



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla  
Facultad de Artes

**EL IMPACTO DEL SEGUNDO PLANO EN LA INTERPRETACIÓN  
ACTORAL: FUNDAMENTOS TEÓRICOS, EXPERIENCIAS  
AUTOETNOGRÁFICAS Y UNA PROPUESTA VISUAL**

Tesis para obtener el título de:  
**MAESTRÍA EN TEORÍA Y PRÁCTICA DE LAS ARTES ESCÉNICAS**

Presenta: LAD. Coral Alarcón Castillo  
Asesora: Dra. Isabel Cristina Flores Hernández

Heroica Puebla de Zaragoza, enero de 2025

## **DEDICATORIA**

## **AGRADECIMIENTOS**

## RESUMEN

Este proyecto de investigación tuvo como principal objetivo la exploración del cómo la utilización consciente del Segundo Plano potencia el desempeño actoral, así como sus aplicaciones en otros campos interpretativo. Se empleó un enfoque autoetnográfico, donde se analizó la práctica en artes escénicas y la utilización consciente de los componentes del segundo plano. Se concluyó que la adopción consciente del segundo plano permite a los profesionales la creación de personajes con mayor profundidad, lo que enriquece su interpretación. Asimismo, se comprobó que esta técnica no solo tiene impacto en las artes escénicas, sino que también podría extenderse su uso en otras disciplinas como la comunicación, el marketing y la política. Nuestra investigación, además, aportó con la creación de un Modelo Visual del Segundo Plano (MVSP) para su aplicación en la formación actoral en diferentes niveles académicos, destacamos la necesidad de futuras investigación que validen empíricamente el uso del MVSP y exploren sus aplicaciones en diferentes entornos. En un total conjunto, nuestros resultados contribuyen a una profunda comprensión de los procesos interpretativos y abren nuevas oportunidades de aplicación interdisciplinaria.

1.	DEDICATORIA.....	2
2.	AGRADECIMIENTOS .....	3
3.	RESUMEN.....	4
3.1.	Justificación.....	9
3.2.	Hipótesis .....	10
3.3.	Objetivos.....	11
4.	MARCO TEÓRICO .....	12
4.1.	Revisión histórica y teórica.....	13
4.2.	El Segundo Plano más allá del teatro .....	13
4.3.	Estudios Previos.....	14
4.4.	Marco específico .....	15
5.	METODOLOGÍA .....	17
5.1.	Investigación documental .....	17
5.2.	Autoetnografía .....	17
5.3.	Recopilación de datos .....	18
5.4.	Análisis de Datos.....	19
5.5.	Diseño del Modelo Visual.....	19
6.	EL SEGUNDO PLANO EN LAS ARTES ESCÉNICAS.....	21
6.1.	Definición del segundo plano.....	21
6.2.	Las Circunstancias Dadas.....	25
6.3.	Los Sucesos y Acontecimientos.....	26
6.4.	Superobjetivo .....	31
6.5.	Acción transversal .....	32
6.6.	Línea del papel.....	33
6.7.	Ejemplos prácticos: .....	34
7.	REFLEXIONES DESDE UNA PRÁCTICA ACTORAL.....	39

7.1.	Autoetnografía .....	39
7.2.	Primer día de ensayo (2001/06/05) .....	40
7.3.	Segundo día de ensayo (2001/06/07) .....	41
7.4.	Tercer día de ensayo (2001/06/12) .....	42
8.	HACIA UN MODELO VISUAL DEL SEGUNDO PLANO .....	54
8.1.	Proceso Analítico .....	54
8.2.	Ejecución actoral .....	55
9.	RESULTADOS Y DISCUSIÓN.....	58
9.1.	Reflexión sobre las Limitaciones .....	59
9.2.	Proyección del Impacto.....	60
10.	CONCLUSIONES.....	61
10.1.	Contribuciones .....	61
10.2.	Propuestas de futuras líneas de investigación.....	62
11.	REFERENCIAS .....	63
12.	ANEXOS .....	66

## INTRODUCCIÓN

Comprender las artes escénicas ha transitado por diversas transformaciones, trascendiendo lo que se consideran límites tradicionales del teatro. Desde sus inicios en el ámbito escénico, la actuación se ha transformado en un área de estudio interdisciplinaria que se relaciona de manera dinámica con la filosofía, las ciencias cognitivas y los estudios culturales. Esta transformación conceptual pone de manifiesto la complejidad de la interpretación, considerándola no solo como un ejercicio técnico, sino como un espacio con múltiples capas y significados, en el que cada gesto, mirada y silencio se convierte en un universo de posibilidades comunicativas y expresivas.

A mediados del Siglo XX, la idea de “performance” cambió bastante, particularmente gracias a Richard Schechner, quien rompió los paradigmas del teatro y permitió visualizar las Artes Escénicas de una forma mucho más rica y variada (Deriu, 2013). Pioneros en las mismas artes escénicas como Austin y Searle se convirtieron en piezas clave para este proceso de cambio, estableciendo la idea de que el lenguaje actoral no sólo describe, también produce acciones, construyendo los cimientos para comprender de forma más profunda al performance actoral como un acto creativo y significativo (Cotton, 2016).

Un momento crucial para las Artes Escénicas fueron los últimos años del Siglo XX cuando los estudios sobre el rendimiento interpretativo se vieron beneficiados de los avances consistentes en las ciencias cognitivas. Blair y Lutterbie destacaron las extraordinarias conexiones entre la forma en como el cerebro del actor construye una experiencia y la forma en como la audiencia se nota involucrada con su performance (Blair & Lutterbie, 2011).

De forma simultánea, la interpretación actoral se renovó con una filosofía fresca que construyó puentes entre la dramaturgia y la reflexión filosófica de manera más profunda, no sólo

se reposicionó el papel interpretativo, sino que le ofertó al actor un estatus académico más sofisticado (Kornhaber, 2015). El concepto introducido por Ferrerira (2012) como la “Acción Motivada” nos permite entender mucho mejor ese vínculo entre dramaturgia e interpretación escénica, donde cada movimiento, cada gesto o palabra están profundamente vinculados con el mundo interno del actor. Pero este análisis teórico de la actuación enfrenta un desafío moderno: Mientras se busca profundizar la comprensión del papel se corre el riesgo de alejarse de la forma orgánica y vivaz de los artistas, corriendo el peligro de convertirse la actuación en un ejercicio intelectual desconectado con la esencia misma del teatro. Esta frontera delicada entre el pensamiento reflexivo y la experiencia corpórea se mantiene como un territorio fascinante de investigación artística.

Stanislavski(1936) provocó una revolución en el desempeño actoral cuando desafió lo que hasta entonces se comprendía como una representación escénica. Se resistió a considerar la actuación como un simple ejercicio de mímica o consecución de gestos, invitó a un trayecto mucho más profundo: transformar el escenario en una zona emocional verdadera. Sus conceptos de la “memoria emotiva” y la “acción física” no sólo eran técnicas, se convertían en ventanas hacia nuestro mundo interno, un íntimo territorio donde habitan nuestras emociones. De acuerdo con Whyman (2016), Snatislavsky consideró que nuestro cuerpo no es una herramienta pasiva, por el contrario, es un instrumento activo emocional, donde cada gesto y movimiento despierta sensaciones íntimas y transforma la experiencia de la audiencia. La *memoria emocional* se convierte en un territorio donde el cuerpo y sus acciones son una llave que abre candados internos, hace que la interpretación actoral se transforme de lo mecánico a lo completamente orgánico, vulnerable y auténtico.

Por otra parte, Dánchenko (2016) propone que la interpretación actoral debe surgir desde lo más profundo de su individualidad, que sea el actor quien destierre convencionalismo o máscaras escénicas predefinidas. Proponía que, durante una puesta en escena, la audiencia debiera sumergirse en la realidad del actor, olvidando la presencia de un director, incluso del autor de la obra. Establece que el actor se transforma en el verdadero narrador de la historia, un ente vivo y orgánico que se comunica con la audiencia. La propuesta de Dánchenko sobre el concepto del *Segundo Plano* origina una revolución a la comprensión de la interpretación actoral, revelando cómo el contexto invisible moldea la ejecución en el escenario. Los actores que exploran este concepto descubren un panorama mucho más profundo: de ser sólo ejecutantes de una obra a narradores conscientes que entretejen capas de significados más allá de lo obvio. Esta perspectiva invita a comprender de una forma dinámica y orgánica cada uno de los papeles de una obra (Feeney et al., 2000).

### 3.1. Justificación

**Relevancia Teórica:** Esta investigación tiene el fundamental propósito de abrir la comprensión en lo general sobre las técnicas de interpretación, intentamos trascender los límites convencionales de la Artes Escénicas. Al profundizar el estudio del método del Segundo Plano de Danchenko, intentamos alcanzar estas cruciales metas:

- Desarrollar conocimientos innovadores sobre las estrategias narrativas y performáticas en el ámbito de la interpretación actoral.
- Establecer un diálogo conceptual entre las metodologías históricas de Stanislavski, las aportaciones de Danchenko y las prácticas contemporáneas de actuación.

- Desarrollar una perspectiva interdisciplinaria que facilite la comprensión del Segundo Plano como una herramienta comunicativa versátil y aplicable en múltiples contextos.

**Relevancia Práctica:** Nuestro proyecto promete impactos múltiples en diferentes ámbitos profesionales. En el campo de las Artes Escénicas ofrecerá herramientas concretas para la formación actoral a partir de la exposición de perspectivas bien definidas sobre técnicas de interpretación. En diferentes áreas profesionales como la oratoria, educación, psicología, política o publicidad nuestra investigación revelará estrategias para potenciar la Comunicación No Verbal.

**Originalidad de la investigación:** El estudio a profundidad del Segundo Plano aún es incipiente, esta investigación será de las primeras en hacerlo sistemáticamente y sobretodo, desde una disciplina interdisciplinaria; además, integramos un estudio autoetnográfico y análisis de trabajos actorales en la cultura popular para apoyar el entendimiento del concepto.

**Impacto potencial:** esta investigación contribuirá a la generación de nuevas líneas de investigación en las artes escénicas, ofrecerá una herramienta metodológica para los profesionales de la actuación contribuyendo al marco referencial teórico contemporáneo

**Pregunta de investigación:** ¿Cómo puede el uso consciente del Segundo Plano impactar el desempeño actoral y otros ámbitos del arte escénico?

### 3.2. Hipótesis

El Segundo Plano actoral, como recurso metodológico en la interpretación escénica, puede optimizarse mediante un modelo consistente de aplicación, de tal forma que trascienda las artes dramáticas para transformarse en una herramienta que potencie el desempeño de la

comunicación no verbal en diversos campos profesionales, más allá de su uso empírico e inconsciente actual.

### **3.3. Objetivos**

#### **3.3.1. *Objetivo general:***

- Analizar el impacto del Segundo Plano como herramienta interpretativa consciente en el desempeño actoral y en otros campos artísticos.

#### **3.3.2. *Objetivos específicos:***

- Construir un marco teórico que explique el concepto del Segundo Plano a partir de los estudios de Stanislavski, Dánchenko y Knebel.
- Explorar mis experiencias actorales para demostrar cómo el Segundo Plano ha influido en mi desempeño.
- Diseñar un modelo visual que permita aplicar el Segundo Plano de manera consciente y práctica.

## MARCO TEÓRICO

Al realizar el montaje de una obra de teatro, iniciamos con un exhaustivo análisis del texto. Este análisis constituye el punto de partida, ya que de él se derivan los objetivos de los personajes, el propósito de la obra, el mensaje que deseamos transmitir al espectador, así como la intención de narrar la historia y las motivaciones, sentimientos y emociones más profundas de los personajes. Este proceso nos invita a profundizar en la esencia tanto del personaje como del texto dramático, explorando sus entrañas para comprenderlas y ponerlas de manifiesto ante el público.

Mientras que el análisis del texto en relación con la obra nos lleva al núcleo de esta, el análisis del texto enfocado en el personaje nos conduce al “segundo plano” del mismo. Este término fue acuñado por Vladimir Ivánovich Nemiróvich-Dánchenko, director, dramaturgo y profesor de teatro ruso, quien tuvo un impacto significativo en el desarrollo del arte escénico en Rusia. Además, fue profesor en el Estudio Musical de Moscú y cofundador del Teatro de Arte de Moscú.

