



**ESCUELA SUPERIOR DE ARTE
DRAMÁTICO DE TRUJILLO
“VIRGILIO RODRÍGUEZ NACHE”**

PROGRAMA DE COMPLEMENTACIÓN ACADÉMICA

**La improvisación como estrategia en la
construcción del personaje teatral en
estudiantes de secundaria de la Institución
Educativa Santa Rosa 2019**

**TRABAJO DE INVESTIGACIÓN PARA OBTENER EL GRADO
BACHILLER EN EDUCACIÓN ARTÍSTICA**

AUTOR:

Jenny del Rosario Castañeda Romero

ASESORA:

Dra. Elizabeth Ysmenia Montoya Soto

SECCIÓN:

Educación Artística – Especialidad: Teatro

LINEA DE INVESTIGACIÓN

Didáctica del Arte

PERÚ - 2019

RESUMEN

El presente trabajo de investigación tiene por objetivo determinar cuál es la relación de la improvisación como estrategia y la construcción del personaje teatral en las estudiantes de tercero, cuarto y quinto grado de secundaria de la Institución Educativa Santa Rosa de Trujillo, 2019.

En esta propuesta de investigación se tomará como muestra a las estudiantes participantes del taller de teatro en un número de 108 que corresponden a los grados de estudio, a quienes se les aplicará una guía de observación que nos brindará los datos correspondientes de acuerdo las dimensiones planteadas en la variable la improvisación como estrategia: aceptar, escucha, propuesta e imaginación.

La propuesta tiene sus bases teóricas en diversos autores pedagogos y teatrales y su metodología corresponde a una investigación descriptiva correlacional.

Palabras claves: la improvisación como estrategia, construcción de personajes.

ABSTRACT

The objective of this research work is to determine what is the relationship between improvisation as a strategy and the construction of the theatrical character in third, fourth and fifth grade high school students of the Santa Rosa de Trujillo Educational Institution, 2019.

In this research proposal, a number of 108 students participating in the theater workshop will be taken as a sample, corresponding to the degrees of study, to whom an observation guide will be applied that will provide us with the corresponding data according to the proposed dimensions. in the variable improvisation as a strategy: accept, listen, proposal and imagination.

The proposal has its theoretical bases in various pedagogical and theatrical authors and its methodology corresponds to a correlational descriptive investigation.

Keywords: improvisation as strategy, character construction.

ÍNDICE

Carátula.....	1
Resumen	2
Abstract	3
Indice	4
I. PLAN DE INVESTIGACIÓN.....	6
1.1. Realidad problemática	6
1.2. Formulación del problema	9
1.2.1. Problema general.....	9
1.2.2. Problemas específicos.....	9
1.3. Objetivos	10
1.3.1. General	10
1.3.2. Específicos	10
1.4. Antecedentes	10
1.5. Justificación	18
II. MARCO TEÓRICO	20
2.1. La improvisación teatral.....	20
2.1.1. La improvisación como estilo teatral.....	20
2.1.2. Raíces de la improvisación teatral.....	20
2.1.3. La improvisación como estrategia para construir un personaje.....	23
2.1.4. Elementos de la improvisación.....	25
2.2. Teoría Stanislavkyana sobre la construcción de personaje.....	27
2.2.1. El personaje	27
2.2.2. Conceptos principales del Sistema Stanislavski:	28
2.2.3. El mágico ¿“y si...?”	28
2.2.4. Sentido de verdad	29
2.2.5. Relajación	29
2.2.6. Concentración	29
2.2.7. Definición de construcción de personaje	30
2.2.8. Aspectos físicos	31
2.2.9. Estudio tridimensional del personaje teatral.....	32
2.2.10. Elementos en la construcción de personaje.....	33

2.3. Marco conceptual.....	35
III. METODOLOGÍA	36
3.1. Tipo de estudio	36
3.2. Diseño de investigación	36
3.3. Hipótesis.....	37
3.3.1. Hipótesis general.....	37
3.3.2. Hipótesis específicas.....	37
3.4. Identificación de variables	38
3.4.1. Operacionalización de variables	38
3.5. Población, muestra y muestreo	39
3.6. Criterios de selección	41
3.7. Técnicas e instrumentos de recolección de datos	41
3.8. Validación y confiabilidad del instrumento	42
3.9. Métodos de análisis de datos	43
3.10. Consideraciones éticas	43
IV. ASPECTOS ADMINISTRATIVOS	44
4.1. Recursos y presupuesto	44
4.2. Financiamiento	44
4.3. Cronograma de ejecución	45
V. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	47
VI. ANEXOS	51

I. PLAN DE INVESTIGACIÓN

1.1. Realidad problemática

En el ámbito educativo, el teatro siempre ha sido considerado como una herramienta pedagógica que a través de la representación de historias u obras permite desarrollar capacidades de expresión en sus diversas formas, por las cuales el estudiante logra comprender realidades en las que se encuentran los personajes que ha de interpretar.

En el ámbito internacional, Díaz (1999) indica que las investigaciones brindan coincidencias importantes respecto de cuáles son las mejores estrategias para motivar a los estudiantes, tanto desde la perspectiva de los mismos estudiantes como de los profesores, especialmente educación básica y secundaria, quienes coinciden en identificar los juegos de roles, dramatizaciones y grupos de discusión con otros estudiantes como las estrategias que originan una mayor motivación de los estudiantes para lograr un aprendizaje significativo.

Cuando un alumno proponga un personaje, lo hará desde adentro, es decir de los conocimientos que él tenga de experiencias adquiridas a través del tiempo hayan sido estas propias o indirectas, utilizando su creatividad y buscando en sus emociones para hacerlas externas de manera lúdica. (Agudelo, 2006). La propuesta de diversas actividades dramáticas trae consigo la posibilidad de que el alumno explore dentro de sí cada uno de los personajes que trae consigo, desarrollando de esta manera aspectos importantes dentro de su formación como es la resolución de problemas y cómo actúa frente a ello.

Se afirma que la práctica del teatro, por su valor formativo y humano, cumple con varios objetivos esenciales de la educación, ya que desarrolla y refuerza las capacidades individuales y las habilidades sociales de los alumnos, lo cual redundará en un mayor rendimiento en otras actividades académicas y en su mejor progreso personal.

Tal es así, que, según Cabrera, escritor cubano (citado por Colqui y Utus, 2003) en lo que se refiere a teatro en la escuela dice textualmente:

La concepción tradicional del teatro es la que se debe aplicar en la enseñanza de los niños y jóvenes, que ellos hagan representaciones, sin tener en cuenta que el teatro, como expresión artística que es, responde al disfrute y enriquecimiento espiritual del individuo, y para ello, en el alumno nada mejor que el juego, independientemente que el teatro en sí mismo no es más que un divertimento (p.89).

En la actualidad se dice que en la práctica teatral el estudiante es el protagonista de su propio aprendizaje, de modo que ejercita sus habilidades personales, de memoria, expresividad y creatividad, así como las relacionadas con la autoestima e iniciativa.

En la etapa escolar, los docentes de arte hacen uso de diversas estrategias que se emplean para que los estudiantes logren a construir un personaje para una representación dramática, desde actividades lúdicas así como el conocimiento de técnicas formales para construcción de personajes empleadas por profesionales en el campo de la actuación, se convierten en herramientas útiles que permiten que los estudiantes exploren diversas realidades y reaccionen de diversas maneras ante cada situación que se les plantee de acuerdo al personaje a representar.

En el ámbito local, la IE Santa Rosa apuesta y apoya la enseñanza del arte en sus diferentes manifestaciones: teatro, danza, artes plásticas y música.

Se sabe que el montaje de una obra teatral supone una práctica educativa que extiende sus valores más allá de los estudiantes que la llevan a cabo, puesto que es también una experiencia enriquecedora y formativa para los docentes y para aquellos que asisten y colaboran en la representación. Por consiguiente, cabe mencionar nuevamente la importancia de que las estudiantes deben interpretar personajes bien contruidos en todas sus dimensiones.

El teatro en la IE tiene mucha acogida por parte de las estudiantes, quienes demuestran muchas habilidades para la actuación; pero también podemos mencionar algunas dificultades para sus representaciones que se han

observado en las estudiantes del tercer, cuarto y quinto grado de secundaria, siendo la más resaltante la construcción de un personaje teatral, evidenciados por diferentes motivos, dentro de los cuales podríamos mencionar: la postura corporal, las estudiantes muestran timidez para desprenderse de sus características físicas propias y adoptar nuevas, no asumen una postura corporal de acuerdo al personaje que le toca representar. La voz, muestran poca creatividad para identificar la voz que pueda tener un personaje, limitándose a emitir la suya y encontrando un desfase en ello al no tener casi nunca una coincidencia entre lo físico y la voz. Caracterización externa, poca predisposición para observar un personaje, la falta de creatividad en la caracterización de un personaje, como el uso de vestuarios, maquillaje, utilería, etc.

Además, esta actividad, de construcción del personaje, se debe desarrollar en un ambiente relajado y lúdico, sin distractores externos, donde las estudiantes disfruten de cada parte del proceso, de adquisición de características nuevas, diferentes a las suyas, lo cual contribuye a que se refuerce el aprendizaje. Pero la institución educativa, no cuenta con ambientes propicios para el desarrollo de esta actividad, pudiendo ser esto también una razón de dificultad.

