



UNIVERSIDAD NACIONAL PEDRO RUIZ GALLO

FACULTAD DE CIENCIAS HISTÓRICO

SOCIALES Y EDUCACIÓN

ESCUELA PROFESIONAL DE ARTE

EN LA ESPECIALIDAD DE TEATRO



**LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE ROSA DE LA OBRA
CERCADOS DE GREGOR DÍAZ DÍAZ**

TESIS

**PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADA EN
ARTE, ESPECIALIDAD DE TEATRO**

AUTORA:

Bach. LILIAN AURITA BONILLA ACUÑA

ASESOR:

Dr. PERCY CARLOS MORANTE GAMARRA

LAMBAYEQUE – PERÚ

2019

HOJA DE FIRMAS



Lic. Luis Alfonso Manay Sáenz
Presidente



Mg. Luis Mercedes Flores Morillas
Secretario



Mg. Víctor Sánchez Salcedo
Vocal



Dr. Percy Carlos Morante Gamarra
Asesor

ACTA DE SUSTENTACIÓN



UNIVERSIDAD NACIONAL PEDRO RUIZ GALLO
FACULTAD DE CIENCIAS HISTÓRICO SOCIALES Y EDUCACIÓN
UNIDAD DE INVESTIGACIÓN



ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS

Nº 000001

Siendo las diez y treinta de la mañana del día once
de junio del año dos mil diecinueve; en los ambientes del
Auditorio "Eduardo Rodríguez Velásquez" se reunieron los miembros del jurado
designados mediante Decreto Nº 149 - 20 18 - U.I-FACHSE, de fecha 21 de
setiembre de 20 18; integrado por:

Presidente : Lic. Luis Alfonso Manay Sáenz

Secretario : M. Sc. Luis Mercedes Flores Morillas

Vocal : M. Sc. Víctor Sánchez Salcedo

Asesor(a) : Dr. Percy Carlos Morante Gamarra

La finalidad es evaluar la Tesis titulada: "La construcción del personaje Rosa
de la obra Cercados de Gregor Díaz Díaz"

presentada por la Srta. Lilian Aurita Borilla Acuña

Bachiller (es) en **ARTE** para obtener el título de Licenciad (o) (a) (os) (as) en **ARTE**,
especialidad de Teatro

Producido y concluido el acto de sustentación, de conformidad con el Reglamento de Grados y
Títulos de la Facultad de Ciencias Histórico Sociales y Educación de la Universidad Nacional
Pedro Ruiz Gallo, Artículos 37, 38, 39, 40, y 41; los miembros del jurado procedieron a la
evaluación respectiva, haciendo una serie de preguntas y recomendaciones a la sustentante
, quien procedi (ó) (eron) a dar respuesta a las interrogantes y observaciones.

Con la deliberación correspondiente por parte del jurado, se procedió a la calificación del trabajo
de investigación en términos de BUENO

Siendo las 11:36 del mismo día, en la ciudad de Chiclayo - Lambayeque
se dio por concluido el acto académico, con la lectura del acta y la firma de los miembros del
jurado.

PRESIDENTE

SECRETARIO

VOCAL

OBSERVACIONES: Con cargo a subsanar algunas recomendaciones
de los miembros del jurado.

DECLARACIÓN JURADA DE ORIGINALIDAD

Yo **Lilian Aurita Bonilla Acuña**, Investigadora Principal y **Dr. Percy Carlos Morante Gamarra**, Asesor del Trabajo de Investigación: “**LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE ROSA DE LA OBRA CERCADOS DE GREGOR DÍAZ DÍAZ**”, declaro bajo juramento que este trabajo no ha sido plagiado, ni contiene datos falsos. En caso se demostrará lo contrario, asumo responsablemente la anulación de este informe y por ende el proceso administrativo, a que hubiera lugar. Que puede conducir a la anulación del título o grado emitido como consecuencia de este informe.

Lambayeque, 11 de junio de 2019.



Lilian Aurita Bonilla Acuña
Investigadora



Percy Carlos Morante Gamarra
Asesor

DEDICATORIA

A Dios, por ser el que siempre me guía y otorgarme lo necesario para seguir adelante día tras día hacia lograr mis objetivos.

A mis padres Wilmer Bonilla Guerrero y Juana Acuña Constantino que fueron mi principal inspiración, por los ejemplos de perseverancia y constancia que los caracterizan y que me han infundado siempre, por el valor mostrado para salir adelante y por su amor incondicional, todo esto se lo debo a ustedes.

A mis hermanos Noelia, Anylu y Wilmer, por la confianza depositada en mí, por estar conmigo y apoyarme siempre, los amo con todo mi corazón

AGRADECIMIENTO

A quienes me brindaron amor y confianza. A quienes que, sin escatimar esfuerzo alguno, han sacrificado gran parte de su vida para formarme y educarme. A quienes nunca podré pagar todos sus desvelos ni aun con las riquezas más grandes del mundo. A mis padres.

Y a todas las personas que con su experiencia, opinión y críticas constructivas permitieron que esta meta se concrete.

RESUMEN

La presente investigación tiene como objetivo estructurar la construcción del personaje Rosa de la obra Cercados de Gregor Díaz Díaz, bajo una metodología de investigación cualitativa, de diseño narrativo. La muestra de estudio fue el personaje de Rosa de la obra. Se usaron como técnicas de recolección de información a la entrevista cualitativa y el análisis documental, siendo sus instrumentos, la guía de entrevista y la guía de análisis de documentos. Los principales resultados muestran que el personaje Rosa de la obra “Cercados” de Gregor Díaz Díaz, tiene 18 años, y está embarazada de 8 meses, es una mujer trabajadora, de economía media, humilde, que, al conseguir un empleo a temprana edad, y por su apariencia física muy atractiva y su inteligencia, fue acosada y terminó siendo violada por su jefe. Para estructurar la construcción del personaje Rosa de la obra Cercados de Gregor Díaz Díaz, la actriz aplicó el paso a paso de las metodologías de Stanislavski, Boleslavsky, Augusto Boal y de Uta Hagen, para la construcción del personaje de Rosa, a partir de las cuales identificó elementos de construcción del personaje, evidenció perspectivas de la misma (personaje y actriz), para la comprensión de las acciones físicas y verbales de Rosa, y con ello, valorar las interpretaciones de su acción en la obra Cercados de Gregor Díaz Díaz.

Palabras clave: Boal, Boleslavsky, Cercados, Construcción de personaje, Hagen, Rosa, Stanislavski.

ABSTRACT

The objective of this research is to structure the construction Rosa's character in the work *Cercados* by Gregor Díaz Díaz, under a methodology of qualitative research and narrative design. The study sample was the character of Rosa. The qualitative interview and the documentary analysis were used as information gathering techniques, being its instruments, the interview guide and the document analysis guide. The main results show that the character Rosa from the play "*Cercados*" by Gregor Díaz Díaz, is 18 years old, and is 8 months pregnant. She is a hard-working, low-income, humble woman who, when she gets a job at an early age, and because of her very attractive physical appearance and intelligence, she was harassed and ended up being raped by her boss. To structure the construction of the character Rosa of the work *Cercados* by Gregor Díaz Díaz, the actress applied the step-by-step methodologies of Stanislavski, Boleslavsky, Augusto Boal and Uta Hagen, for the construction of Rosa's character, from the which identified elements of construction of the character, showed perspectives of the same (personage and actress), for the understanding of the physical and verbal actions of Rosa, and with it, to value the interpretations of her action in the work *Cercados* de Gregor Díaz Díaz.

Keywords: Boal, Boleslavsky, Fences, Character construction, Hagen, Rosa, Stanislavski.

ÍNDICE

DEDICATORIA	v
AGRADECIMIENTO	vi
RESUMEN	vii
ABSTRACT	viii
ÍNDICE	ix
INTRODUCCIÓN	10
CAPÍTULO I: ANTECEDENTES Y BASE TEÓRICA	13
1.1. Antecedentes	13
1.2. Base teórica	17
1.2.1. Metodologías de construcción de personajes	17
1.2.2. Biografía y obra de Gregor Díaz Díaz.....	35
CAPÍTULO II. MÉTODOS Y MATERIALES	38
2.1. Tipo de diseño	38
2.2. Población de estudio.....	38
2.3. Entorno y técnicas de medición.....	38
2.4. Equipos y materiales usados.....	40
CAPÍTULO III: RESULTADOS Y DISCUSIÓN	41
3.1. Identificar elementos que contribuyen a la construcción del personaje Rosa de la obra Cercados de Gregor Díaz Díaz.....	43
3.2. Evidenciar las perspectivas del actor y el personaje Rosa de la obra Cercados de Gregor Díaz Díaz.....	48
3.3. Comprender la acción física y verbal del personaje Rosa de la obra Cercados de Gregor Díaz Díaz.....	49
3.4. Discusión de resultados.	61
CAPÍTULO IV. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	64
4.1. Conclusiones	64
4.2. Recomendaciones	65
BIBLIOGRAFÍA REFERENCIADA	66
ANEXOS	68

INTRODUCCIÓN

En la cotidianidad de la vida se encuentran personas y personajes los cuales tienen marcadas diferencias, ya que la persona es un ser racional con propias características y autoconsciencia; sin embargo, el personaje hace referencia a una persona, animal o cosa que tiene presencia en una obra de teatro, una obra literaria, escénica, cinematográfica o dancística, etc., e incluso puede ser producto de la imaginación con caracteres de fantasía. En términos generales, la persona somos cada uno de nosotros, el personaje en cambio es quien podemos interpretar (Siplandi, 2012).

La construcción del personaje está atravesando grandes cambios, ya no se basa sólo en el empirismo y/o práctica como esencia de su materia, sino que en la actualidad se requiere también del estudio metodológico permitiendo establecer nuevas estrategias para realizar un personaje creíble en escena. Muchos actores caen en el famoso cliché, olvidando de por sí de que deben crear cosas nuevas, algo posible de lograr a través de constante trabajo intelectual, corporal, vocal y experimental. Para permitir que los estudiantes de teatro construyan un personaje se debe adherir la capacidad de investigación como parte fundamental para llegar a una plena creación del personaje.

Por ejemplo, para la interpretación de Ana Frank, la niña emblema del holocausto, la actriz protagonista pasó por un proceso de adentramiento al personaje y sus desafíos, a través del recorrido del refugio en Ámsterdam, ingresando inclusive al anexo secreto para procurarse de las sensaciones de angustia, incertidumbre, ansiedad, vividas por Ana y su familia. Así, la construcción del personaje no se reduce a un mero trabajo de mesa, sino a un reencuentro literal, con los pasos de Ana Frank y también, del estudio de sus escritos y una ardua investigación de la producción literaria, documental y cinematográfica de la memoria del holocausto, la comprensión de la época. Su método: “lanzarse al encuentro directo con las fuentes, no dejarlo todo al imaginario”, de modo que se ofrezca al público una experiencia 360° y un mensaje más íntimo como el desarrollo de cuestionamientos sobre la ética y moral (Rojas, 2018).

El estudio presente nace con el objeto de abordar métodos teatrales con enfoque en la creación de un personaje, de modo que al conjugarse se pueda facilitar la encarnación de dicho personaje deseado, en vista de una gran variedad de métodos propuestos por directores de los dos últimos siglos. Es en ese contexto, que los actores al usar tales

sistemas para la creación de sus interpretaciones, con tanta información pueden confundirse en sus interpretaciones personales de su trabajo actoral, por lo que es conveniente la búsqueda de un método teatral de creación de personajes de ajuste propio, que se adapte a las necesidades y al actor en sí.

En un inicio es probable que tal creación se dirija a métodos físicos para luego teorizar su construcción, mientras que, de otra parte, primero es realizada una teorización textual que permita la asimilación del personaje. Sin embargo, cuando las consignas del director difieren en gran medida a las del actor, surge un problema de malinterpretación del concepto interpretativo para el actor, una confusión remontada a mucho tiempo atrás, en la cual muchos actores han llegado a sentirse frustrados en su propio trabajo actoral, por lo que se retrasa el tiempo de comprensión del personaje encomendado, su vida y relación con el mundo ficticio creado.

Esta problemática ocasiona que haya un desentendimiento del texto respecto de las acciones, valoraciones, aptitudes, etc., que los personajes deben asumir, lo que no se ve natural, sino más bien como un texto recitado o diálogos sin matices, cuerpos sin vida en escena, mecánicamente o sobreactuados, en resumen, escenas con actores sin personajes. Lo anterior, es de mayor evidencia en los inicios de la carrera actoral, en estudiantes recién egresados para quienes el proceso de creación de un personaje es más largo, siendo que, en algunos actores, la creación de tal no sea plena por una búsqueda limitada del mundo ficticio de dicho personaje (Mora, 2015).

La presente tesis aborda el estudio de metodologías teatrales para la construcción del personaje propuestos por autores como Stanislavski, Boleslavsky, Boal y Hagen, cuyo trabajo se basa en la interpretación orgánica y versátil; usualmente solemos ser más experimentales lo cual nos lleva directo a la práctica; es necesario aprender métodos para poder complementar el trabajo actoral; realizando un profundo análisis o evaluación de la historia y sus personajes, con la finalidad de reconocer y entender el porqué de los distintos aspectos o roles que existen dentro de una obra.

Entonces, se formula como problema de investigación el siguiente: ¿Cómo construir el personaje Rosa de la obra Cercados de “Grégor Díaz Díaz”? La hipótesis es que, en efecto, las metodologías de Stanislavski y Boleslavsky permiten guiar la construcción del personaje Rosa de la obra Cercados de Gregor Díaz Díaz.

Como objetivos de la investigación se han planteado los siguientes: el objetivo general, estructurar la construcción del personaje Rosa de la obra Cercados de Gregor Díaz Díaz. Y como objetivos específicos: i) Realizar una revisión literaria de las metodologías de Stanislavski y Boleslavsky para la construcción del personaje Rosa de la obra Cercados de Gregor Díaz Díaz; ii) Identificar elementos que contribuyen a la construcción del personaje Rosa de la obra Cercados de Gregor Díaz Díaz; iii) Evidenciar las perspectivas del actor y el personaje Rosa de la obra Cercados de Gregor Díaz Díaz; y iv) Comprender la acción física y verbal del personaje Rosa de la obra Cercados de Gregor Díaz Díaz.

Asimismo, la propuesta de investigación se justifica dado que involucre una secuencia organizada del proceso de creación del personaje ROSA desde un punto de vista cronológico en pro de la resolución de preguntas clave generadas en el proceso. Por lo cual, esta investigación servirá como guía de estudio para los estudiantes de teatro y actores que buscan llevar a cabo la construcción de su personaje dentro de una obra teatral.

Metodológicamente, la investigación se justifica dado que se exponen en paralelo dos metodologías teatrales de construcción de personajes, como son las de Stanislavski y Boleslavsky, cada una bajo una estructura de paso a paso para el mejor entendimiento de la interpretación escénica y facilitación de la actuación del personaje de Rosa, lo que refuerza el proceso autónomo de creación.

Desde el punto de vista teórico-práctico, es necesario el estudio y reconocimiento de los justificantes de la acción, para la construcción de un personaje como el de Rosa, cuestionar sus acciones, movimientos, vestuario, el qué, cómo y porqué de sus diálogos., etc., ya que, a partir de ello y su entendimiento de parte del actor responsable de encarnarlo, el personaje podrá cobrar vida, sus acciones tendrán sentido. Ello se logra con un análisis exhaustivo del texto, recreación de estructuras narrativas, identificación de temáticas para el cruce de información, circunstancias, perspectivas, estímulos para la acción; con valoraciones morales, culturales, de pensamiento, para que el actante se compenetre con el personaje y en tanto, el espectador aprecie mejor la propuesta escénica.

CAPÍTULO I: ANTECEDENTES Y BASE TEÓRICA

1.1. Antecedentes

Gómez (2018) en su tesis doctoral “La construcción del personaje en la obra de Juan Mayorga”, tuvo como objetivo centrarse en la figura del personaje mayorguiano teatral, en específico, de los personajes animales no humanos, en niños y adolescentes. La investigación se estructura desde el campo histórico, metodológico y analítico; para luego exponer los procedimientos metodológicos de análisis de las obras. El análisis de los personajes se realiza desde los puntos semiótico y dramatólogo. Sus resultados indican que, en los personajes animales no humanos, es mayor la expresión de sus ideas y pensar, democratizando al animal y humano, por lo que crea un nuevo punto de vista: un engendro animal-humano, encargado de desenmascarar la humanidad. Con los niños y adolescentes, y a través del silencio, busca la reivindicación de la edad temprana en el concepto colectivo del mundo.

La dramaturgia mayorguina contiene una línea creativa y de investigación que busca construir una experiencia estética en el espectador sobre el fenómeno de la alteridad, instalando una mirada multiperspectiva de la realidad para la imaginación y ensayo de posibilidades de convivencia y comprensión entre seres diversos. Concluye que una de las potencias teatrales de Mayorga es la investigación de caracteres sin antecedentes realistas, por lo que su puesta en escena apertura un abanico de interpretaciones que enriqueces el ejercicio actoral. Respecto de los personajes de niños y adolescentes tiene cuatro líneas de investigación y creación: el niño silente, la niña heroína que aun ingenua y resiliente, hace frente a la dominación adulta, el joven agobiado por familia disfuncional y una educación cerrada pero de mirada despierta e imaginación infinita; y la investigación exquisita de las relaciones adultos-niños, adultos- adolescentes, de modo que evidencia la preocupación por los procesos de enseñanza grandes a pequeños, proponiendo un repensar de las relaciones que los infantes y adolescentes tienen en la sociedad contemporánea.

Manrique (2015) en su tesis de maestría “Construcción de identidad del narrador y de los personajes principales en el proceso creativo de La Huella”, tuvo como objetivo la reflexión y análisis del proceso de ficción enfatizando la construcción de la identidad tanto del narrador como de los personajes principales. La metodología del estudio responde a un tipo crítico y explorativo, utiliza el método deductivo-inductivo y fuentes secundarias. La

muestra de estudio fue la realidad novelada de *La Huella*. El autor concluye que los personajes principales se basan en un referente real, la identidad de tales se fragua en una relación constante de referentes reales y la ficción, un reciclaje de caracteres, cualidades y personalidades. Para la construcción de personajes el autor toma la teoría de André Guide, quien argumenta que una descripción en primer plano quita vida al personaje, por lo que, en *La Huella*, la construcción del mismo va de la mano con el lector. Respecto del narrador, éste obedece a la ortodoxia neorrealista dado que se evidencia una solidaridad con personajes en estado de vulnerabilidad, que son víctimas de un sistema inhumano, a la par que critica y juzga a los contribuidores de dicho sistema.

