

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



PUCP

¿MEMORIA EMOCIONAL *VERSUS* ACCIONES FÍSICAS?

ESTUDIO DE CASO EN ALUMNOS DE LA FACULTAD DE ARTES

ESCÉNICAS DE LA PUCP

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL
DE LICENCIADA EN TEATRO**

AUTORA

Andrea Paola Brissese De La Torre

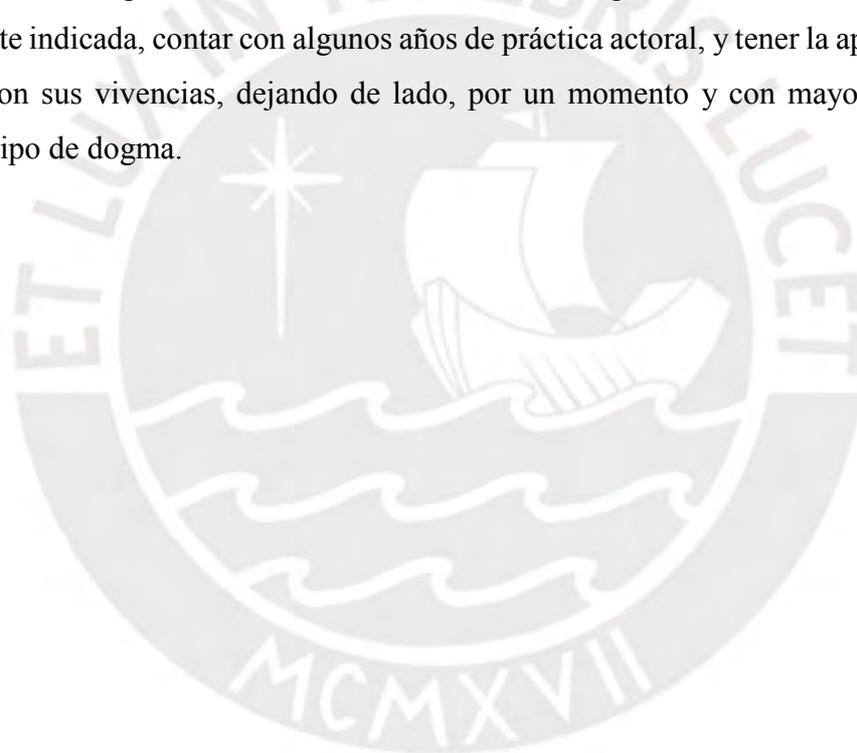
ASESOR:

Mateo Chiarella Viale

Lima, 2019

RESUMEN

La presente investigación intenta retomar los estudios sobre la memoria emocional para poder validarla en un sistema de formación basado en las acciones físicas stanislavskianas. No es una investigación que intenta desestimar el método de las acciones físicas, sino, a través de una nueva reflexión sobre las virtudes de la memoria emocional, y ya pasado el cuestionamiento a ella por el propio Stanislavski y por los opositores de Strasberg, convertirla en una herramienta útil y práctica para el trabajo del actor de hoy, siendo más bien una posible aliada en el trabajo con el método. Decidimos constatar nuestras ideas iniciales a través de un laboratorio con alumnos de los ciclos superiores de la especialidad de Teatro de la PUCP, por tener ellos la formación inicialmente indicada, contar con algunos años de práctica actoral, y tener la apertura para explorar con sus vivencias, dejando de lado, por un momento y con mayor facilidad, cualquier tipo de dogma.



ÍNDICE

| | |
|--|----|
| Introducción | 5 |
| Tema de investigación | 6 |
| 1. Preguntas | 7 |
| 1.1. Principal | 7 |
| 1.2. Secundarias | 7 |
| 2. Hipótesis | 7 |
| 3. Justificación | 8 |
| 4. Objetivos | 8 |
| 4.1. Principal | 9 |
| 4.2. Secundarios | 9 |
| Capítulo 1. Estado de la cuestión | 10 |
| 1. Teatro desde las emociones: Memoria emocional | 11 |
| 2. Un nuevo método: Las acciones físicas | 18 |
| 3. Marco teórico | 21 |
| Capítulo 2. Metodología | 25 |
| 1. Participantes | 25 |
| 1.1. Acompañantes | 25 |
| 1.2. Sujetos de estudio | 26 |
| 2. Fases de la investigación | 27 |
| 2.1. Entrevistas a profesores de la especialidad de Teatro de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP | 27 |
| 2.2. Laboratorio de exploración escénica | 28 |
| 3. Recolección de información | 42 |
| 3.1. Bitácoras del laboratorio y cuestionarios | 43 |
| 3.2. Informe de las acompañantes del laboratorio de exploración escénica | 43 |
| Capítulo 3. Resultados | 44 |
| 1. Análisis de los resultados | 44 |
| 1.1. Desarrollo del método de las acciones físicas | 44 |
| 1.2. Uso de la memoria personal | 47 |
| 1.3. Proceso de reconocimiento de la vida personal del actor | 48 |
| 1.4. Conexión e identificación con el personaje | 50 |
| 1.5. Trabajo sobre la encarnación | 51 |

| | |
|----------------------------------|----|
| Conclusiones | 56 |
| Anexos | 58 |
| Referencias bibliográficas | 79 |



INTRODUCCIÓN

La razón de la presente investigación es considerar hoy en día como herramienta útil, el trabajo con la memoria emocional. Plantear una forma de trabajo creativo para el actor en la que estén incluidas algunas herramientas del método de la memoria emocional junto con el sistema de las acciones físicas -ambas técnicas planteadas por Stanislavski- le brinda al actor una mayor identificación y conexión con la escena. Esto quiere decir que sugerimos un nuevo sistema compuesto por dos métodos que a lo largo del tiempo se han visto contrapuestos: el primero, la memoria de las emociones, revive sensaciones y emociones experimentadas para usarlas en escena; mientras que el segundo, el método de las acciones físicas, se encamina por el accionar del actor en el presente.

Desde nuestro punto de vista, la constante crítica al método de la memoria emocional y la fe ciega en el trabajo de las acciones físicas han terminado por reducir la labor del actor a la búsqueda de objetivos -previamente intelectualizados- olvidando así lo importante que puede ser dejarse influir por las experiencias personales y generar así un vínculo más claro entre el deseo y las emociones. La mayoría de autores, teatristas e investigadores se encaminaron por la propuesta de las acciones físicas decretando que éste sería el método más concreto y factible ya que dependía netamente de la voluntad del ser humano. “La pregunta “qué he sentido en aquel momento” dejó de ser válida y en su lugar se formularía: “qué he hecho en aquel momento” Y se respondería con una acción a esta pregunta” (sic Jimenez, 1990). Tal y como explica Sergio Jimenez en su libro *El evangelio de Stanislavski según sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote*, la emoción ya no es el eje central con el cual el actor debe trabajar en escena, sino mas bien enfocarse en la capacidad de “hacer” mediante el control de los deseos, imaginación, atención y energía del actor (Strasberg 1997:69)

La memoria emocional es capaz de aportar herramientas complementarias al sistema de las acciones físicas, haciendo que el actor pueda usar de manera consciente y estratégica sus experiencias y vivencias personales en pro del trabajo creativo. Pese a que a lo largo de nuestra carrera universitaria se nos formó con distintas teorías, métodos y ejercicios teatrales, no se consideró la memoria emocional dentro de los años de aprendizaje. Por lo tanto, el presente trabajo es una oportunidad para reconocer las posibilidades de este método a través de un pequeño laboratorio con alumnos de los

últimos años de la Especialidad de Teatro de la PUCP, tratando de reconocer con él un antes y un después en el trabajo de exploración en sus procesos creativos.

1. Tema de investigación

Desde que nacemos nos relacionamos con olores, sabores, texturas, personas, imágenes, sonidos, etc. Durante todo ese tiempo, ocurren situaciones que se quedan guardadas en nuestra memoria de manera permanente. De allí que Stanislavski reconociera inicialmente en el trabajo con la memoria emocional una posibilidad para la búsqueda de la organicidad. Esta técnica planteaba recordar situaciones ya experimentadas para revivir las emociones que surgieron en tales circunstancias. Stanislavski sostenía que mientras más amplia sea la memoria de las emociones, entonces más rica sería la capacidad de crear (1963:98) Posteriormente, descubrió otro camino para no depender de sensaciones que no están ocurriendo en el presente. Ideó un método basado en realizar actos físicos cotidianos y sencillos, ya que detrás de ellos siempre se encontraría algún deseo u objetivo que nos acerque a la emoción de forma más natural e intuitiva. A este nuevo procedimiento Stanislavski lo llamó *el método de las acciones físicas* (1963:7-8).

Al sugerirse esta nueva propuesta dentro del medio teatral, se vio excluida la posibilidad de persistir con la memoria de las emociones ya que “es imposible emocionarse desde la voluntad” (Eines 2005:57). A pesar de que se intentaba llegar por una vía sensorial a la emoción, lo que se cuestionaba era el poco control que podía tener el actor sobre sus emociones, ya que uno no puede decidir sobre lo que quiere o no quiere sentir: “Lo que importa aquí es lo coyuntural e impreciso de que se produzcan algunas respuestas; ello invalida que un proceder de este tipo pueda tener predicamento técnico” (Eines 2005:58). Es decir, se recalca que usar la memoria emocional no podía ser considerada “técnica” o “método” como tal al tener un resultado incierto en el trabajo del actor. Caso contrario a las acciones físicas investigadas por Stanislavski que, según Jerzy Grotowski, son elementos del comportamiento orientadas hacia alguien o hacia uno mismo (1990:493). Al realizar una acción concreta, palpable y desde nuestra voluntad, este sistema, a diferencia de la memoria emocional, sí es considerado un método. Es allí donde, creemos, se relegó la importancia del bagaje personal con el que cada actor cuenta como acumulador sensible.

Dicho esto, el tema de esta investigación integra dentro de una misma propuesta metodológica dos ejes temáticos: el método de las acciones físicas y ciertas herramientas

de la memoria emocional como la sustitución, reformulación del sí mágico, memoria sensorial; así como algunas otras herramientas afines planteadas por Uta Hagen y el mismo Stanislavski en su primera etapa. Si bien anteriormente un método sustituía al otro, en este caso planteamos una fusión de ambas técnicas con el fin de obtener mejores herramientas para el trabajo del actor en escena, ya que este se encuentra en la difícil tarea de apropiarse de circunstancias que no son suyas. Tal y como dice Juan Carlos Gené:

Ocurre que la actoralidad, el don técnicamente desarrollado de despertar interés e inquietud expectante por lo que se hace en el escenario, consiste en la facultad de salir de la ajenidad para apropiarse de todo lo ajeno. Y como la fórmula “apropiarse de lo ajeno” suena a oficio de ladrones, lejos de sentirnos inhibidos por la imagen avanzamos sobre ella. Pues el actor debe ser ladrón de toda esa riqueza expresiva que necesita de él para que circule y se torne productiva, de esos aún herméticos caudales que él no puede sufrir, sentir ocultos, como guardados por un avaro. Necesita hacerlos brillar, circular, invertirlos en que la vida funcione y se enriquezca (Gené 2012:27).

Entonces, el nutrirnos de herramientas que nos permitan lograr tal identificación con “lo ajeno” es vital para el proceso actoral. Creemos que tales herramientas como la memoria emocional y las acciones físicas pueden dialogar en un mismo sistema de trabajo a favor de la autenticidad del actor en la escena.

1.1. Preguntas

1.1.1. Principal

¿De qué manera la memoria emocional puede funcionar como complemento del método de las acciones físicas en un proceso creativo?

1.1.2. Secundarias

- ¿En qué sentido el trabajo con herramientas de la memoria emocional favorece la conexión entre el actor y la escena?
- ¿En qué medida retomar el reconocimiento de las experiencias y vivencias personales de los actores como herramienta de creación artística enriquece y complementa su técnica actoral?

1.2.Hipótesis

- La elaboración de un sistema que acopla herramientas de la técnica de la memoria emocional al método de las acciones físicas, le proporciona al actor la posibilidad de una mayor identificación y conexión con la escena.

1.3. Justificación

En la presente investigación proponemos desarrollar el tema del uso de las vivencias y experiencias personales –lo que comúnmente se llamaría “memoria emocional” – debido a la gran polémica que ha causado el uso de estas en el actor al momento de abordar un personaje en una escena u obra teatral. Sin embargo, este desarrollo de la memoria emocional vendría de la mano con el método de las acciones físicas, pues la propuesta que planteamos es fusionar ambas teorías en una sola forma de trabajo. Como hemos explicado anteriormente, el argumento stanislavskiano sobre evocar emociones a partir de experiencias pasadas fue sustituido por él mismo al dar a conocer su nueva sistematización del método de las acciones físicas. Como explicaba Grotowski, Stanislavski reafirmó que el recuerdo de situaciones personales para evocar una emoción era un camino erróneo ya que suponía que los sentimientos dependen de la voluntad (1990:493). Sin embargo, creemos que el sustituir una técnica por otra, reduce las posibilidades de exploración y creación escénica en el actor; por ello, proponemos que ambas teorías pueden funcionar de manera complementaria en pro a la identificación y conexión del actor con la escena.

Los libros de teoría teatral esclarecen que la memoria emocional es una técnica que fue utilizada primero por Stanislavski en el afán de querer encontrar la “comunicación interior como uno de los elementos más importantes de la interpretación” (Strasberg 1997:73). Posteriormente, reforzada por Lee Strasberg, actor, director y maestro fundador del Actor’s Studio, en donde implementaban esta técnica de forma impetuosa; y finalmente negada por el propio Stanislavski al indagar sobre las acciones físicas. A partir de esta última conclusión, creemos que la memoria emocional puede seguir siendo explorada desde otra perspectiva como aliada del método de las acciones físicas. La experiencia de quien escribe, en la búsqueda de una forma personal para encarar la actuación durante la etapa formativa, ha sido la principal impulsora de este análisis, además de plantear un espacio para que algunos estudiantes puedan investigar acerca de sus vivencias personales como herramientas creadoras.

1.4. Objetivos

1.4.1. General

Analizar y evaluar la manera en la que funcionan dos técnicas, entendidas usualmente como oponentes, en un mismo sistema: ciertas herramientas de la memoria emocional y el método de las acciones físicas.

1.4.2. Específico

- Demostrar que un sistema compuesto por herramientas de la memoria emocional sumado al método de las acciones físicas, le otorga al actor mayor conexión e identificación con la escena.



CAPÍTULO I. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Tras revisar ampliamente bibliografía perteneciente al tema propuesto, concluimos que existen dos grandes universos que giran alrededor de esta investigación: La memoria emocional y el método de las acciones físicas; ambas técnicas propuestas por Konstantín Stanislavski a lo largo de su proceso como investigador teatral. Dichos ejes temáticos tuvieron el objetivo de “comprender en cuerpo, emoción y pensamiento el comportamiento del personaje con una profundidad tal para que, a los ojos del espectador, éste aparezca con la verosimilitud que gobierna la naturaleza orgánica de la vida” (Borja 2009:69). Raúl Serrano, en su libro *Nuevas tesis sobre Stanislavski*, habla sobre el aporte que este le dio al teatro desde su ímpetu por crear un sistema completo. Expone, sin embargo, que “la constante variación de sus puntos de vista a lo largo de su vida, ha provocado el singular hecho de que actualmente tengamos tantos Stanislavskis como lectores haya logrado” (Serrano 2004:92). Es decir, las ideas del maestro ruso han sido compartidas y enseñadas con éxito a través del tiempo, pero sin una mayor sistematización ni coherencia interna (2004:91). Lee Strasberg, uno de sus discípulos, comenta que los pensamientos de Stanislavski vienen de una comprensión empírica del teatro. Es decir, sus ideas parten desde el análisis de su experiencia con los problemas de interpretación que observaba como actor, maestro y director. “Enfatizo el uso de Stanislavsky del término “descubrimiento” porque hay demasiadas ideas sobre la interpretación que están basadas en abstracciones y teorías. Las ideas de Stanislavsky parten de un análisis de su experiencia. La teoría y la práctica eran inseparables” (Strasberg 1997:58). De allí la imprecisión de la que habla Serrano sobre las vastísimas lecturas acerca del método o sistema Stanislavski.

Según Borja, es entre 1923 y 1924 es cuando el “Método” empieza a esparcirse debido a que la compañía del Teatro de Arte de Moscú, liderada por Stanislavski, tuviese dos giras por los Estados Unidos. Tras ese episodio, Richard Boleslavsky y Maria Ouspenskaia fundaron la compañía American Laboratory Theatre e impartieron de forma pedagógica nociones stanislavskianas, siendo este el detonador de la gran influencia que tendría Stanislavski como esparcidor de un nuevo teatro norteamericano. En 1931 la amplitud de esta ola metódica creció hasta que Cheryl Crawford, Harold Clurman y Lee Strasberg fundaron el Group Theatre, la primera agrupación norteamericana que empezó a trabajar basado en las concepciones stanislavskianas.

Pero ¿cuál era el real objetivo de Stanislavski al intentar guiar sus pensamientos, técnicas y ejercicios en una estructura metódica? Stanislavski quería encontrar un punto medio entre la tecnicidad que advierte un método junto con la espontaneidad es escena: “El método de vivir un papel en la vida requiere una continua improvisación, mientras que el problema técnico de aprender un papel de memoria hace imposible la interpretación improvisada” (Stanislavski 1987:59). Según Serrano, Stanislavski puede considerarse fundador de una moderna formación del actor basada en la eliminación de todo tipo de clichés y manierismos comerciales. Subrayamos, una vez más, que su principal objetivo era indagar sobre una actuación que introduzca la vida en escena, sin olvidar las condiciones que esta requiere. (2004:92). “Se trata de nada menos que utilizar el aparato psico-físico del actor en las condiciones de la escena: sin estímulos iniciales reales [...] y sin consecuencias reales pasadas la función. Este comportamiento tiene la doble connotación: por una parte, la entrega vital y por otra el respecto de la convención (teatral)” (Serrano, 2004:93).

A lo largo de su continua investigación, Stanislavski fue centrando bases para llegar al planteamiento de un sistema que pueda funcionar en ambos ámbitos. Así, el procedimiento al cual le dio mayor hincapié en escena fue a la memoria emocional: trabajar con emociones a partir de experiencias reales.

1. Teatro desde las emociones: Memoria Emocional

En esta primera etapa de investigación y creación del “método” o “sistema”, Stanislavski trabajó con herramientas estimuladoras para “desencadenar la creación subconsciente en el actor” (Stanislavski 2003:348), haciendo de este, según Serrano, un actor desencadenante de sentimientos afectivos teniendo cuidado no someterseles completamente (2004:96). Borja expone en su libro *El arte del actor en el siglo XX* que Stanislavski advertía sobre un componente subconsciente que evitaba que la interpretación se pinte “falsa, razonada, convencional, árida, sin vida, formal” (Borja 2009:83). Lo que buscaba era llevar al actor a un estado que le permita manifestar ese componente creativo subconsciente mediante una técnica consciente, ya que, según Jiménez, una técnica consciente le otorga al actor una metodología a seguir las repeticiones necesarias, a diferencia del subconsciente, que bajo ningún tipo de control podría caer en la “inspiración del momento”. A este proceso se le denominó “Psicotécnica” (1990:431).

La Psicotécnica comprendía el desarrollo de una herramienta que, durante el paso del tiempo, fue vista como un desacierto para el sistema: nos referimos a la Memoria Emocional. Se entiende por Memoria Emocional como la “técnica empleada por Stanislavski por la cual el actor revive una emoción perteneciente a su historia personal” (Borja 2009:80). Es decir, evocar en el presente emociones vividas en el pasado a fin de construir el personaje dramático desde las experiencias reales vividas por el actor. Stanislavski planteaba la Memoria Emocional como mecanismo para revivir las emociones experimentadas: “El actor crea su rol no sólo por la simple inspiración accidental, como equivocadamente creen algunos teóricos, sino por toda una serie de inspiraciones provocadas y fijadas durante los ensayos y luego repetidas en el momento de la creación y basadas en los recuerdos afectivos” (Serrano, 2004:96).