De acuerdo con Ósipovna Knébel(1996, p. 95):

Para Nemiróvich-Dánchenko el «segundo plano» es un «equipaje» interno, espiritual del ser humano-personaje con el que llega la obra. Se compone de todos los conjuntos o de impresiones vitales del personaje, de todas las circunstancias de su destino personal y abarca todos los matices de sus impresiones, percepciones, ideas y sentimientos. En la vida muy a menudo no mostramos a los demás nuestros arrebatos, vivencias y pensamientos, aunque sean muy fuertes. Nemiróvich-Dánchenkó trataba de que el actor supiese poner al alcance del espectador esta línea interior, estos pensamientos ocultos, no a través de la

acción externa, sino a través de la psicotécnica interna, que él llamaba «segundo plano» del personaje en escena.

#### **4.1. Revisión histórica y teórica**

El concepto del segundo plano en las artes escénicas se atribuye a Vladimir Dánchenko, quien, no obstante, sostenía que este recurso ya era utilizado intuitivamente por los actores mucho antes de ser formalizado. Dánchenko, junto con Konstantín Stanislavski, codirigía el Teatro de Arte de Moscú, donde esta noción adquirió mayor relevancia. Aunque ambos compartían la dirección teatral, Stanislavski aplicaba el segundo plano de manera consistente para enriquecer su desempeño actoral, destacando la importancia de lo implícito y no dicho en escena. Este concepto se encuentra estrechamente relacionado con el subtexto y la metacomunicación, ya que todos funcionan como herramientas fundamentales para que el actor desarrolle su arte al explorar las dinámicas implícitas y las capas profundas de significado en la interpretación. En la práctica contemporánea, estas técnicas se han consolidado como estrategias esenciales para perfeccionar tanto el desempeño actoral como la transmisión efectiva de ideas en el ámbito escénico.

#### **4.2. El Segundo Plano más allá del teatro**

El concepto de Segundo Plano (SP), aunque originado en el teatro, es inherente a la naturaleza humana y, por ende, aplicable a diversas disciplinas. En el ámbito musical, el SP se manifiesta durante la preparación de piezas, cuando el intérprete analiza la época, el contexto y el significado de la obra para transmitir emociones y mensajes con profundidad. En política, el SP resulta esencial, ya que un orador debe interiorizar sus ideas y "creerlas" plenamente para que su discurso sea persuasivo y auténtico ante la audiencia. De manera similar, en la docencia, el SP permite al docente transmitir conocimientos de manera efectiva al conectar con sus estudiantes y

enriquecer la experiencia educativa. Por otro lado, en la psicología, el SP se expresa en la empatía del terapeuta, quien debe integrar las vivencias del paciente para comprender su situación y proponer soluciones terapéuticas adecuadas. En todos estos campos, el SP trasciende su origen teatral y se convierte en un recurso fundamental para interpretar, comunicar y generar conexiones significativas.

### **4.3. Estudios Previos**

El concepto de "segundo plano" en la interpretación actoral ha sido objeto de escasa investigación, lo cual puede atribuirse, en parte, a factores geográficos e históricos. Este enfoque emergió en Rusia durante la posguerra, en un contexto político y cultural que condicionó su desarrollo teórico. Mientras que en Occidente su aplicación ha sido predominantemente empírica o inconsciente, en Oriente se asoció con un trabajo más deliberado, particularmente a través de las propuestas de Vladimir Nemiróvich-Dánchenko, Konstantín Stanislavski y Osípovna Knébel. Las contribuciones de estos autores constituyen la base teórica más destacada sobre el segundo plano, con obras como *En la senda de Stanislavski* (Dánchenko), textos fundamentales de Stanislavski, entre ellos *Mi vida en el arte*, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación* y *El trabajo del actor sobre el proceso creador del papel*. Estas obras no solo exploran el proceso creativo del actor y *El último Stanislavski* de Knébel, sino que también sentaron las bases para una interpretación consciente y estructurada de herramientas actorales, lo que subraya la relevancia de estudios contemporáneos que analicen el impacto del segundo plano desde una perspectiva renovada y académica.

#### 4.4. Marco específico

El segundo plano constituye el fundamento esencial en mi proceso de construcción del personaje. Mi relación con este concepto inició de forma intuitiva, como una inquietud personal que más tarde consolidé durante mi tesis de licenciatura, donde comencé a explorar su importancia en el ámbito actoral. Este interés surge de mi necesidad constante de comprender qué sucede en el pensamiento y el contexto interno del personaje, lo que me ha permitido profundizar en sus motivaciones, emociones y relaciones con los demás elementos de la obra. Cada vez que interpreto un rol, mi enfoque se centra en descubrir el origen del texto, la emoción que lo impulsa y la manera en que estas dimensiones se integran en la narrativa dramática, siempre en sintonía con la intención del dramaturgo. Este proceso me ha llevado a identificar cómo el pensamiento subyacente genera emociones, las cuales, a su vez, desencadenan acciones específicas en escena.

Para consolidar estas reflexiones, se propone el diseño de un modelo visual, concebido como un mapa conceptual o de proceso, que facilite a actores y otros profesionales una aproximación más efectiva, consciente y precisa al segundo plano. Este modelo aspira a ofrecer una herramienta pedagógica que no solo sistematice los pasos necesarios para llegar al pensamiento profundo del personaje, sino que también promueva una comprensión integral del vínculo entre emoción, pensamiento y acción en el desempeño actoral.

El Segundo Plano se revela como una herramienta de gran valor no solo para los actores, sino también para profesionales de diversas disciplinas como la comunicación, la música, la docencia, la política y la psicología, lo que refuerza la necesidad de una investigación más profunda en este ámbito. En este marco teórico se han abordado los conceptos clave y teorías relevantes que fundamentan la hipótesis central de esta tesis: el uso consciente del Segundo

Plano potencia y mejora significativamente el desempeño actoral. Este marco teórico no solo provee una base sólida para sostener esta hipótesis, sino que también establece un puente directo hacia la metodología propuesta. A través del análisis autoetnográfico, el estudio de ejemplos cinematográficos y el diseño de un mapa de procesos, se busca consolidar y expandir la comprensión del impacto del Segundo Plano en la interpretación actoral, conectando los fundamentos teóricos con una exploración práctica y visual.

## **METODOLOGÍA**

La metodología de esta investigación se fundamenta en un enfoque cualitativo, el cual, según Léburic (2024), se caracteriza por analizar fenómenos, contenidos y estudios de caso, priorizando la exploración de realidades humanas y específicas. Este enfoque resulta especialmente adecuado para el análisis del segundo plano, dado su énfasis en la interpretación subjetiva y contextual. Paralelamente, se emplea la investigación documental con el propósito de identificar y analizar las bases teóricas que respaldan este concepto, reconociendo que, aunque la literatura existente no es extensa, ofrece un marco valioso para su comprensión. Asimismo, el método autoetnográfico ocupa un lugar central en esta investigación. A través de este, se incorporan mis experiencias personales como actriz, abordando cómo el segundo plano ha influido en mi desempeño actoral. Este enfoque permite una introspección profunda y un análisis detallado que enriquece la discusión teórica desde una perspectiva vivencial y Enfoque Cualitativo.

### **5.1. Investigación documental**

La revisión sistemática de textos constituye un proceso esencial en la investigación, caracterizado por un análisis exhaustivo y crítico de la literatura existente. Este enfoque permite identificar teorías relevantes, evitar la dispersión temática y fundamentar el marco teórico en fuentes confiables. De este modo, garantiza una base sólida que orienta la metodología del estudio, alineándola con principios teóricos pertinentes y enfoques rigurosos (Salinas-Atausinchi et al., 2023).

### **5.2. Autoetnografía**

Hartmann & Castro (2024) subrayan que la autoetnografía en las artes escénicas no solo fomenta un compromiso ético, sino que también establece un espacio reflexivo en el que los

participantes comparten de manera abierta y crítica sus vivencias y aprendizajes. Este método resulta particularmente relevante en investigaciones que buscan articular lo teórico y lo práctico, como la presente. En nuestra investigación, adoptamos la autoetnografía como una herramienta clave para analizar de manera pormenorizada nuestras experiencias pasadas en el ámbito actoral. A través de esta introspección, examinaremos cómo el concepto del segundo plano ha influido en nuestro desempeño, no solo para mejorar la calidad de las interpretaciones individuales, sino también para enriquecer el proceso creativo colectivo. Este enfoque permitirá identificar patrones y prácticas que pueden ser sistematizados en un modelo visual. Dicho modelo no solo destacará el impacto positivo del segundo plano en el desarrollo actoral, sino que también buscará ampliar su aplicabilidad a otros contextos profesionales que involucren la interpretación de roles.

### **5.3. Recopilación de datos**

#### **Recopilación Bibliográfica**

El concepto del segundo plano presenta una escasa bibliografía específica, sin embargo, los aportes de Stanislavski, Danchenko y Knébel han generado interés en investigaciones indirectas y reflexiones laterales. Este trabajo investigativo se apoyará en una revisión documental exhaustiva, utilizando fuentes tanto físicas como electrónicas, con énfasis en libros, artículos académicos y documentos de investigación. La biblioteca digital de la universidad será un recurso fundamental, dado que ofrece acceso a un amplio espectro de materiales científicos y académicos de alto nivel, lo que permitirá enriquecer el análisis teórico. Para garantizar una adecuada organización y manejo de las referencias consultadas, se empleará el gestor de referencias Mendeley. Este software no solo facilitará la clasificación y cita de los documentos, sino que también contribuirá a mantener un registro sistemático y actualizado de los recursos utilizados en la construcción del marco teórico y metodológico.

## **Reflexiones Personales sobre cómo se ha empleado el Segundo Plano**

En una bitácora personal, realizaré una remembranza de los diversos papeles en los que he participado como actriz, documentando cómo he empleado el concepto de segundo plano y su impacto en mi desempeño. Estas reflexiones se incluirán en el capítulo dedicado a la autoetnografía, destacando la utilidad de esta herramienta interpretativa.

### **5.4. Análisis de Datos**

En este proceso, se llevarán a cabo comparaciones entre las reflexiones personales documentadas a lo largo de la práctica actoral y la teoría recopilada de fuentes académicas. Este ejercicio permitirá identificar no solo conexiones entre la práctica y la teoría, sino también contradicciones que puedan arrojar nuevas perspectivas o cuestionamientos relevantes. Además, se buscarán aportaciones originales derivadas de la experiencia directa, las cuales enriquecerán la comprensión del segundo plano como herramienta actoral. La integración de estas reflexiones y el análisis de las teorías relacionadas se organizará en categorías clave, las cuales permitirán estructurar y sintetizar los hallazgos de forma que se explique con mayor claridad el impacto y la relevancia del segundo plano, no solo en la interpretación actoral, sino en su posible aplicabilidad en otras áreas profesionales relacionadas con el desempeño de roles

### **5.5. Diseño del Modelo Visual**

Uno de los propósitos de nuestra investigación es diseñar un modelo visual, que adopte la forma de una mapa conceptual o diagrama de flujo, con el objetivo de estructurar el segundo plano, un proceso hasta ahora entendido de manera empírica e inconsciente, en una herramienta más objetiva y claramente definida. Para ello, se integrarán los aspectos teóricos obtenidos a partir de la investigación documental, junto con el análisis autoetnográfico de las experiencias

personales en la práctica actoral. Este enfoque permitirá visibilizar y sistematizar el uso del segundo plano en la actuación, convirtiéndolo en un proceso eficiente y fácilmente aplicable.

La creación del modelo visual se llevará a cabo con el uso de herramientas de diseño como PowerPoint o Canva, lo que facilitará la producción de un recurso accesible, comprensible y aplicable tanto para la investigación como para la práctica profesional.

La combinación de la investigación documental y la autoetnografía ofrece un enfoque integral que permitirá abordar de manera efectiva la hipótesis planteada. Estos métodos, al complementarse, facilitan la obtención de resultados óptimos, pues cada uno aporta una perspectiva única que enriquece la comprensión y análisis del fenómeno. Así, se genera una respuesta robusta a nuestra pregunta de investigación.