Eguiguren (2014) en su tesis de maestría “Construcción de personajes y espacio en *Sueño de lobos*”, tuvo como objetivo aproximar el proceso de construcción del espacio y los personajes en la novela de Abdón Ubidia. Explica como ambos elementos no pueden ser desligados del tiempo, los acontecimientos y el narrador. La muestra del estudio fue el acontecimiento del asalto al banco, aunque se piensa que el tema principal es el desencanto. La metodología y estudio fue la aplicación del cuadro actancial del estructuralismo y los principios de la teoría de la narración de Mieke Bal. De sus conclusiones se rescata que los personajes se subdividen en las categorías de protagonista, coprotagonistas y secundarios. El lugar y el tiempo juegan papeles trascendentales por características que influyen en los personajes, como las estaciones, la época de los 80’s, tendencias izquierdistas.

Serrato (2013) en su tesis doctoral “La construcción de personajes: El subcomandante Marcos y la prensa en México 1994 a 1995”, analiza y revisa cómo en la prensa mexicana se construyen personajes en base a dicho caso práctico. El objetivo fue la identificación de elementos periodísticos contribuidores en la construcción de personajes, haciendo distinción de significados locales y globales. La metodología de la investigación corresponde a una descriptiva explicativa. La hipótesis responde a que los textos periodísticos ayudan a la identificación de significados locales y globales. La investigación fue abordada desde 4 líneas teóricas: análisis social y político, análisis de la prensa mexicana, aportaciones teóricas y teorías de análisis de personajes, siendo el análisis semiótico el utilizado para configurar la pasión de los personajes.

Sus resultados muestran que en el texto se ofrece un extenso panorama de acontecimientos, personaje con exposición pormenorizada y positivo de su accionar, caracterizado como

culto, bondadoso, bello, carismático, responsable. Como recurso textual están los géneros periodísticos con variaciones en noticia, artículo y columna. A partir de la realidad propia del periodista y sus conocimientos previos, las redacciones se dirigen a acontecimientos valorados y subjetivos que alejan la imparcialidad. Bajo el esquema teórico pasional del discurso, construir un personaje por medio de manifestaciones de sentido al Subcomandante Marcos exaltando sentimientos positivos y proactivos, un héroe de ficción, líder de guerrilleros con pasamontañas que genera expectativa de quién es y por qué lidera el movimiento armado y social de los indígenas. El binomio bueno y atractivo fue la característica pasional del personaje, pues rompían el esquema de un bandido tradicional, abordado desde una perspectiva semiótica.

Cosse (2016), en su artículo “Ese monstruito”: Mafalda, generaciones y género en una construcción mítica, analiza el sentido social que se le atribuye a la edad y género del personaje Mafalda de la historieta de Quino en 1964. Dicho análisis se realiza estudiando las tiras, discusiones en prensa y percepciones de los lectores en contexto de modernización sociocultural de los 70’s y el ascenso neoliberal de los 80’s y 90’s. La hipótesis trabajada fue la de un personaje que en sus orígenes contiene una representación que desestabiliza generaciones y género, permitiéndole convertirse en un mito que aun en el presente, cobra vida. Mafalda asumía rasgos y actitudes de varones impugnado a sus padres desde un inicio, tensionó la ingenuidad e ironía, el autor Quino sacó de contexto histórico a sus personajes, para que cobrasen una envergadura real. Mafalda quedó connotada en un umbral de dicotomías occidentales, es decir, de masculinidad/feminidad, infantil/maduro, ficción/realidad, eterno/histórico.

Guzmán, J.A. (2016) en su artículo “Una metodología para la creación de personajes desde el diseño de concepto”, explica que en Colombia no se cuentan con protocolos, sistemas o metodologías estandarizados y difundidos, que aborden el área de producción en sus espectros de pre producción, producción y postproducción, lo que reanuda en problemas en el flujo de trabajo, sobrecostos e incluso fracaso del proyecto. El diseño de concepto alrededor de los personajes o *Character Design* se especializa en la construcción sistémica de los “habitantes” del universo creado. Indica que desde una concepción de arquetipos aristotélicos se tiene diversidad de sistemas de abordaje que necesitan conocer a profundidad las dinámicas de producción y formas de integrar elementos de naturaleza diferenciada como la histórica, cultural, visual, etc. El objetivo del artículo fue la

localización de los puntos críticos en cada etapa de construcción de un personaje desde una lógica de conceptualización hasta diferentes entornos de animación mecánica, bida y tridimensional digital; para optimizar resultados y permitan estandarizar esquemas.

La metodología de evaluación fue el estudio de caso, específicamente el evento Premios Anita del área de animación de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, cuya muestra de estudio fue la mascota desarrollada por el grupo. Las categorías de construcción del personaje fueron tres: i) representación formal (aspectos visuales y físicos: fenotipos, arquetipos, manejos bio y antropométricos, vestuario y accesorios, características raciales); ii) representación interna (actitudes, comportamientos, respuestas, sentimientos, espiritualidad, pensamientos) y iii) representación contextual (aspectos exógenos que inciden en las emociones por las condiciones o relaciones con la cultura).

Mora (2015) en su tesis “La construcción del personaje Pozzo de la obra esperando a Godot de Samuel Beckett”, tuvo como objetivo la determinación de si el proceso de análisis activo permite comprender la construcción del personaje según parámetros metodológicos, por lo que se trata de una guía metodológica acerca de la creación de un personaje tomando como base a la construcción del personaje Pozzo. La metodología de la investigación compete a un análisis teórico con herramientas básicas de métodos teatrales. Sugiere que es importante la investigación teórica previo al análisis práctico para la realización de un personaje. Sus resultados indican que para la creación de “Pozzo” se menciona el recurso del “Sí mágico” de Stanislavski, el cual justifica la valoración de todas las acciones físicas y verbales del actor en escena, además, construye suposiciones de situaciones y emociones no experimentadas anteriormente, por lo que el actor debe siempre pensar que es la primera vez que siente lo sucedido (mundo de las justificaciones, porqués, propuesto por Layton). Conociendo todos los métodos creativos de interpretación se puede seleccionar el que permite una adaptación más veraz y orgánica. También, dado las pautas que una tarea escénica conlleva se puede crear una ficha teórica sistemática, un mapa cronológico de intervenciones y acciones diversas para equilibrar la acción física y la acción interna.

Prieto (2013) en su tesis “Construcción del personaje: “El niño muerto” de la obra “Así que pases cinco años” de Federico García Lorca”, tuvo como objetivo la reflexión del proceso constructivo de dicho personaje a través del método de Stanislavski, en específico las Circunstancias Dadas y el Método de Acciones Físicas. La metodología de

investigación fue bibliográfica y por recopilación de experiencias. Sus resultados permitieron apreciar que las teorías sobre la actuación tienen su origen en la necesidad de plasmar realidades en un escenario, que el actor/actriz viva el personaje; y dado el contexto actual, es vital que se domine un método interpretativo de personajes. De las técnicas actorales cada actor toma las que más se adapten a su realidad corporal, emocional, social, de voz, etc.

1.2. Base teórica

1.2.1. Metodologías de construcción de personajes

1.2.1.1. Metodología de Stanislavsky

Stanislavski, o en realidad, Konstantín Serguéievich Alekséiev, nació en Moscú el 5 de marzo de 1863, actor, director escénico y pedagogo teatral, y cofundador del Teatro de Arte de Moscú; y murió en 1938 en la misma ciudad. Hijo de padres caseros: Serguéi Vladímirovich Alekséiev y Elizaveta Vasílievna Alekséieva (hija de la actriz parisiense Vareley, célebre en su tiempo) y familia numerosa (diez hermanos). Se educó en casa, la cual se convirtió en todo un colegio, desde las primeras horas de la mañana hasta altas horas de la tarde, en los intermedios, el trabajo intelectual era sustituido por clases de esgrima, baile, patinaje sobre hielo y con esquís, paseos y diversos ejercicios físicos.

Stanislavski mencionaba que sus hermanas eran educadoras rusas, francesas y alemanas, que les daban clases de idiomas; además tenían a monsieur Vincent, un suizo deportista, gimnasta, esgrimista y jinete, personalidad importante en su vida. Hizo su debut escénico a los tres años de edad en un pequeño pabellón del patio de la finca en las cercanías de Moscú, único sitio donde se podía reunir un grupo grande para cantar, alborotar y bailar sin molestar a los demás. Su padre construyó en el mismo lugar un nuevo edificio con una gran sala en la que ofrecerían espectáculos caseros, decisiones dictadas por su eterna preocupación de retener a los niños lo más cerca posible del hogar adaptándose a la vida y exigencias de su juventud (Stanislavski, 2013).

La Construcción del personaje de Konstantín Stanislavski

Esta teoría trata y señala que un actor debe encargarse toda su vida de ejercitar su mente, cuerpo y voz, para poder construir un personaje orgánico, rompiendo así el famoso cliché, que actualmente sigue siendo usado por muchos actores. “Ayudar al actor a desarrollar todas sus posibilidades –espirituales, físicas, intelectuales, emocionales- para llegar a ser capaz de abordar sus papeles en la medida de seres humanos completos, personajes que adquirirán así el poder de inducir al público a la risa, a las lágrimas, a emociones inolvidables” (Stanislavski, 1975).

A. Caracterización física

Si no se usa el cuerpo, la voz, el modo de hablar, moverse, andar, que corresponda con la idea del personaje, es muy probable que no se pueda transmitir el espíritu interno y vivo del mismo, a los demás, pues la caracterización externa ilustra y explica (y por tal transmite), la concepción interior tiene que llegar al espectador.

Puede obtenerse una caracterización externa vívida intuitivamente o por medios netamente técnicos, mecánicos, simplemente exógenos, de todas las maneras posibles. Cada actor desarrolla su caracterización externa en función de él mismo, de los demás, de la vida real o imaginaria, intuitivamente, observándose o al resto; extrae de su experiencia propia o de los de su entorno, de pinturas, libros, cuentos, grabados, cualquier hecho. La única condición es que mientras se de esa investigación externa, no se pierda el yo interior (Stanislavski, 1975. p.25).

Caso 1: No es difícil disfrazarse externamente.

“...a una mujer muy hermosa que yo conocía le pego una abeja en el labio. Se le hinchó el labio y se le deformó toda la boca. Esto no sólo cambió su aspecto, hasta el punto de hacerla irreconocible, sino que también alteró su pronunciación. Me la encontré accidentalmente y estuve hablando con ella durante varios minutos antes de darme cuenta de que era una de mis amistades íntimas” – Torstov. (Stanislavski, 1975, pp. 26-27).

Ni la picadura de la abeja ni la deformación artificial de la boca deben influir en la vida interior de ser humano. La caracterización física es el plus que el personaje necesita para mostrar el cambio de personalidad, resaltando los diferentes roles, del actor y el personaje,

el actor entra a la búsqueda interna y externa, de cómo realizar la transformación haciéndolo de una manera orgánica, utilizando recursos como objetos, tics, o mediante sus acciones, que ayudan a reflejar su personaje; sin olvidar que ellos seguirán siendo los mismos en su vida real, en el escenario sólo son un personaje creado, que busca transmitir un mensaje al público. Es decir, el desarrollo de la caracterización hace que las innovaciones, transformaciones o cambios conlleven al actor a ocultar sus verdaderas características de personalidad, realzando al nuevo ser.

B. Vestuario

El vestuario es la segunda piel de los personajes, su segunda capa, su imagen representada por medio de una nueva vestimenta que no es del actor, sino del ser interpretará. El vestuario y sus características ayudan al personaje a vivir mejor su papel, cambiando por completo su personalidad, una tarea que no es fácil. Escoger bien el vestuario trata de un recorrido en el tiempo de la obra, una investigación, en la que el actor se cuestiona sobre la época, imagina e investiga cómo vestían las personas en ese año, bosqueja en un cuaderno cómo le gustaría vestir, y solo después de haber recopilado toda la información necesaria, manda a coser la vestimenta, siempre pendiente de los detalles, el color, la tela, los accesorios, etc.; y una vez listo, el actor realiza una especie de ritual que le coadyuve a encajar a su nueva piel, haciendo un reconocimiento de la misma, su textura, partes. Ponerse la vestimenta involucra hacerlo con delicadeza, dar vueltas por el espacio verificando que esté en la medida indicada, que se sienta cómodo al punto de considerarlo algo de lo que no se quiere desprender, hasta el momento que cumpla su función y quede en el baúl de los vestuarios.

Caso 2: Operar una transformación

“Parecía convencido de que no iba a encontrar la imagen de la persona que buscaba. La búsqueda seguía. Después de haber recorrido dos o tres veces la habitación con un paso inseguro y desigual se miró al espejo y no se reconoció. Desde que se había mirado por última vez se había operado una nueva transformación. Estaba contento porque había experimentado como podía vivirse la vida de otra persona, había aprendido lo que significaba sumergirse en un personaje. (...) Era como si me hubiera dividido en dos personalidades. Una que había funcionado como actor y la otra que había permanecido como observador.

Por extraño que parezca, aquella dualidad no había impedido, sino fomentado, mi labor creadora. Le había proporcionado empuje y energía” (Stanislavski, 1975, p.43).

C. Personajes y tipos

Hay actores/actrices que adaptan todos sus papeles a su atractivo personal y por tal, no sienten que deban preparar caracterizaciones o transformaciones; gran diferencia con aquellos que buscan y seleccionan en uno mismo, emociones relacionadas a un personaje. El gustarse más en el papel que el papel en la persona, es un error.

Tipos de actores:

- i) Actores que solo creen y se apoyan en su encanto propio.
- ii) Actores que mantienen la atención del público por su forma cuidadosamente elaborada de utilizar los clichés de la interpretación.
- iii) Otros falsos actores son los que dominan una técnica y unos clichés que no son suyos sino tomados de actores de épocas pasadas.

En sí, actores que evitan y detestan caracterizarse en un personaje que les signifique cambios completos de su personalidad.

- iv) En cambio, hay otros actores que encaminan su esfuerzo total a la caracterización tal vez porque no están excepcionalmente dotados de una belleza corporal y personalidad individual teatral, por lo que en la caracterización encuentran ese poder de seducción. Para tal, realizan un buen trabajo al querer conocer, entender, comprender, querer, amar, a su personaje al momento de no sentirse satisfechos con lo poco que conocen de ellos, sino que siguen en una ardua investigación para poder lograr la caracterización. Ellos tienen que:
 - Creer total y sinceramente en la realidad de lo que se hace y siente, de ahí nace la confianza en sí mismo y exactitud de la imagen construida, sinceridad de sus acciones.

- Vivir realmente la imagen del personaje, pueden usarse emociones, sensaciones e instintos propios del actor aun cuando se esté en otro personaje.

Hay una gran diferencia entre la investigación y la elección internamente de uno mismo, porque se puede ver la desemejanza de emociones que trasmite un personaje nuevo, de alguien que no es él o ella.

¿Han notado ustedes que esos actores, y especialmente actrices, a quienes no les gusta transformarse en otros personajes sino representarse siempre a sí mismos, prefieren aparecer en escena como criaturas hermosas, exquisitas, buenas y sentimentales? ¿Y también que, por el contrario los actores que componen un personaje prefieren hacer de villanos, individuos deformes y grotescos, porque encuentran en ellos campo para desarrollar unos rasgos más agudos, una gama de colores más amplia, un modelado más audaz y más vivo de la imagen, todo ello teatralmente más eficaz y que deja una huella más profunda de la memoria del público? (Stanislavski, 1975, p.54).

Entonces, ¿es posible mostrar el personaje, las mismas emociones, sin estar disfrazado, simplemente con la imagen creada? – Sí, el maquillaje no es lo más importante, puede crearse la máscara incluso sin maquillarse, el personaje oculta al actor-individuo, tras del cual éste puede desnudar su alma hasta el detalle más íntimo, un rasgo o atributo importante de la caracterización. Componer un personaje acompañado de una transposición real, una reencarnación, es algo grande, un actor debe crear una imagen mientras está en escena, no solo exhibirse. Todos los actores que sean artistas, creadores de imágenes deben usar caracterizaciones que les permitan encarnar en sus papeles.

D. Entonaciones y pausas

Los artistas teatrales deben ser conocedores de las vocales, las consonantes y las sílabas; y en tanto, ser capaces de impregnarse en ellas. Un actor incluso, debe ser conocedor de las más mínimas particularidades de su propia habla. Quien sube a un espacio o a “las tablas”, debe reaprender todo nuevamente, es decir, observar, caminar, desplazarse, vincularse con las personas y, por último, hablar. Cotidianamente, el común de las personas utiliza dialectos pobres y vulgarismos para comunicarse sin ser o estar conscientes de ello, debido a la costumbre. Sin embargo, los artistas antes de trabajar en la

pronunciación deben descubrir las carencias en su forma de hablar, para así deshacerse de mal hábitos.

En la mayoría de las tablas se exige a los intérpretes repetir el escrito de razonable y correctamente, pero aun así ello es realizado de una forma rutinaria y descuidada. Ello dado que en la vida cotidiana se suele hablar lo que se quiere manifestar, con una intención y con un sentido; y ocurre frecuentemente que cuando se conversa sin prestar mucho interés a las palabras, se dan las mismas respuestas o preguntas, por ejemplo: Si uno dice “hola”, lo más común es preguntar ¿cómo estás?, incurriendo en la monotonía.

En el teatro lo habitual es hablar el texto de los escritores y/o dramaturgos, el cual a menudo no se alinea con los pensamientos del actor, pues tales escritos suelen estar en poesía, prosa, metáfora y demás lenguajes teatrales que en la vida cotidiana no se utilizan. En las tablas se interpretan escritos que no se han visto ni sentido, pues pertenecen al razonamiento y juicio de los autores. Otras particularidades que tienden a terminar con la naturalidad de las reacciones humanas son las denominadas muletillas (expresión que se repite mucho por hábito). La repetición automática de los diálogos evapora el contenido íntimo del texto quedando sólo un sonido mecánico: diálogos pronunciados irreflexivamente, aprendidos de memoria sin ninguna preocupación por su esencia interna; en consecuencia: un tipo de habla teatral específicamente estereotipada (Stanislavski, 1975, pp.146-147).