En la búsqueda de lograr la construcción de un personaje teatral existen diversas estrategias o técnicas siendo una de ellas la improvisación la misma que consiste en crear escenas de manera instantánea, sin elaborar un guion previo, y en las que el actor interpreta la ficción en el mismo momento que la está creando (Montavani, Cortés, Corrales, Muñoz, & Pundik, 2016)

En la representación espontánea presentan una situación real o hipotética en donde cada estudiante representa un papel. De este modo pueden abordar la problemática desde diferentes perspectivas y comprender las diversas interpretaciones de una misma realidad. La participación de los alumnos no tiene que seguir un guión específico, pero es importante una delimitación y una planeación previa a la puesta en práctica del ejercicio.

Este trabajo realizado como una estrategia de construcción de personajes desde las aulas en el área de Arte y Cultura ha llevado a investigar cuál es

la relación de la improvisación como estrategia en la construcción del personaje teatral en las estudiantes de tercero, cuarto y quinto grado de secundaria de la Institución Educativa Santa Rosa de Trujillo, 2019.

1.2. Formulación del problema

1.2.1. Problema general

¿Cuál es la relación de la improvisación como estrategia en la construcción del personaje teatral en las estudiantes de tercero, cuarto y quinto grado de secundaria de la Institución Educativa Santa Rosa de Trujillo, 2019?

1.2.2. Problemas específicos

- ¿Cuál es la relación de la dimensión aceptar de la variable improvisación como estrategia en la construcción del personaje teatral en las estudiantes de tercero, cuarto y quinto grado de secundaria de la Institución Educativa Santa Rosa de Trujillo, 2019?
- ¿Cuál es la relación de la dimensión escucha de la variable improvisación como estrategia en la construcción del personaje teatral en las estudiantes de tercero, cuarto y quinto grado de secundaria de la Institución Educativa Santa Rosa de Trujillo, 2019?
- ¿Cuál es la relación de la dimensión propuesta de la variable improvisación como estrategia en la construcción del personaje teatral en las estudiantes de tercero, cuarto y quinto grado de secundaria de la Institución Educativa Santa Rosa de Trujillo, 2019?
- ¿Cuál es la relación de la dimensión imaginación de la variable improvisación como estrategia en la construcción del personaje teatral en las estudiantes de tercero, cuarto y quinto grado de secundaria de la Institución Educativa Santa Rosa de Trujillo, 2019?

1.3. Objetivos

1.3.1. General

Determinar la relación de la improvisación como estrategia en la construcción del personaje teatral en las estudiantes de tercero, cuarto y quinto grado de secundaria de la Institución Educativa Santa Rosa de Trujillo, 2019.

1.3.2. Específicos

- Determinar la relación de la dimensión aceptar de la improvisación en la construcción del personaje teatral en las estudiantes de tercero, cuarto y quinto grado de secundaria de la Institución Educativa Santa Rosa de Trujillo, 2019.
- Determinar la relación de la dimensión escucha de la improvisación en la construcción del personaje teatral en las estudiantes de tercero, cuarto y quinto grado de secundaria de la Institución Educativa Santa Rosa de Trujillo, 2019.
- Determinar la relación de la dimensión propuesta de la improvisación en la construcción del personaje teatral en las estudiantes de tercero, cuarto y quinto grado de secundaria de la Institución Educativa Santa Rosa de Trujillo, 2019.
- Determinar la relación de la dimensión imaginación de la improvisación en la construcción del personaje teatral en las estudiantes de tercero, cuarto y quinto grado de secundaria de la Institución Educativa Santa Rosa de Trujillo, 2019.

1.4. Antecedentes

A nivel internacional

A partir de la búsqueda de investigaciones sobre la construcción del personaje y la improvisación como una estrategia para construir un

personaje teatral, se eligieron los siguientes trabajos que sirven de respaldo a la presente tesis:

Salas (2013) en su tesis “Cinco personajes en busca del proceso de una actriz: (La evolución actoral de los cuatro años de estudio en la Escuela de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador proporciona al actor/actriz las herramientas necesarias para establecer una metodología propia para la construcción del personaje)” para optar la licenciatura en actuación teatral en la Universidad Central del Ecuador, concluye que:

- El proceso de evolución actoral de la actriz permite evidenciar que: en una primera etapa el actor/actriz experimenta emociones fuertes que no puede controlar, siendo necesario trabajar una técnica acorde al actor/actriz, para direccionar, sostener y expresar su emocionalidad desde la protección y el manejo adecuado de sus emociones.

En una segunda etapa, el actor se percibe más seguro respecto a la construcción de personaje; siendo parte de ello los requerimientos técnicos y académicos (destinatario, conflicto, objetivos, etc.), para que el actor sea dotado con una lógica y claridad sobre lo que quiere expresar con su personaje. A continuación, la naturalidad del personaje implica un distanciamiento entre el actor/actriz y este, asegurando que el personaje “viva” en escena. En la última etapa, el actor/actriz cuenta con las herramientas para la construcción de un personaje, seleccionando aquellas con las que ha obtenido mejores resultados.

- La metodología propia de la actriz y autora del presente trabajo evidencia que: para aproximarse a un personaje, se lo imagina y elabora ideas claras sobre las circunstancias y conflictos de este a partir de la obra, en base a los resultados se elabora el montaje y la partitura de acciones que le permitirán asumir el personaje como resultado final proveniente de su creación dentro de la obra teatral.

Para la actriz, cada personaje toma diferentes caminos, aunque tengan similitudes con respecto al trabajo.

Recalde (2015) en su tesis “El arte teatral en la formación integral de los estudiantes de séptimo año de la escuela de educación básica “Ciudad de Ibarra” de la ciudad de Guayaquil, de la Universidad de Guayaquil”, concluye que existe:

- Poco conocimiento de los docentes de arte sobre personificación teatral, carencia de aprendizaje artístico en los estudiantes, pues muchas veces son reprimidos. Poco incentivo de los docentes promoviendo la motivación del arte teatral en los estudiantes. Al ejecutar ejercicios de arte teatral, los estudiantes crean un ambiente de confianza, seguridad y estímulo para desarrollar sus habilidades. Los docentes también son partícipes de las actividades dinámicas en las cuales se divierten conjunto al estudiante y aprenden al mismo tiempo, pero no tienen las suficientes pautas o enseñanzas para armar un plan de estudio teatral.

Renaudin (2012) en su artículo “La improvisación dramática como entrenamiento estratégico en el aula de Le”, publicado en la revista MarcoELE. Revista de Didáctica Español Lengua Extranjera; plantea la improvisación teatral como estrategia en el proceso de aprendizaje y demostración de destrezas orales; a través de un taller de dramatización de setenta horas, realizado con alumnos matriculados en una academia de Salamanca. Dicho taller estaba compuesto por 3 tipos de actividades: improvisación, juegos dramáticos (mimo, clown, humor y juegos de rol) y actividades periféricas. Se concluye que:

- Las estrategias impartidas en el contexto de la improvisación, ocasiona la transformación de conocimientos, creencias y actitudes de los estudiantes en un proceso de autoaprendizaje y autonomía. Esto causa que la improvisación aporte la función analítica, exploratoria y expresiva en el campo educativo. En las dos primeras, los estudiantes exploran sus emociones y opiniones, reconstruyen su marco de referencia y amplían su conocimiento. Mientras que, en

la última, estimulan su capacidad comunicativa y desarrollan destrezas lingüísticas.

Rodado (2015) en su tesis doctoral titulada “La Improvisación dramática como mecanismo de aprendizaje” de la Universidad Carlos III de Madrid; tiene como objetivo principal demostrar el valor pedagógico de la improvisación como portadora de todos aquellos elementos dramáticos, creativos y técnicos que permitirán al actor afrontar el hecho teatral de forma rigurosa, científica y artística, su finalidad principal es proporcionar conocimientos y habilidades prácticas referidas al hecho interpretativo. Se concluye que:

- Para crear un clima de confianza y de seguridad entre los alumnos, se debe empezar con ejercicios individuales propuestos por ellos mismos con el objetivo de desarrollar la concentración y aprenda que, interpretar consiste en realizar lógicas de comportamiento. Entonces, se deben organizar propuestas, proporcionar conocimientos e información al respecto y orientar al alumno en su proceso de búsqueda. Finalmente, la improvisación es trascendental y radica en la comprensión de los elementos estructurales y dramáticos como la concentración, atención, imaginación, fantasía y las circunstancias dadas y/o imaginadas, etc.

Betancur y Rairán (2017) en su trabajo de grado denominado “Elementos de la improvisación teatral para la construcción de habilidades psicomotrices en alumnos con discapacidad cognitiva” plantea desde la práctica pedagógica, aperturar un espacio de teatro para los alumnos de la Fundación Fe. Se concluye que:

- La improvisación teatral constituye un hilo conductor del proyecto, pues cuenta con elementos como la imaginación y espontaneidad, cooperando a la solidificación de la clase de teatro.
- Asimismo, se percibe que los elementos de la improvisación teatral aportan a las personas con discapacidad cognitiva, beneficios corporales y cognitivos; fortaleciendo sus habilidades psicomotrices. Finalmente, es necesario considerar y visualizar a la discapacidad

cognitiva como una oportunidad de comprender los sucesos cotidianos y capacidades de aquellas personas que lo padecen.