Stanislavski refuerza esta idea señalando que los actores como individuos creadores deben constantemente succionar material de la vida real. Al ser intérpretes de “almas humanas de todo el mundo” deben entonces experimentar, observar y dejarse llevar por sus emociones, ampliando su bagaje interpretativo y creativo (1982:95-96). Sin embargo, advierte que estos sentimientos evocados en escena controlan al actor, y no viceversa: “Pero usted no debe minimizar el significado de los sentimientos repetidos extraídos de la memoria emocional... por el contrario, usted debe dedicarse completamente a ellos, porque son el único medio con el cual usted puede, en cualquier grado, influenciar la inspiración” (Stanislavski 1982:124-125). En efecto, tras esta cita, podemos comprobar que Stanislavski se fiaba de la memoria emocional como única vía confiable para traer la inspiración a escena.

Vera Soloviova, estudiante de Stanislavski en el Teatro de Arte de Moscú, declara en una entrevista para Jimenez que, si bien la memoria emocional es el recuerdo de alguna experiencia personal que haya afectado emocionalmente al actor, también puede ser una situación de la cual haya sido testigo, alguna experiencia que haya leído, visto o escuchado. En ese sentido, afirma que la memoria emocional comienza desde la memoria sensorial (1990:442).

En *El trabajo del actor sobre sí mismo*, Stanislavski sostiene que el oído y la vista son los sentidos más sensibles para poder captar impresiones externas, y que el actor necesita entrenar la memoria de los sentidos al igual que la de las emociones (2003:221). También, complementa que no solo el actor debe trabajar con experiencias personales sino agregar las vivencias reconocidas en terceros (2003:242). De una forma más precisa, Borja define: “Memoria sensorial: Técnica mediante la cual el actor recuerda y revive las

sensaciones físicas (táctiles, olfativas, gustativas, visuales y auditivas) de un episodio de su pasado. Se utiliza como fase previa a la memoria emocional, esto es, antes de traer al presente la emoción de aquel episodio” (Borja 2009:80). Entonces, inferimos que la memoria sensorial es el vehículo para llegar a la memoria emocional.

Lee Strasberg, profesor norteamericano y uno de los fundadores del *Group Theatre*, fue quien desarrolló más a fondo la técnica de la memoria emocional después de Stanislavski. Sin embargo, la historia se tornó de un color diferente cuando en 1934 Stella Adler, miembro y actriz del grupo, fue quien transformó la visión de la técnica que estaban desarrollando como agrupación, ya que decidió visitar a Stanislavski en su estadía en París para recibir los nuevos conceptos que éste había investigado posteriormente a la memoria emocional.

En 1949, combatiendo para empoderar al Método, Strasberg se vuelve Director Artístico en la asociación Actors Studio luego de que el *Group Theatre* que compartía con Cheryl Crawford y Clurman se disolviera por las diferentes interpretaciones que surgieron sobre la forma de abordar el formato (2009:175). Luego de la separación, Borja agrega que Strasberg amplió el desarrollo de tal método e incrementó el uso de la memoria emocional proveniente de una vida imaginaria; ya sean libros, reminiscencias, viajes e incluso de la misma comunicación con otros seres humanos, con el objetivo de disponer todo el material obtenido al servicio de los personajes en escena. Se forja un proceso de “reelaboración” por parte del actor de acuerdo con las necesidades que sostiene la obra (2009:82).

Strasberg expone un ejemplo práctico de memoria sensorial y memoria afectiva - como él le llamaba- en su libro *Un sueño de pasión*:

El actor comienza cinco minutos antes de que suceda el hecho emocional. El proceso correcto para inducir una respuesta es a través de los sentidos. Él trata de recordar dónde estaba. Digamos que estaba en el patio [...] El patio está compuesto de muchos objetos que él ve, oye, toca y demás; a los cuales él asigna la palabra *patio*. Sólo por la formulación de la sensación concreta de esos objetos pueden ser estimuladas las emociones. No es suficiente decir “Hacía calor”. Por el contrario, el actor debe definir con precisión en qué zona experimentó ese calor particular que recuerda; el actor localiza la concentración en esa zona no para crear solo una memoria, sino para revivir ese momento. El actor recuerda lo que llevaba puesto: el aspecto, la textura o la sensación de ese material sobre su cuerpo. Trata de recordar el hecho que produjo la emoción [...] en términos de los diversos sentidos que la rodearon. Si hay involucrado algún otro

individuo, también debe ser experimentado en términos de la memoria sensorial [...] Cuando el actor llega al momento de gran intensidad, debe poder estar concentrado sensorialmente; de otra manera la voluntad del actor está fuera de control y puede ser arrastrado por la experiencia emocional (Strasberg, 1997:124-125).

Según Borja, Strasberg consideraba a la memoria afectiva -lo que Stanislavski denominaba memoria emocional- uno de los fundamentos claves para su investigación. Además de impulsar al actor a crear mediante una emoción verdadera, Strasberg buscaba que esta emoción sea manifestada de la forma más expresiva posible. Explica detalladamente los pasos que debe seguir el actor para desarrollar la memoria afectiva:

Primero, escoger una experiencia de mínimo siete años de antigüedad que haya afectado al actor intensamente; Segundo, entrar a un estado de relajación y concentración; y Tercero, culminar con la memoria sensorial como vehículo movilizador de emociones. Strasberg aclara que estas emociones, al funcionar como recuerdo, no son verdaderas; por lo tanto, pueden controlarse y ponerse al servicio para las circunstancias dadas de la escena (Strasberg en Borja 2009:185-186).

Así, Borja resalta que Strasberg plantea volver los sentimientos reales a sentimientos expresivos, estableciendo un procedimiento con un comienzo, desarrollo y final: la reformulación de conceptos del nuevo sistema Stanislavski persistiendo en la memoria emocional (2009:179).

Stanislavski, en una segunda etapa de investigación, desiste de continuar con el trabajo de la memoria emocional ya que encuentra una nueva forma de trabajo encaminada a los objetivos y acciones de los personajes. A pesar de ello, Strasberg siguió investigando más a fondo su técnica desde las emociones, reconstruyendo conceptos que Stanislavski previamente había instaurado como parte del trabajo creativo del actor. El “sí mágico” -que funciona como una Hipótesis imaginaria donde el actor se coloca en la situación que acontece en escena- esta vez debía ser una historia real personal del actor, y no ficticia. Este reemplazo de circunstancias imaginarias por circunstancias personales Strasberg lo llamaba *sustitución* (2009:181-182). A su vez, Strasberg destacaba la liberación de la expresión. La relajación y concentración han sido conceptos usados y reformulados por Strasberg que, en una primera estancia, fueron planteados por Stanislavski pero que vistos desde otra perspectiva complementaron el trabajo que el maestro venía haciendo con el trabajo desde las emociones. Strasberg invitaba a alguno de sus alumnos a sentarse en una silla y le exigía que practique la relajación activa fuera

del marco de la escena y no integradas a la acción: “las sienas, el puente de la nariz en dirección a los párpados, los músculos gruesos de los costados de la nariz que dirigen hacia la boca y la barbilla, la lengua, la parte posterior del cuello, los músculos y nervios de la parte posterior de la espalda” (Borja 2009:183). Lo que intentaba hacer Strasberg era, tal y como menciona Borja, liberar los bloqueos emocionales que surgen por el condicionamiento social para que el actor pueda transmitir las emociones del personaje libremente, sin tensiones físicas y mentales. Otro de los conceptos reformulados por Strasberg dentro del desarrollo de su propio método es la concentración. Este ideaba ejercicios en donde el actor realizaba una acción con un objeto imaginario y experimentaba sensaciones corporales que por consecuencia debía aparecer junto con una emoción experimentada. Stanislavski, por su parte, lo encaminaba hacia la acción física. Por último, Strasberg subraya la Memoria afectiva como uno de los ejes de su investigación, a diferencia de Stanislavski, que lo planteaba como un camino para llegar a la emoción si es que la “inspiración” no llegaba al actor (2009:182-186).

Por otro lado, Uta Hagen, actriz y pedagoga norteamericana, comparte varias de las ideas de Stanislavski y Strasberg en su libro *Un reto para el actor*. Hagen expone que los cinco sentidos del actor son medios que permiten desarrollar nuestras percepciones físicas acompañadas de sentimientos psicológicos (2013:133-134). “Los sentimientos y emociones que nos invaden, las reacciones físicas y psicológicas a los estímulos externos, son el resultado de una acumulación de experiencias vitales” (Hagen 2013:135). Hagen apoya el uso de la memoria sensorial definiendo que es un instrumento crucial para el actor, ya que evoca recuerdos emocionales a voluntad logrando hacer asociaciones que conectan los sentimientos actuales con otros sentimientos similares en el pasado (2013:136). La maestra estadounidense esclarece que, al utilizar objetos detonadores de las experiencias personales, se puede activar asociaciones que favorecen a la recuperación de tal emoción a modo de resumen de la vivencia. Este resumen inicia con la descripción de las circunstancias en las que el actor se encontraba, tal y como Strasberg lo practicaba con sus alumnos: “la hora del día, el clima, la luz, el estampado del papel de la pared, la mancha de la alfombra, los reflejos en un cristal o en un espejo, los sonidos de la calle o la música de la radio, la ropa que llevaba tu amado, la loción de colonia, lo que acababas de comer o de beber, etc” (Hagen 2013:140).

Además de la memoria sensorial, Hagen utiliza un concepto que ayuda al actor a identificar sus vivencias con las del personaje. Explica que tuvo que recurrir a experiencias vitales propias que fueran relevantes para el personaje que iba a interpretar,

logrando así la creación de un nuevo “yo”. Hagen trabaja este procedimiento con el concepto de “transferencias”. Es decir, propone al actor imaginar que él mismo es el personaje de la obra cambiando las frases en primera persona. Utiliza un ejemplo práctico con la obra *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams: “En la primera escena te enteras de que “te” criaron en Belle Reve, una mansión del sur que fue hipotecada y que se deterioró poco a poco, que “te” convertiste en profesora de escuela y que con “tu” escaso salario intentabas mantener “tu” casa” (Hagen 2013:104). Una vez que este ejercicio está transformado hacia uno mismo, buscar transferencias de las propias experiencias personales del actor a las de la obra servirá para que los hechos aislados se conviertan finalmente en sinónimos (2013:104-105) Por último, aclara que la “expresión del arte consiste en seleccionar las realidades apropiadas de la vida con el objetivo de construir una nueva perspectiva y un nuevo estado de vida y de respiración” (Hagen 2013:142). No obstante, no significa que las transferencias que el actor escoge de su vida personal deban ser las mismas experiencias que le suceden al personaje en la obra, sino que se debe de tener en cuenta la conexión de la experiencia elegida con la esencia de la experiencia que vive el personaje. Además, Hagen considera que, si bien el actor utiliza el pasado para formar una realidad en el aquí y ahora, al momento de estar en el escenario el actor no permanecerá en el pasado, sino que ahora trabajará con ese nuevo presente. Es decir, que la búsqueda de transferencias son parte del trabajo previo del actor y no de la interpretación en funciones:

“El primer objetivo de las transferencias es identificarte con todos los aspectos de la vida pasada y presente del personaje, corroborar tu fe en la época, lugar, alrededores concretos y circunstancias en las que vivirá el personaje y proveer de realidades pertinentes a las relaciones que mantienes con el resto de personajes. El segundo tiene que ver con el descubrimiento del comportamiento del personaje, justificarlo al mismo tiempo que estamos alerta a cada detalle, a cada objeto animado o inanimado que estimula nuestras acciones en escena y nos predispone a actuar consecuentemente con lo que sentimos y deseamos” (Hagen 2013:119-120)

Para el proceso de ensayos, Hagen utiliza este segundo objetivo que ayuda al actor a no permanecer en el pasado y a ubicarse en el presente junto con la vinculación de sus transferencias. La tarea del actor es recrear de manera concreta cada acontecimiento que realice en escena, definir minuciosamente cada detalle, objeto, persona o lugar que se encuentre en la escena para que el actor no se relacione con su entorno de manera general,

sino lo más específicamente posible. A este trabajo Hagen lo denomina “particularización”.

Como se ha mencionado anteriormente, la memoria emocional fue criticada por distintos teóricos, actores y directores al observar que el actor entraba a un plano desconocido al intentar evocar sus emociones de manera voluntaria. La falta de control e inestabilidad emocional con la que el actor se encontraba al evocar experiencias personales para llegar a la emoción que la escena requería, ocasionaba mayor revuelta entre los teatristas. Según Jimenez, a fines de los años cincuenta, hubo una fuerte oleada de problemas con los actores que estaban siendo formados por el método: “los psiquiatras eran llamados a los talleres de actuación para sacar a los estudiantes del shock [...] Se había establecido un culto, no a Stanislavski, a Boleslavski o a Michael Chéjov, ni siquiera a Strasberg, sino a algo llamado El Método” (Jimenez 1990:357). Así mismo - complementando la idea- el autor agrega que, al ser la memoria emocional una acción introspectiva que exige al actor una mayor observación en su vida interior, puede generar que este elemento se extienda más allá del trabajo teatral. Es decir, que la memoria emocional puede convertirse en una especie de terapia privada al consumir al actor en un campo psicoanalítico. Sin embargo, el autor explica que lo sucedido no fue el propósito de Stanislavski ni de los profesores que impartían dicho método, sino que se debió a un accidente de su teatro local, al ser enseñado a una juventud con ansias de indagar en su mundo psicológico (1990:435-436). “Demás estar decir que Stanislavski nunca apuntó a una absolutización de la introspección de esta naturaleza. Su error fue otro. Pretendió que el actor hiciera todo y al mismo tiempo [...] (Serrano 2004:108). Jorge Eines, en su libro *Hacer Actuar* pone en tela de juicio la capacidad de llegar a la emoción de manera voluntaria, e incluso presume que la sensorialidad como vehículo para hallar la emoción es un proceso terapéutico más no teatral (2005:57-59), permitiendo que las confusiones entre la vida real y la vida de la escena se manifiesten. Es decir, que el propósito de Stanislavski de sistematizar las herramientas o métodos como una guía para el actor, no se estaba cumpliendo de manera objetiva, ya que:

“La técnica vive en lo consciente, y si uno se propone una determinada cosa y lo consigue, es que técnicamente está dotado de recursos para hacer algo de manera consciente y deliberada. Puesto que la emoción no pertenece al mundo de los recursos

que la técnica brinda y pone a disposición del actor, la pregunta que seguimos sosteniendo es si a través de la vía sensorial podemos acceder a la emoción” (Eines 2005:59).

Así como Eines, Elia Kazan, en una de las entrevistas a Sergio Jimenez, expresaba su malestar ante la memoria emocional. Afirmaba que la emoción debe partir desde lo que sucede con la otra persona en la escena del presente, y no desde algo que tienen dentro de ellos (1990:405).

Sin embargo, existe un concepto que Hagen desarrolla en su libro que no ha sido mencionado ni por Stanislavski ni por Strasberg dentro de sus métodos. Hagen aclara que el uso de la memoria emocional no debe llegar al estado de “histeria emocional” en el actor. Esta especie de inestabilidad por el uso de las emociones reales en el actor se evitará siempre y cuando este ya haya hablado, entendido y liberado el tema o la experiencia trabajada. A este mecanismo Hagen le llama “distancia objetiva”. Además, a diferencia del planteamiento de Strasberg en referencia a la antigüedad de los recuerdos evocados, Hagen propone que el suceso ha podido acontecer hace 2 años o unas horas antes, lo primordial es que el actor entienda el origen del problema y pueda tomar distancia del hecho, logrando que las circunstancias no lleguen a afectarlo psicológicamente (2002:141).

En suma, hemos revisado tres autores que de alguna forma optaron por trabajar con la memoria emocional del actor como herramienta creadora en su proceso creativo: Constantín Stanislavski, instaurando el método en su primera etapa como investigador; Lee Strasberg, reforzando e intensificando la emoción como punto de partida; y Uta Hagen desde las asociaciones que conectan experiencias del actor con las del personaje.

2. Un nuevo método: Las acciones físicas

Sabemos que Stanislavski fue el promotor de la memoria emocional en el mundo del teatro. Actores, directores y maestros comenzaron a utilizar la técnica con el fin de eliminar los clichés en la actuación. Sin embargo, en 1934 las discrepancias con respecto al método de la memoria emocional comenzaron a surgir. Según Borja, Stella Adler, actriz y miembro del Group Theatre -encabezado por Lee Strasberg-, recibió clases particulares de Stanislavski, quien se encontraba en París recibiendo un tratamiento médico. Adler descubrió que la metodología que ejecutaban en el Group Theatre difería totalmente de las nuevas propuestas del maestro ruso. Stanislavski, en esta segunda etapa de investigación, encaminaba su sistema a los objetivos del actor mediante la acción del

personaje, las “circunstancias dadas” y el “sí mágico”; mientras que Strasberg persistía con la memoria emocional del actor como fuente de creación (2009:175-176). Al darse a luz esta información, incrementó la crítica hacia el rol que cumplía la voluntad en el actor al evocar recuerdos personales y se inició una fuerte ola de popularidad ante esta nueva técnica stanislavskiana.

Stanislavski introdujo el trabajo con elementos cruciales para la construcción de un personaje: la imaginación y el análisis de las circunstancias dadas. Esto se complementó de manera mucho más precisa con el trabajo de la acción en sí: “el drama en la escena es la acción que se está realizando ante nuestros ojos, y el actor que sale a la escena es el encargado de realizarla” (Stanislavski 2003:54). Stanislavski plantea las bases principales de su nuevo sistema de trabajo: la actividad y el dinamismo de la creación escénica (2003:55).

Según Serrano, a este sistema Stanislavski le llamó el “método de las acciones físicas elementales”, haciendo que el trabajo del actor se formule de modo más objetivo y directo. En ese sentido, se logra describir metodológicamente el proceso que realiza el actor previo y posterior a la construcción del personaje y de la escena desde un acercamiento a la acción física (2004:104-105).

En efecto, Stanislavski plantea un sistema preciso y detallado que puede aplicarse a una puesta en escena o al estudio de los personajes, tal como lo explica Toporkov:

1) Parte analítica

Para el conocimiento y la identificación progresiva con el personaje el actor aplica los sí mágicos a:

- a) Las circunstancias dadas (Autor)
- b) Las premisas de dirección (Director)
- c) La concepción personal del rol (Actor)

Dando como resultado una concepción general de la vida del personaje en su medio ambiente. Los puntos anteriores se desarrollan en conversaciones y lecturas sin interpretación en la mesa para profundizar el análisis de la pieza (situaciones, personajes y propósitos del elenco con relación a los mismos).

2) Parte expresiva

El actor trabaja con su instrumento vocal y psicotécnicamente para poder construir el personaje mediante:

- a) La imagen creadora.
- b) La concentración controlada.

c) La fe y el sentido de la verdad.

La suma de estos elementos crea y desarrolla su memoria emotiva dando como resultado entonaciones, pausas y silencios correctos de los personajes. Los puntos anteriores surgen de lecturas interpretadas y pulidas en la mesa.

3) Parte escénica

El actor suma a su trabajo anterior sobre la psicotécnica y la dicción los siguientes factores para poder encarnar correctamente su personaje:

- a) El entrenamiento físico adecuado.
- b) La expresión corporal del personaje.
- c) El conjunto de elementos teatrales.