Subtexto, ¿qué hay detrás y por debajo de las palabras reales de un papel?

El subtexto es un tejido de esquemas innumerables y diversos dentro de la obra y del personaje, hecho de “síes mágicos”, circunstancias dadas, todo tipo de ficciones de la imaginación, movimientos internos, objetos de atención, verdades pequeñas y grandes y la creencia en ellas, adaptaciones, ajustes y otros elementos similares. Es el subtexto lo que nos hace decir las palabras que decimos en una obra. Sólo cuando nuestros sentimientos alcanzan la corriente subtextual nace la “línea de acción continua” de una obra o de un personaje. Y se manifiesta no sólo a través de movimientos físicos, sino también a través de la dicción: es posible actuar no sólo con el cuerpo, sino también con el sonido de las palabras. Lo que llamamos la línea continua en relación con la acción tiene su equivalente en el subtexto en relación con el habla (Stanislavski, 1975 pp.148).

Qué ilógico es cuando un artista en tablas no permite que se le comunique una frase, o la parte del texto contexto y subtexto. Sucede que cuando un actor está mecanizado con lo que va a decir, no es consciente de las palabras que debió escuchar para reaccionar ante ello, es por eso que las palabras esenciales a veces quedan tan escondidas que no llegan al compañero y mucho menos al público. Lo fundamental no es solo hacer memoria del texto, sino comprender lo que el autor quiere decir, para así poder dar las entonaciones correctas a los parlamentos que se nos brinda, con las pausas adecuadas. En un escenario las palabras, no deben estar separadas ni de las ideas ni de la acción.

1.2.1.2. Metodología de Boleslavsky

Boleslaw Ryszard Srednicki, nació en Płock County, Polonia el 4 de febrero de 1889, y murió el 17 de enero de 1937, en Los Ángeles, California, Estados Unidos. Fue oficial de la caballería polaca cuando pertenecía a la Rusia zarista, luego descubrió la escena gracias a Stanislavski. Entró en el Teatro del Arte y actuó en *un mes, en el campo, Tío Vania, Los hermanos Karamazov, El inspector*, etc. Al triunfar la revolución de octubre volvió a Polonia y rodó *Milagro en el Vístula* en 1919. Tres años más tarde, Stanislavski viaja con su compañía a Nueva York en la que sería su última gira. Boleslavsky y la actriz María Ouspenskaya se quedan para difundir las teorías del “Método” y crean el American Laboratory Theatre, gran vivero del teatro estadounidense: allí estudiaron Lee Strasberg, Stella Adler, Cheryl Crawford y Harold Clurman, que luego fundarían el Group Theatre y el Actor’s Studio.

Boleslavsky dirigió en Hollywood veinte películas: *El velo pintado* (1934), con Greta Garbo, y *Los miserables* (1937), con Fredric March y Charles Laughton. Boleslavsky propugna que la inspiración y la espontaneidad han de surgir del cálculo y la práctica, y evangeliza a su discípula según los preceptos de su maestro: el teatro como una fe, un apostolado que busca “atrapar la vida del alma a través del arte, sumando el sueño de la perfección y el sueño de lo eterno”.

Actuación – Las seis primeras lecciones

Esta teoría trata sobre la importancia que el actor le brinda a la actuación, dándose cuenta de lo fundamental que es construir un personaje antes de salir a

escena a través de la concentración, recuerdo de la emoción, observación, ritmo, para poder lograr que el personaje sea verídico, con características concebidas por el actor; quien crea la vida total de un alma humana en el escenario, cada vez que crea un personaje. Esta alma humana tiene que ser visible en todos sus aspectos: físico, mental y emocional. Además, tiene que ser la única alma. Tiene que ser el alma, la misma alma que piensa el autor, ninguno más que ese. El personaje que tiene esa alma crecido en el escenario es único y diferente a todos los demás (Boleslavsky, 2015).

A. Primera lección: Concentración

En el arte teatral en especial, es de suma importancia la concentración, una cualidad que permite direccionar todas y cada una de las fuerzas tanto intelectuales como espirituales, hacia un objetivo definido, dando continuación siempre que se quiera, unas veces inclusive, más allá de lo que nuestra fuerza física puede soportar.

Caso 3: Concentración máxima

“Un médico en plena operación no deja a su paciente por ningún instante durante 10 horas que dura dicha cirugía, concentrándose hasta el último instante en su labor de salvar una vida. Sólo cuando puso al paciente a salvo dejó su cuerpo caer. Lo mismo sucede con el actor, cuando está en escena, él no está pendiente de quién o quiénes lo miran, él sólo se concentra en su personaje y sus compañeros de escena, viviendo al máximo la obra, como si fuera real, sólo cuando culmina el montaje, él vuelve a ser la persona que es, dejando una creación más a su repertorio, ya que cada vez que sale a escena representando un personaje, siempre es con una esencia distinta” (Boleslavsky, 1975, p.23).

El arte teatral necesita de una concentración especial, fundamental en todo artista creativo. ¿Cuál es el propósito de la concentración para un actor? – Su papel – Solo después de estudiarlo y ensayarlo es cuando el actor comienza a crear. Y, ¿Qué es la actuación? – es la vida del alma humana que nace por medio del arte. El objetivo de la concentración de un actor es el alma humana.

- Primer periodo: búsqueda minuciosa: propia alma y de quienes le rodean.
- Segundo periodo: constructivo: solo la propia alma.

Crear una concentración espiritual en emociones inexistentes con los 5 sentidos como llaves en diversas situaciones, para desarrollar el recuerdo del sentimiento, de la intuición, de la imaginación, y recuerdo visual. Escuchar, mirar, sentir no lo es todo. Se debe hacer ello de mil maneras. Talento y técnica: la educación del actor necesita educar 3 partes:

- La primera: educar su cuerpo, músculos y nervios. Es recomendable dedicar una hora y media al día (durante dos años, y con una práctica constante) realizando gimnasia, gimnasia rítmica, danza clásica y contemporánea, esgrima, todo tipo de ejercicios respiratorios, de colocación de la voz, dicción, canto, pantomima y maquillaje, hará que un actor sea agradable de contemplar.
- La segunda: educación intelectual. Discutir de Shakespeare, Moliere, Goethe y Calderón, pues un actor debe ser cultivado y conocedor de lo que simbolizan esos autores y del esfuerzo realizado para montar sus obras en los teatros del mundo. Es necesario un actor con conocimientos de literatura, historia, escultura, música, pintura, que sepa distinguir por lo menos, el estilo de cada época y particularidades de los grandes pintores; que tenga claro la psicología del movimiento, psicoanálisis de la expresión de la emoción y de la cohesión de los sentimientos. También, que conozca un poco de la anatomía humana, dado que el actor entra en contacto con esas cosas y tiene que trabajar con ellas en el escenario. Dicha preparación intelectual hará que un actor sea capaz de actuar en una gran variedad de papeles.
- La tercera: educar y entrenar el sentimiento. Un actor no existe sin sentimiento lo bastante desarrollado como para lograr, a la primera orden de voluntad, cada movimiento y cambio estipulados, es decir, sentimientos capaces de vivir a través de cualquier situación que el autor exige. Esto es resultado de un largo y complicado trabajo, tiempo y experiencia desarrollando completo dominio de los cinco sentidos, recuerdo del sentimiento, de la intuición, imaginación y, recuerdo visual” (Boleslavsky, 2015, pp. 25-27).

El teatro es un gran misterio de dos perpetuos fenómenos: La Perfección y Lo Eterno. Hay solo una cosa que no puede ser desarrollada, pero debe estar presente: el talento.

B. Segunda lección: Recuerdo de la emoción

Ser sin sentir, con la ayuda inconsciente de los recuerdos de los sentimientos. Para Théodule Ribot se trata de “recuerdos afectivos” o conmovedores. Se refiere a que circunstancias externas reviven sentimientos internos, o mejor, reviven el tiempo, motivos, deseos, inconscientemente. Encontrar las situaciones y tener cuidado de no excederse, no buscar ser donde se debe buscar hacer. Repetir.

Caso 4: Recuerdo de la emoción

“...en cierta ciudad vivía una pareja que llevaba veinticinco años juntos. Se habían casado muy jóvenes. Él le propuso matrimonio una bonita tarde de verano, mientras iban andando por un campo sembrado de pepinos. (...) Tomaron la decisión más feliz de sus vidas entre dos bocados de pepino, por decirlo de alguna manera. Un mes después se casaron. En la cena de bodas sirvieron un plato de pepinos frescos y nadie supo el por qué los recién casados se rieron con tantas ganas cuando lo vieron. Transcurrieron largos años de vida y lucha; niños y, naturalmente, dificultades. A veces se peleaban y se enfadaban. (...) Pero su hija pequeña observó que la manera más segura de que hicieran las paces era poner un plato de pepinos en la mesa. Como por arte de magia olvidaban sus rencillas y se comportaban tiernamente, se volvían comprensivos el uno con el otro” (Boleslavsky, 1975, p.23).

C. Tercera lección: Acción dramática

Las únicas reglas verdaderas en el arte son las que descubrimos por uno mismo. Ley de la naturaleza de la acción: la triple ley:

1. La idea, la razón.
2. Elementos de la idea, partículas de la razón
3. El resultado de ambas, presentación de la idea, conclusión del razonamiento.

Elegir acciones de acuerdo con el carácter opuesto al del papel. Y de la personalidad del actor que actúa ese papel. Memorizar la acción: ensayar, las acciones son mucho más fáciles de recordar que las palabras.

- Querer algo: voluntad de artista
- Definirlo: técnica artística
- Hacerlo realidad: expresión artística.

D. Cuarta lección: Creación del personaje

“El actor que debe expresarnos una pasión determinada y sus efectos, si actúa su personaje con verdad, no está solo para asumir las emociones que esa pasión pueda producir en general en la humanidad, sino que debe darle una característica determinada que al parecer surgirá cuando se introduce en el corazón de la persona que está actuando” (Tratado sobre el Arte de la Actuación, 1750)

Crear un personaje significa crear la vida total de un alma humana en el escenario, cada vez, un alma única: El Alma; un alma que debe ser visible en todo aspecto, tanto físico, mental como emocional. El actor debe seguir la regla racional de la naturaleza, la cual indica que no hay dos seres idénticos, dos cosas idénticas, por tal, se hace de un alma única e individual. Ello se logra con el estudio metódico y la apropiación, por medio de una práctica intensiva, de todos los posibles mecanismos que permitan darle al papel, una personalidad física distinta y única (Boleslavsky, 2015, p.99). Dos o tres días de ensayo como regla general, pero antes debe conocerse bien el papel y su estructura.

Algunos actores se postulan dar inicio por un arquetipo, que a palabras de Boleslavsky (2015) es más dificultoso y su resultado no cuenta con mucha sutileza dado que la elección de los elementos no es tan inteligente a comparación con el seguir el hilo interno del papel “Es como comprarse ropa sin habérsela probado”.

Respecto de la creación del pensamiento en el personaje, sobre el escenario, se dice es un asunto de cadencia: la cadencia del pensamiento, la cual no afecta tanto al personaje como al autor de la obra, pues es el autor quien crea al personaje y piensa, por tanto, por él. Es un error común de los actores, preguntarse “¿Cómo pensaría el personaje?”

A través de la emoción los personajes pueden permanecer vivos y con vitalidad. Cuando en el papel el actor domine las emociones humanas en general, es decir, el cuándo y cómo los personajes llegan al enfado, la súplica, el dolor, alegría, desesperación o lo que la

situación amerita, debe buscar libertad en la expresión de dichas emociones; absoluta, ilimitada y sincera.

E. Quinta lección: Observación

Los adultos utilizan muy poco el don natural de la observación, muy pocos son capaces de recordar lo que realizaron en las últimas 24 horas. La observación implica recrear en silencio, pues ayuda a la concentración y a que surjan emociones ocultas. “El don de la observación hay que cultivarlo con todas las partes del cuerpo, no sólo con la vista y la memoria” (Boleslavsky, 2015, pp. 119).

En el teatro la docencia y la predicación están fuera de lugar, la práctica es lo que cuenta. Actuar es el resultado de un proceso largo donde la práctica de todo lo que antecede conduce a ese resultado. La observación ayuda al estudiante de teatro a percibir lo que se encuentra fuera de lo común, lo insólito de la vida diaria, lo cual construye su memoria dado que almacena toda manifestación visible de la esencia humana, haciéndoles susceptibles a ser sinceros, imaginativos y fantasiosos, desarrolla la memoria sensorial y muscular, facilita adaptarse a cualquier trabajo, papel; permite la apreciación de personalidades y principios distintos en las personas y obras de arte, y, enriquece la vida interior por aprovechar completa y ampliamente, la vida exterior.

Caso 5: Observación

“Durante tres meses, de doce a una, todos los días donde quiera que estuviese y fuera lo que fuese lo que estuviera haciendo, observaría todo y a todos los que estuvieran a mi alrededor. Y de una a dos durante mi tiempo para comer, me pondría a recordar las observaciones del día anterior. Si por casualidad estaba sola, volvería a recrear como los niños alemanes, mis propias acciones anteriores. Al principio intenté tomar notas, ahora no necesito hacerlo. Todo queda registrado automáticamente en algún lugar de mi cerebro y, a través de la práctica de recordar y recrear, estoy diez veces más alerta de lo que estaba al principio” (Boleslavsky, 2015, pp. 126-127).

F. Sexta lección: Ritmo

No hay acción sin conflicto. Ritmo: ordenados y medidos cambios de los distintos elementos de los que constan una obra de arte, siempre y cuando

todos esos cambios progresivamente estimulen la atención del espectador y lo lleven invariablemente al objetivo final del artista. Existir es tener ritmo.

Elementos del ritmo: Tonalidad, movimiento, forma, palabra, acción y color.

Niveles del ritmo:

- El primer nivel del ritmo es percibirlo, ser consciente de él. Respirar es una manifestación del ritmo ya presente, luego el andar, las palabras, las emociones.
- El segundo nivel llega cuando fuerzas externas imponen el ritmo (con o para con otros), ser respuesta a otros.
- El tercer nivel es cuando uno mismo dirige y crea su propio ritmo y el de los demás: perfección.

1.2.1.3. Metodología de Augusto Boal

Hijo de emigrantes campesinos portugueses que en Brasil regentaban una panadería, nació y creció en Río de Janeiro. A los 10 años Boal dirigía ya a sus primos y hermanos en pequeños montajes destinados a amenizar las reuniones familiares dominicales, inspirados en seriales radiofónicos de la época, entre otros. En 1950 finaliza estudios de Química en la antigua Universidad de Brasil (actual Universidad Federal de Río de Janeiro). Se traslada en 1953 a Estados Unidos para cursar un postgrado en Ingeniería Química en la Columbia University de Nueva York, pero termina graduándose en dirección y dramaturgia en la School of Dramatic Arts y colaborando como asistente en diversos montajes para el Actor's Studio. Tres años después regresa a Brasil y es contratado como director escénico del Teatro de Arena de São Paulo, en la cual hace hincapié en la formación y exploración interpretativa de sus actores, e introduce el método naturalista Stanislavski, experimentada en Norteamérica. Su primera etapa en el Teatro de Arena se caracterizó por aplicar técnicas de dirección y dramaturgia norteamericanas tanto en las producciones exitosas de textos ajenos, como en los suyos propios.

Para Boal, el actor no solo debe comprender y crearse su personaje, debe mostrar un trabajo artístico al espectador, poniéndose él en práctica meses antes de escenificar. El

artista debe convertirse en un investigador analítico que amplíe sus conocimientos, utilice sus propias técnicas y metodologías como las de diversos directores, actores reconocidos en el mundo. El artista teatral debe instruirse, conocer, estudiar y sobre todo no juzgar a su personaje, para fortalecer emociones internas y mostrar al público su trabajo en forma externa, con emociones bien constituidas. En su libro “*Juego para actores y no actores*”; “aprender, saber, entender (...) para el actor es imprescindible mostrar. Así pues, es preciso que sienta todos los pasos, en su interior, para ser capaz de mostrarlos al exterior, al público” (Boal, 2002, p.12). Los actores deben poseer creatividad, imaginación e innovación; cuando realicen sus personajes, ya que cada personaje tiene una esencia y forma distinta, por lo que su desplazamiento, ademanes y expresiones tendrán un significado verídico.

Teatro de imagen

En el teatro de la imagen se debe laborar con la verdad de la muestra del personaje. Cualquier circunstancia de temor, pánico, sorpresa, susto, asombro, alegría crea un signo ocular que se interpreta en figuras y desplazamientos. Y el ejercicio dramático o escénico, establece al cuerpo a modo de herramienta primordial, instruyendo al actor a controlar y crear algo expresivo. Ayuda a los actores a visualizar distinto a comprender las figuras ocultas, ya que se puede construir imágenes que van más allá de la imaginación, logrando percibir la creatividad del actor. El propósito actoral establece tomar conocimiento de que ante una misma imagen realizada por diferentes intérpretes no mostramos todos los mismos conceptos. Esta forma teatral, no emplea el habla, sino que promueve otras maneras de mensaje y apreciación: figuras corporales, muecas o gestos, las tonalidades, los elementos, es decir, la comunicación no verbal; una representación busca ser comprendida (Boal, 2002, p.41).

Se debe trabajar con la realidad de la imagen, y no con la imagen de la realidad. Cualquier situación de opresión, miedo o exclusión engendra siempre signos visuales que se traducen en imágenes y movimientos. Y la práctica teatral hace del cuerpo su instrumento principal enseñando al participante a dominarlo y hacerlo expresivo. “La imagen de transición” tiene como propósito ayudar a los actores a proyectar con figuras, a mostrar una situación sin utilizar el lenguaje, empleando sus cuerpos.

Imagen de transición

En el grupo de entrenamiento actoral se pide a los participantes que se conviertan en escultores, es decir que formen imágenes con el cuerpo de la actriz, utilizando algunos instrumentos encontrados en el espacio en el que realiza la construcción, al final queda un cuadro en forma de foto, que muestra un tema en sí (Boal, 2002, p.41).