A nivel nacional

Fulca (2018) en su tesis “La Identificación en la construcción del personaje en actores de teatro musical realizado en la Universidad Peruana de Ciencias”, concluye:

- Conforme el actor demuestre un mayor dominio técnico y escénico del personaje y participe de él hasta la finalización de la obra, surgen diversas consecuencias a partir de la representación de un personaje prolongadamente. Ello se evidencia tanto física como psicológicamente en el actor. En efecto, este debe realizar determinados comportamientos y adoptar ciertas posturas; es decir, lograr cambios en sus actitudes o manera de ser. Estos cambios implican el surgimiento de actitudes que nunca formaron parte del repertorio conductual del artista, sino que surgieron del trabajo exhaustivo con el personaje. Estas manifestaciones se revisaron en la categoría “marcas del personaje”, donde los actores cuentan sus experiencias vividas durante y fuera de las tablas. Este fenómeno se percibe como el resultado de una identificación introyectiva, en la que el actor tuvo que incorporar y adoptar como parte de sí mismo aquellas características del personaje necesarias para lograr una interpretación fidedigna de este, pero sin dejar de asumir las consecuencias que le ocasionaría hacer tal transformación. Por último, al tener una concepción más clara sobre el rol de su cuerpo en la actuación, al finalizar la función, los actores revelan los aprendizajes significativos que tuvieron con su personaje durante el trabajo actoral y personal.

Colqui y Utus (2013) en su tesis El teatro como técnica en la comunicación asertiva en estudiantes del cuarto grado de secundaria de la institución educativa “José Faustino Sánchez Carrión” el Tambo de la Universidad Nacional del Centro del Perú, quien dentro de sus conclusiones considera:

- Con la actividad teatral se logró la desinhibición de los estudiantes del cuarto grado de educación secundaria de la Institución Educativa “José Faustino Sánchez Carrión” El Tambo, haciendo que su capacidad comunicativa y su relación con sus compañeros mejore, cultivando valores; así mismo que sea más creativo, tenga seguridad en sus actos y se proyecte ante su contexto social y cultural. El teatro como técnica es una forma de expresión y por consiguiente ayuda a mejorar la comunicación asertiva, puesto de que dentro de éste prevalece una variedad de componentes que ayudan a mejorar la comunicación con los demás.

Vargas (2015) de la Pontificia Universidad Católica del Perú desarrolló la tesis: “La improvisación teatral y sus nuevas posibilidades”, cuyo objetivo fue identificar el potencial que ofrece un producto de naturaleza escénica como la impro para su conversión al mundo audiovisual, en especial en el género del entretenimiento televisivo en Perú.

- Después de realizar una detallada revisión bibliográfica e histórica en relación a los orígenes y presencia de esta técnica teatral en el Perú, el autor evalúa la presencia de la impro en los medios de comunicación, en este caso la televisión. Al final concluye que “Debido a que la segunda hipótesis secundaria resultó inválida, la hipótesis general también quedó descartada, ya que hace falta mucho más que el riesgo de producir un programa basado en improvisación para que logre ingresar a una parrilla de televisión abierta o por cable, en nuestro país. Sin embargo, los resultados encontrados a partir de la investigación teórica y de campo, han revelado mucha información que puede ser trascendental para el crecimiento de la impro” (Vargas G. 2015, p. 139).

Lora (2014) investigó en pre grado en la Escuela Nacional Superior De Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro” la tesis: “Taller de improvisación teatral para la disminución de las conductas de exclusión en el aula de cuarto de secundaria del colegio Mercedes Indacochea”, este estudio se llevó a cabo en Lima, Perú. Se planteó como objetivo

poner en evidencia que el taller de improvisación teatral disminuye las conductas de exclusión de los estudiantes adolescentes de esta institución. La metodología fue aplicada, mixta y correlacional; el tipo de investigación fue cuasi experimental y se realizó en un solo grupo. La investigación dio inicio con la aplicación de un test que permitió identificar la composición de muestra de estudio, luego se aplicó una escala de Likert para medir actitudes de las estudiantes respecto a la exclusión. Luego de esto, se llevaron a cabo un módulo de aprendizaje de actuación, improvisación y creatividad, finalmente se aplicó una segunda escala de Likert para evaluar las conductas de exclusión asimismo fichas de observación, que permitieron llegar a la conclusión:

- Las técnicas de improvisación, tanto de Keith Johnstone como de Robert Gravel, son eficaces para que las estudiantes enfrenten positivamente las relaciones interculturales en las que se desenvuelven. Ayudó en la ruptura del hielo inicial la inclusión en las improvisaciones de las burlas, los apodosos peyorativos y los insultos que al principio se proferían entre ellas; al ver su propio reflejo siendo vejado en el escenario empezaron a desarrollar sentimientos de empatía por sus compañeras. Así, las estudiantes del Cuarto de Secundaria del Colegio “Mercedes Indacochea” se empoderaron de su identidad y disminuyeron las manifestaciones de las conductas de exclusión en el aula (Lora Cuentas, 2014, p. 207).

Vásquez (2015) a través de su tesis denominada “Improvisación teatral, instrumento para estimular la decisión de hacer” para optar el Título Profesional de Licenciado en Educación Artística; propone pautas de cómo estimular dicha decisión en jóvenes del quinto año de educación secundaria de la IEP Peruano japonesa “Hideyo Noguchi”, a partir del desarrollo, aplicación y sistematización de la improvisación teatral. Esta investigación marcada por un diseño descriptivo - preexperimental, pretende mediante un taller teatral basado en ejercicios y dinámicas, que los jóvenes liberen la espontaneidad, elaboren estrategias para lograr sus fines, asuman riesgos, amplíen su interrelación social y sean capaces de usar todos los recursos mencionados, a fin de promover el

cambio constructivo y positivo en sus vidas, es decir que tengan capacidad de decisión, ya que solo así podrán realizar las acciones necesarias que los distinga como personas realizadoras. El análisis de los resultados de la investigación, permite admitir que el desarrollo del taller logró:

- Elevar los indicadores de diversas destrezas en los participantes al accionar en busca de objetivos claros, reconociendo sus debilidades y fortalezas, para trabajar siempre en función de ello, y así apuntar a ser mejor ser humano cada día.

Lizarraga (2018) en su tesis de maestría “Los juegos dramáticos y su influencia en la interpretación teatral realizada por estudiantes de teatro en la Universidad Nacional De Educación Enrique Guzmán y Valle”, a partir de la selección de 64 estudiantes del 4° Ciclo de la Especialidad de Teatro. A partir de los resultados obtenidos, concluye:

- Los juegos teatrales implican manejo metacognitivo de capacidades y competencias inherentes a la comunicación siendo las más importantes: La capacidad de escuchar y la expresión oral, estimulación de la creatividad, favorecimiento de la interrelación entre los participantes (fomenta la empatía y la cercanía entre profesores y estudiantes) y superación de la timidez para hablar y actuar en público.
- Considera que el juego dramático debe emplearse como un recurso para la expresión oral, el movimiento y la relación personal, improvisando de forma colectiva acciones o situaciones.
- Recomienda a las universidades implementar soporte técnico y una plataforma virtual con la finalidad de que los estudiantes realicen actividades académicas relacionado a los juegos teatrales empleando la tecnología de la información.

Linares (2019) estudiante de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica Del Perú, en su tesis titulada “La improvisación testimonial como herramienta para la construcción de un personaje demandante para actrices en formación”, propone el

desarrollo de un laboratorio práctico de seis (6) sesiones de Improvisación Testimonial como herramienta en el proceso de la construcción de un personaje. Esta investigación práctica artística tiene como finalidad analizar la experiencia de un grupo integrado por tres actrices en formación que interioricen la técnica de improvisación testimonial y busquen en ella un espacio de exploración y autoconocimiento, que las motive a retarse, expandir sus límites, sensibilizarse, reconocer sus facetas y salir de su zona de confort. A partir de ello, la autora concluye que:

- Aunque la Improvisación Testimonial es una técnica que requiere entrenamiento, sirve para entender y reforzar los vínculos que conectan con el personaje, al trabajar con la historia y consciencia personal.

A nivel local

Según Guevara (2015) en su tesis de investigación titulada “Juegos teatrales para disminuir el estrés en usuarios de los Centros Adulto Mayor Essalud en la Provincia De Trujillo”, de tipo cuantitativa y aplicada y diseño cuasi experimental; el estudio se encuentra orientado a determinar si la aplicación de juegos teatrales disminuye el nivel de estrés en usuarios, seleccionando intencionalmente 30 usuarios, con los que se conformó el grupo experimental y control, durante un periodo de 02 meses. El autor logra comprobar que:

- El desarrollo de la estrategia de juegos teatrales ayuda a afrontar el estrés, de manera participativa, divertida y creativa, generando un ambiente de confianza y libertad para expresarse plenamente.

1.5. Justificación

En cuanto a la justificación práctica esta investigación ayudará a resolver las dificultades como, la falta de creatividad en la caracterización del personaje, la dificultad de desprenderse de sus características personales, la timidez al realizar las actividades dramáticas, que

presentan las estudiantes en el momento de la construcción de sus personajes, empleando estrategias como la improvisación.

