

ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO
GUILLERMO UGARTE CHAMORRO



TRABAJO DE INVESTIGACIÓN

TALLER BASADO EN LA TÉCNICA DEL GESTO PSICOLÓGICO DE MIJAÍL
CHÉJOV PARA MEJORAR LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE EN LA
INTERPRETACIÓN ACTORAL DE LOS ESTUDIANTES DE LA ESPECIALIDAD DE
COMUNICACIONES Y ARTES ESCÉNICAS DE LA UNIVERSIDAD CIENTÍFICA DEL
SUR

Para optar por el grado de Bachiller en Educación Artística, especialidad en Arte Dramático

AUTOR:

Manuel Alfredo Trujillo López Haya

ASESOR:

Oscar Felipe Sánchez Saldaña

LIMA - PERÚ

2021

Resumen

La convicción de que existe un mundo objetivo donde las imágenes tienen una vida independiente amplía el horizonte y fortalece la voluntad creadora. En este aspecto, Chéjov sugirió mirar más allá de lo obvio; es decir, despertar al máximo la imaginación. Y es precisamente el teatro el que tiene toda la capacidad creadora e imaginativa que podría verse perdida por la concentración en las técnicas relativamente académicas. La presente investigación intenta probar la eficacia de la propuesta pedagógica del gesto psicológico para mejorar la construcción del personaje en la interpretación actoral. Por lo desarrollado, se prueba que esta técnica es un medio eficaz para la mejora de la interpretación actoral.

Palabras clave: imaginación, gesto psicológico, interpretación actoral, creatividad, ego superior.

Abstract

The conviction that there is an objective world where images have an independent living broadens the horizon and strengthens the creative will. Regarding this, Chekhov suggested looking beyond the obvious, that is, awakening the most of the imagination. And it is the theater which has all that creative and imaginative capacity that could be lost by focusing on relatively academic techniques. This research attempts to test the effectiveness of the pedagogical approach of the psychological gesture to improve the construction of the character in the acting performance. Therefore, it is proved that this technique is an effective mean for improving the acting performance.

Keywords: imagination, psychological gesture, acting performance, creativity, higher ego.

Índice

Introducción	1
Capítulo I. Planteamiento de la investigación	3
1.1 Descripción del problema	3
1.2 Formulación del problema	3
1.2.1 Problema general	3
1.3 Determinación de objetivos de la investigación	4
1.3.1 Objetivo general	4
1.3.2 Objetivos específicos	4
1.4 Justificación e importancia de la investigación	4
1.4.1 Justificación de la investigación	4
1.4.2 Importancia de la investigación	6
1.5 Alcances y limitaciones de la investigación	6
1.5.1 Alcances de la investigación	6
1.5.2 Limitaciones de la investigación	6
Capítulo II. Marco teórico	7
2.1 Antecedentes de la investigación	7
2.2 Fundamentos de la investigación	7
2.2.1 Fundamento teórico sobre la construcción del personaje	7
2.2.2 Análisis del personaje: aspectos psicológicos	8
2.2.3 El cuerpo del personaje: aspectos físicos	8
2.2.4 Espacio – tiempo	9
2.2.5 La acción dramática	10
2.3 El gesto psicológico de Mijaíl Chéjov	10
2.3.1 Sobre la técnica de Mijaíl Chéjov	12
Capítulo III. Metodología de la investigación	18
3.1 Diseño de la investigación	18
3.1.1 Sistema de hipótesis	18

3.2	Variables e indicadores.....	18
3.3	Matriz de consistencia	22
	Hipótesis	22
	Capítulo IV. Propuesta pedagógica.....	24
4.1	Técnicas e instrumentos de recolección de datos	26
4.1.1	Módulo de aprendizaje I.....	26
4.1.2	Módulo de aprendizaje II.	29
4.1.3	Módulo de aprendizaje III.....	32
4.2	Tablas estadísticas	37
	Conclusiones	39
	Referencias	40

Lista de tablas

Tabla 1. Operacionalización de las variables.....	18
Tabla 2. Matriz de consistencia	22
Tabla 3. Propuesta pedagógica	24
Tabla 4. Capacidades específicas e indicadores de evaluación – Módulo I	26
Tabla 5. Intervención didáctica – Módulo I.....	27
Tabla 6. Capacidades específicas e indicadores de evaluación – Módulo II.....	29
Tabla 7. Intervención didáctica – Módulo II	30
Tabla 8. Capacidades específicas e indicadores de evaluación – Módulo III.....	32
Tabla 9. Intervención didáctica – Módulo III	33
Tabla 10. Escala de valoración	35
Tabla 11. Ficha de observación	36
Tabla 12. Resultados del pretest (variable dependiente)	37
Tabla 13. Resultados del postest (variable dependiente).....	37
Tabla 14. Resultado comparativo pretest / postest según indicadores.....	38
Tabla 15. Resultado comparativo pretest / postest según dimensiones	38

Lista de figuras

Figura 1. Módulo de aprendizaje I.....	26
Figura 2. Módulo de aprendizaje II.....	29
Figura 3. Módulo de aprendizaje III	32

Introducción

En el medio actual, la oferta de escuelas, talleres y lugares de exploración del arte dramático ha ido en aumento, muchos jóvenes de este nuevo milenio están interesados en estudiar el arte dramático; no obstante, este significativo aumento de lugares de enseñanza sirve para reflexionar acerca de los diversos métodos, técnicas y sistemas utilizados en la enseñanza y formación de los futuros actores. Ello implica que el alumno quede marcado con alguna técnica específica, lo que también representa un problema, pues al emplear una determinada técnica en el escenario podría quedar en algo muy exterior o podría no expresar correctamente el mundo interior de los personajes.

La presente investigación tuvo por objetivo, en primera instancia, mostrar al director y actor Mijaíl Chéjov, así como la gran influencia que ha tenido este en el teatro hasta hoy día; esto, gracias a la exploración que hiciera sobre un método para que el actor desarrollara de manera más fiel el personaje, sin necesidad de involucrar sus emociones profundas o el desgaste innecesario. Este fue el centro de la investigación, la técnica llamada “gesto psicológico”, quizá la más importante en todo su sistema.

El legado de Mijaíl Chéjov es de importancia primaria, pues el mismo Stanislavski decía que él era “su mejor alumno” y, curiosamente, con quien más diferencias tenía en cuanto a sus primeras etapas y a lo que sentía Chéjov alumno al confrontar el sistema del maestro. Es curioso que, incluso con la trascendencia de Chéjov para el teatro de su época y de hoy (actualmente una de las más importantes escuelas de Nueva York enseña su técnica en un año de especialización), y habiéndolo Stanislavski querido y admirado tanto, sea tan poco conocido en el medio. Algunos incluso lo confunden con el gran Antón, quien fuera su tío.

Parafraseando a Chéjov, he aquí lo que motivó esta investigación: hoy negamos nuestra comunicación con el mundo objetivo de nuestra imaginación; el impulso creativo es una expansión hacia un mundo que existe más allá, mientras que nuestro impulso imaginativo es aún incipiente en cada uno de nosotros porque aún no lo tomamos como artistas, como creadores y es a menudo una contracción de nosotros mismos.

La oposición entre estos dos mundos es cautivadora: un mundo íntimo o interno de la imaginación, que es un nivel al que todos pueden apelar en cualquier momento; y un mundo objetivo o de la imaginación, que requiere un proceso de búsqueda y discriminación de las imágenes iniciales. Por tanto, se pretendió que la investigación demostrara que el método de este genio creador posibilita el empleo de una herramienta que todos tienen a la mano y que

usan muy poco: “la imaginación”. Dentro de ella, se encuentra el gesto psicológico como orientador de la fuerza creadora para una construcción más consciente de los personajes y para que los actores no solo se vean “naturales” al actuar (el término es confundido), sino que estén presentes sin desgastarse emocionalmente.

Capítulo I. Planteamiento de la investigación

1.1 Descripción del problema

“No obstante, la inspiración no se puede imponer, es caprichosa. Por eso el actor debe tener siempre una sólida técnica en la que apoyarse” (Chéjov, 1991, p. 50).

Actualmente, tanto como en el tiempo de Mijaíl Aleksándrovich Chéjov (San Petersburgo, 29 de agosto de 1891 - Beverly Hills, 30 de septiembre de 1955), es necesario que cualquier persona que desee tomar el camino del arte dramático desarrolle una técnica adecuada, la cual podría ser su punto de partida.

Durante el quehacer en el arte dramático, con la formación en actuación, se aprenden diversas técnicas en el camino, como las de Stanislavski, Grotowski, Meyerhold, Sanford Meisner y Eugenio Barba. Esto hace que se acumule información y, durante el mismo acto de representar, surgen las grandes preguntas de un actor en formación: “¿Se debe sentir o no lo que se representa?, ¿hasta dónde ayuda la técnica a esta gran pregunta? Y al tener tantas técnicas... ¿en cuál sostenerse?”. Teniendo en cuenta que Stanislavski pasó por muchas etapas en el desarrollo de su propia exploración a lo largo de los años, y al ser Mijaíl Chéjov su mejor alumno (dicho por el mismo Stanislavski), la presente investigación propuso develar la técnica de Chéjov como una técnica sustentable que puede solucionar el gran debate acerca de sentir o no lo que se representa en escena.

Así, Chéjov, desde su exploración, desterró cualquier método que tuviera que ver con la afectación del actor en sus emociones, y basó todo en imágenes generadas por el mismo actor. Chéjov creía fielmente que los impulsos externos podían generar una emoción interna. Se sabe que actualmente los actores en formación quieren “sentir” el personaje, pero esto se les dificulta porque involucran su mundo interior. Con esta investigación, se propuso demostrar que el método de Mijaíl Chéjov, basado en imágenes y en un punto que él mismo llamó “gesto psicológico”, ayuda al actor a desarrollar mejor la construcción de cualquier personaje.

1.2 Formulación del problema

1.2.1 Problema general.

Considerando los aspectos arriba descritos, se planteó el problema de investigación: ¿en qué medida un taller basado en la técnica del gesto psicológico de Mijaíl Chéjov puede mejorar la construcción del personaje en la interpretación actoral de los estudiantes de la especialidad de comunicaciones y artes escénicas de la Universidad Científica del Sur?

1.3 Determinación de objetivos de la investigación

1.3.1 Objetivo general.

Demostrar que un taller basado en la técnica del gesto psicológico de Mijaíl Chéjov puede mejorar la construcción del personaje en la interpretación actoral de los estudiantes de la especialidad de comunicaciones y artes escénicas de la Universidad Científica del Sur.

1.3.2 Objetivos específicos.

- Potenciar la dimensión técnica teatral en los estudiantes de la especialidad de comunicaciones y artes escénicas de la Universidad Científica del Sur mediante la propuesta de un taller basado en la técnica del gesto psicológico de Mijaíl Chéjov.
- Potenciar la dimensión de autoconocimiento en los estudiantes de la especialidad de comunicaciones y artes escénicas de la Universidad Científica del Sur mediante la propuesta de un taller basado en la técnica del gesto psicológico de Mijaíl Chéjov.
- Potenciar la dimensión de capacidad de análisis en los estudiantes de la especialidad de comunicaciones y artes escénicas de la Universidad Científica del Sur mediante la propuesta de un taller basado en la técnica del gesto psicológico de Mijaíl Chéjov.

1.4 Justificación e importancia de la investigación

1.4.1 Justificación de la investigación.

Se pueden considerar las justificaciones siguientes.