## EL SEGUNDO PLANO EN LAS ARTES ESCÉNICAS

### 6.1. Definición del segundo plano

El término "segundo plano" se atribuye al director, dramaturgo y profesor de teatro ruso Vladimir Ivánovich Nemiróvich-Dáncheko, quien contribuyó al desarrollo del arte escénico en Rusia; fue profesor en el Estudio Musical de Moscú y cofundador del Teatro de Arte de Moscú.

De acuerdo con María Osípovna Knébel (1996, p. 96) “para Nemiróvich-Dánchenko el «segundo plano» es un «equipaje» interno, espiritual del ser humano-personaje con el que llega la obra. Se compone de todos los conjuntos o de impresiones vitales del personaje, de todas las circunstancias de su destino personal y abarca todos los matices de sus impresiones, percepciones, ideas y sentimientos”.

El segundo plano se refiere al fondo del papel, el cual proporciona profundidad al primer plano, que representa la forma. Al construir roles que integren forma y fondo, lograremos crear personajes bidimensionales, complejos, reflexivos, profundos e interesantes para el espectador. Estos personajes se ven afectados por las diversas circunstancias que ocurren en la obra, creando la ficción de que lo que están presenciando es realmente un acontecimiento verídico. Se genera así una vida auténtica en una realidad aparente. Cuanto más profundo sea el segundo plano y más se adentre el actor en la construcción de la vida interior del ser humano-personaje, mayor será la atención captada por el espectador. Esto permitirá que olvide que se encuentra en un teatro presenciando una simulación de la realidad, y en su lugar experimentará la vida misma al empatizar con los personajes, ya que reconocerá en la escena situaciones, emociones y sensaciones que le son familiares en la vida real. Al respecto, Ósipovna Knébel (1996b) nos recuerda que por estas razones tanto Dánchenko como Stanislavski les exigían a sus actores este trabajo interno en sus personajes para poder develarlo no a través de una acción sino a través de

la psicotécnica interna por eso el segundo plano no es un estado sino un proceso activo el cual para su elaboración está íntimamente ligado al proceso de análisis activo desarrollado por Stanislavski. El trabajo del actor no consiste únicamente en memorizar un texto y realizar un trazo escénico que se repite con rigor y maestría en cada presentación, sino que también requiere un trabajo interno diario, un proceso de investigación e introspección en el personaje para comprender su modo de sentir y pensar en cada texto. Cada palabra pronunciada por el personaje debe ser dicha con profundidad. Partimos del texto para este primer acercamiento profundo, pero la construcción se realiza de manera activa en cada ensayo; cada vez vamos descubriendo algo nuevo que nos sorprende e impacta ante cada nueva circunstancia, con cada situación que modifica la existencia del personaje en la escena. El Segundo Plano no se construye con predeterminación; es polifacética y se desarrolla a lo largo de toda la obra. El personaje no comienza y termina de la misma manera; hay una transformación en su ser que vamos revelando ante los ojos del espectador a medida que se enfrenta a cada suceso.

Es este sentir-pensar que a menudo ocultamos, ya sea porque no queremos que se descubran nuestras verdaderas intenciones o porque las circunstancias no nos permiten dar rienda suelta a nuestras emociones. Por lo tanto, debemos hacer a un lado esos sentimientos para actuar conforme a las circunstancias que nos rodean. Sin embargo, estas emociones e ideas siempre están presentes en nuestro interior y afectan de manera indirecta nuestras actividades cotidianas, de tal forma que podemos realizar nuestras tareas diarias en el trabajo, en la escuela o en casa con un matiz diferente. La vida la vivimos, la percibimos y la enfrentamos de acuerdo con todo lo que está ocurriendo en nuestro interior.

Nuestro comportamiento diario está influenciado por lo que estamos viviendo, pensando, sintiendo en nuestro interior y exterior

Al leer una obra literaria, encontramos el mundo interno de los personajes, ya que los escritores no solo se encargan de transportarnos a otros espacios y tiempos, sino que también nos revelan lo que está pensando, viviendo y sintiendo cada uno de los personajes de su obra. No solo describen el lugar, el clima y el espacio en el que ocurre la situación, sino que también retratan al personaje tanto externamente como en su interior, de tal manera que podemos percibir las impresiones del personaje a lo largo de la historia que estamos leyendo.

El segundo plano no es un elemento que se construye en el personaje y se deja tal cual; hay que desarrollarlo continuamente, en cada momento, en cada instante y en cada segundo que transcurre en el escenario. Este se va modificando con cada nueva circunstancia y situación; es un elemento latente, que está vivo y permanece activo durante toda la obra.

Aunque el actor, pedagogo y director de teatro Mijail Aleksándrovich Chéjov discrepara de las ideas de sus maestros Dánchenko y Stanislavski en cuanto al proceso de construcción del personaje su coincidencia con ellos se ve reflejada en la siguiente reflexión:

“La verdadera tarea del artista creador no estriba en copiar meramente las apariencias externas de la vida, sino en interpretar la vida en todas sus facetas y profundidades; en enseñar lo que se oculta tras el fenómeno llamado vida, hasta permitir al espectador ver más allá de las superficies y apariencias de la vida” (Chejov Michael, 1993, pág. 17), es decir El segundo plano.

Chejov crea su propio método de creación del personaje, uno distinto al que nos muestra Dánchenko y Stanislavski pero que nos lleva al mismo punto que está relacionado con la creación de personajes vivos, profundos y complejos.

Uno de los elementos que apoyan en gran medida el desarrollo del segundo plano del personaje es la comunicación, entendida en su sentido más amplio y completo. Esto implica un proceso comunicativo que va más allá de simplemente responder al receptor con un texto

previamente aprendido y escrito por el dramaturgo, esperar a que este nos responda con su correspondiente parte memorizada, y así sucesivamente. Se trata, en realidad, de escuchar genuinamente lo que el interlocutor nos está diciendo, asimilarlo desde la perspectiva del personaje, comprender el significado de sus palabras, cómo nos afectan emocionalmente y si esto cambia o modifica de alguna manera el pensamiento del personaje. Solo en ese momento podremos responder de forma orgánica y natural. De este modo, nuestro texto se pronunciará en el tono y significado adecuados, pues estará impulsado por las sensaciones que nos provocó la asimilación del mensaje emitido.

Por esta razón para Knébel, la comunicación era uno de los principales problemas del segundo plano, ya que, si este proceso no se realiza adecuadamente, el segundo plano no estará latente.

Nos recuerda Stanislavski(1977a, p. 19) que. ” El segundo plano es el nexo que se debe establecer entre el actor y la encarnación del personaje, por una parte, y por la otra, la identificación del medio escénico que rodea al intérprete en el momento de la creación”.

Como herramienta conectora con la encarnación nos permite establecer una clara distinción entre el actor y el personaje. Facilita la identificación de la existencia del personaje como resultado de la creación del actor, quien, a partir de su propia experiencia, da vida a una realidad que, aunque surge de su interior, se diferencia de su persona.

Existen algunos elementos que nos ayudan a interiorizar, conocer y construir el mundo interior del personaje, tales como: circunstancias dadas, sucesos y acontecimientos, valoración de los hechos, superobjetivo, acción transversal y línea del papel.

Cada uno de estos elementos nos invita a realizar un análisis activo de los diferentes aspectos de la obra. Se trata de un trabajo de investigación sobre el personaje y la obra que nos

servirá de guía para llegar al interior del personaje, donde crearemos el segundo plano. Con estos elementos, prepararemos la tierra fértil en la que surgirá la vida interna del rol.

## **6.2. Las Circunstancias Dadas**

De acuerdo a la escuela rusa del sistema de Stanislavski, quien las define como “la fábula de la obra, sus hechos, sucesos, época, tiempo y lugar de acción, condiciones de vida, nuestro concepto de la obra como actores y directores, lo que añadimos de nosotros mismos, el movimiento, la puesta en escena, los trajes, la iluminación, los ruidos y sonidos y todo aquello que se propone en los actores tener en cuenta durante su creación”(Ósipovna Knébel, 1999, p.29)

Las circunstancias, al igual que todas las herramientas que utilizamos para construir el personaje, deben ser aplicadas de manera activa en lugar de ser simplemente almacenadas en nuestra mente. La adquisición de esta información es fundamental para situarnos en el contexto del rol, que, al ser diferentes al del actor, nos invita desde el principio a adoptar una actitud, una forma de vida, una ideología e incluso una corporalidad distinta que caracteriza al personaje.

Las circunstancias son proporcionadas por el dramaturgo a partir del texto. Son las características que trazan y delimitan el traje, la constitución de la piel que será investida por el actor para animarla y darle vida. Es el punto de partida, las primeras coordenadas que nos ubicarán en un espacio-tiempo para construir la atmósfera creadora de la historia a contar, donde situaremos al personaje. A partir de estas, responderemos a las preguntas fundamentales que todo actor debe hacerse para ubicarse en las circunstancias del papel: ¿quién soy?, ¿de dónde vengo? y ¿a dónde voy? Al respondernos estas preguntas, damos el primer paso para adentrarnos e introducirnos en el interior de la obra y del personaje. Será nuestro primer acercamiento al rol; estaremos construyendo el pasado del personaje, su presente e imaginando o deseando su futuro.

Señala Osípovna Knébel(1999) que el pasado del personaje ayudará a dotarlo de fuerza y peso, pues cada palabra y cada texto pronunciado por él estarán sustentados por ese pasado. Surgirá de manera orgánica y natural, con la intención precisa, ya que proviene de un germen originado en la vida misma del papel. Sin la construcción de este pasado, el texto sonará vacío y hueco, ya que su origen no proviene de ningún lugar.

El análisis de las circunstancias no debe limitarse únicamente a un ejercicio intelectual, sino que también es fundamental experimentarlas a nivel físico. Es importante considerar cada circunstancia y posicionarse dentro de ella, asimilando e integrando estas experiencias en la visión y en la percepción del personaje. Esto implica permitir que dichas circunstancias nos impacten y ocupar activamente el espacio definido por el contexto proporcionado por el autor, el cual delimita el entorno del personaje.

Para dar vida a estas circunstancias, es necesario realizar un esfuerzo continuo en el ámbito psico-físico, transformando la reflexión en acción. Esto implica situarse en estas condiciones, tomar decisiones y actuar en consecuencia; es un proceso constante que requiere dedicación.

### **6.3. Los Hechos y Acontecimientos**

En esta etapa luego de la primer lectura, vienen un proceso de análisis para ir profundizando más en la obra, obtener datos fundamentales que sustenten nuestra creación, tener claridad del eje sobre el cual giraran y se basaran todos los personajes, el texto dramático es el plano a construir, el análisis de la obra serán la base, los cimientos sobre los cuales se construirán los personajes y en el cual nos guiaremos en caso de sentir que perdemos la dirección hacia donde irán enfocadas nuestras acciones.

Los hechos y acontecimientos son las partes en que se dividirá la obra completa para su mejor análisis, los hechos son continuos uno tras otro, al hacer estas pequeñas divisiones nos ayuda a comprender de mejor manera la lógica y continuidad de las acciones del personaje y así asimilar las causas de su comportamiento, su sentir-pensar y su proceder.

Es necesario precisar que el análisis que utilizamos es el de Stanislavski, el cual es conocido como el “método de análisis por las acciones” se trata de un análisis activo por medio del cual uno se va apoderando del texto conforme va penetrando en la idea del autor a través del análisis, pero también al ubicarse el actor en las diferentes hechos y acontecimientos del personaje con las circunstancias dadas por el autor y de manera activa, es decir este análisis es comprobado en la escena a través de la acción, con cada suceso que ocurre ante nosotros nos vamos haciendo preguntas que estimulen la acción,

Al respecto comenta Knébel(1996b, p. 40) sobre este método:

“Ya hemos dicho que Stanislavsky inducía a los actores comprendiesen que la unión entre la vida física y la espiritual es indisoluble y, en consecuencia, no se pueden separar el proceso de análisis creativo interno del comportamiento externo de la persona. El actor a de analizar la obra en sus acciones desde el comienzo”.