Se justifica teóricamente porque se pone de relieve los aportes de Robert Gravel en cuanto a la improvisación como una estrategia interesante para construir un personaje teatral a partir de escenas creadas instantáneamente, sin considerar una preparación previa fomentando la imaginación y la creatividad de los estudiantes.

Se justifica metodológicamente porque en los últimos años el arte se ha visto disminuido debido a que no se le ha tomado en cuenta en la búsqueda de nuevas tecnologías que apoyen la práctica de actividades dramáticas en las escuelas, por lo que el teatro escolar generalmente se sirve de las teorías dramáticas que se usan en el teatro profesional que permiten observar los pasos que nos llevan a construir un personaje. Por ello creemos que apoyar la investigación con la improvisación como estrategia en la construcción del personaje teatral mejorará dicha actividad, reconociendo las dificultades al realizar el estudio del personaje en sus diferentes dimensiones.

Es conveniente porque se emplea una estrategia lúdica para construir un personaje teatral ya que, por su propia edad, las estudiantes se sienten cohibidas de adoptar características corporales y psicológicas de sus personajes a representar.

Es relevante socialmente porque permite la integración y desarrollo emocional que es parte de la formación de la estudiante, lo que facilitará asumir roles dentro de la sociedad e incentivará la imaginación y creatividad.

II. MARCO TEÓRICO

2.1. La improvisación teatral

2.1.1. La improvisación como estilo teatral

Para Montavani et. al. (2016), la improvisación constituye un estilo teatral que implica escenas diseñadas espontáneamente, sin un guión de por medio. Abarca el uso de personajes, acciones, espacio.

Es pertinente afirmar que el actor no solo interpreta la historia, sino también es el director del acto escénico, convirtiéndose en el responsable de la dramaturgia, Asimismo, Gonzales (2014) manifiesta que una de las características de la improvisación es que prueba la creatividad espontánea o premeditada.

Por lo demás, sabemos que en teatro “improvisar no se improvisa”, pues solo la disciplina y entrenamiento hace que la improvisación sea una habilidad fluida para el actor. Esto justifica la consistencia de la técnica de la improvisación que, al igual que otras, exige responsabilidad y recursos propios.

2.1.2. Raíces de la improvisación teatral

Para abordar este tema, es preciso aclarar que es un arte autónomo y que presenta su disciplina y estética propia.

Halpern et. al. (2004), manifiestan que su nacimiento está en la *commedia dell'arte*, considerada una forma italiana de hacer teatro en los siglos XVI y XVII. Esta tenía el propósito de entretener desde la burla y el movimiento, más que en el diálogo.

Autores como Monteaner y Simon (1979), afirmaron que la improvisación sea un espectáculo universal en vista de que la técnica era empleada para hacer visible la realidad cultural, logrando con ello hacer más popular el teatro.

Otros autores como Montavani et. al. (2016) plantea que la improvisación tiene sus orígenes desde las cavernas y luego en el teatro griego, las bacanales y sus invocaciones a sus dioses del amor. Esa técnica se expresaba por medio de la música y danza. Los primeros hombres improvisaban en música, danza o drama; sin embargo, no tenemos muchas evidencias de la importancia que se le atribuía. Por lo expuesto, el hombre en diferentes tiempos vivió y creó en el momento, así la tendencia artística dominante fue quedarse fascinado por el contenido del acto realizado y por su conservación.

Halpern et. al. (2004) expresan que en los siglos XVI y XVII la comedia del arte o del improviso floreció en Italia y Francia con los personajes: Arlequino, Colombina, Pantaleone y Dottore. En estos personajes, los actores improvisaban los en base a un esquema argumental previamente acordado.

En la cultura italiana en lo que corresponde a la comedia del arte, los personajes típicos y característicos se representaban usando una máscara, así un solo actor, caracterizaba diversos personajes con cada máscara, lo cual era posible puesto que el actor estaba al tanto de la personalidad que armonizaba con improvisación de diálogos e historias.

Guerra (2014) explica que, en el siglo XIX, previo a la aparición del Teatro de arte de Moscú, ya se visoraban estos “teatros libres”; tal es el caso del Freire Buhne en Berlín o el Théâtre Libre en París. Sin embargo, Emile Zola fue el que anhelaba un teatro de la era científica y prefirió obras adaptadas en base a sus novelas, en las que incluía a los actores de la vieja escuela que recitaban los textos con la ampulosidad y falsedad propias en tiempos aquellos.

Por otro lado, Rodado (2015), manifiesta que esto permitió crear un nuevo concepto escénico que transformó la práctica de forma revolucionaria y que tiene como su referente a Stanislavski, el que se uniría al rechazo interpretativo imperante. En base a los

ejemplos del Théâtre Libre de París y la Freie Bühne de Berlín se plantea un tipo de interpretación de acuerdo a las leyes de la naturaleza misma, reflejo fiel de la vida, y la creación como un proceso orgánico del actor, cuya máxima preocupación fue la verdad escénica, puesto que para él no existe el arte sin verdad. Esto provocó una ruptura con las enseñanzas tradicionales sustentadas básicamente en los procedimientos externos de la actuación y en el resultado final, incluyendo todos los recursos de la actuación mecánica: clichés, estereotipos, convencionalismos, rutina, etc.

En esta historia también aparece Konstantin Stanislavsky, quien revoluciona el teatro inspirado por Zola a principios del siglo XX, utilizando la improvisación como el medio perfecto para construir un personaje. Para Montavani et. al. (2016) este autor empleó la improvisación como complemento para llegar a la construcción de un personaje prefijado de antemano por su autor. Se preocupó mucho por investigar sobre la verdad en la escena con el propósito de hacer más creíble la actuación.

Sin embargo, surge “el teatro de la espontaneidad” en Viena, en los años veinte con Jacobo Levy Moreno (1889-1974), creador del psicodrama y del teatro de la improvisación. Este precursor del teatro espontáneo demuestra que la espontaneidad se puede cultivar si se ejecuta una metodología para llegar conscientemente a ella. Según este autor, en el acto espontáneo se conjugan diversos aspectos y expresiones de una persona, que ante una determinada situación moviliza sus impulsos corporales, sentimientos, emociones, pensamiento y voluntad para dar una respuesta más adecuada en el instante presente.

Asimismo, Stanislavsky (1980) propone un sistema apoyado en estudio de la vida, teniendo en cuenta básicamente lo que se observa, un entrenamiento integral que va desde lo psicológico hasta lo físico, un entrenamiento diario, disciplinado, y la verdad

escénica; para representar de una forma más realista a los personajes en su aspecto interior o emocional.

Posteriormente aparece Viola Spolin, quien enseña interpretación por medio de improvisaciones en 1940 en Estados Unidos brindando así un valioso aporte a los juegos teatrales.

Otro caso es el de Del Close, coautor del libro “La verdad de la comedia” quien, a finales del siglo XX, brinda las herramientas para construir un formato de improvisación llamado Harold.

Para finalizar, Keith Johnstone, en los 50 crea un actividad o formato de improvisación denominado “Deporte teatral” o “impro sport”. Johnstone (1990), al respecto afirma que este nombre le quita al teatro la connotación elitista que tiene aún. A los eventos de "Teatro Sport" asiste todo tipo de público, lo que ha producido una revitalización del teatro. Otro de sus aportes es la democratización del arte. Afirma que es verdad que el gran artista se hace con trabajo y disciplina, pero la raíz, el germen, la posibilidad del genio está en todos y cada uno de los otros.

Lo que se destaca de Johnstone es que buscó las formas de renovar la imagen del teatro, pues este en su tiempo se divorció del pueblo; aquí su aporte y audacia de democratizar nuevamente el teatro, juntando el deporte y el teatro. Montavani et. al. (2016), opina que se inspiró en competiciones de lucha libre, de las que adaptó al teatro el formato y sus técnicas. Manifestó que este autor quería emplear la pasión que se forja entre deportistas y público, la tensión de la competición, creando así un espectáculo espontáneo y creativo que naciera del encuentro de energías entre actores y espectadores.

2.1.3. La improvisación como estrategia para construir un personaje

Para efectos de esta investigación se ha tenido como base la teoría de la improvisación de Gravel, la misma que se detalla a continuación.

a) Solos

Gravel (1987) expresa que los seres humanos tienen un bagaje nutrido de experiencias personales con las que es capaz de ser expresado en una escena, por lo que es probable improvisar a partir de un sentimiento, emoción o imagen mental.

Este autor resume su propuesta así:

- Relajación
- Escucha de sí mismo
- Elección de un punto de partida (si no hay un tema impuesto)
- Juego (encarnación de una imagen mental)
- Escucha
- Búsqueda de un motor
- Juego
- Escucha
- Búsqueda de un motor
- Juego.
- Repetición de la mecánica tantas veces como sea necesario para el encadenamiento juego - escucha - búsqueda de un motor... y conclusión.

b) Con el otro

El autor afirma que el trabajo junto a su par de escena es el verdadero ensayo para el actor improvisador o convencional y esboza con claridad pautas con el uso de ejemplos muy gráficos: “cuando el actor A y el actor B están involucrados en una improvisación, se da paso a un juego teatral donde ambos escribirán una obra espontánea. Ellos van a escuchar y escucharse al mismo tiempo” (p. 79).