Ejemplo 1:

Una madre: La actriz propone una imagen en la cual se muestra ternura. El escultor tiene derecho a modificar la estatua real, a fin de mostrar cómo será posible un nuevo cambio, a partir de esa realidad concreta, crear la realidad que deseamos: cómo será posible pasar de esa imagen, que es de la realidad actual, a aquella otra, la imagen ideal, que es lo que deseamos. Se construyen así, las imágenes de transición.

Nota: Elaboración propia

Los compañeros deben manifestarse con prontitud ante la actriz, para que lo pensado se plasme en algo real y puedan exhibir sus creaciones. Se pide a la actriz que está mostrando la estatua que se transforme en el personaje que va a representar, olvidándose de ser ella misma, con movimientos graduales o pausados que la conlleven a encarnar un personaje espontáneo.

Ejemplo2:

Violación: En Lima, una joven de 18 años mostró como imagen, una opresión que ella sentía, a una mujer acostada en el suelo con las piernas abiertas y un hombre sobre ella.

La familia: En Lima, una familia de provincia:

Una madre con dos hijas en una sala, la mujer mayor, se sienta en el centro de la mesa y las hijas a los costados, también encontramos un florero Y ambas miran a la jefa del hogar. Esta es la imagen de una familia unida, donde se puede ver el respeto de las hijas hacia la madre, y el amor.

Nota: Elaboración propia

Ejercicios musculares

El intérprete, después de aflojar los sistemas musculares del cuerpo y ser consciente de cada uno, caminaba unos pasos por el espacio, daba dos volantines seguidos, después cogía del piso cualquier elemento- un carro de juguete, por ejemplo-y moviéndose despacio, memoriza todas las estructuras musculares que se realizan. Después se repite el mismo acto, utilizando el recuerdo, en esta oportunidad debe aparentar o engañar tomar un elemento del piso, poniendo en funcionamiento a los músculos al recordar la acción anterior. Se practica varias veces este entrenamiento, variando de objetos (una pluma, un palo). En todas las prácticas, lo principal era que el actor tomará conocimiento de sus músculos de la diversidad de desplazamiento que puede conseguir (Boal, 2002, p.106).

Ejercicios sensoriales

Este tipo de ejercicios sensoriales te ayuda a fortalecer y estimular tus sentidos obteniendo razón de ellos y acomodando su equilibrio. También, las actividades sensoriales desarrollan y fomentan la investigación del joven que por el mismo ambiente en el que se encuentra pierde la sensibilidad y ayuda a buscar y reconocer el espacio que les rodea.

El artista consume, un poco de sal; azúcar y ácido; después se tiene que recordar los sabores y manifestar físicamente todas las sensaciones de ingerir esas sustancias. No se trata de hacer gestos (ademanes de disgusto para la sal, risita inocente para el azúcar), sino de sentir el mismo efecto, como la primera vez que realizó el hecho. Lo mismo se puede realizar con perfumes. Se requiere que el actor pueda anular sus características personales y conciba otras: la del personaje. Estos ejercicios ayudan para eliminar la llamada personalidad del actor (Boal, 2002, p.107).

Ejercicios de memoria

Se realiza ejercicios de memoria sencillos. Antes de dormir, cada uno procuraba recordar cuidadosa y gradualmente todo lo que había hecho durante el día, con lo más específico de detalles- colores, formas, tiempo, visualizando de nuevo con precisión fotográfica todo lo que había observado, escuchado, comido, hablado, etc. Era casi seguido, que, entre compañeros del taller de teatro, se preguntarán que habían realizado en

el transcurso del día anterior, y el actor tenía que contar sus acciones con todo detalle, estos ejercicios también podían narrar, describir hechos del pasado. Por ejemplo, cada actor mencionaba cómo había vivido en su infancia, quién le obsequio sus primeros juguetes, sus primeras caídas en la bicicleta, cuando creían estar enamorados a los 10 años, y con el transcurso del tiempo se dieron cuenta que solo era una ilusión de niños, cuando tuvieron su primera mascota, o cómo había sido la boda de sus hermanos mayores, los cumpleaños familiares, etc. En estos ejercicios, lo importante es lograr acordarse hasta lo más mínimo de los detalles específicos, precisos o exactos. Es también indispensable que este tipo de entrenamiento se practique con regularidad, para que así el actor incremente sus capacidades tales como atención, concentración y análisis (Boal, 2002, pp.108).

Ejercicio del lugar

El actor se concentra en el espacio en el que se encuentra ubicado, y mira hacia puntos fijos, para después caminar hacia las direcciones que ha puesto en la mira, siendo consciente de donde se encuentra. Eso le va a ayudar a tener más confianza y a reconocer de qué está hecho el lugar, y que objetos se encuentran a su alrededor. Después de hacer el debido reconocimiento del espacio, el actor cierra los ojos y se queda estático, el director, hace las siguientes preguntas, ¿Cuántos años tiene el lugar en el que se encuentran ubicados? ¿Cuántos focos redondos hay? ¿Cuántas ventanas hay? ¿Hay fluorescentes?, ¿de qué color son los zapatos de sus compañeros?, etc. Eso ayuda al actor a estar consciente de que tiene que estar en el aquí y el ahora.

Nota: Elaboración propia

Ejercicio del espejo

El actor, con otro compañero se ponen frente a frente, y uno de ellos empieza a hacer movimientos corporales, gestuales, por ejemplo, mueven una mano, los brazos, los dedos, el rostro, la boca, los ojos, pies, cintura, etc. y el compañero sin ver lo que el otro va intentar a hacer tiene que hacerlo al mismo tiempo, por eso tiene que estar atento y sentir a su colega para que se convierta en un verdadero espejo, este ejercicio ayuda a aprender a trabajar en equipo.

El actor puede crear pequeñas historias a través de este ejercicio al mostrar con sus aptitudes corporales y gestuales distintas emociones o figuras, que lo ayudan a ser más versátil en el rubro artístico, fluye la creatividad, al no tener palabras para poder crear, sino solamente como

herramienta su cuerpo.

Nota: Elaboración propia

Ejercicio del Objeto

En el espacio en el que se encuentra el actor, primero recorre el lugar para ser consciente de donde se encuentra, pero en el suelo hay objetos esparcidos por diferentes lados, que él o ella debe visualizar mientras camina, se pone una música de fondo para que se encuentren relajados y sobre todo para que fluya su imaginación. Una vez que se apague la música el actor debe pararse al lado de un objeto y cogerlo como si fuera suyo. Se vuelve a poner la música, entonces se debe construir una historia con el objeto que fue adquirido, a base de pasos, utilizando niveles, como el alto, medio y bajo. En la historia se debe observar un inicio, nudo y desenlace, sin necesidad de que se hable mucho o utilizando pequeños textos, con movimientos corporales con el elemento, dejando así fluir su ingenio, llevándolo a la innovación en un nuevo mundo donde ellos tienen el dominio.

Nota: Elaboración propia

1.2.1.4. Metodología de Uta Hagen

Uta Thyra Hagen nació el 12 de junio de 1919 en Göttingen Fue una legendaria maestra de actores y actriz tres veces ganadora del Premio Tony, de origen alemán y naturalizada estadounidense. Hija del historiador de arte Oskar Hagen y la cantante de ópera Thyra Leisner. Creció en Madison (Wisconsin) y en 1937 se estableció en Nueva York, donde comienza en el mundo de la interpretación con el clásico de Shakespeare - Ofelia. Dio clases en el Estudio HB3 a actores de la talla de Liza Minnelli, Jason Robards, Jack Lemmon o Al Pacino. Su carrera cinematográfica se vio severamente afectada por su relación profesional y personal con Paul Robeson. Ante la falta de trabajo en los EEE.UU. regresa a Europa (Londres), donde consigue algunos papeles en los 60's, consiguiendo varios Premios Tony. En los 70's comienza a escribir algunos libros, entre los que destaca "Respect for Acting", una guía de fundamentos como actor, en la que ofrece soluciones a dificultades concretas como la forma de recrear el aire libre en escena, encontrar una ocupación en el escenario mientras se espera, hablar con el público, usar la imaginación histórica y ser capaz de interpretar personajes de época con auténtica

convicción. En el 2002, se le condecora con la Medalla de las Artes por el presidente George W. Bush en la Casa Blanca. Dos años después, muere en Nueva York (Gubio, 2015, pp. 22-23).

Para Uta Hagen, el primer paso del actor en la construcción o composición del personaje es desarrollar el estudio del personaje; plantearse preguntas alrededor de la situación y las circunstancias del personaje para su mejor entendimiento, para tener un punto de partida previo al proceso creativo en específico. En su libro, “El arte de actuar”, planteó una serie de preguntas que un actor debe investigar y responder al analizar cada una de sus escenas y momentos en los que su personaje interviene dentro de una obra de teatro:

1. **¿Quién soy?**
2. **¿Dónde estoy?**
3. **¿Cuándo es?**
4. **¿Qué quiero?**
5. **¿Para qué lo quiero?**
6. **¿Cómo lo consigo?**
7. **¿Qué me lo impide?**

1.2.2. Biografía y obra de Gregor Díaz Díaz

Grégor Díaz Díaz nació en Huacapampa, distrito de José Gálvez, Provincia de Celendín, Región Cajamarca, un 21 de abril de 1931, y falleció en el 2001 en Lima. Estudió en la Escuela Nacional de Arte Escénico, siempre comprometido con el forjamiento de un teatro sensible con las problemáticas sociales, bajo su deseo de descifrar las dificultades y las soluciones a ellas desde su óptica y raíz. Este dramaturgo peruano, reconocido autor teatral, captó la atención de directores, actores y actrices de gran reputación, en el final de los años 60's e inicios de los 70's. Actualmente sigue vigente su obra dado que las caracterizó de un tono de denuncia, protesta y solidaridad con los

marginados y desposeídos, y un claro anhelo por una sociedad sin explotadores y mucho menos explotados, una sociedad dejada de individualismos y egoísmos. Su compromiso con las penurias del pueblo se ve reflejado en su teatro, cuyos protagonistas son aquellos que, por cientos de años, han heredado pobreza y marginación.

Gracias al apoyo de La Casa de la Literatura llegó a presentar la obra Cercados y cercadores (1971). También, fue Director y profesor del Club de Teatro de Lima, además de obtener el 1er. Premio su obra “Los del 4”, de la Asociación Judía del Perú (1978), con publicación en la antología de Teatro hispanoamericano en Madrid (1971) y otros premios como el Premio Teatro Universitario de San Marcos (1979) y el Premio Nacional de Dramaturgia (1988). “Sitio al sitio” se publicó en la antología Teatro Breve Social (1999) de Colombia y escribió ensayos como “30 años de dramaturgia en el Perú”.

Obras:

- ✓ Cercados y Cercadores
- ✓ Clave 2 manan
- ✓ Con los pies en el agua
- ✓ Cuento del hombre que vendía globos
- ✓ El buzón y el aire
- ✓ El mudo de la ventana
- ✓ El que espera en el balcón
- ✓ Electra
- ✓ Espumante en el sótano
- ✓ Gregor vs, Gregor
- ✓ Harina mundo
- ✓ La huelga
- ✓ La noche anuncia la aurora

- ✓ La pandorga
- ✓ La señora de los geranios
- ✓ Los del 4
- ✓ Los ojos del mundo
- ✓ Me quiero casar
- ✓ Réquiem para 7 plagas
- ✓ Sin ton ni son
- ✓ Sitio al sitio
- ✓ Valsecito del 40
- ✓ Chimbote mundo.

CAPÍTULO II. MÉTODOS Y MATERIALES

2.1. Tipo de diseño

Diseño de investigación cualitativa, ya que el carácter de la misma es flexible y abierta, sin un límite preciso. El tipo de diseño seguido en el presente estudio según Hernández, Fernández y Baptista (2014), es el Narrativo, dado que está orientado a comprender una sucesión de eventos por medio de historias de quienes vivieron una experiencia específica, ensamblados en una narrativa general: la obra teatral “Cercados”. De ese análisis investigativo contextual se puede comprender y construir, por tanto, mejor, al personaje de Rosa.

2.2. Población de estudio

La población según Bernal (2010), se define como el grupo de elementos con características similares sobre las cuales se realiza una investigación (p.160). En función a ello es que la población del presente estudio lo conforman:

Población: Personajes de la obra

- María (cercada, ella-víctima y cercador): joven de 18 años, embarazada de 8 meses.
- Rosa (cercada, ella-víctima y cercador): joven de 18 años, embarazada de 8 meses.

Sin embargo, la muestra de estudio compete solo a Rosa, pues los objetivos de la investigación giran en torno a construir su personaje.

2.3. Entorno y técnicas de medición

En la presente investigación “LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE ROSA DE LA OBRA CERCADOS DE GREGOR DÍAZ DÍAZ”, se aplicarán las siguientes técnicas e instrumentos de recolección de datos:

- **Técnicas:**

- Documentos, registros, materiales y objetos: fuentes valiosas de datos y que ayudan a entender el fenómeno central de estudio.
- Entrevista cualitativa: Técnica más abierta, flexible e íntima que la entrevista cuantitativa. Es una reunión con fines de intercambio de información entre un entrevistador y un entrevistado(s) a través de preguntas y respuestas que, de manera conjunta, construyen significados o revelan mayores detalles sobre un tema en particular, de acuerdo con Janesick (1998), citado por Hernández, Fernández y Baptista (2014).

- **Instrumentos:**

- Guía de análisis de Documentos, registros, materiales y objetos: formato de anotaciones descriptivas y críticas sobre la obra teatral Cercados, grabaciones de su puesta en escena, equipos y materiales alineados al personaje (vestuario, maquillaje, etc.)
- Guía de entrevista: Documento que contiene una serie de preguntas en referencia al tema de investigación. Se utilizará en la presente, una guía de entrevista semiestructurada, esto es, que el entrevistador tiene la facultad de realizar preguntas fuera de la guía a fin de fundamentar algunos aspectos que, en el transcurso de lo explicado por el entrevistador, no hayan quedado claros o se haya dado pie a información que no se tenía previsto y es necesario profundizar sobre ello. En la investigación se aplicará la técnica de la entrevista a los expertos.

2.4. Equipos y materiales usados

Tabla 1

Equipos y materiales usados

EQUIPOS	CANTIDAD
Laptop	1
Cámara fotográfica	1
Parlante	1
Impresora	1
Laceadora	1
Onduladora	1

MATERIALES	CANTIDAD
Hojas Bond A4	500
Lapicero	1
Zapatos	1
Falda	1
Blusa	1
Set de maquillaje	1
Barriga falsa	1

Fuente: Elaboración propia

CAPÍTULO III: RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Análisis de la obra Cercados de Gregor Díaz Díaz

1. Título: CERCADOS

Sentido o significado	Literal	Rodear, asediar, dividir.
	Simbólico	Cercados hace referencia al chantaje, la discriminación, el abuso de poder.
Relación	Con el asunto	Los personajes Rosa y María han sido ultrajadas, víctimas de un sistema capitalista y machista, se han visto acorraladas ante una figura de poder que las minimiza como mujer y persona en general.
	Con el tema principal	Cercados refleja el drama de dos muchachas apenas mayores de edad, que han vivido en carne propia, el abuso y marginación.
	Con algún sentimiento predominante	Cercados expresa el anhelo de una sociedad libre de explotadores y explotados, en la que la justicia social no sea una utopía.

2. Asunto y argumento

Asunto	El drama de dos muchachas que han sido abusadas sexualmente.
Argumento	<p>Monólogo de María hablándole con desesperación al bebé que aun lleva en el vientre pero que asume ya lo tiene en brazos.</p> <p>Rosa visita a María.</p> <p>María simula ser el gerente que violentó a Rosa.</p> <p>Rosa entiende el juego de María y prosigue con él.</p> <p>Imaginariamente Rosa y el gerente están en la oficina hablando de una propuesta de trabajo con mayor sueldo.</p> <p>El gerente ha llamado a Rosa intencionalmente, pero Rosa en su ingenuidad, agradece la generosidad.</p>

	<p>Rosa se explaya mencionando sus conocimientos y habilidades en escritura a máquina, taquigrafía, redacción, inglés, su puntualidad etc., pero el gerente solo responde con invitaciones a cenar, llevarla a su casa, ir a la peluquería, y demás consejos para el trato con los otros empleados.</p> <p>El señor Orrego (el gerente) abraza a Rosa y luego acaricia sus piernas, Rosa está incómoda y le suplica no hacer eso. Le sube el vestido mientras confiesa lo que ha hecho para que Rosa trabaje con él.</p> <p>Rosa continua con las súplicas.</p> <p>María habla nuevamente al niño pidiéndole calma, mientras Rosa continúa con exclamaciones de súplica.</p> <p>Momento de mayor tensión culminado en un grito de Rosa diciendo “Nooooooo”</p> <p>Pausa. María y Rosa se sientan juntas a simular que tejen.</p> <p>Rosa se convierte en cercador y María en cercada.</p> <p>Rosa emana la imagen de la situación en la que María fue violentada. María ha bebido licor y no se siente bien. Don Renato informa del recorte de personal a María insinuando que ella está en la lista.</p> <p>María, angustiada, relata la difícil situación económica por la que pasa mientras que Don Renato (Rosa) siempre acariciando a María, asiente como si le prestara atención a sus palabras. ¿Qué podríamos hacer? - Tocando las piernas de María y subiéndole la falda.</p> <p>María solicita interceda por ella para que no la despidan, pues es un alto ejecutivo. Casi a punto de besarse, María se levanta y exclama su situación, sus habilidades. Se sienta.</p> <p>Ambas vuelven a tejer mientras exclaman cada una, lo que saben hacer, que se calme el niño, súplicas de parar con el abuso.</p> <p>Rosa: ¡Nooooooo!</p> <p>María: ¡Nooooooo!</p> <p>Ambas juntan las piernas con gesto de terror.</p>
--	--

3. Conflicto dramático

Protagonistas:

María (cercada–víctima y, ella-cercador): joven de 18 años, embarazada de 8 meses.

Rosa (cercada–víctima y, ella-cercador): joven de 18 años, embarazada de 8 meses.