1.4.1.1 Justificación pedagógica.

Teniendo en cuenta el propósito 10 del DCN, documento educativo fundamental de la educación oficial, que obliga el “desarrollo de la creatividad, innovación, apreciación y expresión a través de las artes, las humanidades y las ciencias” (Díaz, 2009, párr. 35), la propuesta pedagógica se justifica correctamente. Además, se anota lo siguiente:

En el marco de las demandas educativas que plantean el mundo moderno y la globalización, los avances de la ciencia y la tecnología, el reconocimiento de la diversidad y la unidad de nuestra sociedad, el proceso de descentralización que vive el país, las necesidades de fortalecimiento de lo nacional en escenarios de diversidad; aspiramos a modificar un sistema educativo que reproduce las desigualdades, la exclusión, las prácticas rutinarias y mecánicas que imposibilitan el logro de las competencias que requieren los estudiantes, el trabajo digno y motivado de los

docentes, la formación de personas conscientes de sus derechos y deberes, la vinculación de la educación con el desarrollo de la localidad o regiones. Pretendemos una educación renovada que ayude a construir, como se plantea en el Proyecto Educativo Nacional, una sociedad integrada –fundada en el diálogo, el sentido de pertenencia y la solidaridad– y un Estado moderno, democrático y eficiente: posibilitando que el país cuente con ciudadanos participativos, emprendedores, reflexivos, propositivos, con capacidad de liderazgo e innovación. (CEP La Inmaculada Concepción, s.f., párr. 1-2)

En concordancia con lo señalado y con los fines generales de la educación, se establecen los Propósitos de la Educación Básica Regular al 2021, que traducen las intenciones pedagógicas del sistema educativo peruano, con el fin de responder a las demandas actuales que la sociedad plantea a la educación básica regular y que todo estudiante debe lograr. (CEP La Inmaculada Concepción, s.f., párr. 3)

Estos propósitos otorgan cohesión al sistema educativo peruano, de acuerdo con los principios de inclusión, equidad y calidad, en la medida que expresan la diversidad de necesidades de aprendizajes presentes en nuestro país y, a su vez, orientan la formación de la persona a partir de competencias que posibiliten a los estudiantes responder con éxito a las actuales y futuras circunstancias. (CEP La Inmaculada Concepción, s.f., párr. 4)

1.4.1.2 Justificación social.

Se sabe que, en un país donde la educación artística en todas sus expresiones –sobre todo el arte dramático– es mayormente marginada, es importante formar seres más sensibles al momento de trabajar sobre su imaginación; que tengan una posición con respecto a lo que pasa en su sociedad. Solo así las generaciones pueden mejorar el entorno y, como bien postulaba Platón, “el arte es la base de la educación”.

1.4.1.3 Justificación artística.

Como ya se dijo, la educación artística es vista en la sociedad como la última rueda del coche formativo; ello, considerando que países como Brasil, Chile o Argentina tienen cursos de música, teatro, artes plásticas, etc. Estos son de carácter obligatorio en sus planes de estudio, porque son conscientes de que el arte es importante para la formación de seres humanos mucho más analíticos. Así, la educación artística es el arma más poderosa para liberar la imaginación y formar ciudadanos más comprometidos.

1.4.1.4 Justificación científica.

Lamentablemente, no se encontraron muchas bases científicas que respaldaran esta investigación. Ahora, si la noción de “ciencia” se basa en el concepto del DRAE Diccionario de la Real Academia Española [RAE] (2001), se tiene que el término se define como un “conjunto de conocimientos obtenidos mediante la observación y el razonamiento, sistemáticamente estructurados y de los que se deducen principios y leyes generales con capacidad predictiva y comprobables experimentalmente” (párr. 1). Entonces, se tiene que esta investigación y el teatro se basan en la observación y la reflexión de lo observado, para que, de alguna manera, se pueda sistematizar lo que mejor funciona; eso pretendió esta investigación.

1.4.2 Importancia de la investigación.

Aquí nacen varios interrogantes: ¿Es realmente importante el teatro? Y si lo es, ¿es importante hacerlo en cualquier época, lugar, para quien sea? ¿Deberían hacer teatro todos? El arte dramático es una herramienta muy poderosa de transformación del ser humano; este reflexiona sobre su presente, sobre su entorno, sobre su prójimo y, más importante aún, sobre sí mismo. Una sociedad sin cultura está destinada a perecer, porque esta no cuestiona lo que pasa ni lo que se hace, o por qué se hace. Por tanto, el arte dramático debería considerarse obligatorio en todo sistema educativo; ahí radica su importancia. La presente investigación se justificó sobre esa base.

1.5 Alcances y limitaciones de la investigación

1.5.1 Alcances de la investigación.

La presente investigación marcó un primer paso para futuras investigaciones sobre el autor en cuestión, así como de otros igual de importantes. Se buscó, sobre todo, explorar un tema de poco estudio, pero de gran influencia en el arte dramático.

1.5.2 Limitaciones de la investigación.

Una de las primeras limitaciones del tema fue que el autor (Mijaíl Chéjov) había sido muy poco investigado aquí. Este tiene un número limitado de publicaciones personales y algunas investigaciones que otros autores habían hecho de él. En otras palabras, el material bibliográfico fue restringido. No obstante, eso incrementó el interés por la búsqueda.

Capítulo II. Marco teórico

2.1 Antecedentes de la investigación

Algunos ensayos realizados sobre la técnica, pero nada concreto en cuanto a convertirla en una herramienta pedagógica.

2.2 Fundamentos de la investigación

2.2.1 Fundamento teórico sobre la construcción del personaje.

El personaje: estudios

El personaje, en términos de ficción, nace a nivel literario; allí adopta una posición con respecto a la historia relatada, pero el personaje se siente limitado por el lector en dicho nivel. Según la definición en los diccionarios etimológicos, al actor en la antigua Grecia se le llamaba “hipócrita”, esto es, una persona que finge sentimientos o que expresa ideales que no sigue o siente.

No era más que la máscara ‘persona’ correspondiente a un papel dramático; también se llamó personaje al parlamento y la parte de la historia que correspondía al actor, y que de esta relación básicamente terminológica nace la relación que da al personaje con la persona humana, se da el efecto de identificación entre el personaje y su intérprete. (Velasco, 2013, p. 28)

Todo esto en relación con que el personaje no existe dentro del escenario, y solo le da vida el actor o la actriz que lo interpreta; entonces, el personaje es aquel que el actor crea a través de un proceso, de acuerdo con varios factores internos y externos.

Según Gómez (2012), en *El concepto del personaje teatral y sus variables*, se tiene lo siguiente:

En este sentido la noción de personaje ya sea desde el punto de vista literario o entendido como construcción del actor, como acción performativa, es indisociable del género dramático: si en la poesía el personaje no está presente, pues se manifiesta el yo del autor invisibilizado en el texto, en la narración y en el drama, en cambio, los personajes existen como entidades contundentes, protagonistas de una fábula de las que son parte; solo que en el drama, adquieren independencia absoluta, aun frente a la existencia de un narrador, y comparten el presente de la acción, condición que les infunde ser representados por actores frente a la mirada del público. Desde la Grecia antigua hasta hoy, el personaje sobre la escena se manifestó de diferentes formas, expresando también diferentes concepciones de teatralidad. Así, entre el personaje realizado con máscara, túnica y coturno, y aquel vinculado con el cuerpo sensible del actor, que compromete tanto su estructura física como sus procesos emocionales y psicológicos, podemos

observar que el personaje teatral atravesó diferentes matices, concepciones estéticas y procedimientos constructivos. De este modo, factores culturales y estéticos que modelan tanto la dramaturgia como la representación mostraron diferentes rostros del personaje tales como: máscara, alegoría, prototipo y persona, tornando compleja su conceptualización si no se precisa el contexto sociocultural y el movimiento o género al que pertenecen sus autores. (p. 6)

A esto se añade que el personaje como tal no existe sin que el actor le dé una identidad previa y, en el proceso de darle esa identidad, prueba y afianza la manera en que puede integrar ese personaje, según las técnicas elegidas para este desarrollo, así como el mundo interno del actor.

2.2.2 Análisis del personaje: aspectos psicológicos.

La caracterización en el teatro no está ligada necesariamente al personaje, sino que el actor la construye con lo que el autor ha escrito. Luego el actor, a través de un análisis psicológico, donde se ve inmerso el mundo interno del personaje interpretado con lo que dice el texto, se transmite al espectador finalmente.

Por su parte, Ruano (1997), en *Teorías y praxis del personaje teatral*, señalaba lo siguiente:

Es decir, si queremos encontrar un personaje teatral habremos de tomarnos la molestia de construirlo. La palabra clave aquí es construirlo. Por ejemplo, los dramaturgos poetas de los siglos de oro no escribían –afortunadamente para nosotros– retratos físicos y psicológicos de sus personajes en sus manuscritos. Y con excepción de unos cuantos marbetes como "dama", "labradora", "galán", "barbas", "gracioso" o "lacayo", en las acotaciones o en el reparto, casi no ofrecen información sobre el personaje. Esto puede llevar al crítico irreflexivo a suposiciones falsas, basadas en su creencia de que el teatro áureo español está poblado de tipos puestos allí de antemano por el dramaturgo y no de personajes. (p. 8)

2.2.3 El cuerpo del personaje: aspectos físicos.

En todas las mallas curriculares de las carreras formativas de actuación o de artes escénicas siempre se incluye el aspecto físico del personaje, a modo de expresión corporal. Esto viene desde las investigaciones que hicieron los exploradores en este arte, como Stanislavski, Grotowski, Meyerhold, Chéjov, Barba y Lecoq. También es importante saber que este aspecto se complementa con la danza y las artes marciales, así como con la pantomima, la acrobacia y la esgrima. Como dijo Salvatierra (2009) en *El cuerpo del actor en el teatro contemporáneo*:

La superación de la dicotomía mente/cuerpo que expresan las palabras de Meyerhold, arraigada como un lastre en la cultura occidental después del Renacimiento, es la cuestión fundamental que se les planteó y ocupó a los renovadores del lenguaje del teatro a principios del siglo XX

en su reacción al teatro naturalista, un cuestionamiento de la propia tradición cultural en todos los órdenes y sobre la cual trataría Antonin Artaud en los años treinta en *El teatro y su doble*. La vivificación del teatro pasaba por un redescubrimiento de las propias tradiciones, como la comedia del arte, la tragedia antigua, el circo, el *clown*, y todas aquellas tradiciones populares que habían nutrido y nutrían el arte de la escena y la representación. La atracción que ya en el siglo XIX se había sentido hacia el teatro oriental fue la otra gran influencia y la referencia viva que tuvieron los que buscaban donde ir a reencontrar las fuentes de un nuevo renacimiento teatral. (p. 158)

En la enseñanza de Lecoq indica que mente y cuerpo están unidos, al igual que Chéjov que para él, el trabajo de cuerpo y psicológico también van juntos; en definitiva, se sugiere una formación del actor o actriz reflexivo, crítico, indagador y reflexivo capaz de analizar y comprender los procesos de aprendizaje, tanto afectivos como cognitivos, y psicomotriz, que le permitan abordar una metodología, de trabajo corporal, en respuesta a las necesidades que el medio profesional le presente. (Pacheco, 2001, p. 73)

2.2.4 Espacio – tiempo.

El espacio escénico es en el que “evolucionan los personajes y las acciones” (Pavis, 1998, p. 177). Empezar con esto es comprender que el espacio es esencial para la dramaturgia y la creación de la representación. Por ejemplo, para Kartun (1998), dramaturgo y director argentino, es “poder jugar con un espacio imaginario que tenga la sensualidad de la realidad, la sensorialidad de la realidad” (p. 20).