Resume la mecánica de los dos improvisadores así:

- Relajación
- Proposición de la partida por A.

- Juego de A (encarnación de la imagen mental).
- Decisión de B de entrar, en el juego de A después de la comprensión de la proposición inicial.
- Juego de A + B.
- Escucha total + visión periférica.
- Búsqueda de motores.
- Voluntad del sí.
- Juego de A + B.
- Escucha total + visión periférica.
- Búsqueda de motores.
- Voluntad del sí.

c) Con los otros

El autor manifiesta que la improvisación puede llevarse a cabo hasta con más de 10 actores en escena, lo cual implica un arduo entrenamiento, lo cual puede obtenerse si se ejerce los principios de la improvisación con 2 personas, sin dejar de lado la escucha, la aceptación y la propuesta (motor). Es muy fundamental recordar que la improvisación requiere la disciplina y la práctica sin temor a equivocarse, entrenando la espontaneidad.

2.1.4. Elementos de la improvisación

Para Gravel (1987) existen variaciones, hay aspectos que concuerdan, estos son:

a) Aceptar (el sí)

Se suele decir “no” instintivamente, indicando que somos criaturas complejas y divinas peleando por nuestro espacio, nuestro territorio, nuestra seguridad. Ello constituye una lucha interpersonal donde el arma a usar es el “no” (Argentino, 2013).

Plantea que para improvisar, se debe crear un vínculo con el compañero de improvisación, para lograr su fin, se debe ceder y decir Sí, siendo casi un dogma para la improvisación.

Teniendo en cuenta este contexto, Gravel (1987) afirma que el Sí o la aceptación para cooperar a la escritura de la improvisación, se logra abriéndose a las propuestas del otro o sugiriendo nuevas.

b) La escucha

El autor en mención explica que el “sí” se complementa con la escucha total. Nada de lo que se dice debe ser obviado, recomendando al actor que no puede avanzar algo impunemente y abandonarlo inmediatamente después, ya que esto afectará el curso de la improvisación.

c) Propuesta

Gravel (1987) entiende la propuesta como el “motor” de la improvisación, a las ideas que el improvisador tiene y que permitirán a la historia seguir desarrollando. Impulsa a los otros mecanismos porque implica una idea que hace avanzar la improvisación.

Refiere que “un buen improvisador debe aprender a tomar el motor cuando tiene una buena idea y soltarlo cuando el otro propone una mejor, dando paso a la fluidez de la improvisación” (p. 86).

Por otro lado, Argentino (2013) afirma que “la propuesta depende de la escucha y la aceptación, es un elemento de aparición casual o intencional capaz de definir, direccionar, o justificar una escena”(p. 86).

d) Imaginación

Rodado (2015), plantea que “la imaginación es la combinación de objetos conocidos en un todo que no corresponde a la realidad” (p. 89).

Por otro lado, Gravel (1987), manifiesta que:

La imaginación es un elemento motor en el proceso de improvisación. Para él, el actor instala la situación, se escucha a sí mismo, espera las imágenes que van a nacer en su cabeza, espera la imagen que va a hacer avanzar la acción. Es decir, que, fiándose en su imaginación, busca un motor: una idea permitirá seguir a la acción y por consiguiente a la improvisación (p. 89).

Respecto a ello, Johnstone (1990) asegura que la creatividad y la imaginación son patrimonio normal de todos los seres humanos, solo hay que dejarlas fluir. Sin embargo, todos pasamos por un bloqueo y es la impro la que proporciona técnicas para desbloquear y abrirle paso al subconsciente.

2.2. Teoría Stanislavkyana sobre la construcción de personaje

2.2.1. El personaje

Según Stanislavski (1999) el personaje de teatro, debe entenderse no solo por la corporeidad que es creada por la ficción del actor o el autor, sino por la disposición de recursos expresivos, físicos, energéticos, psicológicos y emotivos de un profesional preparado y enfocado exclusivamente en su función. En este sentido, el personaje no solo nace del deseo de actuar, sino del despliegue de un conjunto de conocimientos técnicos que el actor pone en juego en su composición.

Precisamos que la construcción de personaje en el ámbito escolar no está orientado al trabajo que realizan los actores de manera profesional, tampoco es contrario a él en cuanto a su construcción, sin embargo, la finalidad y objetivos que busca en la formación de los estudiantes es diferente, pero siempre considerando desarrollar actitudes orientadas a alcanzar una libertad expresiva acompañada de disciplina, espontaneidad, creatividad, además de

autoconocimiento, para interpretar y caracterizar a diversos personajes.

2.2.2. Conceptos principales del Sistema Stanislavski:

Stanislavski (1999), quien fuera actor y director creó el conocido método de una forma muy natural, sistematizando de manera natural la actuación. Fue en su formación como actor en la que comenzó a observar y preguntarse. Observaba las enseñanzas de sus maestros y tomaba nota de ellas. A través de las mismas se fue dando cuenta de dónde provenían los impedimentos que, tanto él como sus compañeros de profesión, tenían en el día a día de los ensayos, en su camino como actores.

Le llevó toda la vida realizar “el manual”, como actor y como director. En él expone los elementos que consideraba claves: la relajación, la concentración, la memoria emocional, las unidades, los objetivos y los súper objetivos. Llegó a ello tras una vida de investigación y búsqueda desde la práctica.

A pesar del tiempo aún tiene vigencia esta sistematización y si bien es cierto es empleada desde un aspecto profesional, también puede ser trabajada en la educación básica como un referente importante para la construcción de personajes.

2.2.3. El mágico ¿“y si...?”

Aprender a pensar como el “personaje” que estamos interpretando mediante la imaginación.

A través del “Mágico ¿Y si...?” El actor busca activamente responder la pregunta: “Si yo estuviera en la posición de Macbeth, ¿qué haría?”. De esta forma, los objetivos del personaje conducen las acciones físicas del actor. En marketing, en diseño, en ventas, frecuentemente nos vemos impulsados a pensar desde la

perspectiva del usuario. Conocer a los usuarios y ponerlos en el centro de la estrategia es una excelente práctica de usabilidad.

2.2.4. Sentido de verdad

Diferenciar entre lo orgánico y lo artificial. Stanislavski creía que existen leyes naturales de la actuación que se deben seguir.

En contextos de gestión, recursos humanos o desarrollo, es fundamental esforzarse en apartar el ruido de la información que es realmente importante, reducir las opciones y quedarse con la variable auténtica que motiva desde lo más profundo una acción, un resultado o una métrica.

2.2.5. Relajación

Eliminación de la tensión física y relajación de los músculos mientras se hacen las presentaciones.

2.2.6. Concentración

Descubrir la base sensorial del trabajo; aprender a memorizar y recordar sensaciones, comúnmente llamada “memoria sensorial” y/o “memoria afectiva”; aprendiendo a trabajar desde pequeñas sensaciones, expandiéndola, técnica llamada por Stanislavski “esferas de atención”.

Stanislavski diferenciaba entre la atención o concentración “interna” y la “externa”. La atención externa estaba dirigida a los objetos materiales fuera del actor, y la atención interna en el imaginario creado por el actor. También hacía una distinción entre “atención emocional” y “atención intelectual”: Luego de observar intelectual (o analíticamente) un objeto, el actor necesita crear circunstancias imaginarias alrededor de él para emocionalizar al objeto, poniendo en marcha el aparato creativo.

2.2.7. Definición de construcción de personaje

Para Stanislavski (1999) el personaje teatral es una entidad imposible de definir con pocas palabras. Ante todo, es imprescindible tener en cuenta que un análisis del personaje debe considerar tanto al propuesto por el dramaturgo como a la versión del mismo que propone el director de la puesta en escena.

El personaje del texto puede ser la columna vertebral de su “hijo”, el personaje espectacular, pero puede también ser solamente una sombra, un pretexto, un nombre, un símbolo, un punto de partida para que el actor desarrolle su construcción posterior.

El personaje dramático, entonces, se desplaza a su verdadera dimensión: la escénica. Deja su mundo de ficción, abstracto, de seres virtuales, para convertirse en una realidad de carne y hueso gracias al actor, único lugar donde encontrar al personaje teatral. Con él, respira, habla y se mueve. Todo discurso, análisis y reflexión posterior muestra al personaje del mismo modo en que una biografía nos habla de la persona, pero es sólo contemplando las acciones del actor en escena cuando vemos vivir al personaje dramático (Arraus).

Existen muchas maneras de construir un personaje. Hay quienes prefieren empezar a hacerlo sobre la base de su constitución física; otros, sobre la base de los aspectos psicológicos. Ambos caminos son correctos. Lo importante en el trabajo de construcción de un personaje está en desarrollarlo en una dimensión completa, hacer de él, aunque solo por un momento, un ser vivo, o mejor dicho “viva” en escena. Para lograr darle vida a nuestro personaje es necesario pensar, sentir y actuar (accionar) como él.

Construir un personaje es un trabajo delicado. Casi tan delicado como el que se realiza construir un castillo de naipes. Cada naipe tiene su importancia y debe ser colocado con mucho cuidado, si uno falta, se cae o es inestable, toda la torre se puede venir abajo. El truco está en ser específico. De nada sirve saber que el

personaje es un viejo, eso sería un dato muy general e inútil, es necesario saber que tan viejo es, si es rico o se ha pasado la vida realizando mil y un trabajos para sobrevivir, si no deja de renegar o es un viejito simpaticón, si tiene manías, si vivió solo o rodeado de sus nietos, si fue a la guerra o se pasó la vida detrás de un escritorio. Se debe tener claro que quiere, cuáles son sus deseos más íntimos, por qué se queda callado y pensativo cuando escucha el nombre Azucena.