Durante la comprobación del análisis activo en la escena nos apoyamos de la imaginación y la creatividad, para que el actor pueda existir en medio de objetos imaginarios de una vida inventada, es la fantasía la que nos ayuda a recrear esta viva representación de la vida inventada.

Para ejemplificar los hechos y acontecimientos, tomaré un ejercicio realizado en la clase de “movimiento, tiempo y espacio” impartido por la maestra Dora Aldama , el ejercicio consistía en construir una unidad dramática para realizar su partitura de movimiento, mi ejercicio era muy sencillo, era basado en la danza del venado donde mi interés principal más que replicar o emular

una danza tan interpretada por tantos, expertos , profesionales y no profesionales, era contar una historia donde un venado lo único que busca es sobrevivir, con todo lo que implica este término para él, que es buscar el alimento y huir de sus depredadores, la historia comienza con el despertar de este venado, la sensación de hambre que lo impulsa a buscar el alimento y en esa búsqueda, escucha ruidos que pueden significar la presencia de depredadores de los cuales es necesario salvaguardarse, la unidad dramática culmina con la muerte de este.

Comenzaremos por definir el hecho para ello responderé a la pregunta: ¿qué pasó? La respuesta es: se murió el venado; por lo tanto, el hecho es: “la muerte del venado”. De este episodio se desprenden otros episodios más pequeños que se llaman “acontecimientos”. Estos ocurren en función del hecho principal, ese gran hecho activo que está conformado por otros más pequeños y, al mismo tiempo, generará otro acontecimiento o episodio, de tal forma que toda la serie de episodios queda unida, hilvanada; juntos conforman la obra.

Partimos del hecho, la muerte del venado, y, haciendo uso de las circunstancias dadas, iremos descubriendo los acontecimientos por medio de preguntas que es preciso responder, ya que la respuesta a estas preguntas nos va a ir generando la acción física y poco a poco asimilar las causas del comportamiento del personaje. Entonces, de “la muerte del venado” surge la siguiente pregunta: ¿cómo pasó? La respuesta a esta pregunta nos da el primer acontecimiento: “el venado se despierta” aquí nos preguntamos ¿qué quiero, que hago y por qué lo hago? El venado había estado dormido y se despertó; tenía hambre. De aquí surge la siguiente pregunta que nos llevará al segundo acontecimiento: ¿qué hizo? “Emprendió la búsqueda de comida”, encontró, comió y se limpió. Surge la tercera pregunta, junto con su respectivo acontecimiento: ¿y luego qué pasó? “Escuchó un ruido y se dio cuenta de que había cazadores.” Huyó en busca

de un lugar donde resguardarse de sus perseguidores. ¿Logró escapar? ¿Qué pasó? “El cazador sorprendió al venado por detrás” y le disparó; el venado murió.

A través de este proceso de análisis, vamos definiendo las acciones en función de la lógica de estos hechos y acontecimientos, de tal forma que el actor va comprendiendo que un acontecimiento está ligado a otro a través de cierta lógica que da continuidad a estos hechos y acontecimientos hasta conformar en su totalidad la obra. La siguiente tabla sintetiza esta información:

<b>HECHO: La muerte del venado</b>		
<b>Pregunta generadora del acontecimiento</b>	<b>acontecimiento generador de la acción.</b>	<b>Acción</b>
¿Cómo pasó?	El venado despertó	Dormía, despierta con hambre.
¿Qué hizo?	Emprendió búsqueda de comida	Buscó, encontró, comió.
¿Luego qué pasó?	Escuchó un ruido, eran cazadores, huyo	Escapar, sobrevivir, esconderse.

Stanislavski sugiere que nos enfoquemos en los hechos, es decir en los episodios más grandes y después en los pequeños que son los acontecimientos y así de esta manera podríamos penetrar de una manera más eficaz en la fábula de la obra.

### **Valoración de los hechos**

La “valoración de los hechos” es un complejo proceso creativo que arrastra al actor al conocimiento de la esencia de la obra, su idea, que exige del actor la habilidad de transportar su experiencia personal a la asimilación de cada detalle de la obra. La cosmovisión del actor juega un papel decisivo en este proceso (Ósipovna Knébel M. , 1996, pág. 49).

Una vez que nos hemos situado en los hechos relevantes, el actor debe ser capaz de observarlos desde su propia perspectiva, valorándolos a partir de sus propios sentimientos, fundamentados en su actitud personal y directa.

Nuevamente comenzamos con preguntas que nos ayudan a contextualizarnos en los hechos que está viviendo el personaje. Stanislavski(Ósipovna Knébel, 1996b, p. 45) propone plantear la siguiente pregunta y resolver el problema para lograr una valoración de los hechos basada en la actitud personal y directa del actor: “¿Cuáles de mis propios pensamientos, deseos, intenciones, virtudes, cualidades naturales y defectos podrían obligarme, como actor-persona, a relacionarme con los personajes y sucesos de la obra de la misma manera en que lo hace el personaje que interpreto?”

Es decir, realizo la valoración de los hechos a partir de mi propia naturaleza para luego trasladarla al personaje, considerando su propia naturaleza y visión, dejando únicamente las coincidencias entre el personaje y el actor-persona.

La valoración de los hechos pone de manifiesto la individualidad creativa de cada actor o actriz, ya que esta depende directamente de la visión de cada uno de los actores y se reflejará en la valoración de los sucesos. Lo importante es siempre tener en cuenta las circunstancias presentes, los hechos y sucesos, basándonos en el texto y profundizando en él para lograr encarnar la concepción del autor.

Para Stanislavski(1977b), la valoración de los hechos consiste en encontrar en ellos una idea oculta, su esencia espiritual. Significa sumergirse debajo de los hechos y sucesos externos y descubrir, en su fondo, otros hechos y sucesos profundamente ocultos que a menudo son los impulsores de los hechos externos. Implica percibir el esquema interno que define la interrelación personal. Valorar los hechos significa encontrar la clave de muchos de los misterios

de la vida del espíritu humano, así como del papel, que se encuentran ocultos tras los hechos de la obra.

A menudo, al montar una obra y durante los ensayos, nos precipitamos en responder al interlocutor en la escena. La directora nos decía “valora”, y ya sabíamos que eso significaba que debíamos hacer una pequeña pausa, detenernos para asimilar con todo nuestro ser lo que nos están diciendo y, sobre todo, lo que está sucediendo en ese momento en la escena. Es decir, debemos ser conscientes de cómo lo que me dice el interlocutor afecta el pensamiento, sentimiento y vida del personaje, identificando el impacto. Así, partiendo de esta asimilación de los hechos y de esta evaluación, podremos dar una respuesta y pronunciar el texto con la intención y energía generadas por esta valoración. De este modo, nuestro accionar será orgánico y natural.

#### **6.4. Superobjetivo**

También conocida como supertarea, está directamente relacionada con la acción transversal, y es el propio Stanislavski(1977a, p. 25) quien las define de la siguiente manera: “el super objetivo y la acción central son la esencia vital, la arteria, el nervio y el pulso de la obra. El superobjetivo (deseo), la acción central (tendencia), así como su realización (acción) forman el proceso creativo de las vivencias”.

La supertarea es la parte medular de la obra; es el objetivo que se persigue y que se desea realizar a lo largo de toda la obra. En función de este superobjetivo, los personajes realizan todas sus acciones. Por ello, es fundamental identificarla desde el principio, ya que todos los personajes son impulsados por él, y todas sus acciones tendrán una relación directa con este.

La supertarea es el motivante principal del autor para llevar a cabo esta dramaturgia. Es la idea que originó su obra dramática, por lo que determinarla implica profundizar en el mundo

espiritual del escritor. Es de suma importancia saber identificarla perfectamente, ya que un error en su localización puede conducir al intérprete por el camino de la falsedad; sus acciones lo llevarán en una dirección diferente a la del autor.

Una supertarea bien definida despierta la fantasía y la creatividad, estimula la fe y la vida psíquica, y excita la naturaleza humana, partiendo de la razón y del pensamiento creativo del actor; es esencialmente emocional.

### **6.5. Acción transversal**

Una vez definida la supertarea, el actor debe enfocar todos sus sentimientos, pensamientos e ideas, así como todo lo que de ellos emane, en cumplir este superobjetivo. La acción transversal es la varilla única en la que se deben insertar todas las acciones destinadas a lograr la supertarea; de lo contrario, sólo se llevarán a cabo pequeñas acciones que terminarán fragmentándolo. Esto, en lugar de fortalecer su personaje, debilitará su razón de ser, su existencia en esta obra y su calidad interpretativa, que perderá relevancia, y no quedará nada del superobjetivo planteado por el autor.

Cada acción está interconectada con otra acción del personaje hasta lograr una sucesión de actos dentro de un mismo hilo conductor dirigido al cumplimiento del superobjetivo. Cada acción transversal tiene una contracción que refuerza dicha acción, y esta contracción produce un efecto similar a la pizca de sal que se añade a un postre para resaltar su sabor.

En el ejercicio del venado, el superobjetivo es sobrevivir. Desde el momento en que se despierta, la búsqueda de alimento del venado tiene como objetivo fundamental la supervivencia; requiere nutrirse para mantenerse vivo. No obstante, cuando un cazador se presenta con la intención de capturarlo, sus acciones entran en conflicto con el objetivo de vida del venado, generando una oposición en sus comportamientos.

La contracción del cazador refuerza la del venado; al ver su vida en peligro, el objetivo del venado se fortalece, y su deseo de sobrevivir se vuelve aún más evidente, dirigiendo toda su energía, intención y fuerza vital hacia el cumplimiento de esta súper tarea: quiero vivir.

### **6.6. Línea del papel**

Es un ejercicio propuesto por Stanislavski que consiste en que cada intérprete relate la línea de su personaje a lo largo de toda la obra. El objetivo es determinar si todos los intérpretes conocen el propósito que persigue su personaje y cuál es el camino que debe seguir para lograrlo.

En la línea del papel se encuentran todos los elementos anteriormente descritos, ya que esta línea actúa como los planos del personaje a construir. Constituye un análisis profundo que se realiza a partir de las divisiones de los hechos y acontecimientos que conforman la obra, su línea fundamental, la valoración de las circunstancias dadas y la orientación de la sucesión de sus actos.

La línea del papel demuestra un perfecto conocimiento de la obra, ya que a través de ella se narra todo el trayecto que recorre el personaje desde el inicio hasta el final, junto con todas las circunstancias, sus acciones y su supertarea, creando conciencia de cómo estos elementos afectan y modifican su personaje.

### 6.7. Ejemplos prácticos:

**Sandra Hüller.** En la película "Anatomía de una caída" (Triet, 2023), destaca de manera excepcional la interpretación de la actriz Sandra Hüller, especialmente en su papel durante el proceso de investigación y el juicio al que se enfrenta como principal sospechosa de la muerte de su esposo. A través de su mirada, actitud y comportamiento, se revela su estado emocional y reflexiones sobre las diversas circunstancias que la rodean. A lo largo del desarrollo de la trama, la protagonista evoca momentos significativos de su relación con su esposo, mostrando cómo esta se tornó conflictiva. Es notable el trabajo interno que realiza en la escena de la discusión; sin un segundo plano tan bien elaborado, la escena no habría logrado ser tan creíble y convincente. La reacción del público presente fue palpable, ya que varios espectadores expresaron su incomodidad y se sintieron identificados con lo que sucedía en pantalla, conectando emocionalmente y recordando sus propias experiencias.



(Madman Films, 2024)

**Tilda Swilton.** La actriz británica hace una extraordinaria interpretación en *We need to Talk about Kevin* (Ramsay, 2012), particularmente en la primera parte de la cinta, cuando el espectador es testigo de un inicio confuso, tormentoso en apariencia, pero la actriz nos da indicios de algo que sucedió hace no mucho. El Segundo Plano fue importante para transmitirnos esa consternación de la cual nos enteramos hacia el final de la película.