El teatro, en tanto relato dinámico, corresponde a una práctica que se genera en el espacio, surge en este y se desarrolla en el mismo. Esto quiere decir que existirían dos instantes de relación entre la obra y el espacio: el primero de ellos, durante la creación y, el segundo, cuando se da la representación. Al momento de la creación, el montaje del espectáculo adquiere la forma en el despliegue de acciones físicas de los actores sobre un escenario. El tema que se quiere trabajar se va moldeando a través del desarrollo de las improvisaciones –primeras etapas de la puesta en escena– o de los ensayos –etapa anterior a las presentaciones–. En ambos instantes del montaje, se requiere de la disposición de un espacio que permita el pensamiento creativo porque, justo a partir de la delimitación y trazado de los ambientes, es que se planean los desplazamientos, que se devela el movimiento coreográfico. Es en el encuentro en el espacio que tanto actores como técnicos y directores generan sus propuestas de creación. (Hurtado y Ariza, 2010, p. 43)

2.2.5 La acción dramática.

Según Aristóteles, la obra dramática “es una imitación de una acción, completa y de cierta magnitud, de bello lenguaje, siendo esta acción representada y no narrada”.

Un sustantivo no es una acción dramática, es un tema. ‘El amor’ no es una acción dramática, es un tema, igual que ‘los celos’, ‘la libertad’ y ‘la violencia’. Frases sin verbos tampoco son acción dramática; ‘el amor prohibido’ o ‘el sacrificio por la patria’ no son acciones dramáticas. La acción dramática contiene siempre un verbo productivo. (Alegría, 2014, p. 73)

2.3 El gesto psicológico de Mijaíl Chéjov

Mijaíl Chéjov: ¿por qué y cómo llegó al método? Conceptos:

Este autor, al igual que muchos otros reformadores del teatro soviético, rechazó el naturalismo en el arte y, por tanto, también en la escena. No lo consideraba un arte, puesto que, como tal, el artista no añadía nada de sí mismo a su obra; solo se limitaba a copiar la naturaleza con mayor o menor precisión. Chéjov consideraba que el naturalismo equipara la realidad de la vida cotidiana con aquella que surge en el escenario y hace al actor o a la actriz insignificante en escena.

Así, los actores se convierten en simples copias de la existencia humana, carentes de emociones o sentimientos artísticos verdaderos; es decir, sin una auténtica motivación creativa. Desde sus primeros años, en el primer estudio del Teatro de Arte de Moscú (TAM), Chéjov comenzó a elaborar una teoría y práctica teatral propias, con las que buscaba aquella técnica interior en la interpretación que ayudara a despertar y desarrollar más la creatividad. Al partir de la idea de que el poder del teatro reside en su habilidad de comunicar a través del imaginario, Chéjov llegó a un profundo conocimiento práctico de la conciencia y el intelecto del actor. La comprensión de su naturaleza artística le llevó a investigar sobre los mecanismos apropiados para su ejercitación. (Garre, s.f., p. 1-2)

Los conceptos de “verdad” e “imaginación” aluden directamente a la capacidad de llegar a ser auténticos artistas, de poseer cada creación personal. Esto defiende enérgicamente la idea de que son los estímulos externos e imaginarios los que disparan las emociones, hecho que se ve presente en la particular perspectiva psicofísica del proceso creativo del actor.

Mijaíl Chéjov nació en 1891 en San Petersburgo, Rusia. Sobrino del dramaturgo Antón Chéjov, estudió durante tres años en la escuela de arte dramático de Alexi Suvorin. Acabado su periodo de formación, pasó a formar parte de la compañía profesional vinculada a la escuela en 1910. En los dos años que permaneció en dicha compañía, interpretó a varios personajes, entre ellos, al zar Fiodor en la obra homónima de Alekséi Konstantínovich Tolstói, lo que le dio cierta popularidad.

En 1912, gracias a la mediación de Olga Knipper-Chéjova, actriz del TAM y mujer de Antón Chéjov, Mijaíl ingresó en el Primer Estudio del TAM que, por aquel entonces, daba sus primeros pasos bajo la dirección de Leopold Sulershitski. Como ya se comentó, el Primer Estudio fue donde el recién oficializado sistema de Stanislavski comenzó a enseñarse y a desarrollarse de la mano de Vajtánov, Sulershitski y del propio Stanislavski.

Pese a estar plenamente integrado en la disciplina del TAM y ser un defensor del sistema de Stanislavski, las primeras interpretaciones de Chéjov en las producciones del Primer Estudio mostraban características singulares: su trabajo destacaba por su originalidad y por el uso de técnicas imaginativas. En la obra *El diluvio*, dirigida por Vajtánov en 1915, por ejemplo, Chéjov construyó el personaje de Frazer sobre la idea de un hombre que, inconscientemente, deseaba atravesar las ropas y la piel de sus rivales para tocar físicamente sus corazones y poder establecer el contacto humano más profundo posible. Tal como estaban haciendo otros alumnos de Stanislavski, como Vajtánov o Meyerhold, también Chéjov comenzaba a buscar nuevas formas artísticas fuera del naturalismo. Diría posteriormente: “el legado que el naturalismo va a dejar será un público grosero y nerviosamente trastornado que ha perdido su gusto y que necesitará mucho tiempo para sanarse”. (Ruiz, 2008, pp. 146-147)

Crisis espiritual

Después de la revolución de octubre de 1917, a pesar de haber logrado gran reconocimiento por parte de la crítica y del público, Chéjov se vio sumergido en una profunda depresión. Su situación familiar se deterioró notablemente y los problemas de alcoholismo que padecía se agravaron. Esta crisis personal se evidenció también en su trabajo: sufría alucinaciones y delirios tanto en los ensayos como en las funciones, e incluso en una ocasión llegó a abandonar el teatro en plena función.

[...] Fue en esta época cuando Chéjov, al igual que otros artistas rusos contemporáneos suyos, comenzó a interesarse por la antroposofía de Rudolf Steiner. La influencia de Steiner en Chéjov fue doble: por un lado, le ofreció un modelo de ser humano y de arte con el que poder remontar su crisis personal; por otro, las concepciones de Steiner en torno al movimiento y al habla fueron estímulos constantes con los que Chéjov dio forma a su técnica actoral.

[...] Recuperada la salud, el prestigio de Chéjov fue en aumento: sus trabajos en *Erik XIV*, dirigido por Vajtánov, y en *El inspector*, de la mano de Stanislavski, fueron aclamados por la crítica y el público. En ese mismo periodo, a principios de los años 20, Chéjov compaginaba su labor en el TAM con las clases que daba en su propio estudio, donde comenzaba a dar forma a su particular manera de abordar la interpretación. (Ruiz, 2008, pp. 147-148)

El Segundo TAM

Según Ruiz (2008):

Tras la prematura muerte de Vajtánov, Chéjov pasó a dirigir el Primer Estudio del TAM, que en 1924 pasó a llamarse el Segundo Teatro de Arte de Moscú. Con un elenco de actores propio y con la independencia necesaria, Chéjov pudo desarrollar las investigaciones que ya había comenzado en su propio estudio. Los métodos de Chéjov comenzaban a distanciarse cada vez más de aquellos utilizados por Stanislavski, Un ejemplo: uno de los ejercicios que diseñó para entrenar a los actores en la controvertida puesta en escena de Hamlet de 1924, consistía en decir el texto a la vez que se lanzaban pelotas entre ellos. De esta forma, los actores se liberaban de la obligación de decir el texto después de tener la motivación necesaria para ello y comenzaban a entender, de una manera práctica, la conexión del movimiento con la palabra y con la emoción. Cuando la popularidad de Chéjov estaba en el punto más álgido, sin embargo, comenzaron los problemas. Un grupo de actores abandonó el Segundo Teatro de Arte de Moscú en desacuerdo con las prácticas de Chéjov. Sus técnicas, decían, eran místicas. Como consecuencia, dado el régimen comunista que gobernaba Rusia entonces, gran parte de la prensa se puso progresivamente en su contra y Chéjov acabó abandonando el país en 1927, precisamente cuando estaba a punto de abordar una nueva producción sobre el Quijote de Cervantes. (p. 148)

Su legado y sus influencias

Después de Stanislavski, fue Chéjov el siguiente en intentar plasmar por escrito una técnica para el actor. Era 1942 cuando Chéjov ya había compendiado sus planteamientos en un libro, pero este no llegó a publicarse hasta tres años más tarde, en ruso y en una edición que tuvo escasa difusión. A falta de editores interesados, en 1953 se publicó una versión de aquel libro, adecuada por Charles Leonard, con el título *To the actor*. Solo recientemente, en 1991, Mala Powers, en colaboración con Mel Gordon, reeditó aquel primer libro de 1942, bajo el título *On the technique of acting*, aunque no en su totalidad. En la actualidad, ya se dispone de una nueva edición que recoge todo el material de aquella primera versión del libro de Chéjov. Todas estas publicaciones, junto con la transcripción de algunas de sus clases, conforman el material legado por Chéjov.

[...] La mayor parte de este corpus teórico-práctico fue elaborada lejos del convulso contexto sociocultural de la Rusia de principios del 900, pero la influencia de Stanislavski y de Vajtánov parpadea constantemente en él. El actor ruso parece tejer la estética estilizada y marcada por los contrastes de Vajtánov con los planteamientos vivenciales de Stanislavski; no en vano este último llegó a considerarlo uno de sus alumnos más brillantes. (Ruiz, 2008, p. 151)

2.3.1 Sobre la técnica de Mijaíl Chéjov.

Más allá del yo cotidiano: la imaginación creativa y el ego superior

La piedra angular de la técnica de Chéjov es la imaginación. Si, como se ha visto, Stanislavski establecía como punto de partida para la creación del personaje las propias

características individuales del actor como persona, Chéjov se alejaba voluntariamente de este planteamiento; este situaba el comienzo de dicho proceso en la imaginación. Es más, según la perspectiva particular del maestro ruso, solamente cuando el actor pone en juego su capacidad imaginativa puede considerar su oficio un verdadero arte, un auténtico proceso de creación. Él decía: “Lo que debe elaborarse en el escenario y mostrarse al público es la vida interior de las imágenes, no los personales e insignificantes recursos de la experiencia del actor” (Chéjov, 1991, p. 35).

El uso de la imaginación como fuente creativa se cristaliza en lo que Chéjov denominó “ego superior”. Según el actor ruso, se trata de aquella parte del *yo* que gobierna la capacidad creativa del sujeto y que se encuentra dissociada de ese otro *yo* que se ocupa de los aspectos más corrientes de la existencia, de ese ego superior, de ese *yo* creativo; es decir, el personaje surge de la capacidad imaginativa del actor.

Es posible seguir este procedimiento a través de un ejemplo que ofrece el propio Chéjov:

Traté de trabajar sobre la cuestión de imitar la imagen mental del personaje. Contemplaba la imagen de Muronsky que había elaborado en mi imaginación y la imitaba en los ensayos. No actuaba en la forma en que lo hacemos los actores habitualmente, sino que imitaba un personaje imaginario, que a su vez actuaba para mí en mi imaginación.