Y no importa que el personaje sea un ser humano, un animal, un árbol o una pelota de fútbol. Lo mismo da. Ser específico es la clave. ¿Si se es un perro, bueno pues este es chusco o de raza?, ¿se ha pasado la vida en la calle o lo han tenido toda la vida encerrado, como un preso, en una azotea? Los detalles en el teatro no son triviales, son la diferencia entre la verdad y la mentira.

2.2.8. Aspectos físicos

La composición física de un personaje es tan importante como su dimensión psicológica. ¿Cómo es físicamente? y ¿Cómo reacciona físicamente? son preguntas que no podemos dejar de contestar cuando se crea un personaje, ya que los aspectos psicológicos solo pueden ser percibidos por el espectador gracias a que aquel realiza acciones físicas concretas. El actor, es cierto, puede utilizar la palabra para expresar un estado de ánimo, pero este recurso en ocasiones resulta demasiado fácil; en teatro, es más relevante hacer que decir. La postura, el ritmo corporal y la voz son los ejes sobre los que se articula la composición física de los personajes. Para construir una postura interesante y precisa es muy importante prestar atención a la posición de los pies, de la columna y de las articulaciones (muñecas, codos, rodillas, pies, caderas, etc.), así como a la distribución del peso. es conveniente que en este proceso exploremos con mucha libertad y sentido

lúdico las múltiples posibilidades de combinación que estos componentes nos dan.

Por otro lado, es necesario establecer el ritmo corporal de nuestros personajes. Sobre la base de la postura y de los aspectos psicológicos, es indispensable precisar si el personaje tiene un ritmo corporal rápido o lento (¿se parece a un ratón o a una tortuga?); si es pesado o ligero (¿se parece a un rinoceronte a un gato?); si es directo o indirecto (¿se parece a un pez a una mariposa?). Una vez establecidos la estructura física y el ritmo corporal, se pasa a improvisar diferentes timbres de voz, diferentes tonos, diferentes volúmenes, diferentes formas de hablar, etc. (Stanislavski ,1999).

2.2.9. Estudio tridimensional del personaje teatral

Stanislavski (1999) plantea para este estudio:

A. Aspecto Físico

Raza, sexo, edad, contextura, color del cabello, ojos y piel, rasgos fisonómicos, detallar su rostro, ¿Tiene algún defecto o anomalía?, ¿Cómo es su voz?, ¿Tiene alguna característica especial?, ¿En qué estado de salud se encuentra?, ¿Cómo camina? ¿Cuál es su postura normal? ¿Tiene algún gesto o tic?, ¿Cómo se viste habitualmente?

B. Aspecto Social

Estrato social a que pertenece, sociabilidad, ¿Está de acuerdo con el medio que lo rodea?, ocupación o profesión, condiciones de trabajo, ¿Está contento consigo mismo?, vida familiar, ¿Quiénes son sus padres?, ¿Viven?, tipo de relación con sus padres, estado civil, hijos, precisar relaciones con el cónyuge e hijos, ¿Cuál es su religión? ¿es creyente?, pasatiempos,

aficiones deportivas, ¿En qué ciudad o pueblo vive?, ¿Qué aspecto tiene su casa?

C. Aspecto Psicológico

Actitud frente a la vida, valores, ambición, ¿Qué espera conseguir?, ¿Cuál es su objetivo vital?, ¿En qué cosas se interesa profundamente?, contratiempos y desengaños, temperamento: sanguíneo, colérico, melancólico o flemático, complejos e inhibiciones, ¿Que las han motivado?, ¿Tiene algún trastorno psicopático? Fobia, alucinación, manía, etc.

2.2.10. Elementos en la construcción de personaje

Stanislavski (1999) considera:

a. Postura corporal

Al hablar de la postura se debe mencionar el lenguaje corporal, refiriéndose a los movimientos corporales que transmiten sensaciones, pensamientos, ideas, etc., para lo cual puede emplear todo el cuerpo o segmentarlo.

Haciendo referencia específicamente a la postura debemos comprenderla como la actitud que asume todo el cuerpo en su conjunto, que le da una expresión determinada por aquellos que desea transmitir, para ello hará uso de las extremidades, el tronco, las piernas e incluso la cabeza. Esto involucra la posición corporal que adopta, los desplazamientos, el ritmo y la interiorización que es parte del mensaje que se quiere mostrar.

Existen una serie de juegos y ejercicios dramáticos corporales que preparan al cuerpo para tener la facilidad y creatividad, así como la soltura la proponer la construcción física de un personaje.

Por otro lado, es necesario establecer el ritmo corporal de nuestros personajes. Sobre la base de la postura y de los

aspectos psicológicos, es indispensable precisar si el personaje tiene un ritmo corporal rápido o lento (¿se parece a un ratón o a una tortuga?); si es pesado o ligero (¿se parece a un rinoceronte a un gato?); si es directo o indirecto (¿se parece a un pez a una mariposa?). Una vez establecidos la estructura física y el ritmo corporal, se pasa a improvisar diferentes timbres de voz, diferentes tonos, diferentes volúmenes, diferentes formas de hablar, etc.

Tal como lo menciona Stanislavski el trabajo físico corporal nos facilita reconocer las características externas de un personaje y se puede llegar a definirlo teniendo en cuenta la comprensión psicológica que tiene el mismo.

b. Voz

Para Stanislavski (1990) la voz es un instrumento de trabajo fundamental para el actor o la actriz. En la mayoría de los espectáculos y representaciones teatrales tendrá que utilizar la voz como medio de expresión, trabajando su interpretación sobre un texto. Puede darse el caso de que su voz no sea necesaria en una interpretación, como es el caso del mimo o de interpretaciones sólo gestuales, tal como ocurría en el cine mudo, pero también el caso contrario, que sea su voz la que realice una interpretación completa, su calidad y sus cualidades deben ser cuidadas y cultivadas continuamente.

c. Caracterización externa

Así como el trabajo corporal para la postura y la voz son necesarios para construir un personaje, la caracterización se hace más que necesario puesto que el empleo de diversos recursos externos complementará la peculiaridad del personaje a construir, los recursos que se emplean son los denominados recursos del actor que se clasifican en: vestuario, maquillaje y utilería, todos ellos no necesitan ser

complejos en su elaboración, en muchos casos con elementos que los pueden identificar son suficientes para poder iniciar con la construcción de un personaje.

2.3. Marco conceptual

Improvisación como estrategia

Una forma de hacer teatro con escenas creadas de forma instantánea, sin preparación previa, y en las que el actor interpreta la ficción en el mismo momento que la está creando considerando aceptar el sí, la escucha, la propuesta y imaginación (Gravel, 1987).

Construcción de personajes

Proceso de transformación de lo ficcional a un personaje físico de representación teatral, con características definidas, capaz de expresar ideas, sentimientos y emociones, que permitan interactuar con los espectadores generando experiencias significativas y enriquecedoras. (Maturana, 2014; Stanislavsky, 1930; Vigostky, 1924).

III. METODOLOGÍA

3.1. Tipo de estudio

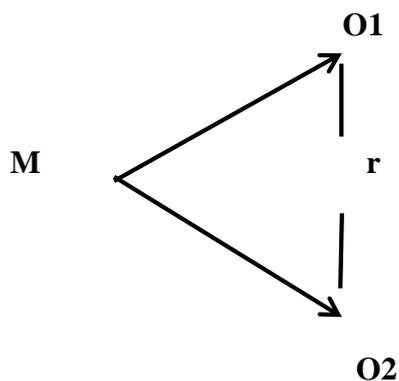
La presente investigación fue no experimental definida por Hernández Fernández y Baptista (2016) como una investigación sistemática y empírica en la que las variables independientes no se manipulan porque ya han sucedido. Las inferencias sobre las relaciones entre variables se realizan sin intervención o influencia directa, y dichas relaciones se observan tal como se han dado en su contexto natural (p.186).

Corresponde al tipo de investigación No experimental de nivel Descriptivo y de diseño general transversal que según Hernández Fernández y Baptista (2016) se define como:

Los diseños transaccionales descriptivos tienen como objetivo indagar la incidencia de las modalidades o niveles de una o más variables en una población. El procedimiento consiste en ubicar en una o diversas variables a un grupo de personas u otros seres vivos, objetos, situaciones, contextos, fenómenos, comunidades, etc., y proporcionar su descripción. Son, por tanto, estudios puramente descriptivos y cuando establecen hipótesis, éstas son también descriptivas, de pronóstico de una cifra o valores (p. 188).

3.2. Diseño de investigación

Corresponde al diseño correlacional, al respecto Sánchez (1998), plantea que una investigación como esta busca medir la relación entre variables, siendo la finalidad del estudio. Para lo cual se aplicó el esquema siguiente:



Donde:

M: muestra: estudiantes de tercero, cuarto y quinto grado de secundaria de la Institución Educativa Santa Rosa de Trujillo, 2019.