Antagonistas:

Don Orrego (realizado por María-cercador): joven de 18 años, embarazada de 8 meses.

Don Renato (realizado por Rosa-cercador): joven de 18 años, embarazada de 8 meses.

4. Elementos de la obra

Tiempo: Histórico, en 1971.

Lugar: Lima

Atmósfera: ambiente que rodea las vivencias de dos personajes: Rosa y María.

5. Elementos técnicos

Tono: Tono formal, sombrío.

Voz narrativa: las indicaciones se realizan por medio de acotaciones entre paréntesis y en cursiva.

Técnica narrativa: los personajes dialogan y realizan monólogos.

3.1. Identificar elementos que contribuyen a la construcción del personaje Rosa de la obra *Cercados* de Gregor Díaz Díaz.

Nombre del personaje: Rosa

Género del personaje: Femenino

Edad del personaje: 18 años

Características físicas del personaje: Es delgada, pesa 64 kilos, mide 1.55 metros, test blanco, labios gruesos, tiene el cabello ondeado, ojos marrones oscuros, nariz respingada, voz suave, tiene un lunar de color negro mediano cerca de la boca, el pie plano, una sonrisa delicada.

Carácter o forma de ser del personaje: Es dulce, tierna, crédula, educada, responsable, estudiosa, perseverante, temerosa, conservadora.

Ocupación del personaje: secretaria

Forma de vestir del personaje: Vestimenta de la época, con una falda que es debajo de la rodilla, zapatos bajos de color negro

Posición, Posturas, Movimientos corporales: Camina erguida, mantiene los hombros hacia atrás, juega con el cabello, cruzar las piernas, balanceando ligeramente el pie, entrelazando los dedos

Estados de ánimo del personaje: Optimismo, alegría, preocupación, angustia, miedo.

Gestos del personaje: fruncir el ceño, sonreír, encogerse de hombros.

Expresiones faciales del personaje: Alerta, asombro, alegría, desdén, desesperación, rechazo, dolor, repugnancia, rabia, shock, terror.

Lenguaje del personaje: Coloquial

Contexto económico del personaje: Economía media.

Contexto socio cultural del personaje: Es un personaje que tiene nivel educativo Técnico Superior

Contexto social de la obra: Esta obra fue escrita en la década del 70, en el cual había mucho machismo, no se respetaba los derechos de la mujer, había un gobierno militarista por Juan Velasco Alvarado. El auge de las drogas provoca graves daños

sociales, especialmente el de la heroína, epidemia que se agravaría en la década siguiente.

Metodología de Uta Hagen

1. ¿Quién soy?

Mi nombre es Rosa, tengo 18 años, mido 1.55 metros de estatura, ojos marrones oscuros, cara ovalada, cabello ondulado, contextura fina. Mis padres son difuntos, primero murió mi papá cuando tenía 8 años y después mamá cuando cumplí los 15, vivo con mi hermana mayor, sobrinos y cuñado. mi hermana casi siempre se enferma de cualquier cosa y no tiene tiempo para atender a sus hijos como debe ser, mi cuñado trabaja todo el día, como vivo con ellos, me siento responsable de aportar algo en casa, además quiero seguir estudiando es por eso por lo que me veo en la necesidad de trabajar, amo mucho a mis sobrinos y me gusta regalarle juguetes, llevarlos al parque y comprarle sus dulces.

Me considero una joven tranquila, alegre, estudiosa, de mi casa, con mucha paciencia, condescendiente, comprensiva, me gusta escribir historias de fantasía en mis tiempos libres, canto música romántica, de todos los deportes que practicaba de pequeña, mi favorito es el ajedrez.

De mi pasado sólo puedo decir que estude mi niñez y adolescencia en un colegio sólo para mujeres “Nuestra Señora de Fátima”, no conocí muchos chicos, es por eso que a veces me cuesta entablar una buena conversación con un hombre, agregándole que me quede huérfana de padre a temprana edad, ni siquiera conocí el amor y protección de un padre, me hubiera gustado pasar momentos bonitos con toda mi familia, para así no tener solo que escuchar a mis amigas, como sus padres las sacan a pasear y se toman muchas fotos; aunque tuve la mejor mamá del mundo, gracias a ella, siempre fui una de las mejores estudiantes en el colegio, y no se diga más de valores y principios, tuve una excelente educación, amor y sobreprotección por parte de mi madre y hermana, ya que ellas no querían que me pase nada malo.

Al terminar la secundaria de 16 años, decidí estudiar en la “Academia Futuro”, y actualmente sigo estudiando en el “Instituto de Comercio” cursos de secretariado. Estuve trabajando como secretaria para una compañía privada, pero me despidieron, después fui a otra empresa “Barrientos Internacional Sociedad Anónima de Lima, Perú, donde pensé que todo sería mejor, pero lamentablemente, fui violada por mi jefe, ha sido lo más traumático que me ha podido pasar a mi corta edad, sobre todo porque quedé embarazada.

2. ¿Dónde estoy?

Estoy en la ciudad de Lima, mi casa está ubicada en Surquillo, dirección es 2842, es una casa de dos pisos, tiene 1 sala, 4 dormitorios, una cocina, dos baños, una biblioteca, y un espacio recreativo, sólo para mis sobrinos, pero yo rompo esa regla, siempre que puedo entro a ese lugar a jugar con ellos, mi lugar favorito es mi cuarto ya que es el único lugar donde puedo escribir mis historias de fantasía, sin que nadie me interrumpa.

3. ¿Cuándo es?

Es la primavera del 28 de septiembre del año 1971

4. ¿Qué quiero?

Quiero seguir estudiando, conseguir un buen trabajo, aprender a independizarme y sobre todo seguir apoyando a mi familia económicamente.

5. ¿Para qué lo quiero?

Para poder en un futuro irme al extranjero, ser la mejor profesional, y muy reconocida a nivel mundial, y sacar a mi hijo adelante.

6. ¿Cómo lo consigo?

Trabajando y estudiando mucho y sobre todo llevando un curso de inglés avanzado.

7. ¿Qué me lo impide?

Que no puedo conseguir un trabajo ahora, porque estoy embarazada y lo que tenía de mi indemnización de mi antiguo empleo ya se me está acabando, moralmente me encuentro destruida, mi hermana se siente avergonzada de mí.

Entonces, el personaje Rosa de la obra “Cercados” de Griego Díaz Díaz, tiene 18 años, y está embarazada de 8 meses, es una mujer trabajadora, de economía media, humilde, que, al conseguir un empleo a temprana edad, y por su apariencia física muy atractiva y su inteligencia, fue acosada y terminó siendo violada por su jefe.

A. Aspecto Físico

- ✓ Joven
- ✓ Bonita
- ✓ Delgada
- ✓ Test blanco
- ✓ Labios gruesos
- ✓ Manos pequeñas
- ✓ Es de estatura media
- ✓ Tiene cabello ondulado
- ✓ Viste a la antigua, falda
- ✓ Es secretaria
- ✓ Ojos marrones oscuros
- ✓ Nariz respingada
- ✓ Tiene buena salud
- ✓ Su voz es suave

B. Aspecto Psicológico

Las normas morales por las cuales guía su comportamiento se basan a las enseñanzas de su familia, convive con su hermana mayor, sobrinos y cuñado, los cuales tienen buenas costumbres y se rigen a sus tradiciones, como por ejemplo que Rosa no puede llegar tarde a casa. Es una chica conservadora, con valores y principios, responsable, temerosa, fue criada a la antigua. Es serena, tranquila, pausada. La despidieron de su trabajo y tuvo que ir en busca de uno nuevo, en el cual le fue mal, dejando en ella una huella imborrable. En lo referente a su vida sexual, ella era virgen. Su única preocupación es tener un trabajo estable, para ayudar a su familia.

3.2. Evidenciar las perspectivas del actor y el personaje Rosa de la obra Cercados de Gregor Díaz Díaz.

El aspecto social, físico y psicológico de los personajes de esta obra, tienen una connotación de ironía y de poder para imponer situaciones y acciones. Evidenciando la polarización de clases y los roles que tienen los personajes en cada una de sus clases, nos muestra vacíos existenciales, huellas de la desdicha del pasado, marcas en la psicología de las mujeres que fueron ultrajadas y abusadas. Este es un mensaje de fuerte sanción social implícitamente encontrado en la temática y argumento de la obra Cercados.

Esta obra muestra la frivolidad de la vida, el abuso de los cargos y de las clases sociales en una sociedad limeña de la época, personajes con vidas miserables, carentes de medios económicos que permitan subsistir y que se ven obligados a exponer su integridad. Dos gerentes que imponen sus reglas, dos gerentes que acosan y que violentan; dos secretarías que sucumben ante la fatalidad. El mensaje es claro, el sufrimiento y la desdicha. Rosa y María, juegan roles y los intercambian, versatilidad y prolijidad del autor para entregarnos esta obra en teatro y hacer hablar a estos personajes por partida doble.

3.3. Comprender la acción física y verbal del personaje Rosa de la obra Cercados de Gregor Díaz Díaz.

En base a Stanislavski:

1. Hacia una caracterización física

En la construcción física de Rosa sé manejó los siguientes puntos:

- ✓ La actriz tuvo que subir de peso 8 kilos para que se ayude a conseguir forma de embarazada.
- ✓ Se tuvo que ondular el cabello.
- ✓ Su manera de hablar es suave, melodiosa y pausada, tuvo que ejercitar la voz de una manera constante, utilizando mucho la respiración con el diafragma, antes de sacar alguna consonante o vocal de su boca, ensayando cada párrafo con distintas formas de voz, hasta encontrar la indicada.
- ✓ Tiene una lunar pequeño de color negro al lado de la boca.
- ✓ Camina cansada, para poder lograrlo, tuvo sesiones de ejercicios, tales como ranas, el pato, volantines, correr, etc.
- ✓ Usa aretes pequeños.
- ✓ Sus ojos son pequeños y de color marrón oscuro.
- ✓ Usa zapatos sin taco.
- ✓ Usa una falda de la época de 1971.

2. Vestuario del personaje

El vestuario en los personajes es su segunda piel, su segunda capa, es la imagen que ellos van a representar a través de una nueva vestimenta, una vestimenta que no es del actor, sino del ser que va a interpretar; las características de las vestimentas ayudan al personaje, a vivir mejor su papel, cambiando por completo su personalidad, no es fácil elegir las prendas que se va a usar para encarnar un personaje y así encontrar una imagen perfecta.

La elección del vestuario implica un reconocimiento de lo que hay detrás de la obra, investigar el contexto en la que fue escrita, en este caso, “Cercados” de Gregor Díaz Díaz se escribió en 1971. A partir de ese punto se investiga el vestir de la población de esa época, se realiza un bosquejo que acople la información recopilada y de cómo la actriz gustaría vestir. Acto seguido, se manda a coser la vestimenta, pero siempre en pendiente de los detalles del color de la tela, los accesorios, las texturas, entre otros. Una vez listo, el actor debe reconocer la vestimenta como suya en un ritual en la que coloca el vestuario en el suelo, con música de fondo, sintiendo la textura, palpando los botones, cuántos son, y sobre todo, al momento de ponerse la vestimenta, hacerlo con delicadeza, dando vueltas por el espacio, verificando que esté a su medida, que no le dificulte moverse, caminar, que lo sienta como parte de sí y sea algo de lo cual no quiere desprenderse, hasta el momento que cumpla su función y quede en el baúl de los vestuarios.



Se pudo adquirir un vestuario para Rosa de la siguiente forma:

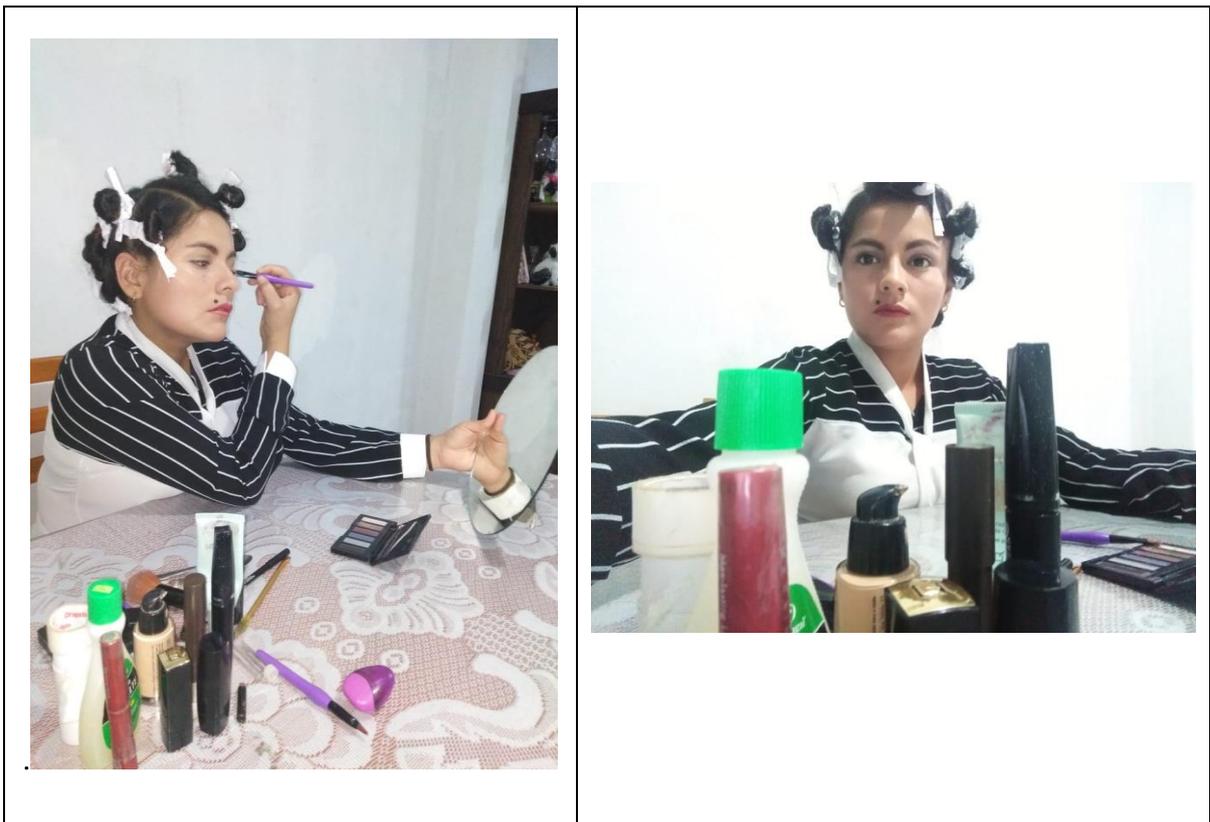
- i) Primero se buscó en el baúl de los vestuarios de la actriz para poder ver si se encontraba algo a fin al personaje.
- ii) Después se hizo un reconocimiento de colores, texturas de telas, se utilizó el olfato, para verificar de que año son las prendas, la actriz se puso cada

vestido para conseguir familiarizarse con aquello, y ver si se puede reconstruir un nuevo vestuario, con las telas ya encontradas.

- iii) La actriz mandó a confeccionar su vestuario al darse cuenta de que nada encajaba con lo que ella estaba buscando.

3. Maquillaje

El vestuario y el maquillaje son elementos de apoyo, el que construye realmente el personaje es el actor, con todas las potencialidades y armas que tiene a disposición a efectos que finalmente tengamos en escena a quien queremos que esté, también ahí se ve los estilos, la marca personal de cada actor, teniendo la estrategia o técnica más adecuada para que pueda realizar un trabajo limpio, digno, ya que es un proceso central donde se está construyendo un personaje.



El maquillaje y el vestuario ayudan a que el personaje se vea como debería verse, pero de ninguna manera lo crea. Pensar o sostener algo así, es haberse quedado en el teatro de hace muchos años atrás, en la actualidad los actores deben ser capaces de entrar y salir de un personaje y entrar en otro, eso debido a que las propuestas de dirección han avanzado y el lenguaje teatral también.

4. Personaje y tipo

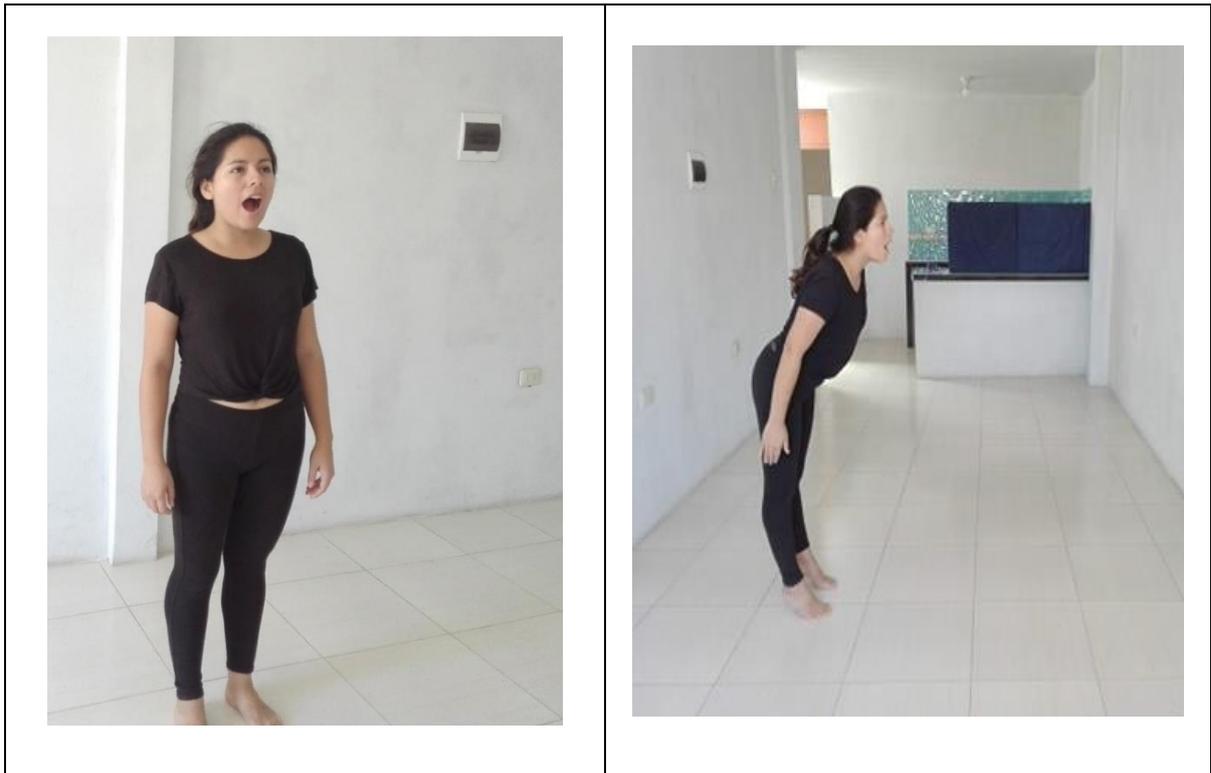
Como se explicó en el diseño teórico, existe una clasificación de falsos actores, aquellos que dominan una estrategia y unos clichés que no han realizado por sí mismos, sino tomado de otros actores de tiempos y lugares distintos. Pero también existen actores que realizan un buen trabajo al querer conocer, entender, comprender, querer, amar, a su personaje al momento de no sentirse satisfechos con lo poco que conocen de ellos, sino que siguen en una ardua investigación para poder lograr la caracterización.