El ejemplo resulta evidente: Chéjov enterraba cualquier vivencia personal y creaba el personaje a través de la imaginación. La capacidad imaginativa es, por tanto, el verdadero motor que estimula el trabajo del actor y, como se ve a continuación, todos los elementos de la técnica del actor ruso requieren de su indispensable participación. (Ruiz, 2008, pp. 153-154)

2.3.1.1 La atmósfera.

“Uno de los elementos centrales de la técnica de Chéjov era la atmósfera. Este distinguía dos tipos: la general u objetiva, presente en el entorno donde se sitúa el personaje; y la individual, que pertenece al propio personaje” (Ruiz, 2008, p. 154).

a. Atmósfera general

Según el actor ruso, la atmósfera general puede definirse como el ambiente que predomina en un determinado lugar, en una conversación o en una obra de arte, de forma que toda persona que entra en contacto con ella ve su comportamiento influido por esta. Según Chéjov:

Cada paisaje, ciudad, calle, edificio, habitación, sala de biblioteca, hospital, nave de catedral, restaurante lleno de gente, vestíbulo de hotel con su radiante desorden, vivienda pequeña, crispada sala de operaciones, faro solitario, pasillo de un museo cerrado, sala de máquinas de un trasatlántico, granja desierta cada uno de estos espacios contiene su propia atmósfera particular. [...] El actor debe percibir todas esas atmósferas con las que ha entrado en contacto.

Las atmósferas son para el artista comparables a las teclas en música; son un medio de expresión. En realidad, este concepto de atmósfera general resulta similar a las circunstancias dadas de las que hablaba Stanislavski: ambas hacen referencia al marco de la obra que envuelve el personaje; sin embargo, hay un matiz que los diferencia. Mientras para Stanislavski es algo que se extrae del texto de forma fundamentalmente analítica, Chéjov le confiere un carácter más subjetivo, más intuitivo, donde la capacidad de imaginación del actor juega un papel más relevante.

En ese sentido, cada obra y sus diferentes pasajes tienen una atmósfera general que influye en el comportamiento de los personajes y que el actor debe saber descifrar. Así, esta se puede entender en clave musical: el actor matiza su voz, sus acciones y sus sentimientos en función de la música inaudible que preside cada atmósfera e interpreta la obra como si se tratase de una “partitura de atmósferas”. (Ruiz, 2008, pp. 154-155)

b. Atmósfera individual

Mientras la atmósfera general está presente en un determinado lugar o escena y es independiente del personaje, la individual que pertenece exclusivamente a un personaje en particular, y este la lleva continuamente consigo. Esta se puede visualizar como un halo, como un aura que lo envuelve y que le confiere un cariz particular; por ejemplo, tal figura puede ser agradable, desagradable, simpática, antipática, trágica, alegre, agresiva, peligrosa, misteriosa, pesimista, optimista, maravillosa, odiosa, etc. Por supuesto, estas se dan con todos sus matices.

En la construcción del personaje, el actor debe imaginar y dejarse impregnar tanto por la atmósfera general de los diferentes pasajes de la obra como por la atmósfera individual de los personajes. Se trata de saber elaborar y transmitir ambas, condensadas, dijo Chéjov; este es el contenido de la representación teatral. (Ruiz, 2008, p. 155)

El gesto psicológico

Este es uno de los elementos de la técnica de Chéjov que más se han difundido; asimismo, es el centro de esta investigación. El mismo autor lo explicó en *Al actor* de la siguiente manera:

Para explicarlo hagamos un ejercicio de imaginación. Dejando volar la mente podríamos imaginar que detrás de lo que se dice o se hace en la vida cotidiana hay un gesto o una acción que dibuja la actitud de un individuo. Tomemos como ejemplo a un profesor que está impartiendo una clase. Podríamos imaginar que el gesto que está oculto en la actitud del profesor es una acción de dar, de ofrecer algo. En el caso de los alumnos este gesto escondido podría ser una acción de recoger, de agarrar eso que se le ofrece.

Se trata de gestos que subyacen y que si son revelados en acción nos ofrecen una visión psicológica, subtextual de lo que está ocurriendo. Sobre esta observación, Chéjov entiende que un gesto sencillo, claro y que implique a todo el cuerpo puede poner en relieve el mundo interior de los personajes: su voluntad, sus deseos, sus sentimientos. Es en este sentido que determinados gestos, como formas continentales de una información psicológica, pueden considerarse gestos psicológicos. (Ruiz, 2008, p. 156)

Continúa el autor con el ejemplo:

Suponga usted que va a representar un personaje que, según su primera impresión general, tiene una voluntad fuerte e inflexible, que está poseído por deseos dominantes, despóticos, y lleno de odios y malestar. Usted busca gesticulaciones (gestos) apropiadas para expresar todo eso en el personaje, y quizá luego de algunos intentos lo consigue. Es fuerte, y bien formado. Cuando lo haya repetido varias veces tenderá a reforzar su voluntad en usted. La dirección de cada miembro, la posición final del cuerpo entero, así como la inclinación de la cabeza son de tal clase que van encaminadas a despertar un deseo definido de conducirse dominante y despóticamente. Las cualidades que llenan y penetran en cada músculo del cuerpo entero, provocarán en usted sentimientos de odio y disgusto. Por lo tanto, a través del gesto, usted penetrará y estimulará lo que haya de profundo en su propia psicología.

A través de los gestos psicológicos, Chéjov encuentra la manera idónea para que el actor aborde la construcción del personaje: descubriendo los gestos psicológicos que subyacen detrás del personaje, este acercamiento se realiza a través de la acción que es la verdadera esfera de trabajo del actor y no a través de un análisis intelectual y frío, más propio de un proceso académico o puramente mental. (Ruiz, 2008, pp. 156-157)

“El gesto psicológico se convierte [...] en una especie de primera visión, boceto o dibujo a carboncillo del futuro cuadro, después del cual todos los detalles aparecerán y cubrirán poco a poco el esbozo inicial” (Ruiz, 2008, p. 157).

Esto apunta otra de las características del gesto psicológico: este no es el mismo que el gesto actuado, no se muestra tal cual es, sino que se mantiene absorbido, “como una especie de inspiración durante la actuación”. El actor ruso da otro ejemplo:

Hamlet, por ejemplo, cuando se alza el telón, puede sentarse inmóvil en el salón de su trono. [...] Pero el gesto psicológico de Hamlet podría ser largo, lento, pesado, con ambos, brazos y manos, de arriba abajo y hacia el suelo. Puedes encontrar este gesto para el estado de ánimo oscuro y deprimido de Hamlet en este momento de su vida.

Como muestra en el ejemplo, los gestos psicológicos pueden emplearse en la elaboración de determinadas acciones, reacciones o momentos concretos de una escena. Sin embargo, hay gestos psicológicos que en sí mismos condensan la esencia del personaje entero. Sirva como ejemplo la construcción del personaje de *Erik XIV*: Chéjov tomó como punto de partida un gesto

intenso que implicaba todo el cuerpo, como si tratara de romper un muro invisible o traspasar un círculo mágico que lo rodeaba. Según el actor ruso, este gesto guardaba en sí “el destino, el sufrimiento interminable, la obstinación y la debilidad del personaje”. (Ruiz, 2008, p. 157)

Incorporación

Incorporar las imágenes: el cuerpo imaginario y el centro imaginario.

Como se ha comentado al principio del capítulo, en la técnica de Chéjov el personaje surge de la imaginación. El actor observa mentalmente cómo se mueve, cómo habla, cómo piensa el personaje. De esta observación mental se construye el cuerpo imaginario del personaje. El cuerpo del actor comienza entonces a incorporar esa imagen, a seguir la forma, los movimientos y los impulsos de ese cuerpo imaginario, como “si se vistiera con este nuevo cuerpo”. Chéjov dio un ejemplo:

Imagine, a manera de ejemplo, que usted debe desempeñar el papel de una persona cuyo carácter puede definirse como perezoso, abúlico y tosco (tanto psicológica como físicamente). [...] Trate de imaginar qué clase de cuerpo tendría una persona perezosa y tosca como esa. Posiblemente se le ocurra poseer un cuerpo bajo, grueso, rechoncho, con hombros inclinados, cuello fuerte, brazos largos que penden negligentes y cabeza grande y pesada. [...] Comience por imaginar que en el mismo espacio que usted ocupa con su cuerpo, con el propio y real, existe otro cuerpo, ese otro imaginario del personaje, que usted acaba de crear en su imaginación. Usted se viste, como si dijéramos, con este nuevo cuerpo, se lo endosa igual que si de una prenda se tratara.

Esto quiere decir que, a pesar de que el cuerpo del actor tenga unas características opuestas a las del personaje, este puede vestirse con este nuevo cuerpo y comenzar a moverse, a hablar y a sentirse como él. Una estrategia que ayuda en este proceso de incorporación de la imagen del personaje es el centro imaginario. Chéjov mantenía que cada cuerpo tiene un centro invisible, un punto de donde parte y se dirige el movimiento. Este centro se puede visualizar como un área fuera o dentro del cuerpo que revela los rasgos de la personalidad. Por ejemplo: el centro imaginario de una persona “egoísta y orgullosa” puede situarse en el mentón o en una ceja; el centro de una persona “fisgona” puede situarse en la punta de la nariz o en una de sus orejas; y el de una persona “encantadora”, siempre atenta a los demás, puede tener el centro imaginario situado fuera de su cuerpo, en las personas que le rodean.

Otra característica del centro imaginario de Chéjov es que puede dinamizarse con diferentes cualidades imaginarias: grande o pequeño, oscuro o brillante, duro o suave, cálido o frío, agresivo o tranquilo, etc. Asimismo, el centro de la persona “fisgona” puede tomar la cualidad de una aguja fría y larga; mientras que el de la persona encantadora puede tener la cualidad de un sol brillante y cálido. Además, el centro puede permanecer estático o trasladarse de un sitio a otro de forma dinámica: el centro de esa persona egoísta puede ser estático y estar aislado en

sí mismo, mientras que el de la persona encantadora es más fácil de imaginar moviéndose de una persona a otra. Los ejemplos son infinitos, porque Chéjov no estableció una codificación específica de las cualidades, sino que estas surgían de la imaginación creativa del actor. (Ruiz, 2008, pp. 158-159)

Capítulo III. Metodología de la investigación

3.1 Diseño de la investigación

3.1.1 Sistema de hipótesis.

3.2 Variables e indicadores

Tabla 1

Operacionalización de las variables

VARIABLES	DIMENSIONES	INDICADORES	ÍTEMS	
			Escala de Valoración	Fichas de Obs.
<p>Gesto psicológico de Mijaíl Chéjov. “Se le llama psicológico porque es necesariamente la combinación de pensamientos, imágenes y sentimientos” (Chéjov, 1989, p. 19)</p> <p>Para efectos de la presente investigación definimos el gesto psicológico como un impulso físico de voluntad</p>	<p>Técnica actoral: “Habilidad de comunicar a través de la imaginación con un profundo conocimiento práctico de la conciencia y el intelecto del actor” (Chéjov, 1985, p.33)</p> <p>Para efectos de la presente investigación definimos la técnica actoral como el medio que permite al estudiante entender el gesto psicológico a través de imágenes.</p>	<ol style="list-style-type: none"> Desarrolla en los integrantes el reconocimiento de la técnica del gesto psicológico por medio de ejercicios de impulsos físicos. Afianza en los integrantes el desarrollo de la técnica del gesto psicológico mediante escenas cortas usando solo movimientos físicos. Fortalece en los integrantes lo asimilado de la técnica realizando personajes contruidos por secuencias físicas con texto. 	<ol style="list-style-type: none"> ¿Me es fácil reconocer mis impulsos físicos? a) Sí b) No c) A veces ¿Mi cuerpo reacciona con facilidad a los movimientos de gestos físicos? a) Sí b) No c) A veces ¿Me es fácil emplear la técnica en un personaje? a) Sí b) No c) A veces ¿Me es fácil reconocer las imágenes en mi interior? a) Si 	<ol style="list-style-type: none"> ¿Reconoce sus impulsos físicos? a) Sí b) No c) A veces ¿Su cuerpo reacciona con facilidad a los movimientos de gestos físicos? a) Sí b) No c) A veces ¿Emplea la técnica en un personaje? a) Sí b) No c) A veces ¿Reconoce las imágenes en su interior? a) Sí b) No