(Rotten Tomatoes Coming Soon, 2012)

**Heath Ledger.** Interpretando al Joker dentro de la cinta *The Dark Knight* hizo previamente un análisis de las motivaciones y traumas del personaje, logró construir una figura caótica que da vida a una filosofía altamente nihilista. No sólo le permitió realizar una representación verosímil, también añadió diferentes capas de significados que atraparon a la audiencia. La habilidad de Ledger de usar el segundo plano fue particularmente esencial en este proceso, ya que le permitió transmitir diferentes matices psicológicos y emocionales que no eran explícitos en el guion. A través de gestos, miradas y silencios, el actor proyectó una complejidad interna que durante sus apariciones en la cinta dialogan con el espectador. Este enfoque redefinió el potencial de la actuación cinematográfica, pasando de la simple presentación de un rol a la creación de un personaje.



(TopMovieClips, 2019)

**Barack Obama.** Presidente de Estados Unidos de 2009 a 2017 ejemplifica el uso consciente del Segundo Plano en su capacidad para transmitir confianza, unidad y una visión transformadora del futuro, siendo incluso uno de los presidentes que en el siglo XXI deportó la mayor cantidad de indocumentados. Y es que más allá de las palabras que pronunciara, su discurso se enriquecía con momentos de integración social. En sus intervenciones Obama combinó lenguaje corporal, tono y narrativa de alguien confiable. Así, su dominio del Segundo Plano le permitió que el mensaje se percibiera, además de una propuesta política, como una promesa de esperanza social, conectando con mayor efectividad las emociones y aspiraciones de sus audiencias.



(CNN, 2017)

**Un docente.** La comprensión de las realidades socioeconómicas de los estudiantes por parte de un profesor y asumir ese segundo plano, constituyen una columna importante en la construcción de un aprendizaje efectivo y empático. Cuando un docente comprende estos factores puede modificar su discurso pedagógico lo que le permite una interacción más genuina y personalizada. Esta adaptación no sólo enriquece la relación profesor y estudiante, también promueve un ambiente inclusivo que promueve la participación y el compromiso emocional.



(imagen creada con app.leonardo.ai)

## **REFLEXIONES DESDE UNA PRÁCTICA ACTORAL**

### **7.1. Autoetnografía**

El Segundo Plano llegó a mi vida como de manera intuitiva, sin que al principio comprendiera su importancia o la teoría escrita que pudiera haber. Posteriormente, ya en clases de licenciatura aprendí que este concepto había sido propuesto por Dánchenko y Stanislavski, lo que marcó un antes y después en mi formación actoral.

Decidí usarlo conscientemente y descubrí que, al integrarlo en mi proceso creativo, los personajes que interpretaba tenían mayor profundidad y credibilidad. Aunque al principio, cuando aplicaba esta técnica, lo hacía de forma inconsciente y limitada, con el tiempo aprendí a usarla con plena conciencia, tomando en cuenta todas las herramientas teóricas y prácticas que lo respaldan. Esto no solo enriqueció mi trabajo escénico, también mi comprensión de las artes escénicas lo percibí como un proceso complejo y detallado.

Durante mis cinco años de formación como actriz (1998-2003) en la Escuela de Artes de la BUAP, observé que el proceso de formación actoral se compone de dos etapas fundamentales. La primera etapa se centra en el conocimiento y la adquisición de herramientas y técnicas que el actor necesita para la construcción e interpretación de su personaje. La segunda etapa se enfoca en el dominio de estas herramientas y en la gestión de mi instrumento de trabajo, asegurando que pueda mantener la misma intensidad en cada actuación, sin importar cuántas funciones se hayan realizado.

En la primera etapa, los profesores se dedicaron a enseñarnos y guiarnos por un camino que nos capacita para convertirnos en creadores de personajes que puedan transmitir y narrar historias creíbles y relevantes. Este proceso se fundamenta en los métodos teatrales propuestos

por pensadores, directores y teóricos que han dedicado sus vidas al análisis y desarrollo teórico-práctico del arte dramático.

La segunda etapa se desarrolla a lo largo de la temporada teatral, donde tenemos la oportunidad de analizar, practicar y aplicar las herramientas necesarias para mantener la misma fuerza y pasión en la primera función como en el número cincuenta o cien. Así, cada actor desarrolla su propia metodología para la creación de personajes, logrando una transformación esencial que permite habitarlos desde una perspectiva diferente.

Mi enfoque para desarrollar la vida interior del personaje se inicia con una exhaustiva exploración que incluye la aplicación de herramientas como las circunstancias, los hechos, la valoración de estos, el superobjetivo y la acción transversal. Estos elementos son esenciales para alcanzar el núcleo de la obra y del personaje, del que se desprende el "segundo plano". Este concepto ha sido mi principal recurso de estudio y análisis teórico-práctico durante los últimos veinticuatro años y representa el eje central de esta investigación

Al desarrollar de manera consciente el segundo plano en mis personajes, contribuyo a enriquecer mi creatividad, a una mejor comprensión del hecho teatral, y a fomentar la conexión y empatía del público con la obra, manteniendo la intensidad emocional a lo largo de las diferentes funciones. Los componentes del segundo plano, como la memoria emotiva, el monólogo interno y la visualización, no actúan de manera aislada; están interrelacionados con otras herramientas como la atención, concentración, imaginación, comunicación, acción, interacción y sensación física.

## **7.2. La Señora en su Balcón (2001)**

Durante la producción de la obra "La Señora en Su Balcón" de Elena Garro en el verano de 2001, tuve mi primer contacto con el concepto de Segundo Plano. Este encuentro fue

intuitivo, pero marcó un hito en mi trayectoria en el teatro, dejándome cautivada por esta herramienta y generando en mí una serie de interrogantes que deseaba explorar con el objetivo de replicar la experiencia. A continuación, realizaré un análisis consciente de ese proceso intuitivo, con el fin de destacar el desarrollo del Segundo Plano y clarificar las razones que condujeron a su existencia de manera inconsciente.

Los primeros ensayos se enfocaron en el periodo de reconocimiento, un proceso que profundizó en mi interior. Esto generó la necesidad de actuar físicamente, dejando atrás una interpretación limitada a la imaginación, tal se expresa en las primeras páginas de mi bitácora actoral:

“El día de hoy (05/07/2001), tuvimos la oportunidad de analizar la obra completa y, al final, se nos solicitó compartir nuestras impresiones sobre el texto, reflexionando sobre su temática, la intención de la autora y el mensaje que nos transmite. En general, nuestra discusión se centró en estas valoraciones sobre la obra. Este ejercicio me ha llevado a meditar sobre mi personaje: “Clara de 40 años” ‘(...) Estoy ansiosa por la llegada del próximo ensayo y por descubrir cómo se desarrollará la historia. Quiero explorar más a fondo a mi Clara. Al pensar en ella, experimento una mezcla de nerviosismo y emoción que se intensifica a medida que reflexiono sobre su vida, lo que me impulsa a presentarme en escena en busca de respuestas a diversas interrogantes: ¿Cómo llegó Clara a este punto en su vida, a casarse y participar en un entorno que siempre cuestionó? ¿En qué momento decidió integrarse a ese mundo? y ¿realmente lo adoptó o fue una decisión influenciada por la presión social? ¿Es feliz? ¿De qué forma se evade de esta realidad para preservar sus ideales y su individualidad, su capacidad analítica, frente a una sociedad saturada de estereotipos, donde las costumbres parecen tener más relevancia que el ser humano como individuo pensante y sensible?”.

Desde el primer ensayo me di a la búsqueda de las circunstancias internas y externas, los hechos y la valoración de estos de manera interna, es decir a nivel de la razón, pensamiento, imaginación, visualización.

“07/06/2001 Tras leer la primera escena, la directora nos sugirió realizar un calentamiento corporal para prepararnos antes de comenzar a trabajar en la misma. Inicé inmediatamente el calentamiento habitual que practicamos en clase, que incluye la alineación del cuerpo con los pies paralelos, seguido de la disociación de cada una de las partes del cuerpo, desde los pies hasta la cabeza, así como algunos ejercicios de equilibrio y balanceo. Mientras lo hacía, reflexionaba sobre mi personaje y me cuestionaba acerca de los pensamientos y sentimientos de Clara.

Era esencial entender el acontecimiento de cada unidad dramática y la lógica del pensamiento del personaje. De este modo, uno se apodera del texto de manera orgánica; la comprensión de los acontecimientos permite que las ideas se arraiguen al encontrar situaciones internas, y así podía experimentar las primeras visualizaciones de mi personaje. Decidí enfocarme en el análisis que habíamos llevado a cabo, así como en las reflexiones sobre la perspectiva de la autora, cómo percibe el mundo y cómo lo ve Clara (...) Estos pensamientos me envolvían mientras continuaba el calentamiento, y comencé a experimentar un sentimiento de anhelo de libertad, ya que una presión en el pecho me transmitía una sensación de encierro. Así, ejecuté los ejercicios de balanceo con mayor energía, y el aire que acariciaba mi rostro me proporcionaba una ligera sensación de liberación. Esta sensación física alimentaba mis pensamientos y, a su vez, mis pensamientos intensificaban mis emociones. El deseo de liberarme se volvía más fuerte; la presión en mi pecho me provocaba ganas de llorar, acompañada de un

pequeño dolor en el corazón. Este estado emocional persistió hasta que la directora nos pidió que finalizáramos el calentamiento y tomáramos nuestros lugares para iniciar el ensayo.

Finalmente, comenzamos con el montaje. En la primera escena aparece "Clara de 8 años", y el ensayo de hoy se centró en esa parte. Me resultó sumamente interesante observar a Clara de 8 años cuestionando a su profesor García sobre el mundo. Lo que más me impactó fue que, a medida que desarrollaban la historia, podía visualizar con claridad a una niña visualizaba claramente su vestido (...), sus zapatos (...), tobilleras (...) y su cabello. La visualización de Clara de 8 años era muy intensa; de repente, sentí ternura por esa niña, así como un leve dolor por la incompreensión y el regaño que le hacía el profesor García.

El tiempo llegó a su fin (...). Me sentí un poco desilusionada por no poder participar en esta ocasión, pero, al mismo tiempo, muy motivada por el trabajo que acababa de presenciar. Tengo la esperanza de poder actuar en el siguiente ensayo”.

En los ensayos posteriores, se comenzó a desarrollar y dar vida a las circunstancias del personaje. Dado que se trata de una obra que narra la vida de un único personaje, Clara, quien analizan tres momentos significativos de su vida: su infancia a los 8 años, su juventud a los 20 años y su madurez a los 40 años. Clara, a los 50 años, representa el presente y realiza una valoración de su vida. La obra nos invita a recrear su pasado, presente y futuro. A través de la imaginación y visualización, se logró una profunda interiorización que me permitió no solo comprender, sino también experimentar la esencia del personaje, dando inicio así al proceso de creación y animación de sus circunstancias tanto exteriores como interiores.

“12/06/21 (...) Aunque aparentemente no estemos en escena, la vida del personaje continúa fuera de ella. Es precisamente este el trabajo del actor: construir la vida del personaje de principio a fin, aunque para el público solo sean visibles algunos momentos. En esos momentos

debe reflejarse la madurez del personaje, su desarrollo y evolución ante los diversos sucesos y acontecimientos que ocurren dentro y fuera del escenario.

Observar el trabajo, la construcción y el desarrollo de los personajes de mis compañeras me ayudó a asimilar mi propio personaje, ya que se trataba del mismo, pero en diferentes etapas (...). El trabajo de mis compañeras me ayudó a ir construyendo la vida de mi personaje, a comprender de dónde viene Clara, a construir su sentir y pensar, a entender sus motivaciones, a forjar su visión de la vida, y a analizar de qué manera impactaron en su ser las diferentes circunstancias que vivió para llegar a esta Clara de 40 años.”

“19/06/2001 Hoy tengo la sensación de que estoy cavando un hueco cada vez más profundo donde pondré los cimientos que sostendrán a mi personaje. Cuanto más conozco el mundo interior de esta Clara de 8 años y de 20 años, al escuchar y comprender sus palabras, más profundos son mis deseos de estar en escena y mi Clara de 40 empieza a tener mayor presencia en mi mente y en mi ser.”

El terreno fértil ya está listo, la semilla ya fue plantada y es momento de que el personaje empiece a germinar, tenemos toda la información, las circunstancias, los hechos, definida la supertarea, la visualización del personaje.