La creación de Rosa tuvo una investigación perenne, ya que salió de ser ella para convertirse en él personaje, haciendo cambios físicos, modulando su voz, vestuario, maquillaje, para así no caer en el famoso cliché y ser llamada actriz, porque eso es una verdadera actriz, ser alguien que no eres, que cueste trabajo encontrar todos los aspectos del personaje, ya que cualquiera puede actuar, pero no todos son actores o actrices.

Acción verbal

5. Entonaciones y pausas

Rosa puso en acción el método de entonaciones y pausas, leyendo cada parlamento varias veces, primero sin darle ningún sentido, para que se familiarice con el texto, después de saber de qué trata la obra, darle las respectivas pausas y entonaciones correspondientes, mientras le daba las entonaba, su cuerpo trabajaba con el texto, tenía un movimiento al escuchar lo que se está hablando, el cuerpo reacciona al accionar de las palabras, también.



En base a Boleslavsky:

1. Concentración

El actor algunas veces se cree que aprenderse el guion, lograr la concentración de sus actos, ejercitar su cuerpo en las figuras corporales que le pide su papel, es suficiente, pero no; en realidad también es necesario transmitir, transmitir de verdad, que las emociones fluyan, que sean orgánicas, al realizar un personaje, tienen que darse cuenta si están hablando bien, en las tonalidades correspondientes, tiene que trabajar en él y ser perseverante para lograr la naturalidad.

Para lograr la concentración en el papel de Rosa, la actriz tubo varias sesiones donde tenía que estar en un espacio cerrado, con objetos relacionados al texto, familiarizándose por completo y así meterse de lleno al personaje, al sentir y creer que estaba vivenciando los hechos en ese momento como si fueran reales, no fue fácil al inicio, pero con la práctica se puede llegar a la máxima concentración, por más que al actor le pique un sancudo, él o ella estarán al 100% en su personaje.

2. Recuerdo de la emoción

El actor tiene que ser muy observador de todo lo que pasa día a día en su vida y absorber lo que pasa a su alrededor; guardando, lo que ha visualizado, percibido, experimentado, en su mente, ya que, al vivenciar las cosas del mundo, el actor va ganando la llamada “experiencia” y eso le va a ayudar a sacar distintas emociones. Cuando le toque realizar un personaje que en un parlamento tiene más de dos emociones, se podrá utilizar la metodología del recuerdo de la emoción.

En la obra “Cercados” de Gregor Díaz Díaz el personaje Rosa, en el parlamento número 18 dice lo siguiente:

Muchas gracias, señor Orrego, muchas gracias, cuando mi hermana se entere, no sabe usted la alegría que le va a dar, ¡Si mi madre viviera...!

De lo mencionado anteriormente podemos analizar que, existen dos emociones distintas, está alegre porque tendrá un trabajo mejor remunerado, compartirá su felicidad con su hermana y a la vez está triste porque su madre no está a su lado para celebrar con ella, ¿Cómo sacar estas dos emociones en un mismo parlamento? ¿Cómo pasar de la felicidad a la tristeza?, en este caso la actriz utilizó el recuerdo, concentró algunos hechos similares de su pasado, como por ejemplo, cuando recibió por primera vez una diploma en el colegio, eso le llenó de mucha alegría y cuando murió su abuela fue el dolor más fuerte que ha podido vivenciar, recordando todos esos sucesos pudo revivirlo en el presente, en su personaje, al haberlo vivido antes, el actor puede saber cómo transmitir en ese momento, porque ya lo vivió, teniendo esa idea, puede ser más natural al momento de actuar, porque conoce la felicidad y la tristeza, ya que un actor no puede dar a conocer algo que no ha sentido o que no conoce.

3. Creación del personaje

El artista teatral debe mostrar impactos y sensaciones definidas, tiene que salir a escena con un personaje auténtico, no sólo debe aceptar las emociones para dárselo al público en específico; sino también para sentirse satisfecho de lo que ha construido a base de mucha investigación, ensayo y práctica para poder demostrar una particularidad definida. El actor antes de que se coloque los vestidos y utilice

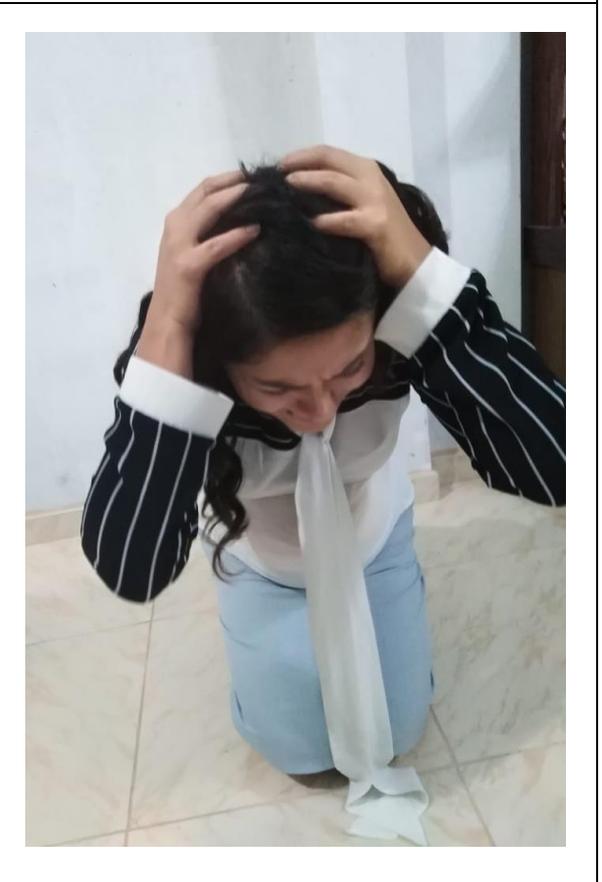
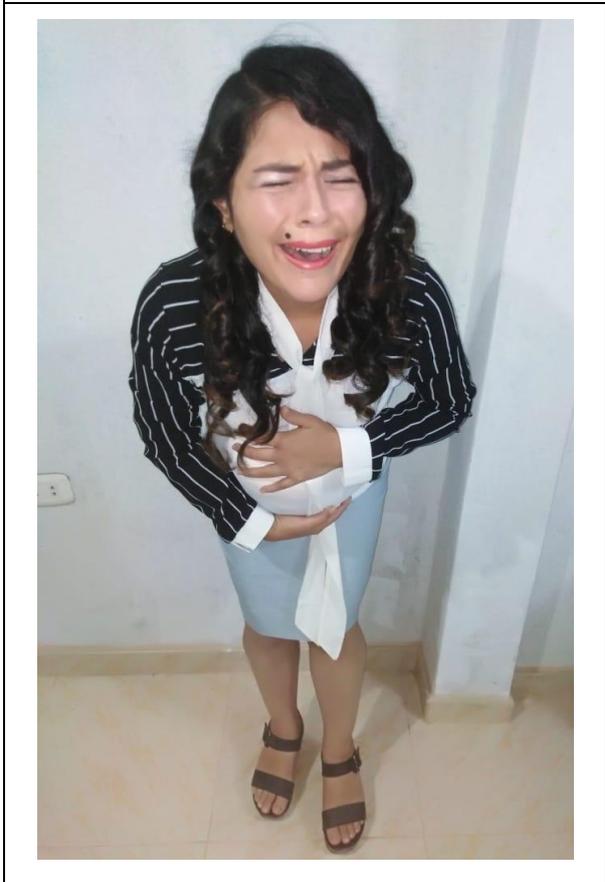
los cosméticos, debe construir su personaje. Este ser humano tiene que darse a notar en todos sus aspectos: corporal, intelectual y emocional. Por lo tanto, él tiene que ser distinto a todos los personajes que se interpretan en el transcurso de la vida.

Además, tiene que ser la creación, que propuso el dramaturgo, también lo que planteó el director escénico, y lo que el mismo actor construyó desde el fondo de su ser, utilizando su nuevo cuerpo, sus nuevas emociones, sus nuevas actitudes. Entrar al mundo de la creación implica muchos sacrificios, ya que el actor se convierte en un investigador intelectual y experimental, dando la mayor parte de su tiempo, en su entrenamiento del día a día nutriendo, su cerebro y cultivando su cuerpo, así se encuentre vacío, triste, apagado para el mismo, estará fuerte, activo, presto, deslumbrante para el exterior es decir para su público.

Podemos ver que en la obra de Cercados de Gregor Díaz Díaz en el parlamento 54 nos dice:

“Mi vestido ... se lo ruego... No me suba mi vestido, por favor, don Jesús...”

La actriz que construye a Rosa, utiliza el miedo, dolor, su mirada de ternura cambia, a una mirada temblorosa, haciendo que un largo silencio, absorba su habla, teniendo vergüenza, irá de lo que le ha sucedido, siente las palabras tan suyas, que lo hace sentir todo tan real, el pánico, la atrocidad, la desesperación, la hace lloriquear desde el fondo de su ser, derrumbándose por completo, su cuerpo está contraído, sus ojos están desorbitados, la voz es vacía, la soledad la ha invadido, cuando un artista ha hecho bien su labor, eso no quiere decir que ya lo ha terminado, por el contrario es sólo otro progreso más.



La actriz para conocer mejor a Rosa tuvo que estudiar el alma del personaje, estudiando sus manos, postura, fortalezas, debilidades, su anatomía, conociendo bien la estructura del guion, para así poder hacer una buena interpretación.

4. Observación

El teatrero debe tener despierto la capacidad de la observación ya que, si tiene muerto, inmóvil esa capacidad se manifestará con ropas gastadas en una función de estreno. La motivación y la inspiración es el final de un buen trabajo, pero lo que puede estimular la inspiración en un actor es una perseverancia y perspicaz observación, no sólo al mundo sino también ellos mismo. En la obra Cercados de Gregor Díaz Díaz en el parlamento 42 nos dice Rosa:

“Soy puntual y nunca faltó al trabajo- me lo enseñó mi madre- y, a Dios gracias, tengo buena salud”.

Se tuvo que buscar en la familia de la actriz a personas que son muy puntuales, que son responsables en su trabajo, que cumplen las normas que se les enseñó en casa, el cual lo manifiestan en su día a día y observarlas por un tiempo determinado, para saber cuáles son sus aptitudes y tenerlo como referencia para poder ponerlo en práctica de una forma más orgánica en el personaje.

En base a Augusto Boal:

1. Imagen de transición



Actriz con imagen de ternura



Escultor modificando la imagen



Imagen de opresión

2. Ejercicios musculares

VOLANTINES

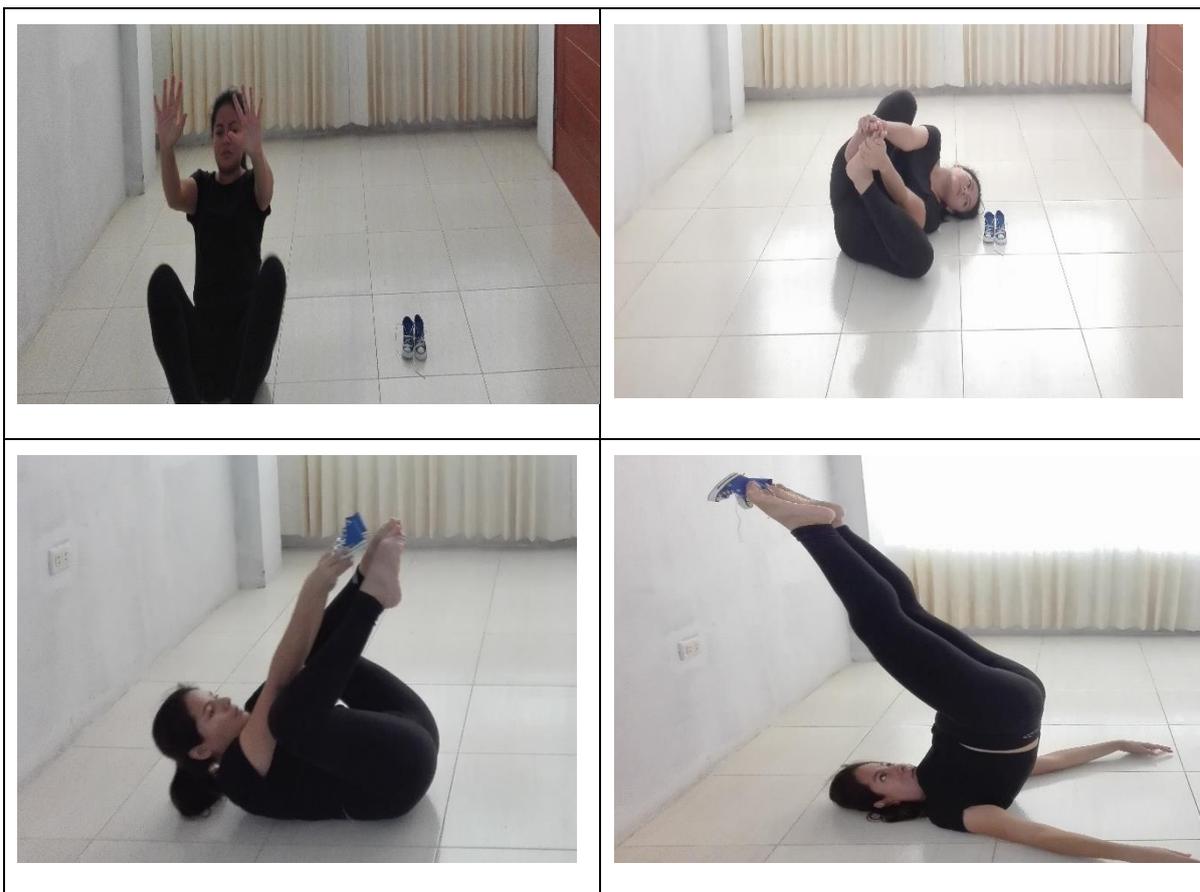


3. Ejercicios de memoria

EJERCICIO DEL OBJETO



LA ACTRIZ HACE CONTACTO CON EL OBJETO



EJERCICIO DEL ESPEJO





3.4. Discusión de resultados.

Estructurar la construcción del personaje de Rosa de la obra *Cercados* de Gregor Díaz Díaz, implicó investigación a lo largo de todo el proceso, inicializando por revisar la literatura existente acerca de metodologías de construcción de personajes en el teatro, como son las de Stanislavski, Boleslavsky, Augusto Boal y de Uta Hagen. Esta etapa de investigación es de suma importancia y la primera, dado que aporta al conocimiento del actor respecto de la evolución de los personajes teatrales y cómo ello puede ayudarle a dar forma y fondo al personaje que se encuentre trabajando. En ese sentido, Gómez (2018) en su tesis doctoral “La construcción del personaje en la obra de Juan Mayorga”, estudia el nacimiento, transformación y crisis del personaje teatral de Occidente, y acto seguido, un profundo análisis del personaje mayorguino; ya que su dramaturgia contiene una línea creativa y de investigación que busca construir una experiencia estética en el espectador sobre el fenómeno de la alteridad.

El aspecto social, físico y psicológico de los personajes en la obra de Gregor Díaz Díaz tiene una connotación irónica y de poder, lo que evidencia clases polarizadas y los roles de los personajes en su clase, vacíos existenciales, huellas de la desdicha del pasado, marcas en la psicología de las mujeres que fueron ultrajadas y abusadas. Un mensaje implícito de fuerte sanción social en la temática y argumento de la obra *Cercados*, una obra

que muestra la frivolidad de la vida, el abuso de los cargos y de las clases sociales en la sociedad limeña de dicha época.

Muy similar con Manrique (2015), quien es su tesis de maestría “Construcción de identidad del narrador y de los personajes principales en el proceso creativo de La Huella”, indica que los personajes principales se basan en un referente real, fraguándose su identidad en una relación constante de referentes reales y la ficción, un reciclaje de caracteres, cualidades y personalidades. Aunque para la construcción de personajes este autor toma la teoría de André Guide, quien argumenta que una descripción en primer plano quita vida al personaje.

Igualmente, Eguiguren (2014) en su tesis de maestría “Construcción de personajes y espacio en *Sueño de lobos*”, muestra que el lugar y el tiempo juegan papeles trascendentales por características que influyen en los personajes, como las estaciones, la época de los 80’s, tendencias izquierdistas. La obra *La huella* analizada por Manrique (2015), evidencia una solidaridad con personajes en estado de vulnerabilidad, que son víctimas de un sistema inhumano, a la par que critica y juzga a los contribuidores de dicho sistema.

Caso contrario con las exposiciones de Gómez (2018), Mayorga investiga las relaciones adultos-niños, adultos-adolescentes, de modo que evidencia la preocupación por los procesos de enseñanza grandes a pequeños, proponiendo un repensar de las relaciones que los infantes y adolescentes tienen en la sociedad contemporánea; y las de Cosse (2016), en su artículo “Ese monstruito”: Mafalda, generaciones y género en una construcción mítica, en la que explica que Mafalda asumía rasgos y actitudes de varones impugnado a sus padres desde un inicio, tensionó la ingenuidad e ironía, el autor Quino sacó de contexto histórico a sus personajes, para que cobrasen una envergadura real. Mafalda quedó connotada en un umbral de dicotomías occidentales, es decir, de masculinidad/feminidad, infantil/maduro, ficción/realidad, eterno/histórico.