<p>para la creación del personaje.</p>	<p>Imaginación: “Herramienta del proceso creativo que debe centrar una atención concreta” (Chéjov, 1985, p.273)</p> <p>Para efectos de la presente investigación definimos la imaginación como una herramienta que va a permitir a los estudiantes explorar adecuadamente la técnica del gesto psicológico.</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Identifica imágenes destinadas a desarrollar en gesto psicológico mediante la observación. 2. Afianza el uso de imágenes para la técnica mediante indicaciones precisas en escenas cortas. 	<p>b) No c) A veces</p> <ol style="list-style-type: none"> 5. ¿Me es fácil identificar las imágenes de inmediato? a) Sí b) No c) A veces 6. ¿Me es fácil centrarme en la atención de inmediato? a) Sí b) No c) A veces 7. ¿Me es fácil concretizar las imágenes con atención y hacerlas físicas? a) Sí b) No c) A veces 	<p>c) A veces</p> <ol style="list-style-type: none"> 5. ¿Reacciona ante las imágenes en su interior? a) Sí b) No c) A veces 6. ¿Centra su atención de inmediato? a) Sí b) No c) A veces 7. ¿Toma inmediata atención y de igual manera genera la imagen física? a) Sí b) No c) A veces
	<p>Atención: “Medio por el cual se despierta la imaginación” (Chéjov, 1985, p.75 – 76)</p> <p>Para efectos de la presente investigación definimos la atención como el medio a través del cual se concretizan mejor las imágenes.</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Reconoce la atención concreta del espacio por medio de ejercicios de atmósferas. 2. Identifica la atención con imágenes las describe y las transforma físicamente mediante instrucciones concretas. 	<ol style="list-style-type: none"> 8. ¿Me resulta fácil reconocer que mis compañeros también realizan gestos físicos? a) Sí b) No c) A veces 9. ¿Mi atención aumenta debido a lo que mi compañero me entrega en escena? a) Sí b) No c) A veces 10. ¿Me es fácil relacionar mi mundo interior (emociones, sensaciones, etc.) registrarlas y transformarlas en gestos psicológicos? a) Sí b) No c) A veces 11. ¿Identifico que es el gesto psicológico? 	<ol style="list-style-type: none"> 8. ¿Desarrolla su atención reaccionando adecuadamente a los gestos físicos que le entrega su compañero? a) Sí b) No c) A veces 9. ¿Expresa sus ideas y emociones (su psicología) a través de gestos físicos? a) Sí b) No c) A veces 10. ¿Empieza a identificar el gesto psicofísico (gesto psicológico) como una técnica? a) Sí b) No c) A veces 11. ¿Desarrolla pequeñas escenas usando el gesto psicológico? a) Sí

			<p>a) Sí b) No c) A veces</p> <p>12. ¿Me resulta fácil desarrollar una escena usando el gesto psicológico? a) Sí b) No c) A veces</p>	<p>b) No c) A veces</p> <p>12. ¿Identifica un gesto psicológico para un personaje a representar? a) Sí b) No c) A veces</p>
<p>Construcción del personaje. “Habilidad del actor de penetrar en la vida interna del personaje por medios que operan en la imaginación creativa” (Chéjov, 1985, p. 251)</p> <p>Para efectos de la presente investigación definimos la construcción del personaje como la suma de lo que hace el actor para llegar a un personaje.</p>	<p>Reconocimiento de la técnica “interiorización del gesto psicológico e impulsos de voluntad” (Chéjov, 1985, p. 170)</p> <p>Para efectos de la presente investigación definimos el reconocimiento de la técnica como la incorporación de lo asimilado.</p>	<p>1. Identifica la técnica, la compara con otras en la práctica en la obra <i>A puerta cerrada</i> de Jean Paul Sartre. 2. Elabora ejercicios con su propio material personal para cada escena en la obra <i>A puerta cerrada</i> de Jean Paul Sartre. 3. Muestra la evolución de la construcción de un personaje en una obra específica en la obra <i>A puerta cerrada</i> de Jean Paul Sartre.</p>	<p>13. ¿Me doy cuenta de que los personajes tienen un gesto psicológico y lo proceso adecuadamente? a) Sí b) No c) A veces</p> <p>14. ¿Puedo incorporar con facilidad el gesto psicológico de un personaje en mi interior? a) Sí b) No c) A veces</p> <p>15. ¿Puedo fácilmente moverme en cada escena identificarlo con un gesto? a) Sí b) No c) A veces</p> <p>16. ¿Puedo relacionar los parlamentos a un gesto psicológico? a) Sí b) No c) A veces</p> <p>17. ¿Me resulta fácil reconocer en mis compañeros de escena cuando hacen el gesto psicológico? a) Sí b) No c) A veces</p>	<p>13. ¿Incorpora el gesto psicológico del personaje ensayo a ensayo? a) Sí b) No c) A veces</p> <p>14. ¿Se mueve con facilidad usando el gesto psicológico? a) Sí b) No c) A veces</p> <p>15. ¿Interactúa con sus compañeros de escena adecuadamente reconociendo también sus gestos? a) Sí b) No c) A veces</p> <p>16. ¿Es capaz de manejar diversas emociones modificando los gestos psicológicos? a) Sí b) No c) A veces</p> <p>17. ¿Reconoce adecuadamente su atmósfera (circunstancias dadas) y responde con un gesto físico a estas? a) Sí b) No</p>
	<p>Imagina el personaje: “Es el cuerpo físico del actor transformado por imágenes en el del personaje” (Chéjov, 1985, p. 167)</p> <p>Para efectos de la presente investigación definimos imagina el personaje como el medio concreto y</p>	<p>1. Identifica al personaje observándolo primero desde su imaginación en la obra <i>A puerta cerrada</i> de Jean Paul Sartre. 2. Reconoce al personaje y lo confronta con lo imaginado en la obra <i>A puerta cerrada</i> de Jean Paul Sartre.</p>		

	<p>físico que el actor posee y sobre el cual trabaja para explorar el personaje.</p>		<p>18. ¿Puedo pasar de una emoción a otra sin afectarme internamente usando varios gestos psicológicos?</p> <p>a) Sí b) No c) A veces</p>	<p>c) A veces</p>
	<p>Construye el personaje: “Es el camino concreto que une sentimientos, impulsos físicos y atmósfera” (Chéjov, 1985, p. 98)</p> <p>Para efectos de la presente investigación definimos construye el personaje como la culminación de la consecución de los pasos para llegar al personaje.</p>	<p>1. Toma atención al proceso de construcción del personaje y lo asimila en la obra <i>A puerta cerrada</i> de Jean Paul Sartre.</p> <p>2. Se relaciona con la técnica apropiadamente desarrollándola con precisión en la obra <i>A puerta cerrada</i> de Jean Paul Sartre.</p>	<p>19. ¿Puedo fácilmente reconocer la atmósfera de cada escena y convertirla en un gesto psicológico?</p> <p>a) Sí b) No c) A veces</p> <p>20. ¿Puedo relacionarme mejor con mis compañeros de escena y desempeñarme mejor en lo colectivo?</p> <p>a) Sí b) No c) A veces</p> <p>21. ¿Puedo desarrollar mejor mi atención a través del gesto psicológico?</p> <p>a) Sí b) No c) A veces</p> <p>22. ¿Puedo identificar un gesto psicológico para una obra completa?</p> <p>a) Sí b) No c) A veces</p>	<p>18. ¿El gesto psicológico le ayuda a integrarse mejor en lo colectivo en cada escena?</p> <p>a) Sí b) No c) A veces</p> <p>19. ¿Entiende lo que son impulsos físicos?</p> <p>a) Sí b) No c) A veces</p> <p>20. ¿Logra identificar el gesto psicológico con cada parlamento?</p> <p>a) Sí b) No c) A veces</p> <p>21. ¿El gesto psicológico aumenta su atención?</p> <p>a) Sí b) No c) A veces</p> <p>22. ¿Utiliza un gesto psicológico para toda una obra teatral?</p> <p>a) Sí b) No c) A veces</p>

Fuente: elaboración propia

3.3 Matriz de consistencia

Tabla 2

Matriz de consistencia

PROBLEMA	OBJETIVOS	HIPÓTESIS	METODOLOGÍA	VARIABLES
<p>Problema general ¿Cómo influye la aplicación del taller “Psicofísico” basado en el gesto psicológico de Mijaíl Chéjov como herramienta para fortalecer las habilidades de construcción del personaje en la interpretación actoral en estudiantes de iniciación actoral entre 18 y 30 años?</p> <p>Problemas específicos 1. ¿Cómo influye la aplicación del taller “Psicofísico” basado en el gesto psicológico de Mijaíl Chéjov como herramienta para fortalecer la técnica actoral en la interpretación actoral en estudiantes de iniciación actoral entre 18 y 30 años? 2. ¿Cómo influye la aplicación del taller “Psicofísico” basado en el</p>	<p>Objetivo general Determinar la influencia en la aplicación del taller “Psicofísico” basado en el gesto psicológico de Mijaíl Chéjov como herramienta para fortalecer las habilidades de construcción del personaje en la interpretación actoral en estudiantes de iniciación actoral entre 18 y 30 años.</p> <p>Objetivos específicos 1. Determinar la influencia en la aplicación del taller “Psicofísico” basado en el gesto psicológico de Mijaíl Chéjov como herramienta para fortalecer las habilidades de la técnica actoral en la interpretación actoral en estudiantes de iniciación actoral entre 18 y 30 años. 2. Determinar la influencia en la aplicación del taller “Psicofísico” basado en el gesto psicológico de Mijaíl</p>	<p>Hipótesis La aplicación del taller “Psicofísico” basado en el gesto psicológico de Mijaíl Chéjov influye significativamente en el fortalecimiento de las habilidades de construcción del personaje en la interpretación actoral en estudiantes de iniciación actoral entre 18 y 30 años.</p> <p>1. La aplicación del taller “Psicofísico” basado en el gesto psicológico de Mijaíl Chéjov influye significativamente en el fortalecimiento de la técnica actoral en la interpretación actoral en estudiantes de iniciación actoral entre 18 y 30 años. 2. La aplicación del taller “Psicofísico” basado en el gesto psicológico de Mijaíl Chéjov influye significativamente en el fortalecimiento de la imaginación en la</p>	<p>Método de investigación Descriptivo, por observación y comparativo.</p> <p>Tipo de investigación Tipo preexperimental</p> <p>Diseño de investigación Preexperimental, con aplicaciones pretest y postest.</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 10px auto;">M 01 x 02</div> <p>M = Muestra o grupo O1 = Primera observación O2 = Observación final X = Aplicación del programa</p> <p>Población: Jóvenes entre 18 a 30 años.</p> <p>Muestra: V: 1</p>	<p>Variable dependiente Habilidades de construcción del personaje Indicadores:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Identifica la técnica, la compara con otras en la práctica en la obra <i>A puerta cerrada</i> de Jean Paul Sartre. - Elabora ejercicios con su propio material personal para cada escena en la obra <i>A puerta cerrada</i> de Jean Paul Sartre. - Muestra la evolución de la construcción de un personaje en una obra específica, en la obra <i>A puerta cerrada</i> de Jean Paul Sartre. - Identifica al personaje observándolo primero desde su imaginación en la obra <i>A puerta cerrada</i> de Jean Paul Sartre. - Reconoce al personaje y lo confronta con lo imaginado en la obra <i>A puerta cerrada</i> de Jean Paul Sartre. - Toma atención al proceso de construcción del personaje y lo asimila en la obra <i>A puerta cerrada</i> de Jean Paul Sartre. - Se relaciona con la técnica apropiadamente desarrollándola con precisión en la obra <i>A puerta cerrada</i> de Jean Paul Sartre. <p>Variable independiente Gesto psicológico Indicadores:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Desarrolla en los integrantes el reconocimiento de la técnica del gesto

