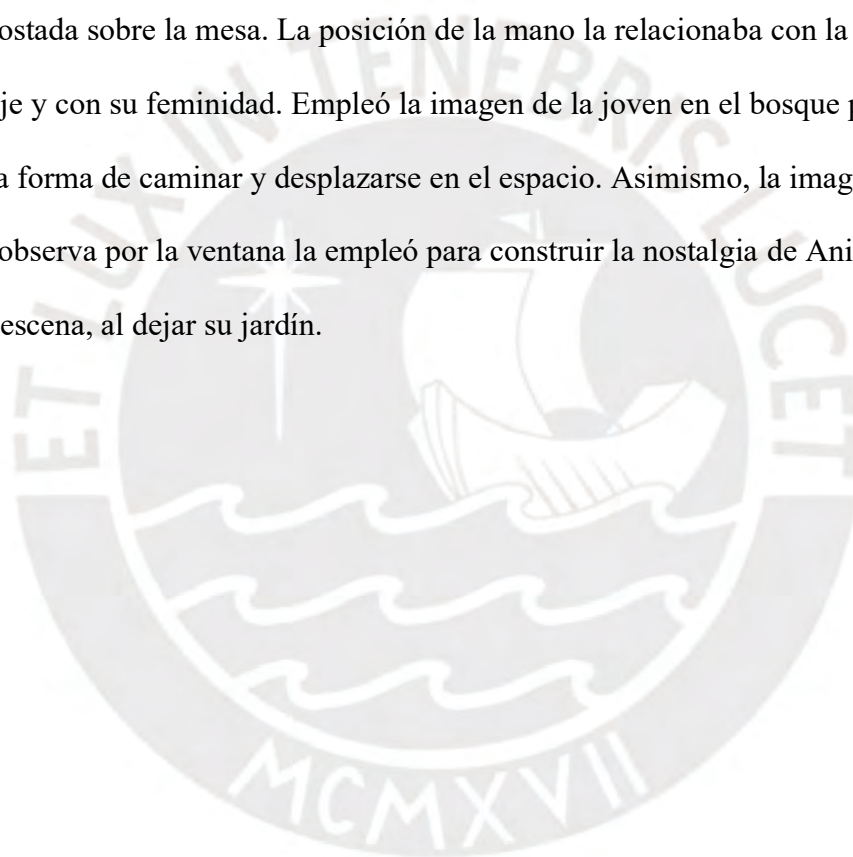
Carlo Mario Pacheco: Empleó la imagen de la mujer dentro del tronco para construir la relación de pertenencia entre Gaiev y el jardín de los cerezos. La imagen del campo y su amplitud la empleó para relacionar el momento final del personaje, en el que se sienten mucho mejor. Sin embargo, aún está presente la melancolía que siente el personaje al tener que dejar el jardín. La imagen de la mesa la empleó para trabajar la atmósfera que se genera entre él y su hermana Liubov. Las otras dos imágenes las empleó para construir la relación que tiene con su hermana, que se traduce en características físicas como la postura que adquiere al darle afecto, de forma muy visceral.

Diego Arana- Reyes: Con la imagen del sendero en el bosque, Diego construyó la imagen del camino que traza para Ania, aquella salida que le ofrece. La imagen del reflejo de la niña la empleó para construir su forma despectiva de ser. Con la imagen del señor en la cama, construyó la postura física de comprimir su cuerpo, que Trofímov adquiere cuando lo sacan de su zona de confort. La imagen de la pareja la empleó para construir la manipulación que Trofímov ejerce en Ania.

Julio Carrillo: Las imágenes de los niños en blanco y negro le sirvió para construir el mundo interno de su personaje, cuya vida ha carecido de color, en donde esos niños reflejan la vida en el campo que ha tenido Lopajín. La imagen del niño en solitario le sirvió también para construir la postura algo encorvada y la mirada rencorosa de su personaje. La imagen del hombre mirando hacia la cámara la empleó para construir la ambición de su personaje. Asimismo, la imagen del sillón incendiándose le sirvió para construir la atmósfera de su personaje, que es quien quiere hacer algo al respecto frente a la pasividad de Liubov.