Para la comprensión de la acción física y verbal del personaje Rosa de la obra *Cercados* de Gregor Díaz Díaz, se desagregaron los puntos de las metodologías de Stanislavski, es decir, la caracterización física, vestuario, personaje y tipo de Rosa, Boleslavsky, partiendo de la concentración, recuerdo de la emoción, creación del personaje, observación; y se ejecutaron ejercicios de Augusto Boal sobre imagen de

transición, ejercicios musculares y ejercicios de memoria. También, para la comprensión verbal del personaje de Rosa, la actriz hizo la práctica de entonaciones y pausas de Stanislavski.

En ese sentido, Mora (2015) en su tesis “La construcción del personaje Pozzo de la obra esperando a Godot de Samuel Beckett”, indica que valorar todas las acciones físicas y verbales del actor en escena, además, construye suposiciones de situaciones y emociones no experimentadas anteriormente, por lo que el actor debe siempre pensar que es la primera vez que siente lo sucedido.

Del mismo modo, si se conocen todos los métodos creativos de interpretación se puede seleccionar el que permite una adaptación más veraz y orgánica para el personaje que se está trabajando, y tal vez no solo tomar una metodología, sino capturar partes de varias que se acoplen a las necesidades del actor; como lo sustenta Prieto (2013) en su tesis “Construcción del personaje: “El niño muerto” de la obra “Así que pases cinco años” de Federico García Lorca”, en la que aprecia que las teorías sobre la actuación tienen su origen en la necesidad de plasmar realidades en un escenario, que el actor/actriz viva el personaje; y dado el contexto actual, es vital que se domine un método interpretativo de personajes. De las técnicas actorales cada actor toma las que más se adapten a su realidad corporal, emocional, social, de voz, etc.

CAPÍTULO IV. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

4.1. Conclusiones

En función de los objetivos de la investigación planteados, se concluye que:

Respecto del objetivo general, estructurar la construcción del personaje Rosa de la obra *Cercados* de Gregor Díaz Díaz, la actriz investigó por fuentes primarias como secundarias, y aplicó el paso a paso de diversas metodologías para la construcción del personaje de Rosa, a partir de las cuales identificó elementos de construcción del personaje, evidenció perspectivas de la misma (personaje y actriz), para la comprensión de las acciones físicas y verbales de Rosa, y con ello, valorar las interpretaciones de su acción en la obra *Cercados* de Gregor Díaz Díaz.

En el primer objetivo específico, se concluye la realización de una revisión literaria de cuatro metodologías: las de Stanislavski, Boleslavsky, Augusto Boal y de Uta Hagen, para la construcción del personaje Rosa de la obra *Cercados* de Gregor Díaz Díaz. De esta revisión literaria se rescataron preguntas y ejercicios para el conocimiento minucioso de Rosa, la selección de su vestimenta y su accionar.

En el segundo objetivo específico, sobre identificar elementos que contribuyen a la construcción del personaje Rosa de la obra *Cercados* de Gregor Díaz Díaz, se identificaron entre muchos, características físicas, psicológicas, posturas, movimientos corporales, forma de vestir, estados de ánimo, gestos, expresiones faciales, forma de hablar, el contexto económico, socio cultural tanto del personaje como de la obra.

Respecto del tercer objetivo específico sobre las perspectivas del actor y el personaje de Rosa, obra muestra la frivolidad de la vida, el abuso de los cargos y de las

clases sociales en una sociedad limeña de la época, personajes con vidas miserables, carentes de medios económicos que permitan subsistir y que se ven obligados a exponer su integridad. Dos gerentes que imponen sus reglas, dos gerentes que acosan y que violentan; dos secretarias que sucumben ante la fatalidad.

Finalmente, para el objetivo de comprender la acción física y verbal del personaje Rosa de la obra Cercados de Gregor Díaz Díaz, se han desagregado los puntos de las metodologías de Stanislavski (caracterización física, vestuario, personaje y tipo), Boleslavsky (concentración, recuerdo de la emoción, creación del personaje, observación) y ejecutado los ejercicios de Augusto Boal sobre imagen de transición, ejercicios musculares y ejercicios de memoria. Para la comprensión verbal de Rosa, las entonaciones y pausas de Stanislavski.

4.2. Recomendaciones

Dadas las conclusiones expuestas anteriormente, se recomienda lo siguiente:

Al alumnado de Teatro, trabajar cada uno de sus personajes desde la base, es decir, el estudio de la historia porque como explican las primeras metodologías de la interpretación, en la historia se encuentran un sinnúmero de referentes para la construcción de un personaje, escenario, etc. Asimismo, buscar los porqués de las acciones del personaje en construcción, en situaciones cotidianas, ya que por medio de ello se puede hacer cruce de información con la acción, esto es, estar abierto a diversidad de opiniones, valoraciones, roles, atmósferas, etc.

Una vez que se ha reconocido al personaje que se interpretará, se debe también analizar a todos aquellos personajes con los cuales el personaje en cuestión tiene una relación directa o indirecta, para estar muy conscientes de su influencia, hasta qué punto cambian nuestro ritmo, o, de otra parte, si en cambio, es nuestro personaje el que ejerce influencia o no sobre otros personajes, y hasta qué punto.

En general, tener siempre presente que el trabajo teatral es una disciplina sagrada, solo de esa manera se cultiva el auto respeto y a la profesión, se mantienen claros los objetivos, la dirección del trabajo, lo que motiva la continuidad del proceso creativo de personajes. Esto es, estar siempre con una actitud de disposición plena al aprendizaje, pues la materia prima a moldear de parte del actor se encuentra en la sociedad, en la vida real.

BIBLIOGRAFÍA REFERENCIADA

- Boal, A. (2002). Teatro del Oprimido. Juego para actores y no actores. Barcelona, España: Editorial Alba, S.I.U.
- Boleslavsky, R. (2015). Actuación-las seis primeras lecciones, Madrid: Editorial La pajarita de papel
- Cosse, I. (2016). “Ese monstruito”: Mafalda, generaciones y género en una construcción mítica. *Revista Latinoamericana de ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 14(2), pp. 1549-1561. Disponible en: <http://revistaumanizales.cinde.org.co/rllcsnj/index.php/Revista-Latinoamericana/article/view/2625/750>
- Eguiguren, P. (2014). Construcción de personajes y espacio en *Sueño de lobos*. [Tesis de maestría]. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Disponible en: <http://repositorio.puce.edu.ec/bitstream/handle/22000/15211/Tesis%20SUE%C3%91O%20DE%20LOBOS.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Gómez, A.M. (2018). La construcción del personaje en la obra de Juan Mayorga. [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/46927/1/T39730.pdf>
- Guzmán, J.A. (2016). Una metodología para la creación de personajes desde el diseño de concepto. *ICONOFACTO* 12(18), pp. 96-117. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6302019>
- Jiménez, C. (2017). La construcción de los personajes femeninos galdosianos desde una instancia receptora de mujer. [Tesis doctoral]. Córdoba: Universidad de Córdoba. Disponible en: <https://helvia.uco.es/xmlui/bitstream/handle/10396/16229/2018000001744.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Manrique, C.M. (2015). Construcción de identidad del narrador y de los personajes principales en el proceso creativo de La Huella. [Tesis de maestría]. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Disponible en:

[http://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/cybertesis/4251/Manrique_rc.pdf?
sequence=1&isAllowed=y](http://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/cybertesis/4251/Manrique_rc.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

Mora, A.R. (2015). La construcción del personaje Pozzo de la obra esperando a Godot de Samuel Beckett. Quito: Universidad Central del Ecuador. Disponible: <http://www.dspace.uce.edu.ec/bitstream/25000/4217/1/T-UCE-0002-44.pdf>

Prieto, A.C. (2013). Construcción del personaje: “El niño muerto” de la obra “Así que pases cinco años” de Federico García Lorca. Quito: Universidad del Ecuador. Disponible en: <http://www.dspace.uce.edu.ec/bitstream/25000/1908/1/T-UCE-0002-11.pdf>

Rojas, K. (2018). Más allá de los diarios, la menuda tarea de descifrar a Ana Frank. Diario Gestión. Disponible en: <https://gestion.pe/tendencias/alla-diarios-menuda-tarea-descifrar-ana-frank-232448>

Serrato, G.M.G. (2013). La construcción de personajes: El subcomandante Marcos y la prensa en México 1994 a 1995. [Tesis doctoral]. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona. Disponible en: https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2013/hdl_10803_129399/gmgss1de1.pdf

Siplandi (2012). Bloque II. Jugando a ser otros: El personaje y la caracterización. Disponible en: http://siplandi.seducoahuila.gob.mx/SIPLANDI_NIVELES_2015/SECUNDARIA2015/LIBROS/ARTES/TEATRO/TEATRO_DOS.pdf

Stanislavski, K. (1975). La construcción del personaje. Madrid: Editorial El libro de bolsillo

ANEXOS

ANEXO 1:

Instrumentos de recolección de datos: Ficha de datos

Nombre del personaje:

Género del personaje: _____

Edad del personaje: _____

1. Características físicas del personaje:	
2. Carácter o forma de ser del personaje:	
3. Ocupación del personaje:	
4. Forma de vestir del personaje:	
5. Posición, Posturas, Movimientos corporales:	
6. Estados de ánimo del personaje:	
7. Gestos del personaje:	
8. Expresiones faciales del personaje:	
9. Lenguaje del personaje:	
10. Contexto económico del personaje:	
11. Contexto socio cultural del personaje:	
12. Contexto social de la obra:	
Metodología de Uta Hagen	
1. ¿Quién soy?	
2. ¿Dónde estoy?	
3. ¿Cuándo es?	
4. ¿Qué quiero?	
5. ¿Para qué lo quiero?	
6. ¿Cómo lo consigo?	
7. ¿Qué me lo impide?	

ANEXO 2:

Instrumentos de recolección de datos: Guía de entrevista

Dirigido a: Docentes de teatro

Inicio: agradecimiento por participar en la investigación.

Desarrollo:

1. Explicación breve del estudio
2. Preguntar por su involucramiento con el teatro
3. Respecto de construcción de personajes
 - a. ¿Qué técnicas, teorías, metodologías conoce en torno al tema de la construcción del personaje?
 - b. ¿Se crea el personaje con el vestuario y maquillaje?
 - c. ¿Qué características físicas se deben evaluar en un personaje teatral?
 - d. ¿Cómo el actor puede adoptar como suyas esas características físicas propias del personaje?
 - e. ¿Cómo saber a partir de la lectura de la obra, el vestuario preciso para la interpretación del personaje?
 - f. ¿Cómo inferir las expresiones corpóreas del personaje?
 - g. ¿Qué opinión le merece el análisis de las entonaciones y pausas, las acentuaciones en las palabras?
 - h. ¿Qué aspectos del entorno exterior a la obra escrita se deben investigar, evaluar, para la construcción de un personaje?
 - i. ¿Qué hace que cada personaje sea individual, nuevo?
 - j. ¿Cómo crear el pensamiento en el personaje?
 - k. ¿Cómo definir las emociones en el personaje?

ANEXO 3:

Guías de entrevista desarrolladas

Dirigido a: Dandy Berrú Cubas

Inicio: agradecimiento por participar en la investigación.

Desarrollo:

1. Explicación breve del estudio
2. Preguntar por su involucramiento con el teatro
3. Respeto de construcción de personajes
 - a. ¿Qué técnicas, teorías, metodologías conoce en torno al tema de la construcción del personaje?

Hay muchos autores que se han encargado de aportar, estudiar, este tema con respecto a la construcción del personaje, el personaje teatral como tal es la tarea que cada actor tiene en sí, cuando ya se la ha asignado un determinado papel respecto al perfil del personaje que tiene que poner en tabla, entonces el texto te da un referente, una idea, que necesariamente pasa por qué el actor a partir de, tiene que ya ir desarrollando en función al texto, contexto, para que pueda ubicar tiempos, espacios, en que espacio se desarrolla tal personaje, en qué situación socio cultural, económico se sitúa el personaje, son elementos básicos que tienen que tomarse en cuenta para empezar esta tarea a su vez también tiene que tomarse en cuenta que dentro de la obra, los papeles, roles, se tiene que ver el perfil que pide el autor, también tenemos a Stanislavski, que es uno de los clásicos y de los principales referentes en el teatro, Grotowski cuando nos habla del personaje teatral, que nos hace saber que es el actor liberado de atuendos escenográficos, con su teatro experimental, laboratorio, diciendo que el ejercicio físico es lo que va ir poniendo al actor en personaje que este haya construido, pasando por el tema de la investigación también, hoy por hoy no se considera al dramaturgo como tema importante, dentro del desarrollo de

la pieza teatral, siendo el eje principal, ya que gracias al autor, ellos van a saber qué es lo que se quiere dar a conocer el personaje en sí.

- b. ¿Se crea el personaje con el vestuario y maquillaje?

El vestuario y el maquillaje son elementos de apoyo, el que construye realmente el personaje es el actor, con todas las potencialidades y armas que tiene a disposición a efectos que finalmente tengamos en escena a quien queremos que esté, también ahí se ve los estilos, la marca personal de cada actor, teniendo la estrategia o técnica más adecuada para que pueda realizar un trabajo limpio, digno, ya que es un proceso central donde se está construyendo un personaje.

- c. ¿Qué características físicas se deben evaluar en un personaje teatral?

Las características físicas son importantes, por ejemplo: Si te dicen que hagas el personaje de una madre, el actor tiene que empaparse del autor, averiguando que edad tiene el personaje, para poder encarnarlo, de acuerdo con la propuesta del dramaturgo y a los requerimientos del director.

- d. ¿Cómo el actor puede adoptar como suyas esas características físicas propias del personaje?

Mucho ensayo, el hecho de encarnar y meterse en el personaje y tener que asumirlo, la idea es creértela, y ver los detalles que pueden enriquecer al personaje para plasmarlo en el actor, investigar, mirar otros referentes, ver distintas formas de caminar, respirar del personaje que se está construyendo. Diferenciando el personaje del actor, ya que hay actores que se meten tanto en el personaje, que terminan despersonalizándose, por eso un actor tiene que estar consiente de todo lo que va creando.

- e. ¿Cómo saber a partir de la lectura de la obra, el vestuario preciso para la interpretación del personaje?

A partir de la lectura de la obra, por ejemplo, Hamlet dentro de lo clásico, que se realizó en el siglo XVI, y un Hamlet del siglo XXI, nos damos cuenta de que cada uno tiene un vestuario diferente, porque depende mucho

del tiempo, claro sin perder la esencia y sobre todo lo que el director también quiere como propuesta.

- f. ¿Cómo inferir las expresiones corpóreas del personaje?

Hay detalles que en el texto no están, tiene que ver también como el actor interpreta el personaje, y a los requerimientos del director, texto, circunstancias, pero también sería bueno poner algo que enriquezca al personaje, ahí viene la chamba del actor, ponerle algo suyo, algo que no todos tengan, sin desestabilizar al personaje, teniendo las técnicas adecuadas.

- g. ¿Qué opinión le merece el análisis de las entonaciones y pausas, las acentuaciones en las palabras?

Es importante, sobre todo cuando se están transmitiendo contenidos, mensajes, imagínate decir un texto, rápidamente, sin darle la entonación debida, lo importante es tener las pautas, entonaciones bien manejadas, para que enriquezcan la obra. Por ejemplo: Hay textos, que necesitan decirse con énfasis para que el público lleve en sí lo que se quiere transmitir.

- h. ¿Qué aspectos del entorno exterior a la obra escrita se deben investigar, evaluar, para la construcción de un personaje?

El actor debe vivir el personaje mucho antes de su aparición en escena, por ejemplo si se va a interpretar a un panadero, el actor debe ir pensando fuera de escena, ¿qué puede estar haciendo el panadero?, probablemente pensando en cómo hacer más rico su pan, o en cómo desarrollar una o tal técnica para que su pan sea único, verificando que otros panaderos no lo hayan hecho, es convivir con el personaje, no solamente en el momento mismo de la actuación, sino el antes y el después, eso debe tomarse en cuenta y desarrollarse en efecto del producto que se quiere mostrar, también ser conscientes del espacio, por ejemplo, saber a qué huele el lugar, la música de la época, son series de elementos que uno debe realizarlo, haciendo que el trabajo sea 10% inspiración y 90% transpiración, es ya la chamba del actor.

- i. ¿Qué hace que cada personaje sea individual, nuevo?

Es la propuesta del actor, por ejemplo, he visto tal obra con tal y tal grupo, pero el actor tiene que ver la manera de tener una propuesta distinta teniendo un plus único, un valor agregado, teniendo una visión compartida con el director, compañeros, escenógrafos, etc.

- j. ¿Cómo crear el pensamiento en el personaje?

El personaje teatral, si bien es cierto que salió de la cabeza del dramaturgo, eso significa que uno como autor debe saber cómo piensa el dramaturgo, de qué fuente se ha alimentado el dramaturgo, cuáles son sus referentes, de que ha vivido, la sabía de lo que ha succionado, de acuerdo con ello, tendré en cuenta en que va enfocado su trabajo, es un tema de investigación.

- k. ¿Cómo definir las emociones en el personaje?

Las emociones que el personaje debe de plantar es de acuerdo a la situación escénica que se le debe haber planteado, el actor tiene que buscar naturalidad, teniendo las cosas bien marcadas, la cuestión es saber trabajar las emociones a partir de lo que el texto te indica.

Dirigido a: Ernesto Sebastián Ayala Oria

Inicio: agradecimiento por participar en la investigación.

Desarrollo:

1. Explicación breve del estudio
2. Preguntar por su involucramiento con el teatro
3. Respecto de construcción de personajes
 - a. ¿Qué técnicas, teorías, metodologías conoce en torno al tema de la construcción del personaje?

Esta la construcción desde la exploración física, la cual nos permite indagar en las posturas, peso, ritmo, cadencia de movimiento del personaje. El viaje (físico también) de encontrar analogías con un animal y dotar al personaje de esas características.