“21/06/2001 Finalmente tuve mi primer ensayo de Clara de 40 años, me sentía emocionada y nerviosa, pasamos las dos escenas anteriores hasta llegar a la mía y mientras transcurrían las primeras escenas, escuchaba las palabras de las otras dos Claras y sentía lo que ellas estaban pasando me imaginaba lo que sentían y vivía en mi interior lo que ellas estaban viviendo, en muchos momentos sentí, alegría, coraje, dolor y tristeza, cuando llegamos a mi escena yo estaba de espaldas al escenario de un costado y dar la vuelta para empezar con mi interpretación, empecé a reconocer el espacio, cruzo del otro lado y tuve la sensación de que

hubiera pasado mucho tiempo años era como si hubiera transcurrido la línea del tiempo en unos pasos desde mi infancia hasta la edad adulta, me miro y no sabía que hacer con mis manos mi cuerpo , sólo quería correr, moverme, pero el cuerpo no me respondía, la directora da una indicación a mis compañeras ( clara de 8 y 20 años) ellas me colocan un mandil y en cuanto me lo ponen un deseo enorme de llorar aparece, una presión en mi pecho, ponen en mi mano un plumero y se alejan, pienso “ debo sobreponerme, animo Clara, no llores, sigue” empiezo a sacudir el plumero con fuerza contra mi mano y miro el polvo fino caer a través de la ráfaga de luz que se cuele por algún lugar y entonces ahogando el llanto, como evadiendo el dolor, surge un impulso desde mi interior que se transforman en palabras para decir: “¡qué fino es el polvo!” lo miro y noto que hay colores, muchos muy pequeños y digo: “y tiene muchos colores”.

(...) En resumen en el ensayo de hoy experimente muchas sensaciones, que no reconozco más pero que las percibí muy vivas, que surgían de algún lugar dentro de mí con mucha fuerza y yo sólo deje que existieran, que se expresaran de manera externa, que no eran premeditadas, que me hacían mover y hablar con naturalidad, me sentía realmente en una casa y con sentimientos encontrados, por un lado triste y por otro lado intentaba ser feliz, sonreír y disfrutar a pesar de mi tristeza pero solo lo lograba imaginando cosas o poniendo atención a los bellos detalles de la vida que nos rodea pero no percibimos, como el brillo del polvo”

“26/06/2001 hoy continuamos con mi escena, en el ensayo pasado no la terminamos de pasar, igual que la vez anterior pasamos las escenas anteriores antes de la mía y siento que me alimento de ellas, que desde que empezamos esas escenas voy entrando en el mundo de clara y me voy colocando en sus circunstancias hasta llegar a mi escena, esta vez llegué a la escena con Julio, mi esposo y cuando lo vi sentí mucho amor en mi pecho, mi cuerpo se estremecía solo con verlo y hasta logré sentir emoción de verlo, supe en toncas porque soportaba todo ese encierro,

era por amor a él, esa tristeza se iba cuando lo veía y lo tenía cerca, pero pude notar que él no me correspondía, era muy seco, se veía infeliz, me dolía el pecho cuando él me despreciaba y yo intentaba que él no lo notara, ahogaba el deseo de llorar y en su lugar era muy cariñosa con él, intentaba saber por qué él no estaba en la misma línea que yo?, porque él no sentía lo mismo que yo? en qué momento ocurrió, cuando nos separamos emocionalmente, en mi presencia, pero sin mí, pues no me di cuenta? Todo esto pensaba y sentía mientras, transcurría la escena, palabras salían de mi boca y hacía cosas, toda clase de trucos para hacerlo entrar en razón, le recordaba nuestros tiempos felices, le daba ideas de cómo hacerse la vida menos monótona y más divertida, pero todo esfuerzo era en vano”.

“28/06/2001 En este ensayo terminamos por fin de montar mi escena y noté que cada vez que paraba la directora para hacer una observación yo dejaba de sentir la emoción del personaje, cuando volvíamos a la escena nuevamente, me percibía y vivía la emoción del personaje, como si me conectara y desconectara del personaje y con ello con su vivencia, su emoción su pensamiento, con toda su vida.

También note que cuando hacía la escena con Julio yo sentía un gran amor, pero ese amor no creo que sea mío ni por mi compañero Mey que interpreta a Julio, pues para nada me siento atraída por él, así que cuando me sentía desconectada del personaje volvía a ver a mi compañero y sentir por él lo mismo que siento siempre, solo un compañerismo y nada más.

Quisiera que esto que me ocurrió con mi personaje de Clara, de percibir mi personaje y vivirlo con tanta claridad e intensidad me pase con todos mis personajes, temo un día deje de sentirlo, debo investigar y trabajar mucho para que así sea”.

Los registros restantes mantienen la misma tendencia y abordaje de inquietudes, por lo que he considerado que no es necesario incluirlos en esta investigación. Lo más significativo de

este proceso ha sido el descubrimiento inconsciente del segundo plano, el cual, gracias a la adquisición de herramientas y la experiencia acumulada, ahora puedo abordar de manera más clara y consciente.

### **7.3. Ejercicio de Anabel y el pez globo**

He seleccionado el siguiente ejercicio debido al impacto significativo que tuvo en mí y en mis compañeros la presencia de El Segundo Plano. La sensación física a la que se refiere Dánchenko desempeña un papel crucial en el desarrollo de esta herramienta, ya que El Segundo Plano nos permite establecer una conexión más profunda tanto con el personaje como con el entorno escénico durante el proceso de creación.

El ejercicio en cuestión se llevó a cabo durante el análisis activo del montaje de la obra “Noche estrellada sobre el campo de pepinos” de Hugo Salcedo, la cual fue inspirada en una noticia periodística que llamó la atención del dramaturgo. En esta nota se reportó el brutal asesinato de Anabel, la cuñada de uno de los jóvenes involucrados, así como de sus tres sobrinos, hijos de Anabel, perpetrado por un grupo de adolescentes con un rango de edad entre 13 y 15 años.

En la obra, se presenta una escena en la que Anabel reprende a César por sus bajas calificaciones, argumentando que se dedica a la ociosidad y le ha robado sus ahorros para gastar en drogas junto a sus amigos. Durante esta discusión, Anabel le expresa a César que no se le puede decir nada porque luego luego se enoja y se pone como un pez globo.

El ejercicio consistía en buscar o representar la imagen del pez globo a través de una improvisación entre Anabel y César, explorando cómo una persona puede manifestar su enojo de tal manera que dé la impresión de inflarse y adoptar la apariencia de un pez globo, con las espinas expuestas como púas.

“07/04/2010 (...) En un gesto de sinceridad, he de decir que yo no estaba preparada para el ejercicio. Leí la escena en casa, pero para mí la imagen que se me aparecía era la de Anabel y no la del pez de César. Comprendía mejor las razones y la psicología de Anabel, quizás porque me era fácil evocar mi propia experiencia. Cuando me toca limpiar la cocina en casa y me esmero tanto en lograr el objetivo, limpio todo a profundidad, tanto que la mañana entera se me va en la cocina. De repente, justo cuando uno termina, inhalamos profundo, sentimos una gran satisfacción, nos inflamamos cual pavorreal; justo en ese momento alguien entra a nuestra cocina a prepararse alguna bebida o un refrigerio, dejando otra vez desordenada la cocina. Bastaron cinco minutos para que el trabajo de horas se viera coartado. Traía a la memoria esa sensación y entonces era fácil comprender lo que sentía Anabel. Claramente podía saber qué había detrás de cada una de sus palabras dirigidas a César, pero el pez globo nada.

Un compañero me pide que le ayude ahora en su ejercicio. Esta vez me pongo a recoger la ropa que está tirada por todas partes. La dinámica es la misma que en el ejercicio anterior, la misma línea de pensamiento, solo que en esta ocasión mi enojo es mayor, el calor por todo el cuerpo es más intenso. Noté una especie de temblor en mi cuerpo; mi compañera, en el personaje de César, se burlaba de mí. Todo lo que yo le decía era inútil, ella no entendía, tiraba la ropa, tiraba basura, me retaba y se divertía de verme enojada. Esto realmente me trababa de coraje. Entonces recordé la parte del texto donde se narra que una vez Anabel le pegó con un cable doblado a César sin que este se defendiera, y los golpes fueron tan fuertes que le dejó unos verdugones. Corrí y tomé el cable de la grabadora, lo doblé por la mitad y, con todas mis fuerzas, más bien impulsada por la ira que sentía, empecé a golpear en dirección a César. El golpe se desviaba al suelo antes de que el cable la tocara; ella no se movía. Estoy segura de que sentía el viento producido por el cable en movimiento. Golpeé tres y cuatro veces. Se hizo el silencio, o

más bien el choque del cable con el suelo era tal que todos mis compañeros quedaron totalmente inmóviles, parecía que no respiraban. Yo no podía parar de golpear, sentía un desahogo, un placer, un consuelo al golpear. De pronto, mi compañera corrió con todas sus fuerzas hacia la puerta y salió del salón. Yo la perseguí con el cable en mano. Me sentía burlada y pensé: “esta vez no se me escapa, ya verá lo que le pasa por burlarse de mí”. Llegué a la puerta, la abrí y, antes de que pusiera un pie fuera, un pensamiento me detuvo, como una voz interna. Por mi mente pasó rápidamente, a manera de película, una escena donde me vi alcanzando a mi compañera y sometiéndola a golpes con el cable. La hice volver al salón. Entendí entonces que debía terminar ahí la escena que podía lastimar a mi compañera. Cerré el salón con un golpe donde terminé de descargar la furia que sentía en mi interior. Me di vuelta para ver con sorpresa los cuerpos inmóviles y sin aliento de mis compañeros que me miraban con enormes ojos y hasta podría decir que, con miedo, como si no me reconocieran. El salón se sentía caliente, el silencio se apoderaba de él, un silencio desolador, parecido a un verdugo. Parecía como si el tiempo se detuviera por un instante. Respiré profundo; yo sentía como si mi interior fuera de agua que hervía, como si estuviera bullendo.

La directora comentó que llegó a sentir miedo, pues cuando tomé el cable, ella pensó que realmente la golpearía. Mis compañeros se sumaron a esa impresión y alguien me dijo: “qué mala eres”. Alguien más me pidió ayuda en su ejercicio y me advirtió que quería que fuera más dura.

Para la tercera propuesta, decidí ponerme a cocinar. Esta vez imaginé que estaba cortando una verdura sobre una tablita. Pensaba en todos los deberes que me faltaban por hacer, que no quería que se me hiciera tarde, que tendría que darme prisa. Corté imaginariamente con más rapidez cuando llegó César y, con el portazo que dio, me espantó, me distrajo y me corté el dedo.

La sangre y el dolor detonan mi enojo. Me contengo, llamo a César, pero él no responde. Insisto y nada, detengo mis labores, lo busco y veo que está echado, escuchando música a todo volumen, mientras yo, apurada, empiezo a reprenderlo. Me hace enojar; otra vez el calor en el cuerpo y estómago se hacen presentes, solo que esta vez siento que mis piernas me tiemblan fuertemente y con mucho calor. En repetidas ocasiones a lo largo de la discusión, tengo deseos de golpearlo, pero yo misma me detengo, respiro e intento hacerlo entrar en razón. Le hablo fuerte y muy molesta, cada vez más. Por un momento, algo raro me pasó; fue como si yo misma pudiera salir de mí y mirar la escena desde otro ángulo. Me vi a mí misma discutiendo con César y vi a la directora, quien nos miraba. Puedo hasta asegurar en qué momento tomó nota del ejercicio. Era como si mi cerebro se hubiera dividido en dos y al mismo tiempo estuviera viendo dos películas distintas: en una estaba la película de Anabel discutiendo con César, con todas estas sensaciones, su coraje, sus pensamientos; era Anabel por dentro, veía la historia desde su posición, la vida vista desde su perspectiva. En la otra, era yo mirando de lejos esta escena, junto con los compañeros y la directora. Lo miraba desde fuera; era la misma historia vista desde otra perspectiva, como tomando distancia, como vista desde afuera. El ejercicio concluyó y me disponía a prepararme para el cuarto ejercicio en el que ayudaría a otra compañera. Ahora tomé un sweater y lo enrollé como si fuera un bebé, justo como lo hacía cuando era niña. Esta vez me pondría a lavar ropa e imaginar que el bebé lloraba, que tendría que apurarme para que me diera tiempo de ir a recoger a los niños de la escuela y todavía tenía que terminar de cocinar. Justo estaba pensando en todo esto cuando la directora nos dijo que el tiempo de la clase ya había terminado y repartió algunos personajes a los compañeros para que empezaran a trabajarlos. Este último ejercicio ya no lo pude probar”.