<p>gesto psicológico de Mijaíl Chéjov como herramienta para fortalecer la imaginación en la interpretación actoral en estudiantes de iniciación actoral entre 18 y 30 años?</p> <p>3. ¿Cómo influye la aplicación del taller “Psicofísico” basado en el gesto psicológico de Mijaíl Chéjov como herramienta para fortalecer la atención en la interpretación actoral en estudiantes de iniciación actoral entre 18 y 30 años?</p>	<p>Chéjov como herramienta para fortalecer la imaginación en la interpretación actoral en estudiantes de iniciación actoral entre 18 y 30 años.</p> <p>3. Determinar la influencia en la aplicación del taller “Psicofísico” basado en el gesto psicológico de Mijaíl Chéjov como herramienta para fortalecer la atención en la interpretación actoral en estudiantes de iniciación actoral entre 18 y 30 años.</p>	<p>interpretación actoral en estudiantes de iniciación actoral entre 18 y 30 años.</p> <p>3. La aplicación del taller “Psicofísico” basado en el gesto psicológico de Mijaíl Chéjov influye significativamente en el fortalecimiento de la atención en la interpretación actoral en estudiantes de iniciación actoral entre 18 y 30 años.</p>	<p>M: 9 Tipo de muestra Probabilística.</p>	<p>psicológico por medio de ejercicios de impulsos físicos.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Afianza en los integrantes el desarrollo de la técnica del gesto psicológico mediante escenas cortas usando solo movimientos físicos. - Fortalece en los integrantes lo asimilado de la técnica realizando personajes contruidos por secuencias físicas con texto. - Identifica imágenes destinadas a desarrollar en gesto psicológico mediante la observación. - Afianza el uso de imágenes para la técnica mediante indicaciones precisas en escenas cortas. - Reconoce la atención concreta del espacio por medio de ejercicios de atmósferas. - Identifica la atención con imágenes las describe y las transforma físicamente mediante instrucciones concretas. <p>Variable interviniente Otras técnicas actorales</p>
--	--	---	---	--

Fuente: elaboración propia

Capítulo IV. Propuesta pedagógica

Tabla 3

Propuesta pedagógica

VARIABLE INDEPENDIENTE		MÓDULO DE APRENDIZAJE	VARIABLE DEPENDIENTE	
COMPONENTE	INDICADOR		INDICADOR	COMPONENTE
CVI 1 Técnica actoral	Título del módulo de aprendizaje: <i>Psicofísica de la Imagen</i> Duración: 12 semanas (1 vez por semana de 4 horas pedagógicas). Muestra: estudiantes de iniciación actoral entre los 18 y 30 años.		CVD 1 Reconocimiento de la técnica	
	Nombre del módulo 1: <i>Asimilando</i> Duración: 4 sesiones de aprendizaje, 4 semanas de duración			
	IND1 Desarrolla en los integrantes el reconocimiento de la técnica del gesto psicológico por medio de ejercicios de impulsos físicos.	-Nombre de la primera sesión: “Atmósfera” -Duración: 1 clase de 4 horas -Descripción: mediante ejercicios de reconocimiento de espacios (concretos e imaginarios) aprenden a reconocer su atmósfera y lo que les produce.	IND1 Identifica la técnica, la compara con otras en la práctica en la obra <i>A puerta cerrada</i> de Jean Paul Sartre.	
	IND2 Afianza en los integrantes el desarrollo de la técnica del gesto psicológico mediante escenas cortas usando solo movimientos físicos.	-Nombre de la segunda sesión: “Ambientándonos” -Duración: 1 clase de 4 horas -Descripción: mediante propuestas de espacios (concretos e imaginarios) los participantes crean su propia descripción de la atmósfera.	IND2 Elabora ejercicios con su propio material personal para cada escena en la obra <i>A puerta cerrada</i> de Jean Paul Sartre.	
IND3 Fortalece en los integrantes lo asimilado de la técnica realizando personajes contruidos por secuencias físicas con texto.	-Nombre de la tercera sesión: “Incorporando” -Duración: 2 clases de 4 horas -Descripción: mediante secuencias físicas propuestas aprender a reconocer cómo estas atmósferas transformaron su fisicalidad.	IND3 Muestra la evolución de la construcción de un personaje en una obra específica en la obra <i>A puerta cerrada</i> de Jean Paul Sartre.		
CVI 2 Imaginación	Nombre del módulo 2: <i>El Método</i> Duración: 4 sesiones de aprendizaje, 4 semanas de duración		CVD 2 Imagina del Personaje	
	IND4 Identifica imágenes destinadas a desarrollar en gesto psicológico mediante la observación.	-Nombre de la primera sesión: “Imagina 1” -Duración: 1 clase de 4 horas -Descripción: mediante objetos concretos el participante les da usos diversos a esos objetos y los transforma luego en una escena.	IND4 Identifica al personaje observándolo primero desde su imaginación en la obra <i>A</i>	

			<i>puerta cerrada</i> de Jean Paul Sartre.	
	IND5 Afianza el uso de imágenes para la técnica mediante indicaciones precisas en escenas cortas.	-Nombre de la segunda sesión: “Imagina 2” -Duración: 1 clase de 4 horas -Descripción: se propone ahora objetos imaginarios que el participante pueda modificar en el espacio y luego plantear escenas con estos objetos.	IND5 Reconoce al personaje y lo confronta con lo imaginado en la obra <i>A puerta cerrada</i> de Jean Paul Sartre.	
		-Nombre de la tercera sesión: “Imagina 3” -Duración: 2 clases de 4 horas -Descripción: se le pide al participante que fisicalice las imágenes que el mismo haya creado en una secuencia en una escena.		
CVI 3 Atención	Nombre del módulo 3: <i>Gesto</i> Duración: 4 sesiones de aprendizaje, 4 semanas de duración			CVD 3 Construye el personaje
	IND7 Reconoce la atención concreta del espacio por medio de ejercicios de atmósferas.	-Nombre de la primera sesión: “El gesto” -Duración: 2 clases de 4 horas -Descripción: se le pide al participante fije su atención en lo que sus personajes hacen y lo traduzca en gestos físicos grandes con todo su cuerpo. Luego hace una secuencia según el personaje con esos gestos.	IND7 Toma atención al proceso de construcción del personaje y lo asimila en la obra <i>A puerta cerrada</i> de Jean Paul Sartre.	
	IND8 Identifica la atención con imágenes las describe y las transforma físicamente mediante instrucciones concretas.	-Nombre de la segunda sesión: “Incorporo gesto” -Duración: 2 clases de 4 horas -Descripción: se le pide al participante que realice el gesto físico de la anterior sesión con el personaje elegido y en la repetición de la escena vaya “soltando” el gesto e incorporándolo para finalmente moverse como si “hiciera” el gesto ya incorporado. Aprende así que es un gesto físico y luego lo hace psicológico.	IND8 Se relaciona con la técnica apropiadamente desarrollándola con precisión en la obra <i>A puerta cerrada</i> de Jean Paul Sartre.	

Fuente: elaboración propia

4.1 Técnicas e instrumentos de recolección de datos

4.1.1 Módulo de aprendizaje I.

1. DATOS GENERALES:

INSTITUCIÓN EDUCATIVA: ASOCIACIÓN CULTURAL LA CASA DE LA CREATIVIDAD

PROFESOR: MANUEL TRUJILLO LÓPEZ HAYA

NIVEL: SUPERIOR N°

DE ALUMNOS: 10

DURACIÓN TOTAL: 16 HORAS

FECHAS: SEPTIEMBRE

2. NOMBRE DEL MÓDULO: *Asimilando*

3. ENFOQUE

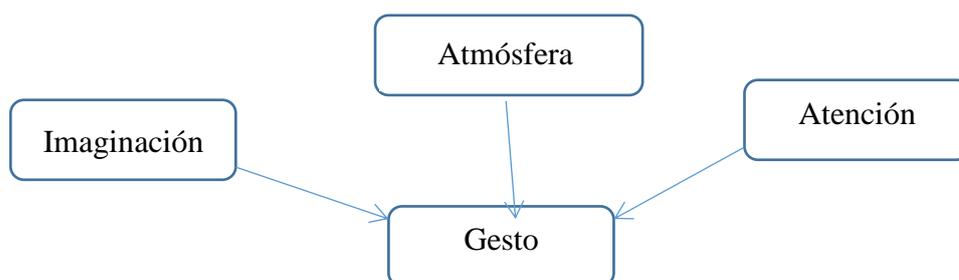


Figura 1. Módulo de aprendizaje I

Fuente: elaboración propia

Tabla 4

Capacidades específicas e indicadores de evaluación – Módulo I

CAPACIDADES ESPECÍFICAS	INDICADORES DE EVALUACIÓN
<ul style="list-style-type: none"> Reconoce un gesto físico en su cuerpo al desarrollar pequeñas escenas. Desarrolla la atención en su grupo con imágenes determinadas. Identifica cada atmósfera y la representa con el cuerpo, logrando un gesto físico específico. 	<ul style="list-style-type: none"> Desarrolla en los integrantes el reconocimiento de la técnica del gesto psicológico por medio de ejercicios de impulsos físicos. Afianza en los integrantes el desarrollo de la técnica del gesto psicológico mediante escenas cortas usando solo movimientos físicos. Fortalece en los integrantes lo asimilado de la técnica, al proyectar personajes construidos por secuencias físicas con texto. Identifica la técnica y la compara con otras en la práctica. Elabora ejercicios con su propio material personal para cada escena. Muestra la evolución de la construcción de un personaje en una obra específica.

Fuente: elaboración propia

Tabla 5*Intervención didáctica – Módulo I*

CAPACIDADES Y DESTREZAS SEGÚN ENFOQUE	SESIÓN	ESTRATEGIAS	TIEMPO	MEDIOS / RECURSOS
	SESIÓN 1	<p>MOTIVACIÓN Trabajo corporal son base en impulsos (pesos, velocidad, oposiciones, miradas, dirección)</p> <p>PROCESO DE APRENDIZAJE</p> <ul style="list-style-type: none"> • Teoría basada en Mijaíl Chéjov, vida y obra. • Como se trabaja la imaginación según M. Chéjov, ejercicios. • Trabajo con poemas usando imágenes. • Trabajo con escenas de no más de 6 minutos explorando diversas imágenes que ellos sientan en sus escenas. • Explorar el “momento previo” a una escena y los silencios mediante imágenes. <p>METACOGNICIÓN</p> <ul style="list-style-type: none"> • Reflexionar sobre el hecho del “cómo” una imagen me ayuda a construir una situación y cómo esto aporta en la exploración del personaje a construir. 	<p>40 min</p> <p>180 min</p> <p>20 min</p>	Cuerpo. Espacio cerrado amplio.
	SESIÓN 2	<p>MOTIVACIÓN</p> <ul style="list-style-type: none"> • Trabajo corporal haciendo secuencias con el trabajo realizado en la motivación de la sesión 1. <p>PROCESO DE APRENDIZAJE</p> <ul style="list-style-type: none"> • Como se trabajan las “atmósferas” según M. Chéjov. • Ejercicios proponiendo diversas atmósferas. ¿Qué sienten? • Trabajo corporal indicando una atmósfera determinada y una situación contraria a la atmósfera ¿Cómo les afecta corporalmente? • Trabajo con escenas de no más de 6 minutos en parejas con diferentes atmósferas. <p>METACOGNICIÓN</p> <ul style="list-style-type: none"> • ¿Qué imágenes se generan dentro de cada uno con estos ejercicios? • ¿Se puede construir un personaje a través de atmósferas? 	<p>40 min</p> <p>180 min</p> <p>20 min</p>	Cuerpo, voz, telas, palos de madera, música instrumental.