Esto da como resultado la encarnación correcta de todos los personajes de la pieza. Los puntos anteriores surgen de improvisaciones, ensayos en la sala reducida y en el escenario completo, etcétera (Toporkov 1961: 11-12).

Stanislavski dejó sentadas las bases de método alrededor de 1936 y 1937 en tres aspectos fundamentales. Según Borja, se dividían en: Análisis activo; fusión del actor y el personaje a través de la acción física; y la línea ininterrumpida de acciones físicas en la construcción final de un personaje. Dentro de la primera etapa, el actor improvisa actividades en función a los sucesos descritos en la obra, con la pregunta “¿qué haría yo...?” se sitúan las circunstancias dadas del personaje para llegar a una primera aproximación (2009:95-99). Posteriormente, cuando ya se improvisó escenas en relación a las circunstancias dadas del personaje, el actor tiene como objetivo registrar todos los momentos de fusión que haya percibido durante la experiencia. Es decir, las semejanzas que existan entre las experiencias del actor y las experiencias del personaje. Stanislavski denomina a este proceso “percibirse en el papel y percibir a este dentro de uno mismo” (Borja 2009:98). En una tercera etapa, se desarrolla la “línea ininterrumpida de acciones físicas” esto refiere a una sucesión de acciones físicas que le brindan al actor un viaje preciso de actividades coherentes con las circunstancias dadas de la escena. De esa manera, se mantiene esclarecido lo que está haciendo el personaje sin entrar a una inmediata mecanización del texto (2009:99). Por lo tanto, Stanislavski prioriza el abordar un personaje dramático de manera física con la construcción de una partitura, para que, como consecuencia de las acciones realizadas, la partitura “espiritual”, es decir, la emoción, aparezca sin forzarla.

Entonces, según Grotowski, “en la concepción de Stanislavski, las acciones físicas eran elemento del comportamiento, acciones elementales verdaderamente físicas pero

ligadas al hecho de reaccionar a los demás [...] Todas las fuerzas elementales en el cuerpo están orientadas hacia alguien o hacia sí mismo: escuchar, mirar, proceder con el objeto, encontrar los puntos de apoyo: todo esto es la acción física” (Grotowski en Jimenez 1990:492-493). Esta perspectiva hace que el actor cuente con objetivos palpables y concretos, además de evitar que el actor se centre en evocar sentimientos del pasado y ponga su atención y concentración en lo que sucede en el presente.

Después de haber expuesto el origen, la permutación, y el rechazo de la memoria emocional, además del descubrimiento de una sistematización para permitirle al actor sentar bases sobre las cuales trabajar una técnica precisa de actuación, concluimos que “nadie puede despertar en uno mismo sentimientos (amar, sufrir, estar celoso) con el solo fin de experimentarlos; no se los puedo violentar, porque si se ignora esta regla se termina en la más repulsiva artificialidad” (Stanislavski 2003:58).

3. Marco teórico

En cuanto al marco teórico esclareceremos conceptos claves con el fin de encaminar la perspectiva general del proyecto de investigación por una misma vía. Es necesario mantenerlos presentes ya que existen distintos enfoques desde los cuales pueden orientarse dichos conceptos. Los que se desarrollarán en la presente tesis serán los siguientes:

Identificación

Bajo la óptica del presente proyecto, tratamos el concepto “identificación” desde dos aristas: La primera, es la escrita por Stanislavski en el *Manual del actor*: “La capacidad para transformarse en cuerpo y alma” (Stanislavski: 1963:39); y la segunda sustraída del diccionario de Pavis: “verse a sí mismo metamorfoseado ante sí y actuar ahora como si hubiéramos entrado en otro cuerpo, en otro carácter” citado de Nietzsche en “El origen de la tragedia” (Nietzsche en Pavis 1983:263). En ese sentido, se propone el término “identificación” como una simbiosis del cuerpo del actor y la vida interna del personaje. Dentro de este concepto englobamos también lo que Stanislavski llamaba “encarnación”. Según Borja, Stanislavski define “encarnación” como la doble necesidad de vivir el personaje: la vivencia interior, por un lado, y la transmisión de esta vivencia de una forma artística (Borja 2009:84-85). Por lo tanto, cuando se refiere a “encarnación”, equivale a la unificación de las actividades físicas realizadas por el actor dentro de las circunstancias dadas; sumado a la memoria personal y la memoria del personaje dentro de la escena. Como proceso de identificación, tenemos lo que Stanislavski llamaba

“percibirse en el papel y percibir a éste dentro de uno mismo”. Este no es precisamente un concepto, sino más bien la formulación del actor tiene como objetivo registrar todos los momentos de fusión que haya percibido durante la experiencia. Stanislavski denomina a este proceso “percibirse en el papel y percibir a este dentro de uno mismo” (Borja 2009:98).

Memoria emocional

Sabemos que existen distintos modos de llamar a este método que Stanislavski propuso a inicios de su vida artística: memoria emotiva, memoria de las emociones, memoria afectiva, etc. Dentro de la presente investigación la llamaremos “memoria emocional” ya que según nuestras fuentes académicas es llamada, en su mayoría, de esa manera. Se entiende como “memoria emocional” al recurso que utiliza el actor para evocar emociones correspondientes a su vida pasada (Borja 2009:80). Como se ha explicado a lo largo del Estado de la cuestión, la memoria emocional es la técnica que implantó Stanislavski al identificar la falta de organicidad en la interpretación del actor. Con esta nueva herramienta, se aludirían emociones ya vividas al presente con el fin de que la actuación sea viva y veraz. Stanislavski enfatiza que mientras más amplia sea su memoria emocional, más ricos serán sus materiales para la facultad creadora interna (Stanislavski 1964:98).

Memoria sensorial

Definimos como “memoria sensorial” al procedimiento por el cual el actor recuerda las sensaciones físicas de algún acontecimiento en su vida personal. Este actúa mediante los aspectos sensoriales como vista, oído, tacto, gusto y olfato (Borja 2009:80-81). Es decir, la estimulación de los sentidos físicos de una experiencia personal, es el medio para llegar a la memoria emocional.

Circunstancias dadas

Las circunstancias dadas son definidas como la coyuntura en la cual se realiza la acción en el texto. Es decir, el tiempo, lugar, época, etc. por las cuales los personajes de la obra están atravesando; haciendo que el actor se disponga a creer verdaderamente en aquellas circunstancias como si fueran propias (Borja 2009:70).

Sustitución de las circunstancias dadas

Posterior a las circunstancias dadas, Strasberg reformula el planteamiento de este concepto proponiendo la “sustitución” de las circunstancias dadas. Es una técnica mediante la cual el actor reemplaza el “sí mágico” hipotético en una situación real personal. El objetivo de la sustitución es que las circunstancias dadas se hagan siempre

más particulares. “Si las circunstancias de la escena indican que el personaje debe actuar de una determinada manera, ¿qué es lo que le motiva al actor, como ser humano, a actuar así?” (Borja 2009-181). Es decir, en vez de seguir con una Hipótesis futura e imaginaria, Strasberg propone que el actor se vea más involucrado desde su vida personal como ser humano.

Distancia objetiva

El concepto de “distancia objetiva” planteado por Uta Hagen es entendida como la forma de distanciar una experiencia personal del aquí y ahora. Hablar, entender, liberar y tratar el tema para que no afecte emocionalmente al actor. De esta manera el intérprete podrá utilizar sus experiencias y vivencias de manera objetiva (Hagen 2013:141). Es un aspecto muy importante ya que sitúa una valla entre una sesión terapéutica y una coyuntura teatral. Aquel que decide aplicar la distancia objetiva, observará la evocación de las experiencias desde una postura neutral y no bajo las riendas del descontrol emocional.

Acciones físicas

Según Grotowski, Stanislavski tiene la noción de acciones físicas como elementos de comportamiento. Es decir, actividades elementalmente físicas que están relacionadas al hecho de desarrollarnos con terceros. “Todas las fuerzas elementales están orientadas hacia alguien o hacia mí mismo” (Jimenez 1990:492-493). En ese sentido, las acciones físicas centran el objetivo hacia el “hacer” más que el “querer”.

Línea ininterrumpida de acciones físicas

Se le denomina línea ininterrumpida de acciones físicas a la sucesión de acciones que el actor realiza en una escena de acuerdo con las circunstancias dadas del personaje. Según Borja, este orden de actividades se denomina “partitura física” de acciones (2003:99); y permite que el actor se concentre en lograr su objetivo y no en la introspección de los sentimientos.

Sí mágico

Stanislavski planteaba al “sí mágico” como una situación hipotética en donde el actor estuviera en las circunstancias dadas del personaje. Toporkov señala que “el sí mágico es el punto de partida del análisis. Los actores transmiten con toda veracidad los sucesos acaecidos en la obra en virtud de una suposición que para ellos se convierte en una realidad innegable” (Toporkov 1961:14).

Transferencias

Este proceso es llamado por Uta Hagen de esa manera ya que lo propone es encontrar momentos de la vida personal del actor para poder conectarlas con las experiencias de la obra. Cumplen el objetivo de identificarte con aspectos de la vida del personaje: ya sea su comportamiento, relaciones y lugares. Permite que el actor se encuentre más compenetrado con cada detalle que su personaje realiza en escena (Hagen 2013:119-120).



CAPÍTULO II. METODOLOGÍA

Desarrollamos esta investigación desde una forma práctica, ya que ejecutamos un laboratorio de exploración escénica con un determinado grupo de participantes con el objetivo de comprobar la Hipótesis planteada. La metodología cualitativa, tal y como explica Sampieri en su libro *Metodología de la Investigación*, plantea un enfoque desde la exploración en donde el objetivo principal es recolectar la experiencia, el punto de vista, y el ambiente natural en el que se ha desarrollado el individuo (1991:530). Bajo la propuesta del laboratorio de exploración y creación con ejercicios estimulantes que les permita explorar con herramientas de la memoria emocional y el método de las acciones físicas, se recoge información individual específica y cercana de cada uno de los sujetos de estudio. La búsqueda inicia con una revisión teórica de la literatura previa sobre los temas a tratar, hasta el desarrollo del ya mencionado laboratorio programado para noviembre y diciembre del 2018. El presente laboratorio comprende la formulación de una secuencia de herramientas desprendidas de dos técnicas: memoria emocional y acciones físicas; dando la posibilidad al actor de lograr una mayor identificación con una escena dramática.

1. Participantes

La Hipótesis fue planteada en un grupo humano dispuesto a ser analizado, comparado y observado durante 10 sesiones de trabajo. Para objetivos de la investigación tendremos en consideración dos tipos de participantes:

1.1.Acompañantes

Dentro del proceso del laboratorio, al ser una investigación que lidia con experiencias y vivencias personales de los propios actores, tuvimos el acompañamiento de una psicóloga social en el desarrollo del laboratorio. Verónica Ríos es actriz de la Pontificia Universidad Católica del Perú, además de contar con bachiller en Psicología, con mención en Psicología social con interés en al área de Recursos Humanos e Investigación de mercados. Así mismo tiene conocimientos adquiridos en manejo de pruebas psicológicas, técnicas de entrevista, metodología de la investigación, tecnologías de la información y diseños instruccionales. Indicadores claros de liderazgo, responsabilidad, trabajo en equipo, comunicación eficaz, aprendizaje autónomo y trabajo bajo presión. Su participación comprendió el seguimiento de los procesos de los actores durante las sesiones, además de la documentación de los mismos para una mayor

especificación en las conclusiones obtenidas. Lejos de querer utilizar la memoria emocional como lo hacían anteriormente, creemos pertinente la presencia de Verónica Ríos como experta en el tema de manejo de emociones en situaciones de crisis, ya que, como se dijo anteriormente, no somos capaces de tener voluntad sobre ellas. Por ende, si alguno de los sujetos de estudio necesitara asesoramiento u orientación personal en alguna de las sesiones, la presencia de una psicóloga a modo de prevención más que de intervención, nos es oportuna.

Así mismo, Romina López Barreda, egresada de la especialidad de Teatro en la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, cumplió el rol de observadora dentro del laboratorio de exploración con el fin de obtener una perspectiva externa de los procesos personales y grupales. Al ser la misma persona quien desarrolla la presente tesis y quien dirige el laboratorio de exploración, es provechoso que un tercero se encuentre fuera del ambiente de creación, ya que podemos recibir sus interpretaciones y percepciones respecto a lo que sucede con los sujetos de estudio dentro del laboratorio. Decidimos que Romina López fuera la observadora del proceso ya que realizó su tesis de licenciatura titulada: “La memoria emotiva y la desvinculación -el distanciamiento brechtiano y la memoria emotiva imaginada- como herramientas en el proceso creativo del personaje: Estudio del montaje de la obra Financiamiento Desaprobado”; teniendo así conocimientos sobre procesos creativos con la memoria emocional en actores de teatro.

1.2. Sujetos de estudio

En cuanto a los participantes del laboratorio, propusimos dos actores y dos actrices matriculados en la especialidad de Teatro de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP de sexto a octavo ciclo. Escogimos 4 alumnos, dos hombres y dos mujeres, ya que el corto número de sujetos nos permitiría observar el proceso individual de cada actor y actriz durante el laboratorio. Además, es necesario que los participantes cuenten con la misma formación actoral: Formación stanislavskiana. Los sujetos de estudio cumplen con este requisito, ya que, durante sus primeros años de carrera, los docentes en el centro de estudios (PUCP) han ido otorgándoles diversas herramientas para encaminarlos hacia la acción. Decidimos trabajar con estudiantes porque concebimos que poseen más control de sistematización y orden, además de contar con una mayor apertura en cuanto a la exploración de sus experiencias personales. Con el fin de proteger las identidades de los involucrados, se les denominará Actriz 1, Actriz 2, Actor 1 y Actor 2.

2. Fases de la investigación

La investigación contará con tres vías generales de recolección de información:

2.1. Entrevistas

Tendremos como punto de partida tres entrevistas realizadas a reconocidos docentes, directores y actores con una amplia trayectoria teatral quienes, actualmente, laboran como profesores de la especialidad de Teatro en la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP: Alberto Isola, Alejandra Guerra y Alfonso Santistevan. Las entrevistas funcionan como documentación del panorama actual en el que se encuentran los alumnos de la FARES con respecto a la técnica de actuación. Así mismo, buscan percibir la manera en la que los entrevistados observan el uso de la memoria personal del actor como fuente de creación.

2.1.1. Alberto Isola

Bachiller en Ciencias y Artes de la Comunicación con mención en Artes Escénicas (PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU) y Magister en Literatura Hispanoamericana. Graduado del Curso para Animadores Teatrales Civica Scuola del Piccolo Teatro di Milano en Milán, Italia (1972-74); además del ISTA (International School of Theatre Anthropology) dirigido por Eugenio Barba y también del Curso para Directores Profesionales Drama Centre London en Londres, Inglaterra. (1974-77). Isola ejerce como profesor a tiempo completo en la PUCP, dictando cursos como Actuación 3, 5, y 6; Historia del espectáculo teatral 1; Lectura e interpretación de textos 1 y 2, etc. También es miembro fundador de Escena Contemporánea, para la cual realiza proyectos teatrales y talleres avanzados de actuación; así como también de Coladecometa, Artes Escénicas para la Infancia y la Juventud. Isola brinda un vastísimo aporte a la investigación ya que cuenta con más de 48 años de trayectoria artística, atribuyéndonos información veraz acerca de métodos, técnicas y sistemas teatrales de carácter nacional e internacional.

2.1.2. Alejandra Guerra

Bachiller en Artes Escénicas en la especialidad de teatro de la Universidad Carnegie Mellon de Pittsburgh y siguió el curso completo en la Escuela Internacional de Teatro Hackques Lecoq en París. Formó parte de la compañía Barely Ensemble con exalumnos de Lecoq, con quienes participó en el Festival de Teatro de Edimburgo. Ha sido actriz de Theatre de la Jeune Lune con sede en París y Minneapolis. Actualmente es docente de la PUCP en cursos como Actuación 1, 2, 7 y 8, Entrenamiento corporal y vocal

4, y Taller de Técnicas teatrales Contemporáneas. Al contar con una formación principalmente basada en el trabajo corporal, es vital entender la manera en la que la actriz y docente puede fusionar dicha forma de trabajo con, por ejemplo, la emoción en escena. Además, al ser profesora de tiempo completo, contribuye el descifrar el panorama en el que se encuentran los alumnos hoy en día respecto a los métodos o técnicas teatrales en los cursos de actuación.

2.1.3. Alfonso Santistevan

Bachiller en Ciencias y Artes de la Comunicación con mención en Artes Escénicas (PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU). Actor, director, dramaturgo y profesor. Se decidió incluir dentro de los entrevistados a Santistevan, ya que, en mi experiencia como alumna suya, considero que cuenta con una manera muy práctica y objetiva de trabajar en la actuación. Las herramientas que utiliza inducen al actor a abrir su sensibilidad para desarrollar la organicidad en escena junto con el trabajo de signos para el espectador. Al desenvolverse de una manera más pragmática, es importante percibir la manera en la que Santistevan añade el carácter emocional dentro de sus procesos. Gracias a su amplia experiencia teatral, ofrece su experiencia personal como actor y director en procesos de formación y creación actoral.

2.2. Dispositivo: Laboratorio de exploración escénica

Para el laboratorio se estimaron nueve sesiones en el mes de noviembre y diciembre. Cada sesión tuvo una duración aproximada de dos horas, siendo un total de 18 horas de entrenamiento en el proceso. El desarrollo del laboratorio se verá compuesto de dos etapas: el análisis práctico de un monólogo, en la primera; y el trabajo de escenas en parejas, en la segunda. Ambos escenarios parten desde una secuencia sistematizada de herramientas provenientes del método de las acciones físicas y la memoria emocional, teniendo como objetivo el identificar si los actores, al probar dicho sistema, logran una mayor identificación con la escena.

2.2.1. Etapa cero

En primera estancia, se inició con ejercicios de improvisación para lograr confianza, apertura y comunión entre los sujetos de estudio. Reforzar que el laboratorio de investigación es un ambiente seguro y apto para la apertura de emociones y sensaciones personales del actor es primordial antes de empezar el proceso. Es por eso que en una “etapa cero” la actitud lúdica debería estar presente en su totalidad. Como se mencionó anteriormente, se trabajó con quince ejercicios diferentes para esta etapa

previa. Los juegos de improvisación permiten que los actores traspasen las barreras del error y que los juicios de valor se vean erradicados en su accionar, además de explorar con sensaciones y emociones internas con libertad absoluta:

- a) Ya-hon-dom: Ejercicio de conducción de energía. Los participantes del laboratorio, en un círculo, trasladan la energía de un lado a otro con distintas premisas, dificultando la rapidez y concentración de la situación. Este ejercicio es primordialmente para calentar el cuerpo y el estado de juego; permanecer activos y prestos para la actitud de “acción-reacción”.
- b) Soy una manzana: Ejercicio de imaginación. En este juego los participantes construyen imágenes en pausa dentro de un círculo. El dinamismo y la urgencia de convertirse en elementos que complementen el objeto, sujeto o idea que se encuentra dentro del círculo es lo que permite que el estado de juego emerja.
- c) 3 cosas: En este ejercicio el objetivo es soltar las primeras tres ideas que surjan a partir de una pregunta planteada. Los participantes forman un círculo; uno de ellos se dirige al medio y escoge a otro participante para que responda a su pregunta formulada: “tres cosas que dices/haces/preguntas/hueles/sacas/etc. cuando...” El fin del juego es que se exteriorice las primeras sensaciones que nazcan en las cabezas de los actores sin emitir algún juicio de valor al respecto. La urgencia de responder con prontitud debe ser la base del ritmo de la dinámica.
- d) 1, 2, 3, 4: La base de este juego es formar el número 1234 en una fila. Cada participante decide ser un número (1, 2, 3 o 4); deben correr al frente a decir con firmeza el número que representan para luego gritar al unísono la combinación de todos: en este caso 1234. La permutación de números será el culpable de los errores que se presenten; una vez más, la idea del ejercicio es que los actores permitan el error como una oportunidad para seguir intentando. El siguiente nivel de la dinámica es el 5678.
- e) Punto caliente: Punto caliente es un ejercicio de exposición a un público. Un participante va al medio del escenario a cantar una canción. Cuando surja la incomodidad, olvido de letra, vergüenza, etc; otro participante le toma la posta. Lo ideal es escuchar al compañero en el momento de apuros; cuando esto suceda, otro miembro del laboratorio se pone en su

lugar y continúa con el ejercicio. Esta dinámica trabaja mucho la empatía y compañerismo con los demás.