La construcción creo yo más importante para llegar a un personaje, es la psicológica, descubrir el mundo interno, o tratar de acercarnos a él para entender las motivaciones que llevan al personaje que hacer lo que hace y decir lo que dice. Sin este acercamiento al personaje los otros acercamientos físicos se volverían solo un cascaron, un empaque vacío y, por ende, nuestro personaje no tendría verdad.

Hay quienes se van por caminos más extremos, peligroso, aunque quizá más efectivos. La experimentación de las situaciones o vida del personaje, por ejemplo; Meryl Streep, Heath Ledger y varios otros se sometieron a situaciones que ellos no vivirían para poder llegar a conocer o vivir lo que su personaje requería.

- b. ¿Se crea el personaje con el vestuario y maquillaje?

Absolutamente NO, el maquillaje y el vestuario ayudan a que el personaje se vea como debería verse, pero de ninguna manera lo crea. Pensar o sostener algo así, es haberse quedado en el teatro de hace muchos años

atrás, en la actualidad los actores deben ser capaces de entrar y salir de un personaje y entrar en otro, eso debido a que las propuestas de dirección han avanzado y el lenguaje teatral también.

- c. ¿Qué características físicas se deben evaluar en un personaje teatral?

En la parte física se debe tener en cuenta si el personaje que vayamos a realizar es muy alejado o no del actor, o en todo caso, cuan diferente queremos que se nos vean. Pero, por diferenciarnos y ser los “mejores actores”, “camaleónicos” podemos pecar de llegar al cliché en la construcción. Fijémonos en aspectos que a simple vista puedan darnos una corporalidad diferente, así como un ritmo distinto al nuestro; postura de la columna, peso, forma de caminar, ritmo, modulación de la voz.

- d. ¿Cómo el actor puede adoptar como suyas esas características físicas propias del personaje?

Con el entrenamiento riguroso. Con riguroso no quiero decir desproporcionado, maniático. Pero si consiente y necesario, saber que adoptar posturas, ritmos que no nos nuestros, no se logran de la noche a la mañana.

- e. ¿Cómo saber a partir de la lectura de la obra, el vestuario preciso para la interpretación del personaje?

Con una lectura bien hecha. Analizando el tiempo que transcurre, los lugares donde transita el personaje, darse cuenta si las escenas transcurren de día, de noche, si es verano, invierno.

- f. ¿Cómo inferir las expresiones corpóreas del personaje?

Aparecen en la investigación psicofísica.

- g. ¿Qué opinión le merece el análisis de las entonaciones y pausas, las acentuaciones en las palabras?

Totalmente innecesarias, de lo peor para un actor profesional. Las entonaciones no se analizan estas llegan a consecuencia de tener claro tu

objetivo y las estrategias que usas para lograrlo. Además, que las entonaciones y forma de decir el texto pueden variar de una función a otra (sin perder el sentido ni la estrategia usada). Quizá las pausas que están marcadas en la dramaturgia puedan ser materia de análisis ya que, aunque el personaje calle, también le están sucediendo cosas, ¿Por qué calla?

- h. ¿Qué aspectos del entorno exterior a la obra escrita se deben investigar, evaluar, para la construcción de un personaje?

Si con exterior se refiere a lo que sucede antes de que la historia en sí inicie, lo que hay que tener en cuenta es encontrar datos que nos ayuden a construir la historia previa del personaje, de no encontrar nada que nos lleve a ello, tendríamos que hacer una fábula que tenga sentido y empalme con los sucesos escritos.

- i. ¿Qué hace que cada personaje sea individual, nuevo?

La potencialidad del actor de jugar y de reinventar. Aunque ya de por sí cada personaje se diferencia uno de otro, aunque sean los mismos. Me explico; para Romeo (interpretado tantas veces) cada actor le va a poner algo propio, por lo que cada Romeo que se haga va a ser diferente uno de otro. Incluso si un mismo actor hace a Romeo dos veces en su vida, tampoco va a ser el mismo ya que el actor se encontrará en etapas distintas y eso dotará al personaje de cosas, aunque mínimas, nuevas.

- j. ¿Cómo crear el pensamiento en el personaje?

Con el sí mágico se puede tener un acercamiento, mas no puedes pensar como el personaje porque el actor nunca dejara de ser el actor, aunque este en escena.

- k. ¿Cómo definir las emociones en el personaje?

Las emociones no se definen, no se pueden definir, pautear. Lo que defines es la acción, el objetivo, las estrategias y ello te llevara a la emoción, sin forzarla.

Dirigido a: José Daniel Sánchez García

Inicio: agradecimiento por participar en la investigación.

Desarrollo:

1. Explicación breve del estudio
2. Preguntar por su involucramiento con el teatro
3. Respecto de construcción de personajes
 - a. ¿Qué técnicas, teorías, metodologías conoce en torno al tema de la construcción del personaje?

Técnicas de objetivos y acciones, teoría de Anne Bogart, Peter Brook, Grotowski, el método de Laban.
 - b. ¿Se crea el personaje con el vestuario y maquillaje?

Empiezo desde las acciones del personaje y termino con vestuario y maquillaje.
 - c. ¿Qué características físicas se deben evaluar en un personaje teatral?

Columna, pies, mirada, voz
 - d. ¿Cómo el actor puede adoptar como suyas esas características físicas propias del personaje?

Mediante la repetición
 - e. ¿Cómo saber a partir de la lectura de la obra, el vestuario preciso para la interpretación del personaje?

Por los detalles históricos y por la investigación. También por la psicología del color y la geometría de las emociones.
 - f. ¿Cómo inferir las expresiones corpóreas del personaje?

Aparecen en la investigación psicofísica

- g. ¿Qué opinión le merece el análisis de las entonaciones y pausas, las acentuaciones en las palabras?

Es en vano. Creo que se debe prestar atención a las estrategias de las que se vale el personaje para lograr su acción, lo que nos trata de decir entre líneas, el obstáculo y aquello no nos quiere decir. Se debe prestar atención a la idea, más a la palabra.

- h. ¿Qué aspectos del entorno exterior a la obra escrita se deben investigar, evaluar, para la construcción de un personaje?

El contexto, la historia y lo que se repite, los regionalismos y las contradicciones.

- i. ¿Qué hace que cada personaje sea individual, nuevo?

La investigación rigurosa del actor o actriz, la interpretación bajo circunstancias vigentes y el ensayo – exploración constante.

- j. ¿Cómo crear el pensamiento en el personaje?

A través de juegos y dinámicas. Por ejemplo: el sueño de mi personaje, la noche anterior a su clímax.

- k. ¿Cómo definir las emociones en el personaje?

Quizá las emociones se descubren, no se definen. Para ello debemos ser empáticos, investigar, leer, buscar referencias. Abrirnos a estar en la posición de otras personas. Estar abierto al mágico sí

Dirigido a: Víctor Sánchez Salcedo

Inicio: agradecimiento por participar en la investigación.

Desarrollo:

1. Explicación breve del estudio
2. Preguntar por su involucramiento con el teatro
3. Respeto de construcción de personajes

- a. ¿Qué técnicas, teorías, metodologías conoce en torno al tema de la construcción del personaje?

El estudio cuadrimensional del personaje, en cuanto al aspecto físico, psicológico teatral, otras que uno mismo trata de buscarlas, que se va creando a través de la experiencia como buscar espacios donde pueda ubicar personajes similares para poder ir construyendo de a pocos, en cuanto a la expresión gestual, vocal, corporal.

- b. ¿Se crea el personaje con el vestuario y maquillaje?

Eso complementa al personaje, lo más importante es la vivencia, lo que él siente, lo que él tiene, lo que él cree que va a hacer como personaje, luego el vestuario ya es una cosa externa que va a complementar la figura del personaje.

- a. ¿Qué características físicas se deben evaluar en un personaje teatral?

Las características físicas que se deben evaluar en un personaje es la expresión corporal, vocal, el comportamiento definitivamente del personaje.

- b. ¿Cómo el actor puede adoptar como suyas esas características físicas propias del personaje?

Haciendo estudio minucioso del comportamiento de cada personaje de lo que quiere realizar, por ejemplo: ¿cómo camina?, ¿cómo se expresa?, ¿si tiene algún tabú?, ¿algún problema social o psicológico?, etc.

- c. ¿Cómo saber a partir de la lectura de la obra, el vestuario preciso para la interpretación del personaje?

En cuanto al vestuario preciso, no se puede definir a la primera, ya que las primeras lecturas son intuitivas, de ahí se va formando una idea del vestuario del personaje, a medida que se hacen las lecturas analíticas ya se busca la creación del vestuario del personaje.

- d. ¿Cómo inferir las expresiones corpóreas del personaje?

A través de la experiencia

- e. ¿Qué opinión le merece el análisis de las entonaciones y pausas, las acentuaciones en las palabras?

Fundamental, porque las pausas, nos dan la entonación, la debida intención que le damos a ciertos parlamentos, es importante ya que esas entonaciones van acompañadas de la expresión corporal.

- f. ¿Qué aspectos del entorno exterior a la obra escrita se deben investigar, evaluar, para la construcción de un personaje?

Aparte del contexto de la obra, viene el trabajo que se debe realizar con el autor, por ejemplo: ¿qué pretendió buscar con ese personaje?, aparte también buscar espacios donde nos muestren cómo se comporta ese personaje, cuál es su problema, a raíz de ello, ir buscando, investigando, no solamente en los temas literarios, sino también en la realidad buscar esos espacios a que personaje quiero representar, que es externo de la obra.

- g. ¿Qué hace que cada personaje sea individual, nuevo?

La creatividad de cada ser humano tiene varios niveles, como uno de ellos es el expresivo, por lo tanto, la primera expresión debe ser natural, individual, muy particular, exclusivo, sino hacemos eso, estaríamos copiando, convirtiéndolo en clichés o buscando momentos de otros artistas para reproducirlos.

h. ¿Cómo crear el pensamiento en el personaje?

A través de la lectura primero, saber qué objetivos quiere alcanzar ese personaje para después ir a la práctica de la concentración y buscar ese sentimiento que necesitamos expresarlo.

i. ¿Cómo definir las emociones en el personaje?

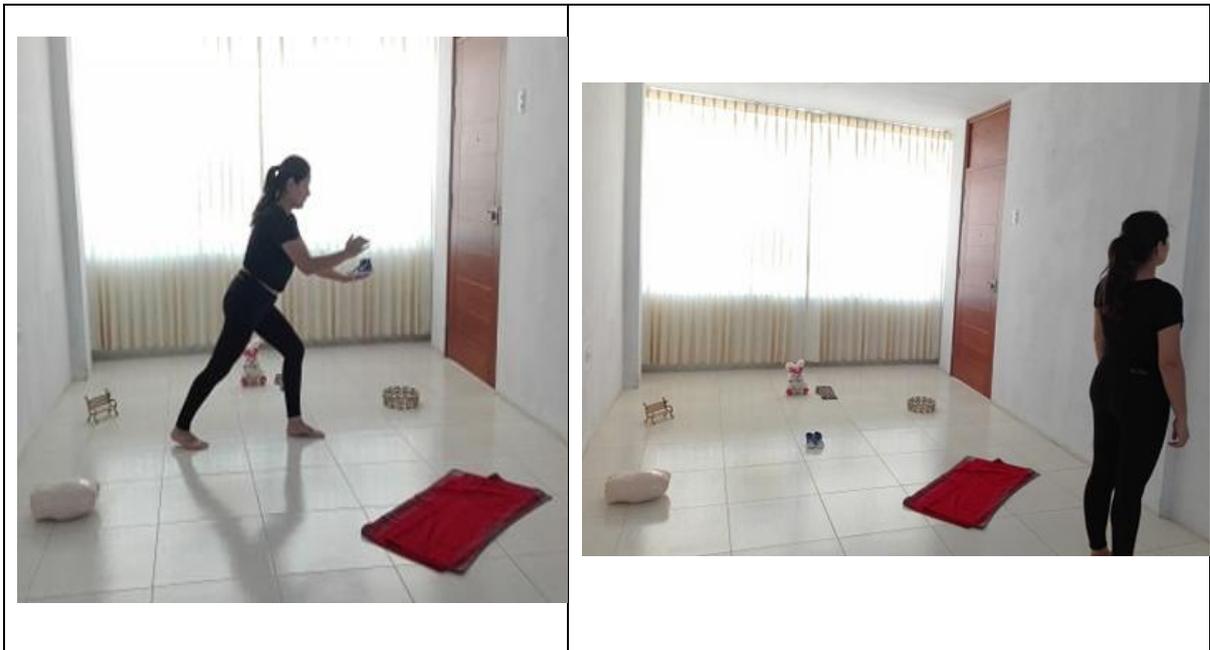
A través del sentimiento, cuando el actor se siente identificado con el personaje, que de repente trata de buscar esas experiencias que el personaje siente, tratando de mular unas experiencias que él tuvo, para sacar una emoción más creíble.

ANEXO 4: Ejercicios

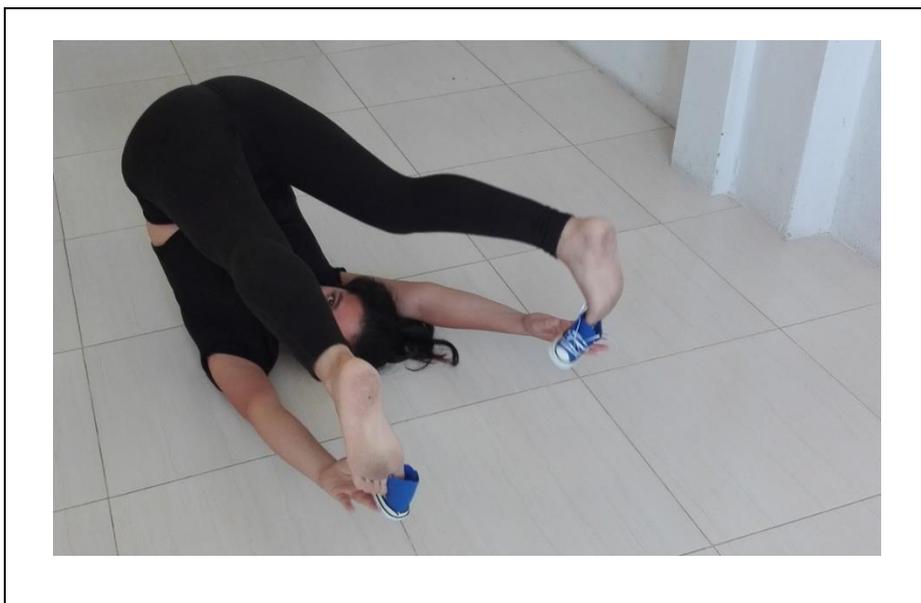
VOLANTINES



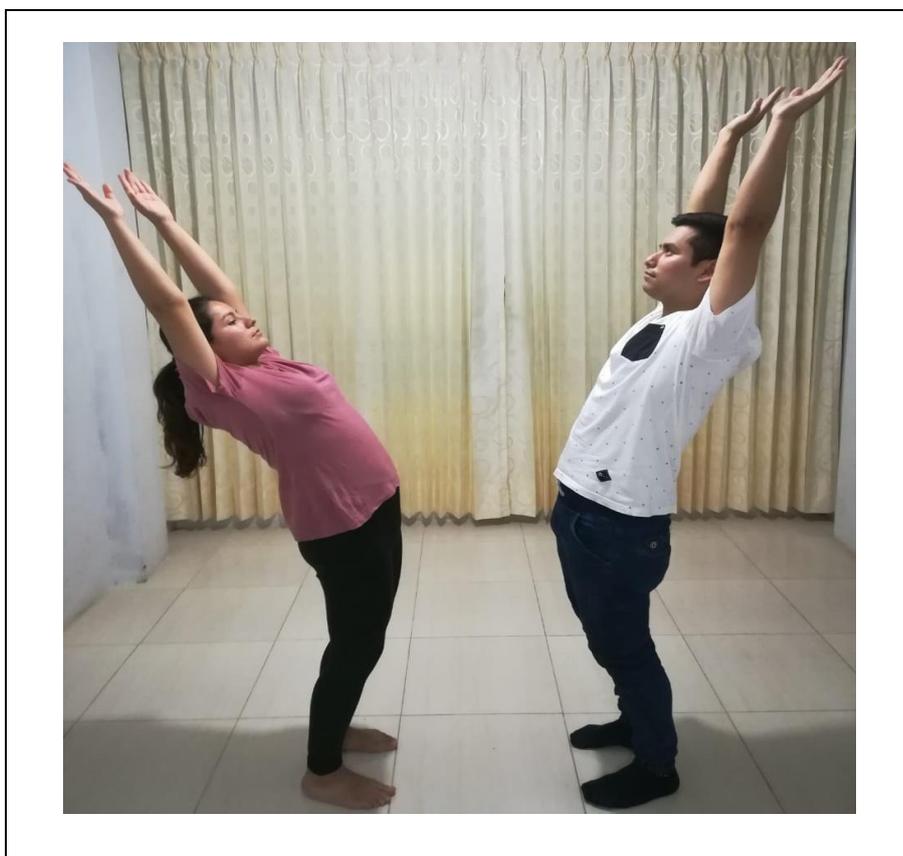
EJERCICIO DEL OBJETO



LA ACTRIZ HACE CONTACTO CON EL OBJETO



EJERCICIO DEL ESPEJO



ANEXO 5:

Guía de las Metodologías utilizadas para la Construcción del personaje Rosa de la obra “Cercados” de Gregor Díaz Díaz

Metodologías Utilizadas	Desarrollo de la Metodología	Resultados
Metodologías de Stanislavski		
1.- Caracterización física- Metodología de Stanislavski		
2.- Vestuario		
3.- Personajes y tipos		
4.- Entonaciones y pausas		
Metodologías de Boleslavsky		
5.- Concentración		
6.-Recuerdo de la Emoción		
7.-Acción Dramática		
8.- Creación del personaje		
9.-Observación		
10.- Ritmo		

Metodología de Augusto Boal		
11.-Imagen de Transición		
12.-Ejercicios Sensoriales		
13.-Ejercicios de Memoria		
Elaboraciones de Lilian Bonilla Acuña		
14.-Ejercicios de Lugar		
15.-Ejercicios del Espejo		
16.- Ejercicio del Objeto		
Metodología de Uta Hagen		
17.-Las 7 preguntas		