Lupe Ramos: La imagen de la mujer bailando la empleó para construir la parte física de su personaje. Construyó la postura de Liubov en base a la apertura del plexo y las relacionó con la característica del personaje de hablar de cosas banales, de lujos y de despilfarrar el dinero. Sin embargo, es una mujer atrapada en sus propias heridas, y ahí es cuando el plexo se cerraba y generaba una especie de caparazón., lo que fue detonado por la imagen de la mujer con sangre en la espalda.

Sol Nacarino: Empezó a construir su personaje desde las manos a partir de la imagen de la niña recostada sobre la mesa. La posición de la mano la relacionaba con la empatía de su personaje y con su feminidad. Empleó la imagen de la joven en el bosque para construir la forma de caminar y desplazarse en el espacio. Asimismo, la imagen de la joven que observa por la ventana la empleó para construir la nostalgia de Ania hacia el final de la escena, al dejar su jardín.



**Anexo 10: Imágenes fotográficas que se emplearon para la construcción de cada personaje**

**Carlo Mario Pacheco - Leónid Andréievich Gáiev (Gáiev)**



Dara Scully – Daughter of the Trees



Laura Makabresku - You



Laura Makabresku - The Anatomy of Melancholy



Laura Makabresku - The End of October



Gonzalo Lauda – Yosemite

**Lupe Ramos - Liubov Andréievna Raniévskaja**



Dara Scully - The Frozen Wound



Dara Scully - Moon's Daughter



Longing – Laura Makabresku



Laura Makabresku – Farewell



Dara Scully – The end

**Diego Arana-Reyes - Piotr Serguéievich Trofimov (Trofimov)**



Gregory Crewdson – Beneath the roses



Gregory Crewdson – Father and son



Laura Makabresku – The Anatomy of Melancholy



Dara Scully - The abyss is a broken flower.