- f) Siete mexicano: Este ejercicio es muy similar al Ya-hon-dom, ya que es un traslado de energía. Sin embargo, aquí la concentración es la clave para poder ejecutar el juego correctamente. Se va pasando la energía con números; el número “siete” siempre tendrá que decirse en un acento mexicano. A medida que van desarrollando la dinámica, los números deben convertirse en acciones físicas. La palabra se suprime y se trabaja con el cuerpo y la voz. Así, se crea una partitura física y sonora hasta llegar al número “siete mexicano”.
- g) Canon: El canon es un ejercicio en parejas ideal para trabajar la precisión de acciones físicas, la observación y la escucha con el otro. Uno de los dos participantes realiza un movimiento físico preciso; cuando va a iniciar el segundo, el otro participante repite el mismo movimiento que hizo el primer participante como una respuesta. Así, se crea una secuencia de acciones físicas que se desarrollan al mismo tiempo; solo que uno de ellos es el único que propone; el otro, representa la propuesta. Como un segundo nivel, el mismo ejercicio puede realizarse con secuencia de palabras. Una vez hecha la dinámica corporal, se suma una palabra al movimiento físico, teniendo entonces dos aristas para accionar. La concentración y observación en el otro se incrementa ya que la representación del movimiento es más específica y compleja al ahora tener un objetivo corporal y mental.
- h) Tú dices, yo digo: Este juego permite que sus acciones físicas y las conexiones entre palabras se vean explotadas al máximo. Realizar un movimiento corporal junto con una palabra les da la posibilidad a los actores de generar enlaces entre palabras y movimientos para llegar al origen del ejercicio. “Tú dices..., y yo digo...” Es otra forma de escuchar realmente lo que está haciendo mi compañero y no lo que introspectivamente estoy pensando en hacer. Las uniones nacen a partir de los vínculos generados en el momento.
- i) Baúl de categorías: En este ejercicio el objetivo se encuentra en nombrar todas las palabras posibles de la categoría que elija el compañero. Uno de ellos elige una categoría para el otro; el compañero, saca de un “baúl

imaginario” todos los términos pertenecientes a tal rango. El objetivo del ejercicio es, una vez más, expresar lo primero que aparezca en la mente sin juicio de valor; cuando el compañero se encuentre sin más ideas, el otro es quien cambia de categoría para que la urgencia del juego no disminuya.

- j) Gatitos con trabajo: La dinámica consiste en que uno de los participantes realice una actividad concreta sobre una profesión representando un gato. Los demás participantes adivinan de qué profesión es tal acción física. Este ejercicio obliga al participante a estar siempre pendiente de lo que hace su compañero, ya que la urgencia se encuentra en adivinar cuál es la profesión que realiza con su cuerpo de manera física.
- k) Me gusta, me llega: Este ejercicio permite que el actor tenga la oportunidad de expresar lo que “le gusta” y lo que “le llega” dentro de su vida personal. A modo de juego, uno de los participantes pasa al frente del escenario a comentar a manera de discurso las cosas que “le gustan” y “le llegan”. El objetivo es que siga brindando información hasta que uno de sus compañeros lo vea en problemas y tome su lugar. Este ejercicio le brinda al actor urgencia de persistir en el testimonio personal; además de la capacidad de empatía en el otro compañero.
- l) Me quejo: La dinámica consiste en protestar acerca de algo que quieran cambiar dentro de la sociedad. El objetivo del ejercicio es extremar las propuestas que se exponen en el escenario; dejar llevar la imaginación hasta su punto máximo para que los demás participantes puedan conectar desde tales límites.
- m) Ver las cosas del otro: Este es un ejercicio compuesto de dos etapas: primero el encontrar respuestas personales; y luego observar las del otro. En esta dinámica todos los participantes caminan por el espacio hasta que se dan pautas de *stop* para que se junten en parejas; la primera consigna es que cada uno revele algo físico que le guste de él mismo y se lo comparta al otro; la segunda consigna es expresar algo que le guste en cuanto a su forma de ser; la tercera es compartir algo que no muchas personas sepan de él mismo; y la cuarta, ofrecerle una pregunta al compañero. Todas estas consignas se realizan pensando en el “yo” y en hallar detalles personales de los cuales no somos conscientes. En un

segundo nivel, todas estas consignas se repiten ahora enfocando la mirada al compañero.

- n) Baile: Este ejercicio permite que el actor observe a detalle lo que el otro está accionando; exhibirse en la libertad de movimiento; y accionar físicamente reaccionando a los estímulos que le otorga la música. La dinámica se realiza en un círculo, uno de los participantes entra al medio y se dispone a bailar de acuerdo a los impulsos que le brinde la canción que suena en el momento. Los otros participantes deben copiar a detalle todos los movimientos que la persona del medio está realizando.
- o) Banca de la verdad: En este ejercicio, uno de los participantes se sienta en una silla en frente de los presentes. El objetivo es que todos los actores “interroguen” al que se encuentra sentado con preguntas de “sí” o “no”. Una de las consignas del ejercicio es que se cuenta con total libertad para realizar dichas preguntas, haciendo que los demás puedan conocer mucho más de la vida personal de quienes se encuentran en el espacio de trabajo. Así mismo, sitúa al interrogado en una posición de apertura, complicidad y conexión con sus compañeros de trabajo.

Como mencionamos anteriormente, los ejercicios buscan que los participantes del laboratorio puedan hallarse en un estado de confianza unos con otros. Al no tener un vínculo previo entre ellos, es un arduo trabajo que pueden sentirse en comunión todos juntos y se permitan trabajar con sus emociones, sensaciones y conflictos. Además, esta etapa previa contribuye a examinar y analizar el comportamiento de los participantes de manera personal y grupal en el espacio de trabajo. Los ejercicios han sido escogidos estratégicamente para que los actores vayan trabajando su cuerpo desde la acción: así como la sucesión de actividades reafirma la línea ininterrumpida de acciones físicas, el explorar desde sus discursos personales les brinda apertura para el trabajo que se llevará a cabo posteriormente.

2.2.2. *Primera etapa*

Una vez logrado el dinamismo entre los participantes empezaremos con el desarrollo de la primera etapa. En el desarrollo de esta, se llevará a cabo el trabajo de monólogos contemporáneos de la obra “Caricias” del dramaturgo y director español Sergi Belbel. Las actrices trabajarán un fragmento de la ESCENA 7, mientras que los actores un fragmento de la ESCENA 10. Escogimos dicho texto por tener personajes con

características genéricas: chico joven, chica joven, mujer adulta, etc. Estos perfiles universales facilitan que los actores no se centren en la creación de un personaje sino en los aspectos puntuales a trabajar: mayor identificación personal con la escena. Las circunstancias en donde se desarrollan las escenas son cotidianas, haciendo que el contexto sea fácilmente trabajable en el corto tiempo del laboratorio y coopera con los actores para que exista más libertad al momento de encontrar las transferencias necesarias de sus experiencias propias y las del personaje. Así mismo, la escena puede transcurrir en cualquier lugar y tiempo, facilitando la exploración de sus conexiones personales.

En esta primera etapa, considerando que la formación de la FARES hacia sus estudiantes se encuentra bajo un enfoque mayormente stanislavskiano, los participantes aplicarán las herramientas aprendidas desde su formación en el desarrollo actoral de los textos dramáticos. Buscamos examinar cómo los sujetos de estudio inician el proceso con el análisis de circunstancias dadas, el encontrar la fábula, obra, tiempo, lugar, condiciones de vida, etc, para luego buscar el sí mágico y encontrar la acción dramática; una vez encontrado el sí mágico se procede a reformular este concepto desde la perspectiva de Strasberg. Es decir, aplicar la sustitución de las circunstancias dadas para que estas se vinculen personalmente y no de una forma hipotética. Por último, cómo aplican la memoria sensorial, transferencias y la fusión entre el personaje y el actor con distintas herramientas dentro de la escena. Durante todo el proceso se mantendrá el esquema metodológico; sin embargo, de acuerdo a las exigencias de cada sesión podrán surgir modificaciones. Todas las sesiones deben iniciar con un calentamiento de 10 a 15 minutos con los ejercicios mencionados en la etapa 0. Así mismo, deben finalizar con el registro de la sesión completa en las bitácoras del laboratorio. Con estos inicios y cierres, los actores podrán tener el cuerpo dispuesto para trabajar durante la sesión y la mente concentrada en los objetivos del laboratorio; así como un proceso de concientización concreto al plasmar lo vivido durante la sesión escrito en las bitácoras.

Dicho esto, pasaremos a detallar lo trabajado sesión por sesión junto con los objetivos de cada herramienta propuesta hacia los actores:

▪ **Sesión 1:**

| Herramienta | Objetivo |
|---|---|
| <ul style="list-style-type: none"> ● Calentamiento previo: Baúl de categorías y 3 cosas. | <ul style="list-style-type: none"> ● Entrar a la atmósfera de trabajo. |

| | |
|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> ● Lectura de monólogos individuales. | <ul style="list-style-type: none"> ● Estimar primeras impresiones sobre el texto. ● Descubrir las circunstancias dadas en las que se desarrolla la escena. ● Intentar encontrar una posible acción dramática. |
| <ul style="list-style-type: none"> ● Exteriorizar en voz alta las circunstancias dadas de la escena + visualizaciones internas + sí mágico. | <ul style="list-style-type: none"> ● Reforzar las preguntas “por qué se hace, para qué se hace, cuándo se hace, dónde se hace y cómo se hace” y plantear la situación de manera hipotética desde mi persona. |
| <ul style="list-style-type: none"> ● Sustitución de Strasberg + la Transferencia de Hagen. | <ul style="list-style-type: none"> ● Pensar las circunstancias dadas como circunstancias personales (no hipotéticas) con la reformulación del sí mágico y cambiar las circunstancias planteadas de tercera persona a primera persona. |
| <ul style="list-style-type: none"> ● Acciones físicas en el espacio de exploración. | <ul style="list-style-type: none"> ● Realizar actividades físicas coherentes con las circunstancias dadas del personaje. ● Crear línea ininterrumpida de acciones físicas. |
| <ul style="list-style-type: none"> ● Paso/palabra. | <ul style="list-style-type: none"> ● Exponer temas, subtemas, palabras, sensaciones, sentimientos, objetos, emociones, etc. |
| <ul style="list-style-type: none"> ● Percibirse en el papel y percibir a este dentro de uno mismo. | <ul style="list-style-type: none"> ● Registrar todos los vínculos que encuentra el actor entre su vida personal y la vida del personaje. |

Después del calentamiento habitual, se inicia con la lectura de los monólogos correspondientes a cada actor y actriz. El objetivo de la primera lectura es que los participantes del laboratorio perciban primeras impresiones con respecto a los personajes y la escena. Guiándonos de la estructura stanislavskiana del método de las acciones físicas, según Borja, en esta primera etapa el actor no debe tomar en cuenta el texto con

el fin de memorizarlo sino para complementar la información que le brinda el autor con respecto a la coyuntura de la escena (2003:95-99). Posteriormente, se procede a exteriorizar en voz alta las circunstancias dadas mediante el “sí mágico”. Sumado a esto, se dispone a reforzar con respuestas activas a las preguntas de visualización interior “por qué se hace, para qué se hace, cuándo se hace, dónde se hace y cómo se hace”. De esta manera, se clarifica la fábula, el tiempo, lugar, condiciones de vida, etc. en las que vive el personaje. Al tener aprehendida esta información, el actor debe realizar la reformulación del sí mágico. Como se mencionó anteriormente, a este proceso Strasberg le denomina “sustitución”. En lugar de plantear las circunstancias dadas con la pregunta estándar: “¿Qué pasaría si...?” Ahora se pregunta “¿Qué haría si todo lo que ha creado mi imaginación se hiciera realidad? Convirtiendo las circunstancias ajenas en circunstancias personales. A esto se le suma el desarrollo de las “transferencias” que propone Uta Hagen: Convertir dicha coyuntura a la creación de un nuevo “yo” cambiando la lectura de tercera persona a primera persona. En voz alta, vuelve a contarse las circunstancias dadas ahora con las transferencias necesarias.

Es en este punto en donde las acciones físicas inician el trabajo práctico. El actor con toda la información previa registrada, se dispone a accionar físicamente. Bajo la propuesta de Stanislavski, el actor debe escoger actividades físicas cotidianas (formuladas en un verbo activo) que podría realizar el personaje en la escena, creando posteriormente la línea ininterrumpida de acciones físicas a modo de partitura física (Borja 2009:99). El ejercicio de “paso/palabra” funciona como una herramienta de expresión y concientización de los temas que el actor relaciona sobre la escena. Hasta este entonces, por consecuencia de la acción física, habrán surgido conexiones, experiencias o vivencias relacionadas a las circunstancias dadas de la escena a trabajar. La memoria personal del actor habrá aparecido por consecuencia de las actividades previas y no por evocación forzada. Por último, el proceso finaliza con el registro detallado de estas conexiones en donde el actor encontró la fusión entre el personaje y él mismo. Stanislavski denomina a esta etapa como “percibirse en el papel y percibir a este dentro de uno mismo” (Borja 2009:98), haciendo que el actor tenga mucho más presentes los momentos en los que la simbiosis surgió durante la exploración. Conforme va desarrollando y repitiendo la escena, el actor debe ir escribiendo en la misma bitácora aquellos reiterados o nuevos episodios de encarnación que surgieron en la sesión. Como dijimos anteriormente, finalizando la sesión deben documentar inmediatamente lo sucedido a manera de revisión como parte de su proceso personal.

▪ **Sesión 2:**

| Herramienta | Objetivo |
|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> ● Calentamiento previo: Ya-hom-dom y Gatitos con trabajo. | <ul style="list-style-type: none"> ● Activar a los actores físicamente y concentrar su energía a acciones concretas. |
| <ul style="list-style-type: none"> ● Lectura de monólogos. | <ul style="list-style-type: none"> ● Ir recolectando más material para las improvisaciones. |
| <ul style="list-style-type: none"> ● Exteriorizar en voz alta las circunstancias dadas de la escena + visualizaciones interiores. | <ul style="list-style-type: none"> ● Reforzar y recapitular las circunstancias dadas con las respuestas activas de las siguientes preguntas: “por qué se hace, para qué se hace, cuándo se hace, dónde se hace y cómo se hace” |
| <ul style="list-style-type: none"> ● Sustitución de Strasberg + la Transferencia de Hagen. | <ul style="list-style-type: none"> ● Profundizar las circunstancias dadas como circunstancias personales (no hipotéticas) y releer el contexto desde la transferencia en primera persona. |
| <ul style="list-style-type: none"> ● Acciones físicas en el espacio de exploración: partitura física y emocional. | <ul style="list-style-type: none"> ● Realizar actividades físicas coherentes con las circunstancias dadas del personaje. ● Jugar con intensidades cada una de las actividades. ● Línea ininterrumpida de acciones físicas. ● Trabajar con el texto del personaje. |
| <ul style="list-style-type: none"> ● Paso/palabra. | <ul style="list-style-type: none"> ● Exponer temas, subtemas, palabras, sensaciones, sentimientos, objetos, etc. |
| <ul style="list-style-type: none"> ● Percibirse en el papel y percibir a este dentro de uno mismo. | <ul style="list-style-type: none"> ● Registrar todos los vínculos que encuentra el actor entre su vida personal y la vida del personaje. |

| | |
|---|---|
| <ul style="list-style-type: none"> ● Memoria sensorial. | <ul style="list-style-type: none"> ● Concientizar conexiones personales trabajando con los cinco sentidos. |
| <ul style="list-style-type: none"> ● Percibirse en el papel y percibir a este dentro de uno mismo. | <ul style="list-style-type: none"> ● Registrar todos los vínculos que encuentra el actor entre su vida personal y la vida del personaje. |

En la segunda sesión, empezamos con la dinámica habitual de calentamiento. Sin embargo, esta debe ser encaminada hacia la acción física para que, durante la sesión, tengan a esta muy presente en cuerpo y mente desde un inicio. Posteriormente, la lectura de monólogos se realiza para que los actores recapitulen el discurso del personaje y adquieran mayor material para las improvisaciones a realizarse en esta sesión. La exteriorización de las circunstancias dadas junto con la sustitución y transferencia a las circunstancias personales sigue llevándose a cabo del mismo modo ya que es una de las herramientas bases para identificarse de manera más concreta con el personaje. En la presente sesión, la realización de actividades físicas cotidianas respectivas del personaje se trabajó en intensidades: desde lo más sutil hasta lo extremo. Este planteamiento se ejecuta para forzar al actor a “hacer” en vez de “sentir”: realizar algo palpable y activo impedirá que el actor se encuentre fuera del aquí y ahora. Además, le da la licencia al actor de dejar salir el texto dramático cuando el accionar físico ya no le es suficiente. El ejercicio de “paso/palabra” se repite para permitir una mayor concientización de los hechos, sensaciones e imágenes de la escena. También repetimos el percibirse en el papel y percibir a este dentro de uno mismo ya que, al hacer concretas las transferencias, el actor podrá dar inicio al trabajo con la memoria sensorial, concepto clave que sirve de vehículo para llegar a la memoria emocional. Al haber surgido conexiones personales que partieron desde el accionar físico, se tienen presentes experiencias que pueden ser vinculadas directamente con la escena. Es allí donde se inicia la apertura de los cinco sentidos -principalmente la vista y oído, como plantea Stanislavski- (Stanislavski 2003:221). Se les pregunta a los actores sobre las sensaciones físicas que sintieron al percibir las transferencias de sus vidas personales con las del personaje: cómo estaba el clima, si había algún olor específico, si se escuchaba alguna canción, qué colores veía, etc. Este ejercicio debería ser la puerta que da inicio a la emoción en el actor. Al darle cabida a su sensibilidad, hace que el actor evoque de forma instantánea una emoción proveniente de tal experiencia. Una vez más, finaliza la sesión registrando las sensaciones y percepciones del trabajo realizado.