En estos ejercicios, la emoción se desarrolla a partir de la sensación física generada por una acción específica. El monólogo interno, siempre presente, mantiene viva la emoción y la transforma, añadiendo matices de acuerdo a las circunstancias que se asimilan en cada momento. La acción es evaluada por la contraparte, lo que alimenta la contra-respuesta. Esta evaluación, a su vez, provoca una reacción, permitiendo así la continuidad del ciclo vivencial.

#### **7.4. La Abuela**

El monólogo de la abuela forma parte de la obra "El viaje de los cantores" del autor Hugo Salcedo. Esta obra narra la historia de un grupo de indocumentados que busca alcanzar el sueño americano, en un contexto donde se observa un pueblo predominantemente habitado por mujeres, niños y ancianos, ausente de hombres que han emigrado en busca de nuevas oportunidades. La abuela es una anciana despreciada por la comunidad debido a su soledad, su avanzada edad y su ceguera. Lo único que la mantiene con vida es la esperanza de volver a ver a su nieto, a quien no ha visto en más de veinte años y del cual desea despedirse, pues siente que la muerte se aproxima. Este nieto se marchó a Estados Unidos en busca de una vida mejor. A lo largo del monólogo, se manifiestan la soledad, la desolación y la dura realidad de aquellos que permanecen a la espera de noticias de sus seres queridos que emprenden un viaje del cual quizás nunca regresen. Al final del monólogo, el dramaturgo revela que el nieto no solo es el "pollero" del pueblo, sino que, lamentablemente, ya ha fallecido.

“El monólogo que presente en el salón de clases para un casting me atrapó desde la primer lectura, sentí mucha pena por esta anciana, enorme llanto y dolor me embargaba, las lágrimas se hicieron notar en algunos momentos del monólogo, el dolor era incontenible, al finalizar la presentación, mis compañeros estaban en silencio total, la directora pidió observaciones y la mayoría coincidió en que había una profundidad y se notaba el dolor y

sufrimiento de la anciana, que se conmovieron tanto que sentían pena por la anciana y se contagiaban de su emoción.

La directora dijo: así está la anciana, llorando, este es su estado de ánimo, pero su llanto debe ser interno, esta vieja llora todo el tiempo en su interior”.

Este monólogo fue presentado en el marco del proyecto Delta 3, el cual implicó un mes de intenso trabajo en el que se perfeccionó la pieza teatral. La principal dificultad que enfrenté fue lograr una conexión genuina con el mundo interno de la abuela, evitando dejarme llevar por la compasión o el dolor que experimentaba al establecer contacto con la realidad de esta anciana. Mi objetivo era que el sufrimiento de antaño de esta mujer se manifestara de manera sutil, con su llanto relegado a un segundo plano, reflejándose en la audiencia no a través de lágrimas visiblemente derramadas, sino mediante unos ojos secos, incapaces de llorar tras años de sufrimiento. Del mismo modo, se buscaba que su voz y sus movimientos recordaran la firmeza de un gran roble, logrando así recrear una emoción madura y añeja, presente únicamente en el trasfondo de la representación.

“En este ensayo me di perfecta cuenta que es en el pensamiento donde genero la emoción, basta con penetrar en las circunstancias dadas, asimilar los hechos y acontecimientos, mientras más detalles encuentro más profunda es la emoción, el problema es que cuando llega la emoción el llanto surge y la voz se me ahoga, si dejo de pensar, la emoción se va y el llanto cesa, la directora me dice: no llores pero no sueltes la emoción, lleva el llanto dentro y no supe que hacer”.

“Respirar, hoy tuvimos ensayo con la experta de la voz y encontré en la respiración el camino para no ahogar mi voz cuando viene la emoción con llanto, respiro y sin dejar de pensar, de vivir mi monólogo la voz sale, expresiva, es como si con la respiración llevara la emoción a

mi interior en lugar de dejarla atorada en la garganta, también se presentó la experta del cuerpo y me ayudó con la sensación física de pesades en el cuerpo propio de una persona de edad avanzada como nuestra abuela”.

“Después de todo este mes de trabajo intenso, que me ha llevado a reflexionar sobre todo el trabajo que he venido haciendo hasta ahora, el trabajo actoral está formado de procesos continuos, en un primer momento está el proceso de construcción del personaje y en un segundo momento, mantener la frescura de la primera vez, conservar la actuación orgánica durante toda una temporada ya sea esta de cincuenta, cien o más representaciones es otro proceso, que la acción es psico-física y el arte de la actuación requiere de tres conexiones simultaneas para desarrollar de manera adecuada nuestro trabajo y el mundo interior del personaje se refleje de manera adecuada, en la intensidad correcta y el tono correspondiente, estas conexiones son: mente, ya que mientras más información tengamos del material más profunda y rica será nuestra creación, cuerpo, que implica la voz, ya que con un cuerpo entrenado será más clara la expresión de la emociones y pensamientos del personaje, es decir de su mundo interior, emoción, generada por el pensamiento y expresada a través del cuerpo, parte fundamental del mundo interior”

## HACIA UN MODELO VISUAL DEL SEGUNDO PLANO

A lo largo de nuestra investigación nos hemos percatado que el segundo plano en el desempeño actoral puede ser una poderosa herramienta, recordemos que en la mayoría de los casos se emplea de forma intuitiva y no estructurada. La propuesta de un modelo visual del segundo plano (MVSP) responderá a una necesidad de sistematizar el proceso, evolucionando en un recurso accesible y replicable para los profesionales de las artes escénicas y la comunicación de ideas.

### 8.1. Proceso Analítico

Esta es la primera fase, ocurre antes de la representación actoral, está enfocada en la preparación, aquí el actor o el director investigarán y analizarán los elementos que forman la base del personaje y de la obra. Esta fase asegura que el personaje cobre vida con profundidad y coherencia. Los momentos que proponemos en la Fase del Proceso Analítico son:

- **Circunstancias dadas**
  - Son las condiciones específicas que envuelven al personaje: Su contexto social y psicológico, su época y lugar. Por ejemplo, interpretar a una mujer del siglo XIX implicará comprender su realidad histórica y cultural, su entorno, creencias y actitudes. Básicamente es como estudiar el “Manual del Usuario” del personaje.
- **Núcleo de la obra**
  - También conocido como el Superobjetivo, representa el propósito global que el dramaturgo establece en la narrativa, lo que guía el sentido de la obra, como una especie de brújula emocional. En Hamlet, por ejemplo, el superobjetivo puede ser “La búsqueda de la verdad y la justicia”.

- **Línea transversal de la acción**
  - Se considera al camino lógico que lleva el personaje a lo largo de la obra. Debe comprenderse como el hilo conductor que integra acciones y decisiones en la escena.
- **Sucesos y acontecimientos**
  - Son los eventos claves dentro de la trama que conllevan un impacto directo al personaje. Imaginando como cada suceso afectó al personaje permitirá al actor anticipar las reacciones y emociones que debe expresar.
- **Línea del papel**
  - Se considera el desarrollo interno del personaje, como evoluciona de forma emocional a medida que avanza la obra.

## **8.2. Ejecución actoral**

Es la fase en donde el segundo plano se activa durante la interpretación del actor en la obra. Aquí se podrán en práctica los descubrimientos realizados en el Proceso Analítico, el actor los integrará de forma consciente. Los componentes que hemos propuesto para esta fase son:

- **Monólogo interno**
  - Durante su actuación, el actor no sólo dice las palabras y realiza las acciones que el dramaturgo o director propone, además piensa en todo lo que el personaje no verbaliza, pero siente. Este subtexto enriquecerá las acciones y los diálogos, que tendrán mayor profundidad. Por ejemplo: En una escena donde el actor diga “hasta pronto”, podría estar pensando y sintiendo “Nunca más volveré a verte, mi vida sin ti ya no será la misma...”.

- **Sensación física**
  - Es la manera en cómo el actor encarna físicamente a su personaje, reflejará emociones o estados corporales que sean coherentes con su rol. Por ejemplo, un personaje que vive en tensión constante podría mostrar hombros encogidos o una irregular respiración.
- **Acción, contracción e interacción**
  - Estas herramientas establecen como el personaje debería actuar, cómo reaccionaría ante lo que sucede en escena y como interactúa con los otros personajes.

El Proceso Analítico (PA) y la Ejecución Actoral (EA) no son fases aisladas, de alguna manera se alimentan mutuamente. El PA le brinda al actor seguridad y herramientas para abordar su papel, mientras que el EA permitirá que esos elementos cobren vida en el escenario, frente a una cámara o una audiencia.

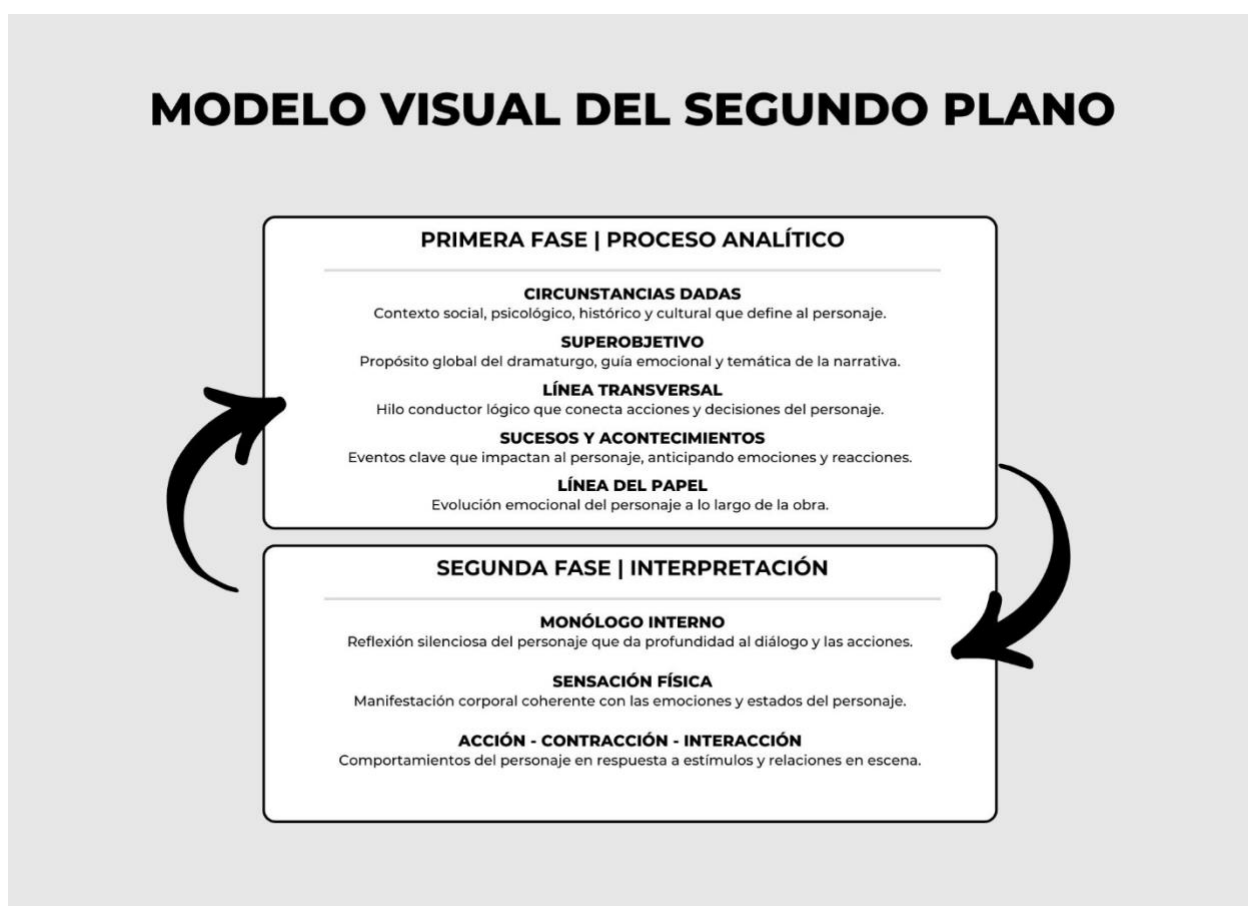
Las dos fases no son estáticas, son un ciclo continuo en el que con cada actuación se pueden crear nuevos insumos que las nutren y transforman:

- **Nuevas Circunstancias dadas:** Mientras el actor desempeña su papel, se pueden descubrir matices en la interacción con otros personajes o en la reacción del público, lo que le permitirá redefinir de ser necesario la forma en que abordará las escenas siguientes.
- **Nuevos sucesos y acontecimientos:** Al interpretarse una nueva escena, se genera un nuevo suceso y acontecimiento que se suma a lo que se había investigado previamente, lo que influye para la siguiente escena y así sucesivamente.