4.1.2 Módulo de aprendizaje II.

2. DATOS GENERALES:

INSTITUCIÓN EDUCATIVA: ASOCIACIÓN CULTURAL LA CASA DE LA CREATIVIDAD

PROFESOR: MANUEL TRUJILLO LÓPEZ HAYA

NIVEL: SUPERIOR

N° DE ALUMNOS: 10

DURACIÓN TOTAL: 16 HORAS

FECHAS: OCTUBRE

2. NOMBRE DEL MÓDULO: *El método*

3. ENFOQUE:

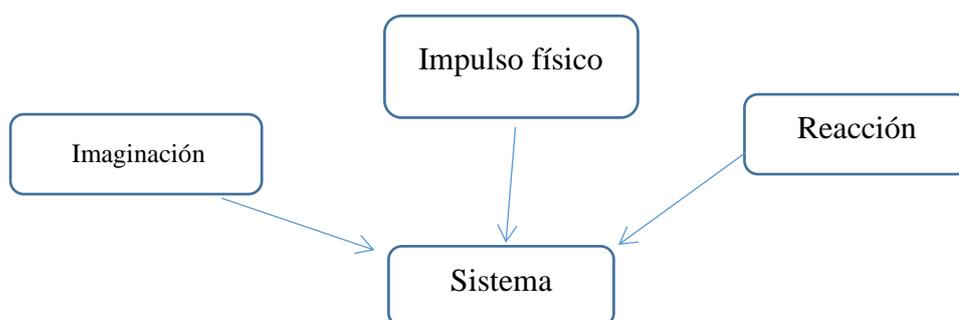


Figura 2. Módulo de aprendizaje II

Fuente: elaboración propia

Tabla 6

Capacidades específicas e indicadores de evaluación – Módulo II

CAPACIDADES ESPECÍFICAS	INDICADORES DE EVALUACIÓN
<ul style="list-style-type: none"> • Reconoce un gesto físico en su cuerpo al desarrollar pequeñas escenas. • Desarrolla la atención en su grupo con imágenes determinadas. • Identifica cada atmósfera y la representa con el cuerpo, logrando un gesto físico específico. 	<ul style="list-style-type: none"> • Identifica imágenes destinadas a desarrollar un gesto psicológico mediante la observación. • Afianza el uso de imágenes para la técnica mediante indicaciones precisas en escenas cortas. • Identifica al personaje observándolo primero desde su imaginación. • Reconoce al personaje y lo confronta con lo imaginado.

Fuente: elaboración propia

Tabla 7.

Intervención didáctica – Módulo II

CAPACIDADES Y DESTREZAS SEGÚN ENFOQUE	SESIÓN	ESTRATEGIAS	TIEMPO	MEDIOS / RECURSOS
	SESIÓN 1	<p>MOTIVACIÓN</p> <ul style="list-style-type: none"> • Reacciona a los distintos impulsos de su cuerpo mediante ejercicios de atención: caminan por el espacio y a la palmada identifican qué es lo último que se movió en su cuerpo y sobre eso trabajan una corporalidad. <p>PROCESO DE APRENDIZAJE</p> <ul style="list-style-type: none"> • Marco teórico acerca de cómo desarrolló M. Chéjov el “gesto psicológico” • Ejercicios con base en frases cortas con diferentes gestos que puedan incluir en esas frases. Todo es una exploración personal. • Ejercicios escénicos en parejas con textos cortos: eligiendo cada uno un gesto físico que sientan que resume esas frases que dice el personaje y lo representan haciendo el gesto. <p>METACOGNICIÓN</p> <ul style="list-style-type: none"> • Reflexionar sobre cómo se fueron construyendo las escenas y los personajes con el gesto físico y cómo ellos se fueron sintiendo. 	<p>40 min</p> <p>180 min</p> <p>20 min</p>	Cuerpo. Espacio cerrado amplio.
	SESIÓN 2	<p>MOTIVACIÓN</p> <ul style="list-style-type: none"> • Se siguen explorando impulsos físicos que provengan de las imágenes más alejadas a cada alumno. Exploración personal. <p>PROCESO DE APRENDIZAJE</p> <ul style="list-style-type: none"> • Explorando con personajes de dibujos animados y de cine que ellos conozcan. • Improvisan una escena con los personajes elegidos del punto anterior y tratan de ubicar un gesto físico que resuma a ese personaje. • Se toman escenas cortas de teatro clásico, pero dichas por estos personajes elegidos con sus respectivos gestos físicos. En parejas. <p>METACOGNICIÓN</p> <ul style="list-style-type: none"> • ¿Qué sintieron, y si les fue fácil representar a estos personajes ubicando un único gesto físico que los represente? • ¿Cómo se sintieron al hacer las escenas clásicas y si lograron disociar a los personajes de ese lenguaje en lo clásico? 	<p>40 min</p> <p>180 min</p> <p>20 min</p>	Cuerpo, voz, telas, palos de madera, música instrumental.

	<p>SESIÓN 3</p>	<p>MOTIVACIÓN</p> <ul style="list-style-type: none"> •Ejercicios de improvisación en grupo para aumentar la observación en el otro. <p>PROCESO DE APRENDIZAJE</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ahora cada uno trata de imitar con un único gesto físico al compañero que se designe. •Hacen escenas contemporáneas, con los gestos físicos de los compañeros que se les designó. •Luego cambian por los del otro compañero, la idea es que todos representen a todos sus compañeros con sus gestos físicos elegidos. <p>METACOGNICIÓN</p> <ul style="list-style-type: none"> •¿Cómo se sintieron y si les fue fácil ubicar un gesto físico que resuma cómo se comportan sus compañeros? •¿Cómo les fue al desarrollar una escena con estas premisas? 	<p>40 min</p> <p>180 min</p> <p>20 min</p>	<p>Cuerpo, voz.</p>
	<p>SESIÓN 4</p>	<p>MOTIVACIÓN</p> <ul style="list-style-type: none"> • Usar diferentes gestos físicos de los explorados en anteriores ejercicios y tratar de hacerlos “internamente”. <p>PROCESO DE APRENDIZAJE</p> <ul style="list-style-type: none"> • Marco teórico de las cualidades de energía de M. Chéjov: moldear, irradiar, flotar y volar. • Explorar con diferentes escenas cortar de M. Chéjov los ejercicios de “moldear”. • Explorar con diferentes escenas cortar de M. Chéjov los ejercicios de “irradiar”. • Explorar con diferentes escenas cortar de M. Chéjov los ejercicios de “flotar”. • Explorar con diferentes escenas cortar de M. Chéjov los ejercicios de “volar”. • Explorar combinando las 4 cualidades de energía. <p>METACOGNICIÓN</p> <ul style="list-style-type: none"> •¿Cómo estas cualidades de energía podrían ayudarme a construir un gesto físico? •¿Cómo puedo integrarlas con las imágenes y atmósferas? 	<p>40 min</p> <p>180min</p> <p>20 min</p>	<p>Cuerpo, voz, objetos pequeños que ellos decidan traer.</p>

Fuente: elaboración propia

4.1.3 Módulo de aprendizaje III.

3. DATOS GENERALES:

INSTITUCIÓN EDUCATIVA: ASOCIACIÓN CULTURAL LA CASA DE LA CREATIVIDAD

PROFESOR: MANUEL TRUJILLO LÓPEZ HAYA

NIVEL: SUPERIOR **N° DE ALUMNOS:** 10

DURACIÓN TOTAL: 16 HORAS **FECHAS:** NOVIEMBRE

2. NOMBRE DEL MÓDULO: *El gesto psicológico*

3. ENFOQUE:

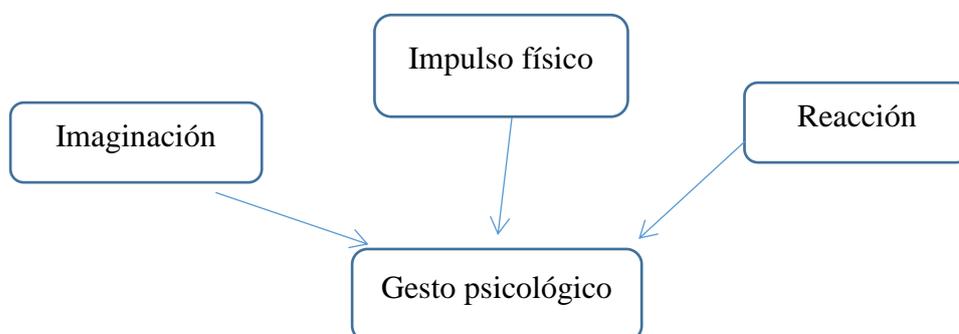


Figura 3. Módulo de aprendizaje III

Fuente: elaboración propia

Tabla 8

Capacidades específicas e indicadores de evaluación – Módulo III

CAPACIDADES ESPECÍFICAS	INDICADORES DE EVALUACIÓN
<ul style="list-style-type: none"> • Reconoce un gesto físico en su cuerpo al desarrollar pequeñas escenas. • Desarrolla la atención en su grupo con imágenes determinadas. • Identifica cada atmósfera y la representa con el cuerpo, logrando un gesto físico específico. 	<ul style="list-style-type: none"> • Reconoce la atención concreta del espacio por medio de ejercicios de atmósferas. • Identifica la atención con imágenes. las describe y las transforma físicamente mediante instrucciones concretas. • Toma atención al proceso de construcción del personaje y lo asimila en la obra <i>A puerta cerrada</i> de Jean Paul Sartre. • Se relaciona con la técnica apropiadamente, desarrollándola con precisión en la obra <i>A puerta cerrada</i> de Jean Paul Sartre.

Fuente: elaboración propia

Tabla 9. *Intervención didáctica – Módulo III*

CAPACIDADES Y DESTREZAS SEGÚN ENFOQUE	SESIÓN	ESTRATEGIAS	TIEMPO	MEDIOS / RECURSOS
	SESIÓN 1	<p>MOTIVACIÓN</p> <ul style="list-style-type: none"> • En círculo, se explora con pelotitas de goma: ¿cuáles son las posibilidades de su cuerpo y cómo reacciona este al lanzarlas con una palabra en particular? • Juegos de improvisación para habilidades narrativas. <p>PROCESO DE APRENDIZAJE</p> <ul style="list-style-type: none"> • Marco teórico sobre cómo el gesto psicológico ayuda en la construcción del personaje. • Se explora cómo los gestos físicos ahora se interiorizan. Este proceso se hace ensayo a ensayo con una obra en particular; en este caso <i>A puerta cerrada</i> de Jean Paul Sartre. • Se definen los personajes de la obra con imágenes y atmósferas. <p>METACOGNICIÓN</p> <ul style="list-style-type: none"> • ¿Cómo sienten el proceso ahora, con una obra en particular y con los personajes de la obra <i>A puerta cerrada</i>? 	<p>40 min</p> <p>180 min</p> <p>20 min</p>	Cuerpo. Espacio cerrado amplio.
	SESIÓN 2	<p>MOTIVACIÓN</p> <ul style="list-style-type: none"> • Improvisaciones físicas que parten de las escenas de la obra antes mencionada. <p>PROCESO DE APRENDIZAJE</p> <ul style="list-style-type: none"> • Explorar con las cualidades de energía (moldear, irradiar, flotar y volar) los textos de sus personajes en la obra elegida. • Elegir y explorar gestos físicos que sientan que resume a cada personaje de la obra <i>A puerta cerrada</i>. Mínimo tres gestos. • Ensayar con cada uno de esos gestos, repetirlos (la repetición como fuerza constante). <p>METACOGNICIÓN</p> <ul style="list-style-type: none"> • ¿Qué sintieron durante este proceso? • ¿Se pudieron quedar con un solo gesto? 	<p>40 min</p> <p>180 min</p> <p>20 min</p>	Cuerpo, voz, telas, palos de madera, música instrumental.