▪ **Sesión 3:**

| Herramienta | Objetivo |
|---|--|
| <ul style="list-style-type: none"> ● Calentamiento previo: Canon físico y Tú dices... yo digo... | <ul style="list-style-type: none"> ● Activar a los actores físicamente y concentrar su energía a acciones concretas. |
| <ul style="list-style-type: none"> ● Exteriorizar en voz alta las circunstancias dadas de la escena + visualizaciones interiores + sí mágico | <ul style="list-style-type: none"> ● Reforzar y recapitular las circunstancias dadas con las respuestas activas de las siguientes preguntas: “por qué se hace, para qué se hace, cuándo se hace, dónde se hace y cómo se hace” |
| <ul style="list-style-type: none"> ● Sustitución de Strasberg + la Transferencia de Uta Hagen | <ul style="list-style-type: none"> ● Profundizar las circunstancias dadas como circunstancias personales (no hipotéticas) y releer el contexto desde la transferencia en primera persona. |
| <ul style="list-style-type: none"> ● Acciones físicas en el espacio de exploración: partitura física y emocional. | <ul style="list-style-type: none"> ● Realizar actividades físicas coherentes con las circunstancias dadas del personaje. ● Jugar con las intensidades de las actividades. ● Línea ininterrumpida de acciones físicas. ● Trabajar con el texto del personaje. |
| <ul style="list-style-type: none"> ● Memoria sensorial | <ul style="list-style-type: none"> ● Concientizar conexiones personales trabajando con los cinco sentidos. |
| <ul style="list-style-type: none"> ● “Presentación” del monólogo | <ul style="list-style-type: none"> ● Observar si las conexiones encontradas perduran a pesar de un ojo externo. |

Habitualmente inician con un calentamiento previo a la sesión que cumple los mismos objetivos durante todo el proceso. En esta última sesión de monólogos, iniciamos directamente con las circunstancias dadas, el sí mágico, la sustitución y transferencias de

la escena, ya que es algo que han trabajado durante dos sesiones previas. Esta información debe estar totalmente aprehendida en el cuerpo y mente del actor para que las acciones físicas puestas en una partitura estén directamente concentradas hacia el objetivo del personaje. Así mismo, se empieza a formar una partitura emocional, para consolidar de forma más clara las acciones y emociones de la escena. Una vez más, se trabaja con la memoria sensorial de las transferencias encontradas en las anteriores sesiones. Si surge alguna nueva, se realiza el registro en la bitácora de la referencia tal y como se ha trabajado en “percibirse en el papel y percibir a este dentro de uno mismo”. Luego de este proceso, se realiza una “presentación” del monólogo frente a los demás sujetos de estudio, la observadora y quien escribe. Cabe resaltar que “el sentido de verdad” u “organicidad” no es algo que estamos estudiando en la presente investigación ya que lo que buscamos hallar en el laboratorio es la conexión e identificación que puedan lograr los actores con respecto a la escena. La presentación del monólogo trabajado se realiza para que el actor pueda observar si las conexiones sensoriales que encontró durante el proceso anterior hasta la tercera sesión siguen estando presentes y no se han visto modificadas tras la observación de un “público”.

2.2.3. Segunda etapa

Esta segunda etapa la abordaremos desde el trabajo en parejas. La etapa cero aportó mucho a la investigación para poder tener un referente de cómo se desarrollan los actores en espacios grupales. Tras de la observación de la primera fase, se concluyó por ciertas características de confianza y afinidad que: Actriz 1 y Actor 1 trabajarían juntos; y Actriz 2 y Actor 2 de la misma forma. Decidimos, dentro de esta propuesta, que los textos en parejas surjan desde las mismas ESCENAS 7 y 10 de *Caricias* de Sergi Belbel, con el fin de mantener una misma línea de objetivos, conexiones y acciones. Así, el proceso de esta segunda etapa no deben ser tres sesiones, sino podrían trabajarse en dos. Para que cada quien tenga su propio universo de creación, se decidió que en parejas trabajarían ambas escenas: Si pasaban el fragmento de la ESCENA 7, correspondía al análisis de la Actriz 1, siendo el Actor 1 su apoyo en la escena. Si se desarrollaba el fragmento de la ESCENA 10, entonces Actor 2 era quien estaba trabajando su proceso personal, y Actriz 2 como un soporte. El fin de esta última etapa es observar mucho más aprehendida la información que intelectualmente han ido creando y ver de qué manera la presencia de otro modifica las concepciones que se concebían anteriormente. Hasta el

momento todas las consignas habían sido individuales, las próximas dos sesiones serán desarrolladas netamente con el otro.

▪ **Sesión 1:**

| Herramienta | Objetivo |
|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> ● Calentamiento previo: Siete. | <ul style="list-style-type: none"> ● Activar a los actores físicamente y concentrar su energía a acciones concretas. |
| <ul style="list-style-type: none"> ● Lectura de escenas en pareja. | <ul style="list-style-type: none"> ● Recuperar impresiones sobre el texto. ● Consolidar las circunstancias dadas en las que se desarrolla la escena de forma más completa. ● Indagar en qué le está haciendo un personaje al otro. |
| <ul style="list-style-type: none"> ● Exteriorizar en voz alta las circunstancias dadas de la escena + visualizaciones internas + sí mágico. | <ul style="list-style-type: none"> ● Reforzar las preguntas “por qué se hace, para qué se hace, cuándo se hace, dónde se hace y cómo se hace” y plantear la situación de manera hipotética desde mi persona. |
| <ul style="list-style-type: none"> ● Sustitución de Strasberg + la Transferencia de Hagen. | <ul style="list-style-type: none"> ● Pensar las circunstancias dadas como circunstancias personales (no hipotéticas) y releer el contexto desde la transferencia en primera persona. |
| <ul style="list-style-type: none"> ● Acciones físicas en el espacio de exploración: partitura física y emocional. | <ul style="list-style-type: none"> ● Realizar actividades físicas coherentes con las circunstancias dadas del personaje de manera individual. |
| <ul style="list-style-type: none"> ● Percibirse en el papel y percibir a este dentro de uno mismo | <ul style="list-style-type: none"> ● Registrar todos los vínculos que encuentra el actor entre su vida personal y la vida del personaje. |

| | |
|---|---|
| <ul style="list-style-type: none"> ● Memoria sensorial | <ul style="list-style-type: none"> ● Concientizar conexiones personales trabajando con los cinco sentidos. |
|---|---|

En esta primera sesión en parejas las lecturas cumplen un papel primordial al empezar las exploraciones. Junto con su pareja deben rescatar las primeras impresiones, descubrir las circunstancias dadas de ese fragmento de escena, y revelar qué es lo que le está tratando de hacer un personaje a otro. La exteriorización de las circunstancias dadas, las visualizaciones internas y el sí mágico, vuelven a surgir para esta primera etapa en parejas. Una vez más, estos ejercicios aportarán a la recolección de información sobre la vida del personaje. Posteriormente la realización de la escena es crucial en la pareja ya que hallan acciones físicas concretas hacia el otro personaje. Lo plantearemos como partitura física y emocional, haciendo que las acciones y emociones se desarrollen en un sistema ordenado y puntual dentro de la escena. Luego, el registrar transferencias mientras pasan la escena ayudará a la conexión con la memoria sensorial, quien sigue cumpliendo un rol significativo ya que ahora hay otro en escena a quien afectar de manera directa.

▪ **Sesión 2:**

| Herramienta | Objetivo |
|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> ● Calentamiento previo: 3 cosas. | <ul style="list-style-type: none"> ● Activar a los actores físicamente y concentrar su energía a acciones concretas. |
| <ul style="list-style-type: none"> ● Lectura de escenas en pareja | <ul style="list-style-type: none"> ● Recuperar impresiones sobre el texto. ● Consolidar las circunstancias dadas en las que se desarrolla la escena. ● Profundizar en qué le está haciendo un personaje al otro. |
| <ul style="list-style-type: none"> ● Exteriorizar en voz alta las circunstancias dadas de la escena + visualizaciones internas + sí mágico. | <ul style="list-style-type: none"> ● Reforzar las preguntas “por qué se hace, para qué se hace, cuándo se hace, dónde se hace y cómo se hace” y plantear la situación de manera hipotética desde mi persona. |

| | |
|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> ● Sustitución de Strasberg + la Transferencia de Hagen. | <ul style="list-style-type: none"> ● Asegurar las circunstancias dadas como circunstancias personales (no hipotéticas) y releer el contexto desde la transferencia en primera persona. |
| <ul style="list-style-type: none"> ● Acciones físicas en el espacio de exploración: partitura física y emocional. | <ul style="list-style-type: none"> ● Realizar actividades físicas coherentes con las circunstancias dadas del personaje de manera individual. |
| <ul style="list-style-type: none"> ● Percibirse en el papel y percibir a este dentro de uno mismo | <ul style="list-style-type: none"> ● Registrar todos los vínculos que encuentra el actor entre su vida personal y la vida del personaje. |
| <ul style="list-style-type: none"> ● Memoria sensorial | <ul style="list-style-type: none"> ● Concientizar conexiones personales trabajando con los cinco sentidos. |

En la segunda sesión se vuelven a leer las escenas para consolidar las circunstancias dadas y profundizar en lo que un personaje le hace al otro. Tener las acciones claras hará que la escena transcurra con sus objetivos precisos. La exteriorización de las preguntas “por qué, para qué, cuándo, dónde y cómo” refuerzan las visualizaciones internas y el sí mágico. Posteriormente, se realiza la sustitución de Strasberg y la conciencia de las transferencias de Uta Hagen, herramientas que vienen utilizando desde la sesión 1. La línea ininterrumpida de acciones físicas como partitura física añadiendo la partitura emocional, seguida del trabajo de memoria sensorial, se conserva, llegando por último a la improvisación de escenas detallando el registro de conexiones y vínculos entre el personaje y el actor. Al ser la última sesión, del mismo modo que con la primera etapa, los actores muestran frente a los demás las escenas trabajadas siendo el principal objetivo, como se ha dicho anteriormente, que ellos encuentren mayor identificación con la escena luego de desarrollar la secuencia de herramientas propuesta.

3. Recolección de información

En paralelo al laboratorio de investigación, registraremos la información que derive de los procesos de cada uno de los participantes. Los mecanismos que utilizaremos son los siguientes:

3.1. Bitácoras y cuestionarios

A cada uno de los actores participantes del laboratorio se le entregó una bitácora de apuntes. Este material sirvió como principal registro del proceso personal dentro del laboratorio de exploración. Allí, anotaron todas las apreciaciones, comentarios, sensaciones que experimentaron dentro de las sesiones dadas. Siendo el objetivo de la investigación reforzar el nivel de identificación con el personaje a trabajar, la bitácora es el medidor para observar si ese vínculo se logró llevar a cabo. Por otro lado, finalizado el laboratorio, se les envió un cuestionario con preguntas precisas acerca de su proceso, haciendo mucho más detallada la recolección de información personal.

3.2. Informe por los acompañantes del laboratorio

Dentro del laboratorio formaron parte acompañantes y sujetos de estudio. En este caso, el informe por las observadoras es un mecanismo de recolección de información muy útil ya que brinda una perspectiva externa al laboratorio en cuestión.

3.2.1. Informe por Verónica Ríos – Psicóloga Social

Como se mencionó en la descripción de los participantes, la psicóloga Verónica Ríos Bauer presentó un informe y registro acerca de sus conclusiones, comentarios y terminaciones sobre la psicología del actor desde su rol como figura preventiva dentro del laboratorio.

3.2.2. Informe por Romina López Barreda – Egresada de la especialidad de teatro de la FARES en la PUCP

Romina López Barreda fue parte del proceso de investigación como observadora. Contar con ella fue un medio para registrar desde un ojo externo el desarrollo del laboratorio. Ella, en modo de asistente, contaba con una bitácora como todos los demás participantes para así redactar sobre lo sucedido a lo largo de las sesiones. Esta recolección de información se dará a modo de anecdotario. Creo importante su participación dentro del laboratorio ya que ella como actriz ha realizado estudios de performance sobre el uso de traumas personales para la creación y memoria emocional; temas fuertemente ligados al que se trata en nuestra investigación.



RESULTADOS

1. Análisis de los resultados

De acuerdo a los mecanismos de recolección de información, en este capítulo analizamos y determinamos los efectos finales del proceso de investigación: Los cuestionarios y las bitácoras de los sujetos de estudio dentro del laboratorio; los

comentarios de las observadoras y/o participantes anexas al taller; y la relación del material bibliográfico con respecto a lo observado en las sesiones de investigación. La siguiente etapa se divide en el siguiente esquema jerárquico:

1.1. Acciones físicas

Dentro de la sistematización planteada en esta investigación se encuentra el trabajo con las acciones físicas. Estas permiten que el trabajo desde la acción no sea desestimado, sino que perdure dentro del sistema. En las tres etapas del laboratorio de exploración escénica se trabajó constantemente con actividades precisas en el espacio: en el caso de la etapa 0, los ejercicios de improvisación sostenían consignas físicas haciendo que los actores vayan desenvolviéndose en un accionar tangible. Dentro del cuestionario final del laboratorio se les formuló a los actores una pregunta relacionada a su proceso desde las acciones físicas:

| | |
|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> • ¿Cómo fue tu proceso al trabajar con textos dramáticos desde el Método de las Acciones Físicas? (Monólogos y textos en pareja) | |
| Actriz 1 | <p>“Se me hizo sencillo trabajar desde el Método cuando lo entendí en su totalidad; es decir cuando entendí el viaje que este método proponía. El hecho de usar las 7 preguntas no me sirve bajo ninguna circunstancia. Me servía cuando teníamos que narrar qué nos estaba pasando más que qué le estaba pasando al personaje. Por otro lado, cuando hacíamos las acciones físicas, estas me remetían a diversas sensaciones y me hacían conectarme con la situación; sobre todo cuando teníamos que romper para apuntar las conexiones entre el texto y nuestras experiencias. Particularmente eso me pasó en el monólogo. Cuando hicimos los textos en pareja, las acciones físicas más me ayudaban a evocar sensaciones de la situación. Por ejemplo, todas las acciones físicas que hice para esa escena fueron o relacionado al antes o al después de la situación. Trataba de vincularme a la situación desde situaciones que me permitan saber qué se siente, en este caso, una ruptura de pareja (me acuerdo que en un momento mire una foto “feeling” y al toque me permitió evocar ciertas sensaciones). También me gustaría mencionar que me ayudó partir de lo físico, pero siempre desde acciones muy pequeñas”.</p> |

| | |
|----------|--|
| Actor 1 | “El proceso en el monólogo fue de mucha ayuda porque al hacer cosas que sentía que eran de la situación del personaje me ayudaban a abrir mis sentidos y me hacían sentir que necesitaba algo en escena. Al extremar estas acciones físicas me ayudaban aún más porque descubría lo que pasaba en el momento conmigo mismo y con el otro. Además, sentía un gran placer al hacer estas acciones porque me sentía libre”. |
| Actriz 2 | “Trabajar los textos dramáticos desde el Método de las Acciones Físicas fue interesante porque me permitió descubrir no solo los recuerdos que se producían en mi mente si no también la presencia de mi memoria corporal. Recordar, reconocer y reactivar sensaciones de angustia, enojo, ansiedad o abandono desde una acción física que podía ser desde respirar hasta sacarse la cutícula de las uñas, siempre pensando en que queremos lograr algo del otro o de la otra”. |
| Actor 2 | “Accionar desde lo físico ayuda muchas veces para encontrar emociones y sensaciones y suelo utilizarlo en mis trabajos. Al empezar me sentí familiarizado con este método por lo que me mentalicé en profundizar más, buscar qué otras cosas puedo encontrar accionando desde lo físico. La repetición me permitió evolucionar no solo lo que sucedía visualmente, sino también lo que me pasaba por dentro; la evolución de los movimientos generaba que internamente una sensación o emoción que ya había encontrado siga desarrollándose y se convierta en un detonante más sólido que me permitiera accionar en escena en el monólogo y en la escena de pareja”. |

Las acciones físicas funcionaron como un motor para evocar sensaciones y emociones. En ese sentido, los cuatro actores localizaron sus objetivos en el “hacer” y no en el “sentir”, supuesta carencia en la técnica de la memoria emocional según lo revisado anteriormente. Dentro del proceso, el objetivo no era llegar a la emoción, sino el centralizar en verbos activos las tareas del personaje respetando la historia. Relacionándolo con la bibliografía presentada, la “línea ininterrumpida de acciones físicas” permite que estas acciones se relacionen unas con otras creando una secuencia de actividades acordes al objetivo del personaje. Una partitura física le brinda al actor la posibilidad de contar la historia de manera activa en el espacio fisicalizando sensaciones y emociones sin caer en la introspección del recuerdo emocional.

1.2. Memoria personal

En este módulo se analizó cómo las diversas herramientas trabajadas en el laboratorio repercutieron en la creación dramática, ya sean la memoria sensorial, la sustitución y las transferencias personales. En este ámbito se analizó acerca de la valorización que la memoria personal tuvo dentro de la investigación, y cómo repercute en los sujetos de investigación. El objetivo es comprobar si la valorización que se le brinda a la evocación de experiencias como parte del proceso de exploración partiendo desde las acciones físicas aporta a una mayor compenetración con el personaje.

| | |
|---|---|
| <ul style="list-style-type: none">• ¿Crees que la vinculación de ejercicios como “memoria sensorial”, “sustitución del sí mágico”, “transferencias y registro de ellas”, etc. repotenciaron la noción de conexión e identificación que tenías con respecto al personaje y las circunstancias dadas? | |
| Actriz 1 | “Sí, de todas maneras. Esos ejercicios me han permitido reconocer de forma más tangible cómo es mi proceso creativo, es decir como si hubiera sistematizado en cierta forma lo que hago intuitivamente. Además, creo que no solo repotenciaron la noción que tenía, sino que en la práctica también me ayudo a profundizar mi forma de vincularme con el personaje y las circunstancias dadas de la escena”. |
| Actor 1 | “Sí, porque me hicieron sentir más consciente del uso de estas herramientas. Creo que ahora entiendo más lo que significa estar identificado con el personaje. Además, me siento en la libertad de poder usar estas herramientas si es que me sirven en el momento o no, porque las entiendo con más claridad”. |
| Actriz 2 | “Sí, totalmente. Ha sido enriquecedor ver el potencial que implica el despertar la memoria sensorial, la cantidad de imágenes que se producen en mi mente, las sensaciones traídas nuevamente a mi cuerpo e incluso, ver en las miradas de mis compañeros las miradas de otras personas. Es increíble el juego que se puede generar en escena si es que la conexión generada entre mi memoria y la situación del personaje está en sintonía. Sin embargo, una de las interrogantes que surgieron en el laboratorio durante el trabajo de escenas fue si era necesario hacerle saber a mi compañero todo este universo generado en mi mente en ese momento o |

| | |
|---------|---|
| | si bastaba con buscar en su mirada y que él encuentre en la mía todo lo que estoy transmitiendo”. |
| Actor 2 | “Sí, ya que, como dije anteriormente, estas me servían como una guía a una posibilidad de propuesta. Conforme iba evolucionando una propuesta, iban surgiendo nuevas experiencias de mi vida que me generaban nuevas sensaciones o emociones que pasarían a formar una nueva partitura física y psicológica que me permitía vincularme con otras maneras de llevar al personaje y la circunstancia dada”. |

1.3. Proceso de reconocimiento de la vida personal del actor

En el siguiente punto, estudiamos las diferentes maneras en la que los participantes del laboratorio han comprendido y aprehendido el proceso de reconocimiento y énfasis a la vida personal del actor. Es decir, la perspectiva en la que la memoria personal influyó al abordar el personaje. El procedimiento planteado en el capítulo de Metodología otorga una sucesión de herramientas con miras a la concientización de conexiones internas personales de la vida del actor relacionado a la del personaje, partiendo desde el método de las acciones físicas. De esa manera, se examinará la forma en la que los actores han realizado dicho registro de conexión dentro del proceso de creación.

| | |
|----------|---|
| | <ul style="list-style-type: none"> • Posteriormente, ¿cómo fue tu proceso al hacer la conexión con tu Memoria Personal? |
| Actriz 1 | “No me resultó complicado porque es algo que ya uso, pero que en este laboratorio lo he vuelto mucho más consciente. Siempre que hago conexión con ella vienen a mí imágenes o como flashbacks en mi cabeza de situaciones parecidas o vinculadas a. Me gusta usarla y me funciona porque no le tengo miedo a mis vivencias, es decir, las uso, pero para evocar sensaciones, más no para sanar cosas o hacer catarsis. He aprendido a separar mediante el “cambio de chip”; es decir en la escena está sucediendo algo que puede haberme vinculado mucho con ciertas vivencias, pero ni bien esta termina, me distancio y no me afecta”. |
| Actor 1 | “Fue un poco raro porque sentía vergüenza al mostrarme ante los demás participantes lo que yo sentía con mis recuerdos íntimos. Sentía como si los demás supieran cuál es esa memoria que estoy usando para |

| | |
|----------|---|
| | vincularla con la escena. Por momentos, olía los aromas de comidas o perfumes, a veces recordaba los ojos de alguna persona que recordaba y sentía como si estuviera viéndola en el momento”. |
| Actriz 2 | “Partir desde las acciones para luego darle pase y apertura a la memoria personal era innovador para mí y no porque haya sido la primera vez que utilizaba esta herramienta, no, esta vez fue innovador porque estaba siendo 100% consciente de todo el proceso que englobaba el uso de esta herramienta. Verme capaz de hacer uso de mis recuerdos para despertar sensaciones, hacer “link” con el personaje y salir de ese momento sin sentir que he estado hurgando de manera excesiva en mis recuerdos o quedándome aún con sensaciones extrañas en el cuerpo. Me imagino que esto se debe a que he trabajado con recuerdos que en su momento representaban algo malo para mí pero que ahora ya están sanados. Esto no quiere decir que la conexión que se generaba era falsa, no, se sentía como si fuese la primera vez, pero creo que si hubiese hecho uso de recuerdos que no están sanados o cerrados del todo, tal vez hubiese sido más complicado para mí salir de ese viaje”. |
| Actor 2 | “Usualmente en mi vida cotidiana me relaciono con mi memoria, pero hacerlo en el espacio de trabajo, junto con mis compañeros, fue complicado. Pude tener la conexión con mi memoria, aunque fuera lenta; sin embargo, no lo forcé, las pocas conexiones que tuve las dejaba desarrollarse y sentí que fueron suficiente para poder relacionarme con el texto del personaje y pasar por los momentos que este requería” |

Entonces, observamos que en los cuatro testimonios la conexión se realizó de manera natural. En el caso de la Actriz 1 y 2 fue más inmediata, y en el Actor 1 y 2 con un poco más de resistencia. En ese sentido, el aspecto sensorial es lo que más se vio intensificado dentro de los procesos personales, transfigurando los recuerdos en sensaciones del aquí y ahora como activadores de la acción en sí. Además, se percibe que el proceso de reconocimiento de las experiencias personales es un proceso relativo e individual, ya que depende de la voluntad de cada individuo el querer trabajar con tales aspectos como herramienta creadora.