- **Evolución de la Línea del papel:** Ahora el personaje se adecua al hilo conductor con la escena que se ejecuta, por lo que la línea se puede ver sutil o fuertemente transformada.

## RESULTADOS Y DISCUSIÓN

A lo largo de este trabajo de investigación hemos subrayado el valor de adoptar el segundo plano como una herramienta consciente, alejarnos de su uso empírico o poco cuidado. Este enfoque permitirá a los profesionales de las artes escénicas desarrollar una comprensión profunda de su interpretación. Cuando se implementa un proceso analítico riguroso, se descomponen y examinan los elementos clave de toda interpretación, potenciando una fluida transición hacia una ejecución escénica más precisa y significativa.



*Modelo Visual del Segundo Plano (México MMXXIV)*

El modelo visual del segundo plano (MVSP) se estructuró en dos fases: una previa, dedicada a la preparación del papel, y otra que se integra en la interpretación. Pero su dinámica

no es lineal; mientras se actúa, surgen nuevas circunstancias dadas y acontecimientos que pueden alterar el monólogo interno y generar sensaciones físicas renovadas, convirtiéndose en un continuo ciclo que se mantiene hasta el final de la obra. El MVSP no se limita a actores, pues su versatilidad lo hace útil para músicos, comunicadores, políticos y otros profesionales que requieran desempeñar un rol frente a una audiencia. Además, la transformación del concepto teórico del segundo plano en un modelo visual garantiza su aplicabilidad y replicabilidad en centros de formación artística, para fortalecer el desarrollo de habilidades interpretativas en contextos académicos y profesionales.

El estudio autoetnográfico permitió identificar los momentos en que el segundo plano fue utilizado conscientemente, particularmente durante nuestros ensayos. Permitted enriquecer las interpretaciones al aportar profundidad y detalle, subrayando como la introspección puede mejorar significativamente nuestro desempeño.

La formación actoral impartida por Dánchenko y Stanislavski nos sirvió como un pilar fundamental para desarrollar nuestro modelo visual del segundo plano. Este modelo no solo valida nuestra hipótesis, sino que conecta los conceptos teóricos de estos maestros con la práctica contemporánea. A pesar de que estos estudios datan de casi un siglo atrás, nuestros aportes confirman su relevancia y vigencia. La principal aportación de este trabajo consideramos que es la creación del MVSP, que evoluciona y materializa conceptos que en su origen eran abstractos en una herramienta mucho más práctica. Este modelo no solo enriquece el desempeño actoral, sino que también abre nuevas oportunidades de aplicación en otros campos artísticos.

### **9.1. Reflexión sobre las Limitaciones**

En este trabajo es importante considerar diversas limitaciones que tuvimos. La teoría escrita sobre el segundo plano enfrenta una carencia en estudios profundos, en buena parte por

las circunstancias históricas que marcaron a la Rusia de principios del siglo XX. El hermetismo provocado por las revoluciones rusas, las dos guerras mundiales y la Guerra Fría dejó a las teorías artísticas en la insipiente. Además, una de las principales limitaciones de nuestra investigación radicó en la falta de entrevistas directas con profesionales de la actuación, lo cual pudo haber proporcionado un enfoque más amplio y enriquecido. El MVSP tampoco fue testeado en un proyecto actoral real, lo cual limita su validación empírica. A pesar de estas limitaciones, consideramos que esta tesis puede constituir el punto de partida para futuras investigaciones que validen la aplicabilidad del MVSP.

## **9.2. Proyección del Impacto**

El MVSP se presenta como una accesible herramienta para docentes de artes escénicas en diferentes niveles educativos. Además, su aplicabilidad trasciende las artes, lo que podría beneficiar a profesionales en campos diferentes como la comunicación y el marketing. También tiene el potencial en influir en investigaciones futuras para optimizar la expresión y la interpretación en diferentes disciplinas.

## CONCLUSIONES

La investigación resaltó que usar de forma consciente el segundo plano no sólo mejora el desempeño en la actuación, sino que evoluciona la interpretación en un proceso más coherente y profundo. Este recurso permite a los actores integrar los elementos internos del personaje como las sensaciones físicas y el monólogo interno, con las acciones que se muestran de forma externa en escena. A partir de la autoetnografía y la creación de un Modelo Visual del Segundo Plano (MVSP) se consiguió sistematizar esta técnica, consiguiendo su accesibilidad y aplicación en contextos académicos y profesionales. El MVSP es una segura evidencia de que el segundo plano, no sólo es un recurso intuitivo, pero si se comprende y aplica conscientemente puede optimizar la ejecución interpretativa. Además, esta investigación amplía la importancia del segundo plano más allá de las artes escénicas, explorando su aplicación en otros campos del performance, como la comunicación, el marketing o la política, donde es crucial la transmisión de emociones y mensajes. Con ello, el MVSP no sólo enriquece las habilidades en actuación, abre posibilidades para otros profesionales lo que podría consolidarse como una herramienta innovadora y versátil.

### 10.1. Contribuciones

**Contribución teórica:** Se articularon conceptos clásicos en la formación actoral propuestos por Stanislavski y Dánchenko en un enfoque contemporáneo. Al integrar la introspección, la conciencia corporal y la interpretación escénica se facilitó una comprensión profunda en el proceso actoral, evolucionando el uso empírico e intuitivo de la técnica del segundo plano.

**Contribución práctica:** El Modelo Visual del Segundo Plano (MVSP) representa una significativa contribución en las artes escénicas, ya que proporciona una herramienta

práctica y accesible para que se aborde el segundo plano de forma sistemática. El MVSP permitirá a los actores la exploración de forma más estructurada los elementos internos y externos lo que promueve una cohesión entre su contexto, emociones y acciones.

**Contribución interdisciplinaria:** El MVSP trasciende las artes escénicas, de tal manera que extienda su aplicabilidad en campos diversos como la comunicación, el marketing, la política entre otros campos del performance. Al integrar el segundo plano, estos profesionales pueden conseguir una interacción más auténtica con su audiencia, potenciando la efectividad de su desempeño performativo.

## **10.2. Propuestas de futuras líneas de investigación**

**Validación empírica del MVSP:** Se propone la implementación del MVSP en proyectos de actuación, lo que permitiría evaluar su efectividad en diferentes contextos, obras y grupos actorales, esta futura línea de investigación proporcionará datos empíricos que fortalezcan su efectividad.

**Exploración del segundo plano en otras disciplinas escénicas:** Se recomienda investigar la aplicación del segundo plano en otros campos, como la música y la danza. Establecer la comparación entre estos campos pudiera revelar como es que se utiliza de forma consciente en otras disciplinas artísticas.

**Transferencia del segundo plano en contextos no artísticos:** Si consideramos que hemos concluido que el Segundo Plano pudiera ser útil en otras disciplinas de comunicación sería de gran valía explorar como el MVSP mejora la autenticidad y efectividad en el desempeño de líderes, comunicadores, y políticos frente a sus audiencias.

## REFERENCIAS

- Blair, R., & Lutterbie, J. (2011). Cognitive Studies, Theatre, and Performance. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*.
- CNN. (2017, January 10). *President Obama's best speeches*. YouTube.  
[https://www.youtube.com/watch?v=MS5UjNKw\\_1M](https://www.youtube.com/watch?v=MS5UjNKw_1M)
- Cotton, N. (2016). Du performatif à la performance. *Sens Public*.  
<https://doi.org/10.7202/1044398ar>
- Deriu, F. (2013). Performance Studies Floating Free of Theatre. Richard Schechner and the Rise of an Open Interdisciplinary Field. *Alicante Journal of English Studies*, 26, 13–25.
- Feeney, A., Evans, J. S. B. T., & Clibbens, J. (2000). Background beliefs and evidence interpretation. *International Journal of Phytoremediation*, 21(1), 97–124.  
<https://doi.org/10.1080/135467800402811>
- Ferreira, G. (2012). *Acting theory as poetics of drama: A study of the emergence of the concept of 'motivated action' in playwriting theory*.
- Hartmann, L., & Castro, A. C. de S. (2024). A Etnografia Performativa como metodologia de pesquisa em Artes Cênicas. *Revista Aspás*, 14(1), 70–88.  
<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v14i1p70-88>
- Kornhaber, D. (2015). Every Text is a Performance: A Pre-History of Performance Philosophy. *Performance Philosophy*, 1(1), 24. <https://doi.org/10.21476/pp.2015.1125>
- Leburić, A., & Vladić-Mandarić, L. (2024). Perspectives of researching musical phenomena within the framework of qualitative methodology. *Mostariensia*, 28(1), 7–26.  
<https://doi.org/10.47960/2831-0322.2024.1.28.7>

- Madman Films. (2024, January 30). *Anatomy of a Fall - Official Clip - You Are Not A Victim*. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=TLqgK\\_LQKS4](https://www.youtube.com/watch?v=TLqgK_LQKS4)
- Nemiróvich-Dánchenko, V. (2016). *En la senda de Stanislavski: Escritos de Nemiróvich-Danchenko* (Fundamentos, Ed.).
- Ósipovna Knébel, M. (1996a). *El último Stanislavsky* . Fundamentos.
- Ósipovna Knébel, M. (1996b). *El último Stanislavsky* . Fundamentos.
- Ósipovna Knébel, M. (1999). *El último Stanislavsky* . Fundamentos.
- Ramsay, L. (2012). *We need to talk about Kevin* [Video recording]. Oscilloscope Laboratories.
- Rotten Tomatoes Coming Soon. (2012, March 1). *We Need To Talk About Kevin - Behind the Scenes - Tilda Swinton Movie (2011) HD*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=VwNHhvp080Y>
- Salinas-Atausinchi, Y., Sucari, W., Sarmiento-Yujra, L. S., Huaman-Lucana, R. E., Paullo-Tisoc, Y. L., & Chavez-Orellana, G. (2023). ¿Cómo debería implementarse el marco teórico en la investigación cuantitativa? *Revista Científica En Ciencias Sociales*, 5(1), 102–113. <https://doi.org/10.53732/rccsociales/05.01.2023.102>
- Stanislavski, K. (1936). *An actor prepares* (R. Debenedetti, Trans.).
- Stanislavski, K. (1977a). *El trabajo del actor sobre su papel*. Quetzal.
- Stanislavski, K. (1977b). *El trabajo del actor sobre su papel* (S. Merener, Trans.). Quetzal.
- TopMovieClips. (2019, October 4). *Joker's Pencil Trick Scene - The Dark Knight (2008) Movie CLIP HD*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=votcOf5cYCM>
- Triet, J. (2023). *Anatomie D'une Chute* [Video recording]. Neon.
- Whyman, R. (2016). Explanations and implications of “psychophysical” acting. *New Theatre Quarterly*, 32(2), 157–168. <https://doi.org/10.1017/S0266464X16000051>



## Bosquejo inicial del Modelo Visual del Segundo Plano

### ANEXOS

Aquí va a ser necesario que insertes todas las fotos que puedas o de las obras de las que hablas en tu Autoetnografía o de algún ensayo por favorcito Coralain