O1: Observancia de la variable: La improvisación como estrategia

r : Relación de variables.

O2: Observancia de la variable: Construcción de personajes

3.3. Hipótesis**3.3.1. Hipótesis general**

Existe relación significativa entre la improvisación como estrategia y la construcción del personaje teatral en las estudiantes de tercero, cuarto y quinto grado de secundaria de la Institución Educativa Santa Rosa de Trujillo, 2019.

3.3.2. Hipótesis específicas

- Existe relación significativa entre la dimensión aceptar de la improvisación y la construcción del personaje teatral en las estudiantes de tercero, cuarto y quinto grado de secundaria de la Institución Educativa Santa Rosa de Trujillo, 2019.
- Existe relación significativa entre la dimensión escucha de la improvisación y la construcción del personaje teatral en las estudiantes de tercero, cuarto y quinto grado de secundaria de la Institución Educativa Santa Rosa de Trujillo, 2019.
- Existe relación significativa entre la dimensión propuesta de la improvisación y la construcción del personaje teatral en las estudiantes de tercero, cuarto y quinto grado de secundaria de la Institución Educativa Santa Rosa de Trujillo, 2019.
- Existe relación significativa entre la dimensión imaginación de la improvisación y la construcción del personaje teatral en las

estudiantes de tercero, cuarto y quinto grado de secundaria de la Institución Educativa Santa Rosa de Trujillo, 2019.

3.4. Identificación de variables

3.4.1. Operacionalización de variables

Variables	Definición conceptual	Definición operacional	Dimensiones	Indicadores	Escala de medición
La improvisación como estrategia	Una forma de hacer teatro con escenas creadas de forma instantánea, sin preparación previa, y en las que el actor interpreta la ficción en el mismo momento que la está creando (Gravel, 1987)	Una forma de hacer teatro con escenas creadas de forma instantánea, sin preparación previa, y en las que el actor interpreta la ficción en el mismo momento que la está creando considerando aceptar el sí, la escucha, la propuesta y imaginación.	Escucha Aceptación de el sí La propuesta	Saber escuchar, es decir, estar atento, abierto y receptivo al comportamiento real del compañero, no a lo que parece o lo que pretende “mostrar” o dice, y tener un punto de vista al respecto que determinará la respuesta. Los improvisadores acogen las ofertas, o propuestas que se le hacen en el acto del juego teatral dramático. El estudiante debe de ser generoso en su aptitud para escuchar, para entregarse al juego dramático, para enriquecer cualquier propuesta realizada por el compañero, para trabajar siempre conforme a la situación planteada, a fin de lograr interpretativamente un buen resultado final.	Guía de observación ET / CP Logro esperado 39 – 52 Proceso 26 – 38 Inicio 13 - 25

			La imaginación	Asociación de objetos conocidos reuniéndolos, separándolos y recombinándolos en un todo que no corresponde a la realidad.	
La construcción de personajes	Proceso de transformación de lo ficcional a un personaje físico de representación teatral, con características definidas, capaz de expresar ideas, sentimientos y emociones, que permitan interactuar con los espectadores generando experiencias significativas y enriquecedoras. (Maturana, 2014; Stanislavsky, 1930; Vigostky, 1924)	Para la dimensión, se realizará a través de una guía de observación, en forma indirecta así mismo se expresará en niveles de logros alcanzados en cada una de las dimensiones.	Postura corporal	-Realiza ejercicios de respiración utilizando la posición correcta. -Realiza la postura corporal adecuada al personaje teatral, considerando las pautas dadas.	Guía de observación ET / CP Logro esperado 37 – 48
			Voz	- Modula la voz de su personaje considerando timbre, tono y volumen, -Articula la práctica vocal teniendo en cuenta las características del personaje teatral.	Proceso 24 – 36 Inicio 12 - 23
			Caracterización externa	-Emplea maquillaje teatral de acuerdo con las características de su personaje. -Utiliza vestuario adecuado al personaje.	

3.5. Población, muestra y muestreo

Población

La constituyen todos los elementos que cuentan con características semejantes (Ramírez, 1997). A partir de ello, la población está compuesta como a continuación se detalla.

La población del presente trabajo de investigación está constituida por estudiantes de 3° 4° y 5° grado de secundaria del Taller de Teatro de la IE “Santa Rosa” que ascienden a un total de 240 estudiantes, distribuidas en 12 grupos.

Tabla N° 1: estudiantes de 3°, 4° y 5° grado de secundaria del Taller de Teatro

Grados	N° de grupos	N° de estudiantes
Tercero	01	22
	02	22
	03	22
	04	22
Cuarto	01	20
	02	20
	03	20
	04	20
Quinto	01	18
	02	18
	03	18
	04	18

Muestra

En este trabajo de investigación, la muestra está constituida por 108 estudiantes del taller de teatro de la IE Santa Rosa – 2019, el tamaño de la muestra fue calculada mediante la fórmula de población finita.

Hernández y otros (2014), mediante los siguientes procedimientos:

$$n = \frac{Z^2 N \cdot p \cdot q}{d^2 (N - 1) + Z^2 \cdot p \cdot q}$$

Donde:

($Z^2 = 1.96$): Valor tabulado de la distribución normal estandarizada Z^2 ; pues se trabajará con un nivel de confianza del 95%

N: Población definida ($N = 63$)

P: Proporción de los estudiantes de salir en la muestra 50% ($p=0.5$)
q: Proporción de los estudiantes de no salir en la muestra ($q=0.5$)

d: Precisión de error de la investigación ($d=0.5$)

n: Tamaño de la muestra ($n = 108.14$)

Reemplazando valores, el tamaño de muestra fue:

$$n = 108.14 = 108$$

3.6. Criterios de selección

Se realizó con criterios estadísticos, mediante el uso de una fórmula para calcular el tamaño de la misma, cuyo resultado fue de 108 estudiantes, las cuales serán escogidas al azar ya que todas ellas poseen las mismas características que se requieren en la investigación.

3.7. Técnicas e instrumentos de recolección de datos

Técnicas de recolección de datos Observación:

Según Bunge (727), la observación es la técnica de investigación básica, sobre las que se sostienen todas las demás, ya que funda la relación básica entre el sujeto que observa y el objeto que es observado, que es el inicio de toda comprensión de la realidad. En este trabajo de investigación la autora observará de manera directa a las estudiantes durante las etapas de la construcción de su personaje para así poder describirlas.

Instrumento de recolección de datos Guía de observación:

Según Hurtado (200), la guía de observación es un instrumento de registro que evalúa desempeños, en ella se establecen categorías con rangos más amplios que en la lista de cotejo. Permite al docente mirar

las actividades desarrolladas por el estudiante de manera más integral. Para ello, es necesario presenciar el evento o actividad y registrar los detalles observados.

La guía de observación para evaluar la variable improvisación como estrategia se ha dividido en 04 dimensiones: Escucha (4 ítems), aceptación del sí (3 ítems), propuesta (4 ítems) e imaginación (2 ítems). En total 13 ítems.

La guía de observación para evaluar la variable construcción del personaje se ha dividido en 03 dimensiones: postura corporal (4 ítems), voz (4 ítems), caracterización externa (4 ítems). En total 12 ítems.

3.8. Validación y confiabilidad del instrumento

Para la guía de observación se consideró un análisis de consistencia de cada uno de los ítems de acuerdo con la prueba de V-Aiken, y la técnica de juicio de expertos.

Así mismo se realizó una validación de contenido aplicando un cuadro estadístico del Alfa de Cronbach, para medir la consistencia en el nivel de contenido del instrumento.

Para validar el test de construcción de personaje se asumió la premisa estadística de que todo instrumento se considera válido si mide lo que se ha propuesto medir. Este test ha cumplido con esta característica, pues el test de construcción de personaje mide la competencia de expresión artística, objetivo por el cual ha sido elaborado.

La validación del instrumento estuvo a cargo de los expertos idóneos y conocedores de lo investigado, Rafael Estela Paredes, Maestro en Didáctica de la Educación Superior; Ruth Aponte Alvarado, Maestra en Administración Educativa; Verónica Cornejo Flores, Maestría en Educación con mención en Gestión Educativa; Aldo Modesto Castañeda Romero, Maestría en Educación con mención en Gestión Educativa y Rossana Magali Espinoza Saavedra, Maestría en Psicología Educativa.

En esta validación ningún ítem fue observado.

3.9. Métodos de análisis de datos

Los datos que se obtengan serán tratados de manera cuantitativa empleando un análisis descriptivo correlacional.

3.10. Consideraciones éticas

Este trabajo de investigación se realizó teniendo en cuenta las consideraciones éticas respectivas para los trabajos de investigación, la información alcanzada se ha obtenido mediante un análisis de la misma.

IV. ASPECTOS ADMINISTRATIVOS

4.1. Recursos y presupuesto

A. Recursos Humanos

Investigador: Jenny del Rosario Castañeda Romero.