1.4. Conexión e identificación con el personaje

En este punto examinamos desde qué perspectivas los actores comprendieron la “identificación” con el personaje y la conexión personal que encuentran dentro del propio proceso de creación. En ese sentido, se logramos presenciar afinidades y diferencias con respecto a la revisión de la bibliografía dentro del Estado de la Cuestión. Es decir, logramos contrastar la forma en la que perciben de manera práctica las propuestas teóricas de identificación y conexión con el personaje los actores estudiantes de la Especialidad de Teatro dentro de la Facultad de Artes Escénicas en la Pontificia Universidad Católica del Perú y corroborar si esta conexión e identificación logró construirse.

| • ¿Qué entiendes por conexión e identificación con el personaje? | |
|--|---|
| Actriz 1 | “Ambas palabras hacen referencia a cómo el actor se vincula con el personaje durante su proceso creativo. Es descubrir cómo la situación o lo que dice o lo que piensa o lo que siente pueden empatar con tus pensamientos, o tu forma de sentir, etc. Es en sí nuestra capacidad de desarrollar la alteridad”. |
| Actor 1 | “Entiendo que son términos que se refieren a vincular las situaciones personales que una persona ha pasado con las del personaje. En otras palabras, sentir que el personaje eres tú”. |
| Actriz 2 | “La conexión e identificación con el personaje surge en mí cuando encuentro una similitud entre la situación que está viviendo el personaje con algún episodio de mi vida, características, reacciones o temores del mismo. Esto me permite ver con una cercanía distinta todo el universo que envuelve al personaje que estoy analizando para poder darle vida en escena, sin juzgarlo y poniéndome en sus zapatos”. |
| Actor 2 | “Cuando el actor al encontrarse con el personaje ve que hay movimientos, gestos, ideas, experiencias o manías que comparte con el personaje. En otras palabras, lo que el actor y personaje poseen que los asemejan tanto en actos físicos como mentales”. |

De acuerdo a la información brindada por los sujetos de estudio, conexión e identificación con el personaje equivalen a las similitudes que se hallan desde el vínculo que coexiste entre el personaje y el actor. En el primer capítulo mencionamos el marco teórico con el que se iba a trabajar en el presente proyecto. Definimos “identificación” como “la capacidad para transformarse en cuerpo y alma” (Stanislavski: 1963:39); y “verse a sí mismo metamorfoseado ante sí y actuar ahora como si hubiéramos entrado en

otro cuerpo, en otro carácter” (Nietzsche en Pavis 1983:263). Bajo estos dos conceptos deducimos que identificación y conexión con el personaje es la capacidad de fusionar el material que posee el actor como intérprete con el mundo interno del personaje.

1.5. Trabajo sobre la encarnación

Finalmente, en este último punto analizamos y respondimos la interrogante general de la investigación: El aporte de la memoria personal dentro de una creación dramática. Stanislavski plantea la “encarnación” como el equilibrio entre lo interno y lo externo; sin embargo, decidió enrumbarse por el método de las acciones físicas en su segunda etapa. Es así como la importancia de la memoria emocional pierde significación. Dentro de la propuesta del proyecto, el ámbito “externo” será desarrollado desde la perspectiva de las acciones físicas, y lo “interno” desde el mundo personal del actor fusionado al del personaje. Tomaremos en cuenta como recolector de información las bitácoras de los sujetos de estudio, en donde han registrado cada una de sus percepciones durante el proceso de “encarnación”:

- Actriz 1:

“Me gusta que, en cada sesión, con las dinámicas, he podido ser consciente de ciertos rasgos míos que no sabía o que tal vez no quería asumir. Uno siempre está en constante autorreconocimiento, y siento que mientras más me lo permito, voy ganando más apertura y confianza”.

- ✓ La apertura personal en un grupo de trabajo en la Actriz 1 se vio reflejada desde el primer día. Abiertamente compartió que siempre sentía cosas pero que le era muy difícil exteriorizarlas.

“El texto tiene varias imágenes que yo “linkeo” con cosas muy concretas que me han pasado y a veces sueño que van a pasar. Cuando pasábamos el texto se me venían a la mente imágenes, caras, lugares, donde yo había pasado algo parecido. Sentía que mi cuerpo automáticamente se modificaba. Tal vez era muy chiquito ese cambio, pero a mí me ayudaba porque me daba sensaciones nuevas”

- ✓ En general, la Actriz 1 tenía la capacidad de vincular siempre con alguna experiencia personal sin ser una consigna.

“Andrea nos pidió que pasáramos el texto y que cada vez que encontráramos algún link lo escribamos. Este proceso fue complejo porque teníamos que entrar y salir. Volver a conectar es difícil a veces, pero a mí me ayudaba el no perder la respiración que se había construido”.

- ✓ El “percibirse en el papel y percibir a este dentro de uno mismo” fue una herramienta que costó ser ejecutada por la dinámica de salir de la situación.

“Siento que las acciones físicas me ayudaran a fiscalizar mejor la ansiedad que sentía y me hacían entrar en un estado particular. Entonces al realizar las mismas acciones volvía a entrar al estado. Cuando Andrea nos hizo caminar y extremar el texto encontré varias cosas. Sentí que el monólogo agarró más visceralidad en la parte en que lo encaro. Fue distinto sobre todo cuando Andrea nos forzó a usar solo una acción física durante todo el monólogo. Yo elegí arreglar las cosas de mi mochila y era locazo como esto colaboraba a jugar con la cólera contenida, y le daba urgencia a la situación. Sin embargo, a pesar de que me ayudó, sentía que hacer mi partitura con acciones más sutiles me hacía conectar mejor. Caminar, respirar y echarme contra la pared era lo que más me ayudaba. Trataba de forzar un poco el hecho de usar las acciones físicas en las pasadas, pero lo único que me nacía hacer era desplazarme y detenerlo si se quería ir; es decir, más me ayudaba la sensación de lo que esta situación significaba para mí y desde ahí vincularme con el texto”.

- ✓ Para la Actriz 1 resultaba difícil accionar tareas cotidianas muy “grandes”. Ella conectaba con pequeñas actividades tal como respirar, mirar de un lado a otro, teclear, etc.

Después de la exploración, hicimos una pasada cada uno y me pasó que sentí un viaje. Mi memoria sensorial se manifestaba en ciertas imágenes o simples sensaciones corporales que están ligadas a las situaciones parecidas que me han pasado. Sentí claramente tres momentos de mi partitura emocional”.

- ✓ La memoria sensorial ayudaba a la Actriz 1 a reforzar los momentos de evocación de situaciones.

“Después de estas sesiones he podido ganar conciencia de muchas cosas con respecto a mi proceso creativo, y sobre todo desde que comenzó el laboratorio, como sabía que íbamos a trabajar con nuestras experiencias, empecé a ser más consciente de todo lo que me pasaba y cómo lo sentía. Cuando usábamos la memoria sensorial era súper potente y súper útil para pasar las escenas y eso me pareció bravoso”.

- ✓ La conciencia del uso de herramientas específicas con respecto a la memoria personal es lo que ha desarrollado con mucha más potencia la Actriz 1.

- Actor 1:

“Al leer el texto me sentí apurado. Recordé situaciones de despedida en mi vida, recordé a mi mamá cuando cocinaba y no escuchaba lo que decía. Imaginé como era la estación de trenes de uno de los diálogos, imaginé el color de las paredes, los sonidos y en un momento olí algo”.

- ✓ El Actor 1 tenía muy despiertos sus sentidos. Desde el inicio del laboratorio compartía que era una persona con amplias capacidades sensoriales. Al pasar el monólogo solo, se conectaba con actividades específicas.

“Sentí que eran los ojos de mi mamá. Hizo un ademán parecido al que hace mi mamá cuando me da alguna orden. Siento que entro a la escena cuando hago una pausa, tomo aire y me dejo llevar por lo que la otra persona está haciendo o por cómo me mira. En la escena de la Actriz 1, sentía que olía más. Como si mi sentido del olfato se hubiera vuelto más sensible”

- ✓ El Actor 1 se relaciona directamente con la presencia de otra persona.

“Esta vez, después de haber pasado la escena pensando en lo que escribí, sentí que descubrí algo más de la escena. Como si hubiera concentrado más u más la atención en la otra persona. Sin embargo, las emociones que tuve las sentí más para mí que para que el público las vea. Es como si hubiera sentido varias cosas, pero no las demostré. Sentí un poco de vergüenza porque era como si fuera yo, al que le estaba pasando la situación. En general, al actuar algo, imagino que soy alguien más que hace algo en una situación. En este caso me siento yo mismo, entonces me avergüenzo”.

- ✓ Desde el inicio del laboratorio, el Actor 1 confesó ser una persona muy tímida y callada cuando se trata de hablar o relacionarse con él mismo. Es por eso que necesita verse reflejado como otro “yo” para no verse afectado por la situación. Las acciones físicas funcionaban como actividades mucho más palpables y lo ayudaban a accionar en el espacio. Se le veía mucho más cómodo extremando tales actividades.

- Actriz 2:

“Ser consciente de la memoria sensorial me servía mucho para ser más específica. Tener imágenes como: “viajeros con maletas, vendedores de periódicos, maquinistas, etc.” Era muy útil traer a mi mente las noches en la agencia de transportes y el flujo de energía cuando la gente se movilizaba en la noche en ese espacio”.

- ✓ Similar a la Actriz 1, la Actriz 2 se encontraba dispuesta a trabajar con libertad física y emocionalmente ante las circunstancias dadas de la escena. La memoria sensorial significó mucho material de creación para la actriz.

“Tener una acción física que dé inicio al despertar del cuerpo y emplear esta energía con el cuerpo activo me ayuda a concentrarla y a también hacer uso de mi cuerpo para decir aquello que el texto no dice”

- ✓ La Actriz 2, trabajaba de manera muy espontánea el inicio de la exploración con una acción física. Sea chica o grande, siempre buscaba algo que hacer en el espacio.

“Al ser la primera vez que emito estas palabras veo en mí lo que el personaje puede estar sintiendo o pensando en ese momento. La empatía y el poder ponerse en el zapato del otro es algo bien importante para que yo como actriz sea capaz de distanciarme de mí, mis recuerdos, sentimientos y pensamientos para ver desde la perspectiva del personaje. Así no emitir un juicio sobre los personajes sino abrazar la confusión y contradicción”.

- ✓ La Actriz 2, al igual que la 1, trabajó el uso de la conciencia en las herramientas brindadas en el laboratorio y el autoconocimiento de las sensaciones físicas emocionales que transitan por nosotros.

- Actor 2:

“No me gusta hablar o exteriorizar mis sentimientos. Cuando se trata de representar mis emociones personales por alguien o algo me bloqueo. Contrariamente a cuando representaba lo que sentía el personaje. Conectaba más fácil”.

- ✓ A diferencia del Actor 1, el Actor 2 no era del todo tímido. Sin embargo, compartió que él no se sentía cómodo al compartir su vida personal. Tal y como lo dijo el Actor 1, se siente mucho más seguro bajo la piel de un nombre ajeno a él.

“Ha sido un proceso muy difícil. Normalmente no permito a mis sentimientos salir en un grupo. Esta vez me permití encontrarme con esas sensaciones y emociones. Sin embargo, tengo interiorizada la forma de despegarme de estas emociones”.

- ✓ Poco a poco el Actor 2 encontraba conexiones personales que pudieran transformarse en herramienta. Sin embargo, no se sentía del todo cómodo con el proceso.

“No tuve tantas imágenes de momentos vividos. Los pocos que tuve fueron muy fugaces, como pequeños flashes. Lo que tuve más fueron sensaciones. En general pude conectar cuando dejaba de leer el texto y accionaba a lo que norma me proponía. Conecté cuando dejaba que el momento pasara por mí, cuando no pensaba en el texto sino en lo que me daba la otra persona”.

- ✓ El Actor 2 conectaba muchísimo más cuando empezaba desde su partitura física. El vincularse con el otro en escena lo hacía estar presente en el aquí y ahora y dejarse llevar por las sensaciones del momento.

En conclusión, el registro de los procesos de los sujetos de estudio es de suma importancia, al permitirnos observar de una forma directa y tangible el modo en que la secuencia sistemática de herramientas concluye al finalizar el laboratorio.

CONCLUSIONES

Después de haber expuesto el análisis correspondiente de la presente tesina se concluye que:

1. Desde el rol de estudiantes de la especialidad de teatro de la FARES – PUCP, los sujetos de estudio no realizan de manera consciente conexiones de circunstancias personales con las circunstancias del personaje. Estos vínculos se manifiestan de manera espontánea para esclarecer situaciones, emociones, sensaciones o dudas que surgen a partir del trabajo creativo del actor.
2. El método de las acciones físicas sirve como un detonador activo para el actor con relación a su objetivo en la escena. El trabajar desde lo físico permite al actor realizar una actividad palpable coherente con las circunstancias de la escena y evitar la introspección de una emoción evocada desde el pasado.
3. Si bien el trabajo con las acciones físicas es uno de los puntos clave para la creación dramática, esta técnica no descarta que se puedan realizar con éxito otras herramientas vinculadas a la memoria emocional para ser aplicadas en paralelo.
4. La memoria sensorial funciona adecuadamente como herramienta de conexión con las circunstancias personales del actor y las del personaje, logrando una apertura hacia un estado de identificación con la escena. La vista, el olfato, el oído, el tacto y el gusto, le permiten al actor agudizar sensaciones de manera física para posteriormente sentir emociones.
5. Dos de los sujetos de estudio (Actriz 1 y 2) lograron una mayor identificación con el personaje y las circunstancias dadas de la escena. Otorgarle mayor énfasis en las experiencias y vivencias personales hicieron reforzar la conexión con el personaje trabajado. Sin embargo; los otros dos participantes (Actor 1 y 2) tuvieron un proceso un tanto incierto durante el laboratorio: Las conexiones emergían de manera itinerante e indeterminada.
6. El plantear una secuencia de herramientas de identificación y conexión para la creación escénica logra que, a modo de sistematización, el actor y la actriz tengan un camino claro por el cual abordar cada herramienta. Estas están planteadas en un orden en específico para así llegar desde lo más físico a lo más emocional.
7. Creemos fervientemente que la memoria personal del actor debe ser trabajada como una herramienta creativa y útil en un proceso actoral. Los actores, al cumplir el rol de acumuladores sensibles, están en constante apertura hacia factores físicos y emocionales, los cuales sirven como material disponible para la creación de contenido artístico.
8. El método de las acciones físicas y la memoria emocional no se contraponen, sino que son complementarias. Una técnica no sustituye a la otra, trabajan en conjunto

para que el actor y la actriz lleguen a la encarnación necesaria en un proceso creativo. El método de las acciones físicas permite que el actor desarrolle la capacidad de accionar mediante objetivos palpables en escena. Las emociones no son la primera vía para lograr una conexión e identificación, sino que estas nacen como consecuencia de las necesidades que exige el personaje con respecto a un contexto específico. Una vez que el actor inició su proceso mediante las acciones físicas, se introduce la memoria emocional con el objetivo de lograr mayor indagación en las conexiones que han surgido en la exploración en el espacio. Creemos que el no olvidar la memoria personal dentro del espacio escénico puede lograr que esta se use como herramienta de creación para el actor. La finalidad es desarrollar un procedimiento estructurado de herramientas clave que le permitan al actor conectar desde lo físico hacia lo emocional de manera auténtica.

9. Existen actores mucho más pragmáticos y otros un poco más intuitivos. Es decir, el primer tipo de actor o actriz se rige en base a sus acciones realizadas de manera física, sin embargo, el segundo, tiene más libertad de experimentar con las herramientas que indistintamente posee. Tal como lo dijo Alejandra Guerra en la entrevista realizada para esta investigación, existe el actor “animal”, quien efectúa sus acciones de manera no racional sino más visceral y con mayor apertura (Guerra 2018).
10. Exteriorizar físicamente los vínculos, conexiones, analogías y experiencias que hayan surgido en común entre el actor y el personaje en el proceso de exploración, lograrán que el actor trabaje con su bagaje personal en paralelo a la acción física, dándole a ambas técnicas la relevancia dentro de su búsqueda personal.

ANEXOS

ANEXO 1

CUESTIONARIOS FINALES DEL LABORATORIO

Por: Andrea Brissolese

Asistentes:

- Andrea Paola Brissolese De La Torre
- Romina López Barreda
- Verónica Ríos Bauer

ACTRIZ 1

1. ¿Qué entiendes por conexión e identificación con el personaje?

- Ambas palabras hacen referencia a cómo el actor se vincula con el personaje durante su proceso creativo. Es descubrir cómo la situación o lo que dice o lo que piensa o lo que siente pueden empatar con tus pensamientos, o tu forma de sentir, etc. Es en sí nuestra capacidad de desarrollar la alteridad.

2. Desde tu experiencia como estudiante de teatro en la FARES – PUCP, ¿En qué medida utilizas como herramienta actoral tus vivencias y experiencias personales para realizar alguna escena dramática?