	SESIÓN 3	<p>MOTIVACIÓN</p> <ul style="list-style-type: none"> •Ejercicios de improvisación en grupo para aumentar la observación del gesto en el otro. <p>PROCESO DE APRENDIZAJE</p> <ul style="list-style-type: none"> •Ahora cada uno se queda con solo un gesto del personaje. Se hacen escenas completas y se ensaya siempre con ese gesto físico. •Tener imágenes claras, así como las atmósferas y la atención en la escena. •Determinar el objetivo y la acción de los personajes a través de lo que hacen con el gesto elegido. <p>METACOGNICIÓN</p> <ul style="list-style-type: none"> •¿Es fácil identificar y relacionar los gestos físicos e interiorizarlos? 	<p>40 min</p> <p>180 min</p> <p>20 min</p>	Cuerpo, voz.
	SESIÓN 4	<p>MOTIVACIÓN</p> <ul style="list-style-type: none"> •Como un cierre a esta sesión, que cada uno juegue libremente con su personaje y se diga en parejas, cara a cara, los textos de las escenas con la mayor verdad posible. <p>PROCESO DE APRENDIZAJE</p> <ul style="list-style-type: none"> •El gesto físico ensayado varias veces pasa a ser interiorizado, a ser un gesto psicológico. Ahora el cuerpo habla y se expresa con un gesto interior. •Afinar las últimas escenas para su representación y guiar al que aún no logra interiorizar su gesto. <p>METACOGNICIÓN</p> <ul style="list-style-type: none"> •Entender que todo parte de las imágenes y cómo se interiorizan y diferencian. •El gesto psicológico se consigue primero de un gesto físico que resume al personaje; ensayo tras ensayo, repetición tras repetición, se interioriza hasta convertirlo en un gesto psicológico. 	<p>40 min</p> <p>180min</p> <p>20 min</p>	Cuerpo, voz, objetos pequeños que ellos decidan traer.

Fuente: elaboración propia

Escala de valoración

Apellidos y nombres:

Lugar: Casa de la Creatividad

Instrucciones: a continuación, usted encontrará un conjunto de ítems relacionados con actitudes de... Marque solo una alternativa, según considere conveniente.

Tabla 10

Escala de valoración

Nº	Ítems	Siempre	Algunas veces	Nunca
1	¿Entiendo lo que es un impulso físico?			
2	¿Reconozco lo que es un impulso físico?			
3	¿Me resulta fácil responder ante estímulos verbales y no verbales (gestuales) propuestos en las dinámicas?			
4	¿Reconozco que los movimientos que realizo con diferentes partes de mi cuerpo son los llamados gestos físicos?			
5	¿Puedo reconocer lo que es un gesto físico?			
6	¿Me resulta fácil jugar con mi imaginación y traducirlo en algo físico (gesto psicológico) cuando me dan una palabra o frase?			
7	¿Puedo hacer un movimiento físico determinado, producto de lo que imagino?			
8	¿Me resulta fácil reconocer que mis compañeros también realizan gestos físicos?			
9	¿Mi atención aumenta debido a lo que mi compañero me entrega en escena?			
10	¿Me es fácil relacionar mi mundo interior (emociones, sensaciones, etc.) registrarlas y transformarlas en gestos psicológicos?			
11	¿Identifico qué es el gesto psicológico?			
12	¿Me resulta fácil desarrollar una escena usando el gesto psicológico?			
13	¿Me doy cuenta de que los personajes tienen un gesto psicológico y lo proceso adecuadamente?			
14	¿Puedo incorporar con facilidad el gesto psicológico de un personaje en mi interior?			
15	¿Puedo fácilmente moverme en cada escena e identificar con un gesto?			
16	¿Puedo relacionar los parlamentos a un gesto psicológico?			
17	¿Me resulta fácil reconocer en mis compañeros de escena cuando hacen el gesto psicológico?			
18	¿Puedo pasar de una emoción a otra sin afectarme internamente usando varios gestos psicológicos?			
19	¿Puedo fácilmente reconocer la atmósfera de cada escena y convertirla en un gesto psicológico?			
20	¿Puedo relacionarme mejor con mis compañeros de escena y desempeñarme mejor en lo colectivo?			
21	¿Puedo desarrollar mejor mi atención a través del gesto psicológico?			
22	¿Puedo identificar un gesto psicológico para una obra completa?			

Fuente: elaboración propia

Ficha de observación**Nombre del estudiante****Fecha de nacimiento:****Edad:** años....., meses.....**Grado**....., **sección**.....**Tabla 11***Ficha de observación*

N°	Ítem	Sí	No	A veces
1	¿Reconoce sus impulsos físicos?			
2	¿Su cuerpo reacciona con facilidad ante determinados estímulos verbales y no verbales (gestuales)?			
3	¿Reconoce los diferentes gestos (movimientos) que puede hacer con su cuerpo?			
4	¿Reconoce lo que es un gesto físico?			
5	¿Identifica cada palabra o frase con una imagen?			
6	¿Muestra cada imagen en su interior con un gesto físico?			
7	¿Observa con atención los gestos físicos que desarrolla cada compañero?			
8	¿Desarrolla su atención reaccionando adecuadamente a los gestos físicos que le entrega su compañero?			
9	¿Expresa sus ideas y emociones (su psicología) a través de gestos físicos?			
10	¿Empieza a identificar el gesto psico-físico (gesto psicológico) como una técnica?			
11	¿Desarrolla pequeñas escenas usando el gesto psicológico?			
12	¿Identifica un gesto psicológico para un personaje a representar?			
13	¿Incorpora el gesto psicológico del personaje ensayo a ensayo?			
14	¿Se mueve con facilidad usando el gesto psicológico?			
15	¿Interactúa con sus compañeros de escena adecuadamente reconociendo también sus gestos?			
16	¿Es capaz de manejar diversas emociones modificando los gestos psicológicos?			
17	¿Reconoce adecuadamente su atmósfera (circunstancias dadas) y responde con un gesto físico a estas?			
18	¿El gesto psicológico le ayuda a integrarse mejor en lo colectivo en cada escena?			
19	¿Entiende lo que son los impulsos físicos?			
20	¿Logra identificar el gesto psicológico con cada parlamento?			
21	¿El gesto psicológico aumenta su atención?			
22	¿Utiliza un gesto psicológico para toda una obra teatral?			

Fuente: elaboración propia

4.2 Tablas estadísticas

Tabla 12

Resultados del pretest (variable dependiente)

Variable d	Construcción del personaje																																		
Dimensión	Reconocimiento de la técnica									Imagina el personaje									Construye el personaje												P				
Indicador	Ind 1			Ind 2			Ind 3			Ind 1			Ind 2			Ind 3			Ind 1				Ind 2				Ind 3				Ind 4				T
Est. Items	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30					
1 Anaya	3	1																																	
2 Rojas																																			
3 Ramuera																																			
4 Véliz																																			
5 Pastrana																																			
6 Valle																																			
7 Moncada																																			
8 Chacón																																			
9 Robles																																			
10 Hernández																																			

Fuente: elaboración propia

Tabla 13

Resultados del postest (variable dependiente)

Variable d	Construcción del personaje																																		
Dimensión	Reconocimiento de la técnica									Imagina el personaje									Construye el personaje												P				
Indicador	Ind 1			Ind 2			Ind 3			Ind 1			Ind 2			Ind 3			Ind 1				Ind 2				Ind 3				Ind 4				T
Est. Items	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30					
1 Anaya																																			
2 Rojas																																			
3 Ramuera																																			
4 Véliz																																			
5 Pastrana																																			
6 Valle																																			
7 Moncada																																			
8 Chacón																																			
9 Robles																																			
10Hernández																																			

Fuente: elaboración propia

1. Reconoce su realidad a modo de juego siendo consciente de su cuerpo.

Tabla 14

Resultado comparativo pretest / postest según indicadores

NIVEL DE LOGRO	PRETEST		POSTEST	
	Nº respuestas	%	Nº de respuestas	%
Siempre				
A veces				
Nunca				
Total		100		100

Fuente: elaboración propia

2. Componente apertura sensorial

Tabla 15

Resultado comparativo pretest / postest según dimensiones

NIVEL DE LOGRO	PRETEST		POSTEST	
	Nº respuestas	%	Nº de respuestas	%
Siempre				
A veces				
Nunca				

Fuente: elaboración propia

Conclusiones

La técnica de Mijaíl Chéjov se puede comparar a una habitación con diferentes puertas: al entrar por cualquiera de ellas, es posible encontrarse a sí mismo en el espacio de una actuación inspirada. En este sentido, dicha técnica es considerada como una “caja de herramientas”, pues se puede hacer uso de ella para la consecución de una actuación más vívida, inspirada y en el momento presente.

Referencias

- Alegría, A. (2014). *Para escribir ese teatro que no aburre*. http://www.infoartes.pe/wp-content/uploads/2014/07/alonso_lectura.pdf
- CEP La Inmaculada Concepción. (s.f.). *Gestión De La Calidad*. Recuperado de: <http://lainmaculadaconcepcion.edu.pe/gestion-de-la-calidad/>
- Chéjov, M. (1991). *El Mapa de Mijaíl Chéjov para una actuación inspirada. Sobre la técnica de actuación*. Alba ediciones.
- Chéjov, M. (1999). *Sobre la técnica de la actuación*. Barcelona: Alba Editorial.
- Chéjov, M. (2016). *El camino del actor, vida y encuentros. Artes escénicas*. Barcelona: Alba Editorial.
- Díaz, H. (2009). *Competencias, capacidades, conocimientos y actitudes ¿cómo trabajarlos?* Recuperado de: https://educared.fundaciontelefonica.com.pe/comunidades-virtuales/desafios-de-la-educacion-en-el-siglo-xxi/competencias_capacidades_conoc/
- Garre, S. (s.f.). *Sobre el sistema de actuación de Mijaíl Chéjov*. Recuperado de: <http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones11/11garre.pdf>
- Gómez, M. (2012). *El concepto del personaje teatral y sus variables*. Buenos Aires: Cuadernos de Picadero.
- Hurtado, L., & Ariza, D. (2010). El espacio en el teatro, dos relatos de viaje sobre creación. *cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 6(1), 35-51.
- Kartum, M. (1998). Poner un mundo a vivir: el oficio del escritor. *Revista Gestus*, 20.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Paidós.
- Real Academia Española [RAE]. (2001). *Ciencia*. rae.es/drae2001/ciencia
- Ruano, J. (1997). *Teoría y praxis del personaje teatral aéreo: Pedro Crespo, Peribáñez y Rosaura*. Recuperado de: <http://aix1.uottawa.ca/~jmruano/teoriapraxis.pdf>
- Ruiz, B. (2008). *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Bilbao: Artezblai SL.
- Salvatierra, C. (2009). El cuerpo del actor en el teatro contemporáneo. *Assaig de teatre: Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral*, (70), 157-163.
- Velasco, E. (2013). *La tridimensionalidad del/la actor/actriz: persona, personaje y profesional*. Recuperado de: <https://core.ac.uk/download/pdf/71899406.pdf>