Asesor: Dra. Elizabeth Ysmenia Montoya Soto

Estudiantes del taller de teatro de tercero, cuarto y quinto grado de la IE Santa Rosa. (de acuerdo con la muestra)

B. Recursos materiales

Materiales de oficina

Computadora

Cámara Fotográfica Digital

C. Presupuesto

BIENES	CANTIDAD	PRECIO UNITARIO	TOTAL
Papel	4 millares	S/. 25	S/. 100.00
Material de Escritorio	9 docenas de lapiceros	S/. 12	S/. 108.00
USB (16 gigas)	1	S/. 40	S/. 40.00
Fotostáticas	400	S/.0.10	S/. 40.00
Impresiones	100	S/.0.30	S/. 120.00
Otros			S/. 400.00
TOTAL			S/. 808.00

4.2. Financiamiento

La realización del presente trabajo de investigación fue autofinanciada en su totalidad.

4.3. Cronograma de ejecución

N. o.	ACTIVIDADES	MESES														
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
1	Planteamiento del problema de investigación y objetivos y justificación	■	■													
2	Construcción del marco teórico y conceptual		■	■												
3	Formulación del marco metodológico			■	■											
4	Elaboración de instrumentos y validación				■	■										
5	Redacción y presentación del Proyecto de investigación						■	■								
6	Implementación y ejecución del Proyecto								■	■	■	■				
7	Procesamiento de la información.											■	■	■		
8	Redacción del Informe final del trabajo de investigación														■	■

V. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Argentino Galvan, O. (2013). Del salto alvuelo, manual de impro. Buenos Aires: Ed.Improtour.
- Arias, (2012) El Proyecto de Investigación Introducción a la metodología científica 6° Edición-Editorial Episteme.
- Barrera, (2010) Metodología de la investigación: guía para una comprensión holística de la ciencia/Jaqueline Hurtado de Barrera.
4ª. ed. Caracas: Quirón Ediciones, 2010.
- Betancur & Rairán, (2017). Elementos de la improvisación teatral para la construcción de habilidades psicomotrices en alumnos con discapacidad cognitiva (tesis de pregrado). Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia.
- Bunge, M. (1983) La Investigación Científica Su estrategia y su Filosofía Segunda Edición Editorial Ariel, S.A Barcelona.
- Cáceres, (2012) en su tesis Juegos de roles como estrategia motivadora en el aprendizaje por competencia en los cadetes de la escuela militar de chorrillos, para optar el grado académico de maestro en educación. Perú, Lima.
- Díaz, (1999) Estrategias Docentes para un aprendizaje significativo: una interpretación constructivista. Bogotá, Colombia: Editorial McGraw-Hill.
- Freire, P. (1989). La evolución psicológica del niño, Grijalbo. Barcelona, España. Obtenido de <https://actividadesludicas2012.wordpress.com/2012/11/12/teoriasde-los-juegos-piaget-vigotsky-kroos/>

- Fulca, B. (2018). La Identificación en la construcción del personaje en actores de teatro musical. Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas(UPC)., Lima, Perú. <https://doi.org/10.19083/tesis/624944>
- Gravel, R. (1987). Impro, reflexiones y análisis. Canadá: Ediciones Leméac.
- Guevara (2015). Juegos teatrales para disminuir el estrés en usuarios de los Centros Adulto Mayor Essalud en la Provincia De Trujillo (tesis doctoral). Universidad Privada Antenor Orrego, Trujillo, Perú.
- Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, M., (2016). Metodología de la Investigación (Cuarta Edición ed.). México: Mc Graw Hill.
- Johstone, K. (1990). IMPRO, improvisación y teatro. Santiago de Chile: Editorial Cuatro Vientos.
- Linares (2019). La improvisación testimonial como herramienta para la construcción de un personaje demandante para actrices en formación (tesis de pregrado). Pontificia Universidad Católica Del Perú, Lima, Perú.
- Lizarraga (2018). Los juegos dramáticos y su influencia en la interpretación teatral realizada por estudiantes de teatro en la Universidad Nacional De Educación Enrique Guzmán y Valle (tesis de maestría). UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN Enrique Guzmán y Valle, Lima, Perú.
- Martín (1992) El role-playing, una técnica para facilitar la empatía y la perspectiva social. Comunicación, Lenguaje y Educación, número 15, pp. 63-67.
- Montavani, A., Cortés, B., Corrales, E., Muñoz, J. R., & Pundik, P. (2016). IMPRO,90 juegos y ejercicios de improvisación teatral. Ediciones OCTAEDRO, S.L.

Oliva, (2003) Universidad de Murcia. España. Tesis de grado, 2003.

Renaudin, J. (2012). La improvisación dramática como entrenamiento estratégico en el aula de Le. MarcoELE. Revista de Didáctica Español Lengua Extranjera(14), 1-18. Obtenido de http://marcoele.com/descargas/14/renaudinimprovisacion_dramatica.pdf

Rodado (2015). La Improvisación dramática como mecanismo de aprendizaje (tesis doctoral). Universidad Carlos III de Madrid, Getafe, España.

Salas, A. (2013) Cinco personajes en busca del proceso de una actriz: (La evolución actoral de los cuatro años de estudio en la Escuela de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador proporciona al actor/actriz las herramientas necesarias para establecer una metodología propia para la construcción del personaje) para optar la licenciatura en actuación teatral en la Universidad Central del Ecuador, Quito.

Stanislavski, C. (1980). El trabajo del actor sobre sí mismo en proceso creador de las vivencias. Buenos Aires: Editorial QUETZAL.

Stanislavski, C. (1990) Construcción del Personaje. Editorial Diana.

Stanislavski, C. (1999) Creación de un personaje. México. Editorial Diana.

Vásquez, (2015) Improvisación teatral, instrumento para estimular la decisión de hacer (tesis de pregrado). Escuela Nacional Superior De Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro, Lima, Perú.

VI. ANEXOS

GUÍA DE OBSERVACIÓN PARA EVALUAR LA VARIABLE IMPROVISACIÓN COMO ESTRATEGIA

I. Datos personales:

I.1. Institución Educativa: "Santa Rosa" Fecha:/...../.....

I.2. Grado: Sección:

I.3. Apellidos y nombres:.....

El presente test tiene como propósito recoger información sobre la variable la improvisación como estrategia. Es de carácter anónimo y se solicita responder con total sinceridad. Marca con una (X) el nivel de logro de cada una de las preguntas propuestas donde:

NO	Algunas veces	La mayoría de las veces	SI
1	2	3	4

N°	ITEMS	(NO)	(AV)	(MV)	(SI)
		1	2	3	4
ESCUCHA					
1	El estudiante predispone su cuerpo (herramienta del actor) para luego realizar un juego.				
2	El estudiante ejercita la escucha empática en el proceso de improvisación.				
3	El estudiante se concentra y percibe el momento y acción escénica.				
4	El estudiante está atento, abierto y receptivo al comportamiento real del compañero.				
ACEPTACIÓN DE EL SÍ					
5	El sí viene acompañado de una actitud consciente.				
6	El estudiante desarrolla los ejercicios y demuestra desinhibirse, perder el miedo al error.				
7	Los improvisadores (estudiantes) acogen las ofertas, o propuestas que se le hacen en el acto del juego teatral dramático.				

PROPUESTA					
8	El estudiante ejercita su habilidad para proponer, y plantear situaciones que permitan fluir sus capacidades creativas.				
9	El estudiante demuestra ser generoso en su aptitud para escuchar al compañero.				
10	El estudiante demuestra ser generoso en su aptitud para entregarse al juego dramático, para enriquecer cualquier propuesta realizada por el compañero,				
11	El estudiante demuestra ser generoso en su aptitud para enriquecer cualquier propuesta realizada por el compañero.				
IMAGINACIÓN					
12	El estudiante es capaz de asociar objetos conocidos reuniéndolos, separándolos y recombiniéndolos, todo esto recurriendo a sus saberes y experiencias previas.				
13	El estudiante demuestra recurrir a la memoria corporal y la espontaneidad.				

Nivel cualitativo	Rango [13-52]
Logro esperado	[39-52]
Proceso	[26-38]
inicio	[13-25]

GUÍA DE OBSERVACIÓN PARA LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE

I. Datos personales:

- 1.1. Institución Educativa: "Santa Rosa" Fecha:/...../.....
- 1.2. Grado: Sección:
- 1.3. Apellidos y nombres:.....

El presente test tiene como propósito recoger información sobre la construcción de personaje teatral. Es de carácter anónimo y se solicita responder con total sinceridad. Marca con una (X) el nivel de logro de cada una de las preguntas propuestas donde:

NO	Algunas veces	La mayoría de las veces	SI
1	2	3	4

N°	ITEMS	(NO) 1	(AV) 2	(MV) 3	(SI) 4
POSTURA CORPORAL					
1	Adopta la postura adecuada en los ejercicios.				
2	Emplea la técnica correctamente.				
3	Explora posibilidades de postura corporal de acuerdo con el personaje.				
4	Mantiene la postura corporal del personaje.				
Voz					
5	Realiza ejercicios de calentamiento vocal.				
5	Utiliza la voz, el movimiento para expresar emociones e ideas de acuerdo con su personaje.				
7	Descubre las posibilidades del timbre, tono y volumen de su voz.				
8	Adecua la voz de su personaje.				
Caracterización externa					
9	Define las características del personaje				

10	Aplica el maquillaje teatral de acuerdo con las características del personaje				
11	Diseña el vestuario de acuerdo con el personaje				
12	Emplea adecuadamente el vestuario				

Nivel cualitativo	Rango [12 – 48]
Logro esperado	[37-48]
Proceso	[24-36]
inicio	[12-23]