- Todo el tiempo. He ganado consciencia de que para mí es la manera más funcional de abordar cualquier escena. Cuando trabajo una escena, leo el texto, entiendo la situación y después lo ligo con alguna experiencia mía que sea un símil de la escena; y si nunca me ha pasado afrontar una situación así en mi vida personal; trato de buscar algo que sea parecido. Un ejemplo de esto es que, si las circunstancias son que tu personaje ha perdido un hijo, evidentemente yo no he pasado por eso; entonces trato de buscar en mis vivencias algo que me haya hecho sentir que pierdo algo muy importante. Creo que, si no usara mis vivencias, tal vez me costaría entender lo que realmente implica X situación; es decir más allá de; por ejemplo, estar inmerso en una escena con el típico conflicto de infidelidad, en realidad lo que prima es entender cómo este personaje afronta tal situación; y ahí tal vez la forma de afrontar poder ser similar a lo que es uno u otras veces no.

3. ¿De qué manera se desarrolló tu participación en la primera etapa del laboratorio?

- Siento que, en mi caso, más que ganar confianza con el grupo, fue fortalecerla porque yo conozco a Gabriel y a Santi; y con Norma fue fácil empatar. Por otro lado, las diversas dinámicas me ayudaron a ganar más apertura. Por ejemplo, cuando hicimos lo de decir que nos jodía y que nos gustaba, o con las preguntas que solo podíamos responder sí o no. Fueron dinámicas que también me permitieron auto reconocerme en distintos aspectos, y a no juzgar lo que puedo ser o sentir.

4. Al iniciar el segundo módulo: ¿cómo fue tu proceso al trabajar con textos dramáticos desde el Método de las Acciones Físicas? (Monólogos y textos en pareja)

- Se me hizo sencillo trabajar desde el Método cuando lo entendí en su totalidad; es decir cuando entendí el viaje que este método proponía. El hecho de usar las 7 preguntas no me sirve bajo ninguna circunstancia. Me servía cuando teníamos que narrar qué nos estaba pasando más que qué le estaba pasando al personaje. Por otro lado, cuando hacíamos las acciones físicas, estas me remetían a diversas sensaciones y me hacían conectarme con la situación; sobre todo cuando teníamos que romper para apuntar las conexiones entre el texto y nuestras experiencias. Particularmente eso me pasó en el monólogo. Cuando hicimos los textos en pareja, las acciones físicas más me ayudaban a evocar sensaciones de la situación. Por ejemplo, todas las acciones físicas que hice para esa escena fueron o relacionado al antes o al después de la situación. Trataba de vincularme a la situación desde situaciones que me permitan saber qué se siente, en este caso, una ruptura de pareja (me acuerdo que en un momento mire una foto “feeling” y al toque me permitió evocar ciertas sensaciones).

También me gustaría mencionar que me ayudó partir de lo físico, pero siempre desde acciones muy pequeñas.

5. Posteriormente, ¿cómo fue tu proceso al hacer la conexión con tu Memoria Personal?

- No me resultó complicado porque es algo que ya uso, pero que en este laboratorio lo he vuelto mucho más consciente. Siempre que hago conexión con ella vienen a mí imágenes o como flashbacks en mi cabeza de situaciones parecidas o vinculadas a.

Me gusta usarla y me funciona porque no le tengo miedo a mis vivencias, es decir, las uso, pero para evocar sensaciones, más no para sanar cosas o hacer catarsis. He aprendido a separar mediante el “cambio de chip”; es decir en la escena está sucediendo algo que puede haberme vinculado mucho con ciertas vivencias, pero ni bien esta termina, me distancio y no me afecta.

6. ¿Crees que la vinculación de ejercicios como “memoria sensorial”, “sustitución del sí mágico”, “transferencias y registro de ellas”, etc repotenciaron la noción de conexión e identificación que tenías con respecto al personaje y las circunstancias dadas?

- Sí, de todas maneras. Esos ejercicios me han permitido reconocer de forma más tangible cómo es mi proceso creativo, es decir como si hubiera sistematizado en cierta forma lo que hago intuitivamente. Además, creo que no solo repotenciaron la noción que tenía,

sino que en la práctica también me ayudo a profundizar mi forma de vincularme con el personaje y las circunstancias dadas de la escena.

◆Comentarios extras

- Personalmente, siempre me baso en mis vivencias y pensar en: qué hice yo en tal situación o qué haría; sin embargo, hasta ahorita me cuestiono cómo bajo esta forma de abordar un texto, podría llegar a vincularme con una situación muy pero muy ajena a mí. ¿Serían suficientes las acciones físicas? ¿Me agarro totalmente de mi imaginación? ¿Cómo podría hacer para realmente entender la magnitud de la situación?

LABORATORIO DE EXPLORACIÓN ESCÉNICA

Diciembre 2018

Por: Andrea Brissolese

Asistentes:

- Andrea Paola Brissolese De La Torre
- Romina López Barreda
- Verónica Ríos Bauer

ACTOR 1

1. ¿Qué entiendes por conexión e identificación con el personaje?

- Entiendo que son términos que se refieren a vincular las situaciones personales que una persona ha pasado con las del personaje. En otras palabras, sentir que el personaje eres tú.

2. Desde tu experiencia como estudiante de teatro en la FARES – PUCP, ¿En qué medida utilizas como herramienta actoral tus vivencias y experiencias personales para realizar alguna escena dramática?

- Creo que utilizo estas herramientas cuando lo que dice el personaje me ha pasado en algún momento de mi vida y me siento identificado. A veces cuando no entiendo lo que dice el texto relaciono algún momento parecido de mi vida para entenderlo. Aunque no soy muy consciente de si utilizo o no estas herramientas.

3. ¿De qué manera se desarrolló tu participación en la primera etapa del laboratorio?

- Siento que empecé con mucha vergüenza porque me sentía nervioso de lo que iba a pasar en el laboratorio, pero sentí confianza en el grupo y poco a poco fui participando más. Creo que con el juego se me hacía muy divertido participar en lo que sea, además se me fue quitando la idea de que estaba en un laboratorio.

4. Al iniciar el segundo módulo: ¿cómo fue tu proceso al trabajar con textos dramáticos desde el Método de las Acciones Físicas? (Monólogos y textos en pareja)

- El proceso en el monólogo fue de mucha ayuda porque al hacer cosas que sentía que eran de la situación del personaje me ayudaban a abrir mis sentidos y me hacían sentir que necesitaba algo en escena. Al extremar estas acciones físicas me ayudaban aún más porque descubría lo que pasaba en el momento conmigo mismo y con el otro. Además, sentía un gran placer al hacer estas acciones porque me sentía libre.

5. Posteriormente, ¿cómo fue tu proceso al hacer la conexión con tu Memoria Personal?

- Fue un poco raro porque sentía vergüenza al mostrarme ante los demás participantes lo que yo sentía con mis recuerdos íntimos. Sentía como si los demás supieran cuál es esa memoria que estoy usando para vincularla con la escena. Por momentos, olía los aromas de comidas o perfumes, a veces recordaba los ojos de alguna persona que recordaba y sentía como si estuviera viéndola en el momento.

6. ¿Crees que la vinculación de ejercicios como “memoria sensorial”, “sustitución del sí mágico”, “transferencias y registro de ellas”, etc. repotenciaron la noción de conexión e identificación que tenías con respecto al personaje y las circunstancias dadas?

- Sí, porque me hicieron sentir más consciente del uso de estas herramientas. Creo que ahora entiendo más lo que significa estar identificado con el personaje. Además, me siento en la libertad de poder usar estas herramientas si es que me sirven en el momento o no, porque las entiendo con más claridad.

LABORATORIO DE EXPLORACIÓN ESCÉNICA

Diciembre 2018

Por: Andrea Brissolese

Asistentes:

- Andrea Paola Brissolese De La Torre
- Romina López Barreda
- Verónica Ríos Bauer

ACTRIZ 2

1. ¿Qué entiendes por conexión e identificación con el personaje?

- La conexión e identificación con el personaje surge en mí cuando encuentro una similitud entre la situación que está viviendo el personaje con algún episodio de mi vida,

características, reacciones o temores del mismo. Esto me permite ver con una cercanía distinta todo el universo que envuelve al personaje que estoy analizando para poder darle vida en escena, sin juzgarlo y poniéndome en sus zapatos.

2. Desde tu experiencia como estudiante de teatro en la FARES – PUCP, ¿En qué medida utilizas como herramienta actoral tus vivencias y experiencias personales para realizar alguna escena dramática?

- Durante mis primeros años en la Especialidad no era consciente de la frecuencia que utilizaba estas herramientas para ponerlas en práctica en escena hasta que, en 5to ciclo con Alfonso Santistevan, quien con su practicidad nos pedía resolver y accionar en escena con lo que teníamos: nuestro bagaje (que pensé el mío era poco) mas el reconocermelo como una actriz que hace uso de sus experiencias como herramienta entendí que era tan valiosa como cualquier otra utilizada por mis compañeros. Trabajar con lo que teníamos significaba para mí ver todo mi universo dialogando con el del personaje para así descubrir en escena qué conexiones e imágenes se van generando para no perderme en complicaciones buscando referencias externas que resultaban para mí una representación en escena que se queda en la forma.

3. ¿De qué manera se desarrolló tu participación en la primera etapa del laboratorio?

- La primera etapa del laboratorio fue clave para mí ya que se llevaron a cabo dinámicas que permitieron la fluidez de energías, la escucha y sobre todo la confianza entre el grupo. Este último punto me parecía muy valioso de encontrar porque al saber que haríamos uso de nuestras experiencias para ser utilizadas como herramientas era necesario verme en un espacio donde mi vulnerabilidad, mis temores, mis sueños o incluso esos sentimientos que no son sencillos de reconocer frente a un grupo nuevo no iban a ser juzgados por quienes me observaban o me escuchaban.

4. Al iniciar el segundo módulo: ¿cómo fue tu proceso al trabajar con textos dramáticos desde el Método de las Acciones Físicas? (Monólogos y textos en pareja)

- Trabajar los textos dramáticos desde el Método de las Acciones Físicas fue interesante porque me permitió descubrir no solo los recuerdos que se producían en mi mente si no también la presencia de mi memoria corporal. Recordar, reconocer y reactivar sensaciones de angustia, enojo, ansiedad o abandono desde una acción física que podía ser desde respirar hasta sacarse la cutícula de las uñas, siempre pensando en que queremos lograr algo del otro o de la otra.

5. Posteriormente, ¿cómo fue tu proceso al hacer la conexión con tu Memoria Personal?

• Partir desde las acciones para luego darle pase y apertura a la memoria personal era innovador para mí y no porque haya sido la primera vez que utilizaba esta herramienta, no, esta vez fue innovador porque estaba siendo 100% consciente de todo el proceso que englobaba el uso de esta herramienta. Verme capaz de hacer uso de mis recuerdos para despertar sensaciones, hacer “link” con el personaje y salir de ese momento sin sentir que he estado hurgando de manera excesiva en mis recuerdos o quedándome aún con sensaciones extrañas en el cuerpo. Me imagino que esto se debe a que he trabajado con recuerdos que en su momento representaban algo malo para mí pero que ahora ya están sanados. Esto no quiere decir que la conexión que se generaba era falsa, no, se sentía como si fuese la primera vez, pero creo que si hubiese hecho uso de recuerdos que no están sanados o cerrados del todo, tal vez hubiese sido más complicado para mí salir de ese viaje.

6. ¿Crees que la vinculación de ejercicios como “memoria sensorial”, “sustitución del sí mágico”, “transferencias y registro de ellas”, etc repotenciaron la noción de conexión e identificación que tenías con respecto al personaje y las circunstancias dadas?

• Sí, totalmente. Ha sido enriquecedor ver el potencial que implica el despertar la memoria sensorial, la cantidad de imágenes que se producen en mi mente, las sensaciones traídas nuevamente a mi cuerpo e incluso, ver en las miradas de mis compañeros las miradas de otras personas. Es increíble el juego que se puede generar en escena si es que la conexión generada entre mi memoria y la situación del personaje está en sintonía. Sin embargo, una de las interrogantes que surgieron en el laboratorio durante el trabajo de escenas fue si era necesario hacerle saber a mi compañero todo este universo generado en mi mente en ese momento o si bastaba con buscar en su mirada y que él encuentre en la mía todo lo que estoy transmitiendo.

◆ Comentarios extras

• El uso de la memoria emotiva como herramienta ha sido realizado y también negado. Los recursos que generan el trabajar con esta premisa pueden ser infinitos, siempre y cuando actores y actrices sean conscientes del proceso, de cómo entrar y cómo salir, hasta qué punto es necesario hurgar y poner el dedo en la herida para no ver esta herramienta como una purga sino realmente como aporte para el desarrollo de las acciones dramáticas.

Asistentes:

- Andrea Paola Brissolese De La Torre
- Romina López Barreda
- Verónica Ríos Bauer

ACTOR 2

1. ¿Qué entiendes por conexión e identificación con el personaje?

• Cuando el actor al encontrarse con el personaje ve que hay movimientos, gestos, ideas, experiencias o manías que comparte con el personaje. En otras palabras, lo que el actor y personaje poseen que los asemejan tanto en actos físicos como mentales.

2. Desde tu experiencia como estudiante de teatro en la FARES – PUCP, ¿En qué medida utilizas como herramienta actoral tus vivencias y experiencias personales para realizar alguna escena dramática?

• Con mucha frecuencia; cuando tengo que representar un papel, sea dramático o de comedia, hay un momento en mi proceso donde recorro a experiencias para darle un sentido más claro a la escena, personaje o un momento específico de alguna escena. Sin embargo, la manera en la que suelo utilizar esta herramienta es exclusivamente para darme una referencia, no ahondo en ella, la tomo muy superficialmente. Mayormente son una guía para encaminarme si no tengo idea qué hacer, recurrir a este baúl de experiencias y guiarme por alguna posibilidad de propuesta.

3. ¿De qué manera se desarrolló tu participación en la primera etapa del laboratorio?

• La primera parte de este laboratorio fue muy divertida, las dinámicas me permitieron solarme con el grupo y permitir jugar sin pensar en quiénes me ven o en preocuparme por si me equivocaba en algún juego. Empecé en las primeras dos sesiones un poco pensativo por lo que haríamos, pensaba si esa sesión haríamos alguna dinámica que requiera evocar sensaciones o emociones fuertes de mi vida y llegaba a esa sesión con la cabeza en hacer “bien” las cosas. Conforme pasaban las sesiones ya no me preocupaba si haríamos eso o no, solo me concentraba en cada momento de la sesión y jugaba al 100%. Me permití hablar de mí frente a otros y jugar sin prejuicios. Me solté bastante, las tensiones por el miedo a lo que haríamos se disiparon y la confianza con el grupo tomaban ese lugar.

4. Al iniciar el segundo módulo: ¿cómo fue tu proceso al trabajar con textos dramáticos desde el Método de las Acciones Físicas? (Monólogos y textos en pareja)

- Accionar desde lo físico ayuda muchas veces para encontrar emociones y sensaciones y suelo utilizarlo en mis trabajos. Al empezar me sentí familiarizado con este método por lo que me mentalicé en profundizar más, buscar qué otras cosas puedo encontrar accionando desde lo físico. La repetición me permitió evolucionar no solo lo que sucedía visualmente, sino también lo que me pasaba por dentro; la evolución de los movimientos generaba que internamente una sensación o emoción que ya había encontrado siga desarrollándose y se convierta en un detonante más sólido que me permitiera accionar en escena en el monólogo y en la escena de pareja.

5. Posteriormente, ¿cómo fue tu proceso al hacer la conexión con tu Memoria Personal?

- Usualmente en mi vida cotidiana me relaciono con mi memoria, pero hacerlo en el espacio de trabajo, junto con mis compañeros, fue complicado. Pude tener la conexión con mi memoria, aunque fuera lenta; sin embargo, no lo forcé, las pocas conexiones que tuve las dejaba desarrollarse y sentí que fueron suficiente para poder relacionarme con el texto del personaje y pasar por los momentos que este requería.

6. ¿Crees que la vinculación de ejercicios como “memoria sensorial”, “sustitución del sí mágico”, “transferencias y registro de ellas”, etc. repotenciaron la noción de conexión e identificación que tenías con respecto al personaje y las circunstancias dadas?

- Sí, ya que, como dije anteriormente, estas me servían como una guía a una posibilidad de propuesta. Conforme iba evolucionando una propuesta, iban surgiendo nuevas experiencias de mi vida que me generaban nuevas sensaciones o emociones que pasarían a formar una nueva partitura física y psicológica que me permitía vincularme con otras maneras de llevar al personaje y la circunstancia dada.

◆Comentarios extras

- En lo personal pude encontrarle una manera de utilizar estos métodos de memoria sensorial y emotiva a mi proceso de creación de personaje y también para entender mejor las escenas que vaya a realizar. Cuando empecé las sesiones, yo no utilizaba este método porque no me funcionaba, pero ahora que le he encontrado una manera de hacerlo útil en mi trabajo, me parece que es una buena vía para poder crear y entender al personaje y las escenas que se vayan a realizar. Hasta el momento, en algunas clases que he tenido en donde requería interpretar un personaje en alguna escena suelta de una obra, este método me brindó una pequeña ayuda cuando no tenía ideas claras. Me parece que seguir desarrollando este trabajo de la memoria ayudaría bastante al actor o actriz en cuanto

vincularse con el personaje y la escena para darle una mayor comprensión y que las circunstancias pasen por el actor.

ANEXO 2

ENTREVISTAS

1. ENTREVISTA ALEJANDRA GUERRA - 28 de Septiembre del 2018.

En tu experiencia como profesora dentro de Facultad de Artes Escénicas la PUCP, ¿cuál crees que es la técnica que hoy en día se utiliza para la formación de actores? ¿Hay algún método estándar?

- El método estándar creo que todos lo conocemos: es la partitura stanislavskiana. Creo que, si hay algo que de alguna manera reincide en la formación tanto acá, como yo lo he podido percibir en otros lados, es eso. Ya eso llámese como lo llama cada profesor, ya que a veces lo denomina los términos de una manera u otra, pero todo esto va a partir del concepto de la acción, nociones que tienen que ver con memoria emotiva, memoria sensorial (...) Hay una combinación de herramientas dentro de la partitura Stanislavskiana, pero también herramientas fusionadas por los docentes. Cómo cada docente se apropia de la técnica para hacer de ella algo que le funciona a ese docente de acuerdo con su información de técnicas de trabajo.

Desde tu punto de vista, ¿qué tanto crees que las experiencias y vivencias del actor aportan a su trabajo en escena? ¿El bagaje personal contribuye a su técnica actoral? ¿Por qué?

- Desde mi punto de vista, enormemente. Pero creo que hay dos tipos (...) de actor o de persona que se forma para ser actor: Uno es el que todavía está en un proceso acumulativo y que florece tardíamente... que ha sido el caso mío, por ejemplo. Hay cosas que siento que se han conectado a partir del bagaje, a partir de la vida, a partir de las conexiones, a partir de asimilar la técnica -no en el momento en que se me da- sino más tarde, y mezclarla con vida, por lo que uno ha pasado. ¿Por qué descubres, de pronto, el humor diez años más tarde? Porque de pronto hay cosas que vives (...) El distanciamiento es necesario, y para tener distanciamiento tienes que haber sufrido y haber vivido ciertas cosas (...) A medida que pasa el tiempo siento que tengo más

herramientas. Pero hay excepciones, he notado. Yo le llamo el actor animal, el actor animal no sabe ni de dónde, ni por qué, no tiene su lado racional o casi cero desarrollado, muchas veces no puede articular qué está pasando, y es algo casi que le viene visceral. Y hacen cosas alucinantes, pero no son capaces de analizarlo, es un trabajo animal (...) A veces ocurre en actores muy jóvenes, y que las pueden repetir porque se conectan inmediatamente por mucha sensibilidad y mucha intuición, pero no con una conexión a algo vivencial (...) Y he notado que eso es un tipo de estudiante o un tipo de actor (...) Lo que me ha pasado en mi experiencia como docente, es que ese tipo de actor animal no suele saber explicar qué le pasa.