Sendero

Sol Nacarino Bardales – Ania



Dara Scully – The Caress



Dara Scully - The Mourning II



Dara Scully - Phantasmagoria I



Laura Makabresku



Laura Makabresku - The Anatomy of Melancholy

**Julio Carrillo - Ermolai Alexéievich Lopajin**



Dara Scully - The Wild Boys

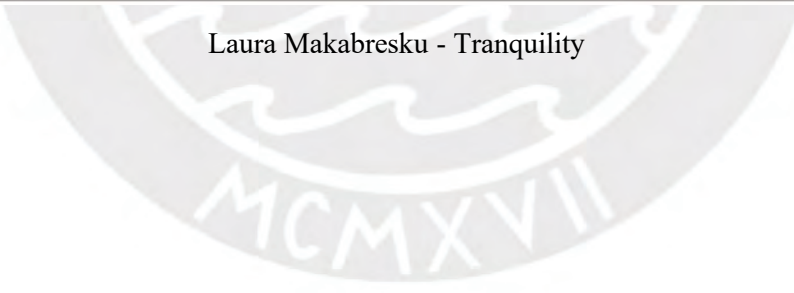


Dara Scully – Wild Boys





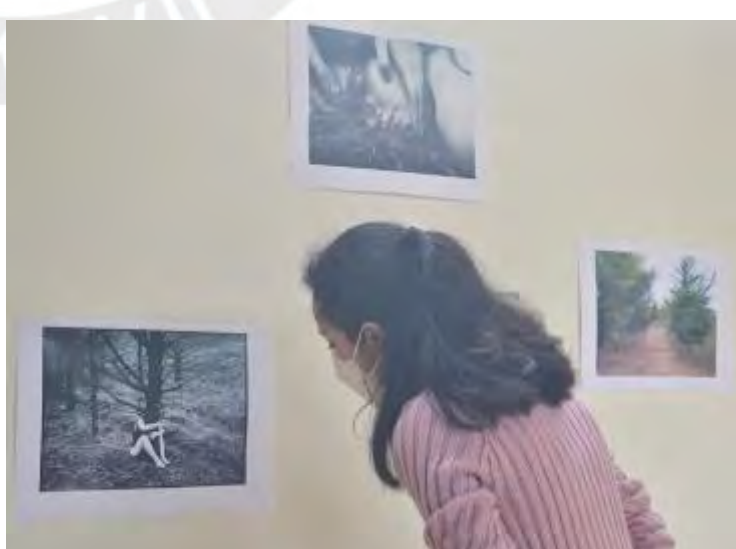
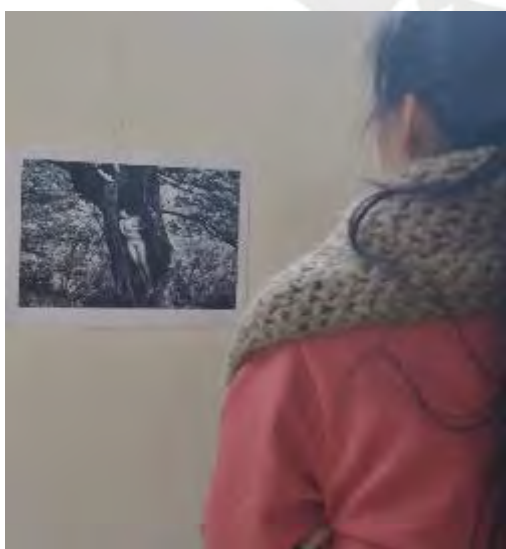
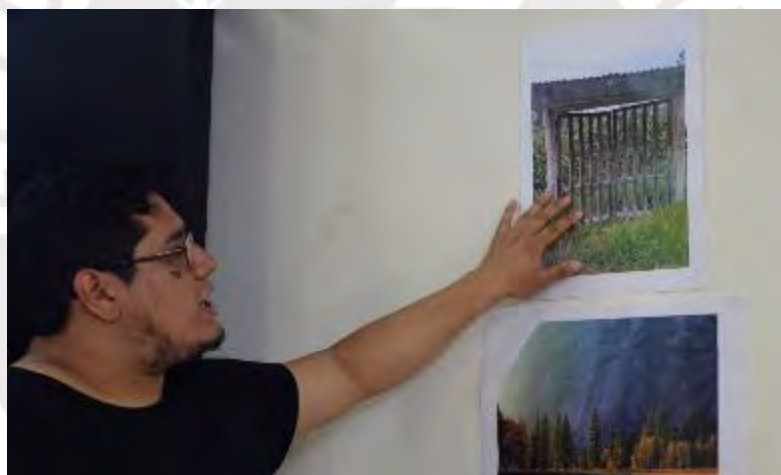
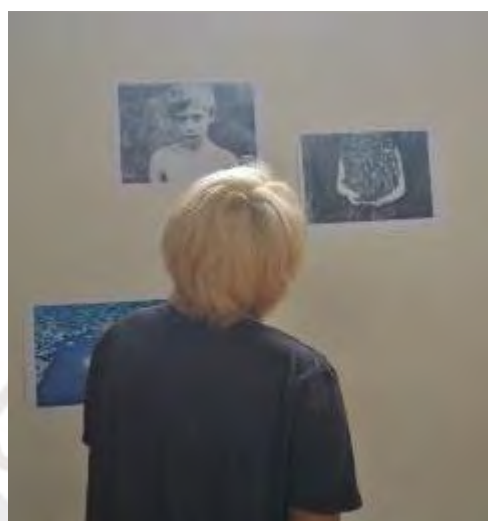
Laura Makabresku - Tranquility



## Anexo 11: Fotografías de las sesiones

Enlace para acceder al registro visual de sesiones:

<https://drive.google.com/drive/folders/10s-4sgQdPXevAJiLqUhZ7Y-AdPIXeyJO?usp=sharing>









## Anexo 12: Registro visual de la presentación de la escena de El jardín de los cerezos

Enlace para acceder a la grabación de la escena:

<https://drive.google.com/file/d/1a11W5Ng8zSkYWrPmYx2p1Cddg8nOE9QV/view?usp=sharing>

Enlace para acceder a fotografías de la escena:

[https://drive.google.com/drive/folders/1PNy3Z1zl60FRk5E\\_mcAXBWimAs5NWgif?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1PNy3Z1zl60FRk5E_mcAXBWimAs5NWgif?usp=sharing)

Enlace para acceder a la grabación de la exposición de fotografías y descripción final del proceso personal de los actores y actrices:

<https://drive.google.com/drive/folders/1jne9nGMantHN1uwK2K4JZ2qFFg6x6gXT?usp=sharing>



*Integrantes del proceso laboratorial antes de la muestra abierta de la escena de El jardín de los cerezos*