¿Cómo podrías tú, cómo profesora, implementar estas experiencias y vivencias como una herramienta para el actor? ¿Qué ejercicios, metodología o procedimientos usarías para que ambos (técnica stanislavskiana) dialogue con el bagaje personal del que estamos hablando en escena?

- Esa es una pregunta bien difícil, y creo que con el tiempo cada vez se hace más difícil, te voy a decir por qué. Porque la forma en la que se percibe el mundo está cambiando, y está cambiando rápidamente, y ha cambiado muy rápidamente. Cada vez es más vertiginoso, los cambios y los quiebres generacionales se están dando cada vez más fuertemente. La forma que yo he experimentado el mundo no tiene evidentemente nada que ver con la forma en que lo ven ahora. Hay una ruptura. Desde el mundo de la tecnología, ha habido otras maneras de relacionarlos con el mundo. Y eso también, de cómo asimilamos nuestras experiencias. Entonces hay un proceso mucho más rápido (...)

¿Entonces hoy, en un salón de clase, ¿cómo tú podrías traer este bagaje, experiencias y vivencias en el mundo de ahora? ¿Se puede?

- Estoy en una duda filosófica ah. Porque, inclusive pensando en las nuevas generaciones, sí, yo creo que se puede, pero hay que tener una enorme voluntad, enorme sensibilidad... y no podemos contrarrestar los tiempos que corren, la vida cómo es... El problema es que, como las cosas se dan de forma tan inmediata, los procesos ya no se viven de la misma manera. Los procesos son cortos, la forma de hablar de los alumnos es corta, las elaboraciones son cortas. Por eso sus experiencias vivenciales son cortas y limitadas. Entonces

como transferir -eso es una buena pregunta- estoy pensando de ahora en adelante, pensando más en los alumnos que vienen ahora, ciertas cosas que para ellos pasan cortito (...) Bueno yo creo que hay que empaparse (...) Hay poco de ir al cine, ir al teatro, de empaparse de cultura, y sobre todo es porque estamos perdiendo la capacidad de querer saber más de la cultura por la tecnología (...) Creo que hacer un trabajo de sensibilización, conectarte con el mundo interno... un taller donde uno no solo hace técnica sino que lo conecta con profundizar el conocimiento personal.



2. ENTREVISTA ALBERTO ISOLA - 29 de Octubre del 2018.

En tu experiencia como profesor dentro de Facultad de Artes Escénicas la PUCP, ¿cuál crees que es la técnica que hoy en día se utiliza para la formación de actores? ¿Hay algún método estándar?

- Empecemos por el por qué (...) El problema acá es muy sencillo. Si tú eres actriz el 99 % de las veces vas a recibir un material que no es tuyo (...) Yo creo que todo arte es autobiográfico, en el sentido que, si no parte de tu propia experiencia o tus opiniones o sensaciones o intereses, entonces está muerto. (...) Cuando recibes un texto tienes dos maneras de hacerlo: la primera es hacerlo como se supone que es, y está muerto; o buscas en tu propia experiencia, nutrirte de tu propia experiencia para que esté vivo. Una vez que tienes eso claro, todo lo que tú hagas de búsqueda personal va a hacer para que eso que tú haces en el escenario esté vivo. Ahí creo que está el gran aporte de Stanislavski: la experiencia previa (...) es un estímulo físico (...) yo creo que todo el trabajo de memoria emotiva, de búsqueda de imágenes, de analogías, etc. sirve básicamente para que, la experiencia que no es tuya, que te plantea la obra, se vuelva tuya. Pero que se vuelva tuya a través de tu cuerpo y a través de la acción. Porque el peligro es que mucha gente piensa, que la memoria emotiva lo que puede crear es un estado (...) Yo recuerdo el miedo para ver qué es lo que me hace hacer (...) se convierte en una manera de realizar una acción. Yo la uso, pero la uso básicamente como un estímulo para una búsqueda corporal (...) El sistema de las acciones físicas te obliga a transformar el recuerdo en algo físico (...) Lo que no se convierte en algo tangible, no sirve (...)

¿Qué piensas de la distancia objetiva de Uta Hagen? ¿El usar tus recuerdos con este concepto de por medio sirve como herramienta?

- Tu trabajo como actor es contar una historia a través de un comportamiento de un personaje, esa es tu chamba. Si lo que usas que usas no te permite cumplir esas tres cosas entonces no funciona. Para que ese comportamiento

sea real, te tienes que nutrir de tu propia experiencia, pero si al nutrirse de esa propia experiencia, te desbalancea, entonces no sirve. Pero también rescato todo un elemento de juego, a veces he construido personajes en base a imaginaciones o hasta dibujos animados. Yo empiezo en base a comportamientos hasta que se van encontrando sensaciones.

Entonces, ¿tú primero usabas la memoria sensorial para luego accionar? o ¿en qué orden empiezas a trabajar?

- Lo primero que hacía -y en ese sentido yo soy fiel al método de las acciones físicas- es ponerme en la situación del personaje. Empezaba a accionar y después de eso venían las sensaciones. No espero la emoción para hacer la acción, hago la acción y haciendo la acción empiezan a aparecer un montón de imágenes que transforman tu cuerpo. Si no transforman tu cuerpo, no sirve.

¿Y crees que traer una experiencia personal y trabajar desde eso con la memoria sensorial para luego transferirlo, sería partir de la emoción?

- No, el problema sigue siendo -que nadie ha resuelto- es ¿cómo pasas de eso, al hacer la escena? Entonces Stanislavski dice no, no lo haces primero, primero vas al hacer escénico y a partir de eso vas encontrando emociones sentimientos etc. El secreto para mí es la acción en el momento con dos posibilidades: una es hago la acción y voy descubriendo; o la otra es hago una acción paralela, pero hacerla físicamente. En lugar de esperar a que venga la emoción, construyes físicamente la escena. Ahí empiezan a aparecer cosas. La ventaja de eso frente a la memoria emotiva es que estás involucrando la acción.

3. ENTREVISTA ALFONSO SANTISTEVAN - 29 de Septiembre del 2018.

En tu experiencia como profesor dentro de Facultad de Artes Escénicas la PUCP, ¿cuál crees que es la técnica que hoy en día se utiliza para la formación de actores? ¿Hay algún método estándar?

- Los cursos que he enseñado son de sexto ciclo en adelante por lo que no trabajo con ninguna técnica actoral en particular sino busco acompañar el proceso del alumno dirigido a resultados concretos de personaje, escena y obra. Lo que he podido notar es que se manejan términos y conceptos de Stanislavski y Donnellan, de Meisner en menor medida, casi nada de Chejov y de la línea Grotowsky – Barba solo a través del entrenamiento actoral.

Desde tu punto de vista, ¿qué tanto crees que las experiencias y vivencias del actor aportan a su trabajo en escena? ¿El bagaje personal contribuye a su técnica actoral? ¿Por qué?

- Siendo el actor un artista las experiencias y vivencia personales serán siempre importantes porque forman su sensibilidad, que es la herramienta fundamental para entender un personaje, para ponerse en su lugar y crear los signos que llegarán al espectador.

¿Cómo podrías tú, cómo profesora, implementar estas experiencias y vivencias como una herramienta para el actor? ¿Qué ejercicios, metodología o procedimientos usarías para que ambos (técnica stanislavskiana) dialogue con el bagaje personal del que estamos hablando en escena?

- Las vivencias y experiencias del actor me parece que pueden ser de dos tipos: las de la vida cotidiana (que incluye todo su pasado y lo que conoce de la vida de otras personas, más sus lecturas, las obras y películas o series que ha visto, en fin, toda experiencia sensible) y las que podemos llamar inducidas (las que se buscan específicamente para sensibilizarse frente a un papel y una obra). Por otra parte, me parece una herramienta

fundamental el testimonio constante del actor acerca de su trabajo, cada sesión, cada parte, testimoniar lo que siente, cómo lo afecta, lo que entiende sensiblemente. Este entender sensiblemente es fundamental (frente a un entendimiento intelectual o moral), el ejercicio de poner en la piel del otro, en la situación del otro.



ANEXO 3

INFORME DE ROMINA LÓPEZ BARREDA - Bitácora/ Anecdótico.

Sesión 1

- Ejercicios de sensorialidad, imaginación.
- Imágenes mentales.
- Reconstrucción de la situación que aborda el personaje del texto.

- Por qué y para qué: Apelar, imaginar, colocarse en la situación del personaje.
- Recorrido mental de objetivos y estrategias
- Contar la situación/historia: Distanciamiento del personaje (consciencia de la situación en la que se envuelve).
- Creación /transferencia: De 3era persona a 1era persona.

Andrea está haciendo una alternativa entre el distanciamiento, objetivación verbalizada de lo que es el personaje y la empatía con este donde juegan las asociaciones, bagaje personal de los actores.

- Actor 1: Cuenta la historia del personaje ayudándose de su cuerpo (expresivo).
- Actor 2: Juega con las agujetas. Buen ojo con los detalles en la sensación.
- Actriz 1: Juega con las acciones mínimas.
- Actriz 2: Entrega. Saca bastante material emocional

- Rezagos del recorrido mental (pensamiento, emociones, imágenes, sensorialidad) expresadas en palabras de estados:
 - Actor 1: Incertidumbre.
 - Actor 2: Futuro.

- Actriz 1: Soledad, frustración.
- Actriz 2: Pertenencias, marcas, territorio, deseo.
- Fisicalizar / exteriorizar la emoción:
 - Actrices: Tuvieron tendencia a exteriorizar con el volumen de la voz.
 - Actor 1: Con las manos/ brazos. Manos en la cabeza, tono de voz bajo.
 - Actor 2: Tendencia a quedarse en un punto en el espacio y hablar. Tono medio bajo. Uso de sus brazos y manos para exteriorizar expresión.
 - Actriz 1: Volumen alto, patadas al piso.
 - Actriz 2: Exterioriza variadamente y verbal lo que siente. A nivel de matices y volumen de voz.

Sesión 2

- Personaje en primera persona
- Partitura física
- Partitura física/emocional
- Palabra
- Actor 1: Existe un viaje. Su timing está descolocado (raro) Quizá porque algunos textos necesitaban algo más de proceso.
- Actor 2: Ademanos con las manos. Tensión (en momentos de frescura). Energía contenida. Al final del monólogo se quedó con la tensión desencadenando en un aislamiento.
- Actriz 1: Tiene clarísimo las circunstancias (los estímulos alrededor). Relación con el otro (a quien le dirige el texto).
- Actriz 2: Momentos ricos en matices (pueden potenciarse), imágenes mentales. Claro viaje. Sus conexiones emociones pueden llevarla a experimentar muchas más cosas. Está corto aún.

Sesión 3.

- Lectura del texto (diálogo).

- Verbalizar Situación, impresiones, sensaciones que dejó al leer el texto y completarlo con imaginación (sí mágico).
- Verbalizar en 3era persona.
 - ❑ Actor 1 y 2; Actriz 1: Tendencia a explicar con las manos. ¿Nace de una necesidad física?
- El sí mágico se convierte en 1era persona y se verbaliza.
 - Se pausó el uso de las manos como canalizador de lo que decían o sentir del personaje.
- Acciones físicas cotidianas (3 acciones):
 - Estas acciones se impregnan de las sensaciones que les ha dejado el texto y el verbalizar. Ejercicio acumulativo.
- Parejas y diálogos (Escenas):
 - ❑ Actriz 1 y Actor 1: Ocupaban la esquina del espacio: Intimidad, sensación de acorralamiento.
 - ❑ Actriz 1: Propuesta de acciones físicas pequeñas (agarrarse las manos, recostarse, apoyarse en la pared, jugar con su *collete*, canalizando su frustración). Al pasar a realizar la escena la energía de las acciones físicas era similar al decir el texto.
 - ❑ Actor 1: Sensación de estar perdido. Sensación de derrota sumado al enfrentamiento de Actriz 1.
 - ❑ Actriz 2 y Actor 2: Énfasis en colocarle una carga e intención a cada frase del texto.
 - ❑ Actriz 2: Búsqueda, necesidad de hacerle algo físico al otro. Se evidenciaron las conexiones personales, imaginarias y las que el texto propone al trabajar con Actor 2.
 - ❑ Actor 2: Estado acumulativo entre las acciones físicas cotidianas y el momento de pasar las escenas. Se visibilizó lo que ganó al colocarse en las acciones físicas con el “sí mágico” al momento de pasar escena con Actriz 2.

Sesión 4

- Observación: los chicos ocupan el mismo lugar en el espacio.
- Verbalización de circunstancias imaginarias.

- Los chicos y chicas ya no usan mucho la expresión de sus manos para canalizar lo que sienten o lo que piensan poniéndose en el lugar del personaje. ¿Se debe a que el proceso de incrustar las circunstancias imaginarias ya se encuentra interiorizado?
- Situación conexión interna, personal que haya habido por consecuencia de la escena.
- Apertura sensorial (después de pasar por la escena)
 - ❑ Cerrando los ojos, el tiempo que se les da a cada uno para aperturar sensorialmente, recordando lo que surgió en escena es de vital importancia para darle al cuerpo y a la mente (psiquis) tiempo para registrar (propiocepción). Este tiempo aporta y convierte al proceso en algo consciente.
- Trabajo en parejas:
 - ❑ Ambas parejas utilizan un tono, volumen de voz bajo. Sobre todo, es muy notorio en Actriz 2. Ella utiliza variantes de volumen, matices, susurros que entre deja ver que hay una intención por hacer suyo el texto (apropiarse) dándole un aporte personal a las circunstancias dadas.

ANEXO 4

INFORME DE VERÓNICA RÍOS BAUER

La creación artística demanda un espacio libre de factores distractores que no sumen a la creación del artista. Del mismo modo, la atmósfera debe permitir que los actores puedan entrar en un estado en donde puedan explayar todas sus herramientas, habilidades o destrezas para la creación del acto escénico. Para poder llegar a la creación de este estado, también es necesario que pueda haber un momento o espacio en donde los actores puedan conocerse. De modo tal, estos puedan ir entrando en confianza y pueda permitir una libre creación, ya que existe evidencia de que la percepción de confianza permite un mejor flujo y trabajo de las emociones.

En un inicio, los actores del laboratorio no se conocían, sin embargo, las actividades de la directora permitieron que estos puedan ir conociéndose. A su vez, se pudo observar como el nerviosismo, que es un estado natural en un estado inicial, iba desapareciendo mientras los días pasaban. Esto no fue gratuito, ya que las actividades lúdicas permitieron que ellos y ellas puedan aperturarse. Este nuevo estado permite que el espacio de creación sea el ideal. Ahora la pregunta radica en, por qué la importancia de un estado libre de factores internos (los que vienen del actor) y externos (los que vienen del exterior). Cuando una persona va a emplear su memoria emotiva, necesita de un espacio libre de tensiones, ya que de por sí el “recuerdo per se” puede llegar a causar ansiedad o estrés en el actor. Así mismo, es importante recordar que estos recuerdos sensoriales también llegan con una carga afectiva y cognitiva que puede llegar, en caso no sea controlado por la persona, en un distractor en el proceso creativo. La persona puede olvidarse del objetivo del acto escénico y centrarse solo en el control de la carga cognitiva que le demanda el acto recordado.

Por otro lado, pude observar que los actores son personas jóvenes en edad, con una edad promedio de 19 años. La edad, es un factor importante, ya que hay evidencia de que las habilidades emocionales se van creando con los años: madurez emocional. Es decir, a mayor edad mayor será la inteligencia emocional de las personas; sin embargo, hay evidencia de que las experiencias previas, es decir sucesos drásticos u eventos significativos pueden llegar a desarrollar inteligencia emocional en las personas. Por ello,

considero que es importante poder evaluar u observar cuánta inteligencia emocional tienen los integrantes de este laboratorio. Esta tesis trabaja dentro del tema de la memoria emocional, por eso se aconseja poder tener un espacio en donde se puede llegar a conocer experiencias pasadas de los artistas y poder ahondar en puntos significativos de sus historias. Esta información puede llegar a ser elemento importante dentro de la creación escénica en caso sea usado con mesura y dirección por parte del director, ya que le permitirá poder trabajar de mejor forma el “distanciamiento” que la técnica propone.

En el transcurso de las sesiones, cuando ya se fue ahondando en la pregunta de investigación de la presente tesis, se pudo observar cómo el cuerpo de los actores puede llegar a cambiar cuando emplean el monólogo junto a sus experiencias previas. Esta afirmación se pudo observar con mayor claridad en el cuerpo. La ansiedad es un estado natural que aparece en el cuerpo cuando uno enfrenta alguna situación significativa que se considere preocupante. Sin embargo, es importante mencionar que las directivas escénicas permitían que esta ansiedad se vuelva parte de la creación y no un factor distractor. Es decir, no llegaba a interferir con el objetivo escénico, sino que podían los actores llegar a ser uso de esta y sumarla en la creación artística.

Con respecto a casos específicos, se llegó a observar como una de las integrantes del proyecto pudo conectar de manera más rápida emocionalmente con el monólogo al momento de emplear la técnica propuesta. No obstante, cuando se profundizó sobre el suceso conector, esta mencionó que le recordaba a un problema amoroso al cual se había enfrentado. Sería interesante, poder orientar a los artistas de modo tal que puedan emplear sucesos con más de dos años de antigüedad y que hayan sido significativos en sus vidas y así poder contrastar los efectos emocionales que desata en ellos.

Finalmente, considero que la técnica propuesta no amenaza el estado emocional y afectivo del ser humano, ya que pre y post creación se emplean ejercicios que permite que los actores no solo puedan llegar a guiar tensiones -convertirlas parte del acto dramático- sino que también puedan liberarlas.

BIBLIOGRAFÍA

BORJA, Ruiz

2009 *El arte del actor en el siglo XX*. Bilbao: Artezblai SL.

BORJA, Ruiz

2012 *El arte del actor en el siglo XX. Segunda Edición*. Bilbao: Artezblai SL

CEBALLOS, Edgar

1998 *El Arte del actor (principios técnicos para su formación) por Richard Boleslavski y Michael Chejov*. México, D.F: Escenología.

EINES, Jorge

2005 *Hacer Actuar: Stanislavski contra Strasberg*. Octava edición. Barcelona: Gedisa.

GENÉ, Juan Carlos

“Veinte temas de reflexión sobre el teatro”. Teatro: Teoría y Práctica . Buenos Aires, 2012, número 13, pp. 1- 42.

HAGEN, Uta

2013 *Un reto para el actor*. Barcelona: Alba Editorial.

JIMENEZ, Sergio

1990 *El evangelio de Stanislavski según sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote*. México D.F: Gaceta.

PAVIS, Patrice & TORO-GARLAND, Fernando

1983 *Diccionario de teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.

SAMPIERI, Roberto; FERNÁNDEZ, Carlos & BAPTISTA, Pilar

1991 *Metodología de la investigación*. México D.F: McGraw-Hill Interamericana.

SAURA, Jorge

2015 "Los herederos de Stanislavski". *Acotaciones. Investigación y Creación Teatral*. Madrid, número 35, pp. 61-84.

SERRANO, Raúl

2004 *Nuevas tesis sobre Stanislavski. Fundamentos para una teoría pedagógica*.

STANISLAVSKI, Konstantin

1963 *Manual del actor: recopilación alfabética de consideración concisa sobre los aspectos de la actuación.* México, D.F: Diana.

STANISLAVSKI, Konstantin

2003 *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia.* Barcelona: Alba.

STRASBERG, Lee; MORPHOS, Evangeline & ZADUNAISKY, Daniel

1997 *Un sueño de pasión: la elaboración del método.* Buenos aires: Emecé.

TOPORKOV, Vasili

1961 *Stanislavsky dirige.* Buenos aires: Compañía General Fabril Editora.

