



*Asesorías y Tutorías para la Investigación Científica en la Educación Puig-Salabarría S.C.
José María Pino Suárez 400-2 esq a Lerdo de Tejada. Toluca, Estado de México. 7223898474*

RFC: ATI120618V12

Revista Dilemas Contemporáneos: Educación, Política y Valores.
<http://www.dilemascontemporaneoseduccionpoliticayvalores.com/>

ISSN: 2007 – 7890.

Año: IV. Número: 3. Artículo no.45 Período: Febrero – Mayo, 2017.

TÍTULO: La verdad del actor. Una investigación cualitativa del “Sistema” frente al “Método” en el mundo del teatro.

AUTORES:

1. Máster. Alain Chaviano Aldonza.
2. Dr. Ángel Hernando Gómez.
3. Dra. Mónica Hinojosa Becerra.
4. Dr. Isidro Marín Gutiérrez.

RESUMEN: El artículo revisa de una manera muy sucinta el trabajo que debe realizar el actor a la hora de encontrar la verdad de su personaje para que de la misma manera pueda transmitirla de forma creíble al espectador que está presente dentro de una obra teatral. El actor debe estar absorbido por el papel, debe estar motivado por los sentimientos del personaje que esté representando. De acuerdo con esto, en este artículo les brindaremos algunas pautas para encontrar ese mundo creativo interior de cada actor.

PALABRAS CLAVES: teatro, actores, verdad teatral, personajes, técnicas actorales.

TITLE: The truth of the actor. A qualitative research of the "System" versus the "Method" in the world of the theater.

AUTHORS:

1. Máster. Alain Chaviano Aldonza.
2. Dr. Ángel Hernando Gómez.
3. Dra. Mónica Hinojosa Becerra.
4. Dr. Isidro Marín Gutiérrez.

ABSTRACT: The article reviews in a very succinct manner the work to be performed by the actor at the time to find the truth of his character; so that, in the same way, to transmit it credibly the viewer who is present in the play. The actor must be absorbed by the paper, he must be motivated by feelings of the character he is performing. Accordingly, in this article we will provide some guidelines to find that inner creative world of each actor.

KEY WORDS: theater, actors, theatrical truth, characters, acting techniques.

INTRODUCCIÓN.

El actor es el elemento característico del arte teatral. Todo en el teatro comienza por la actuación. Por muy brillante que sean las ideas del autor, o lo deslumbrante de su ingenio y lenguaje, éstas cuentan muy poco en el teatro, si no pueden ser expresadas a través del actor. El drama implica que algo debe de haber ocurrido. Implica, también, que hay algo que tenemos que saber para entender lo que está pasando ahora. La facultad dramática nos hace desear otro acto y otra escena. Te envuelve, por así decirlo, en los acontecimientos, a medida que estos van pasando (Chaviano, 2015).

Desgraciadamente, los autores de las obras teatrales aún proporcionan al actor palabras inadecuadas. Tienen miedo a que el público no entienda ciertas pautas, porque son inconscientes de cuánto puede incorporar el actor de manera propia; es por eso, que los escritores tratan de agregar las máximas especificaciones por medio de las palabras (Hethmon, 1998:37).

Para encontrar la verdad del actor, “la actuación debe dejar de ser representacional y repetitiva, y pasar a ser, en Stanislavsky, una actuación creativa. En la actuación representacional, vivir el papel era solamente preparatorio, consistía en todo lo que el actor hacía para preparar su personaje, pero llegado el momento de la función, operaba ya repetitivamente; en Stanislavsky (re)vivir el papel es el objetivo de su sistema: se trata de que el actor viva su parte a cada momento de su actuación y todas las veces que actúa” (Geirola, 2009:119).

El sistema de Constantín Stanislavski consiste en evitar y despojar a los actores de una actuación ficticia, una actuación egoísta, que su único fin no sea el de recibir los elogios del público, en que los actores impidan la utilización de estereotipos y clichés, que el actor sea elevado a la posición de artista, proponiendo un modelo honesto utilizando los sentimientos o emociones de la persona, concluyendo con un trabajo verdadero (Martínez Moliner, 2014).

No es arte si no es verdadero. Es un hecho conocido que el cuerpo humano y su psicología se influye el uno al otro, y se hallan en constante acción concentrada. De esta manera, un cuerpo poco desarrollado o muscularmente muy desarrollado puede fácilmente ofuscar la actividad de la mente, embotando los sentimientos o debilitando la voluntad, porque cada campo o profesión es propicio a los hábitos característicos ocupacionales, molestias y azares, que finalmente, afectan a quienes lo practican o trabajan en ello. Es muy raro que hallemos equilibrio o armonía entre el cuerpo y la psicología (Chejov, 1999:15).

Lo anteriormente escrito no quiere decir que el actor no lo pueda lograr. Él debe considerar su cuerpo como un instrumento para expresarse sobre el escenario, y a su vez lograr una armonía entre ambos: cuerpo y psicología. Aunque existen muchos actores que a pesar de realizar un estudio profundo de sus personajes, desarrollarlos y comprenderlos escénicamente no aciertan a transmitir a un auditorio la verdad transformadora de la creación de su personaje. Chejov (1999) afirma que: “El cuerpo de un actor debe absorber cualidades psicológicas, debe ser poseído y colmado por ellas hasta que lo trasmuten gradualmente en una membrana sensitiva, una especie de

receptor o conductor de las imágenes sutiles, sentimientos, emociones e impulsos volitivos” (Chejov, 1999:15).

Hay que tener en cuenta, que Stanislavsky desde los inicios de su carrera como pedagogo decía que de lo exterior se puede pasar a lo interior; quizás éste no era el mejor camino para la creación, pero era posible, siempre quiso alimentar la creación del alma humana, y pasó casi toda su vida en la búsqueda de un sistema de formación definitiva para los actores (Velasco Rivera, 2013). Stanislavsky se dio cuenta de una brecha entre el comportamiento físico y mental del actor en el escenario, así como entre la física y la preparación mental en el trabajo del actor sobre el personaje. Descubrió que la vida física y procesos psicológicos que sufría un actor, necesitaban ser explorados al mismo tiempo, porque eran interdependientes. Esto le llevó al maestro del arte escénico al descubrimiento simple, pero radical que las emociones podrían ser estimuladas a través de acciones físicas (Knébel, 1996).

Los hombres y mujeres que actúan son personas que viven. Esto se convierte en una situación espantosa. Así el actor va a representar algo que no es real, una especie de sueño, pero en la vida, los estímulos a los que respondemos las personas son reales como la risa y el llanto. Los actores deben dar respuesta real a estos estímulos imaginativos, pero esto sucede, no como ocurre en la vida, sino de forma mucho más compleja y explicablemente. Aunque el actor pueda hacer las mismas cosas en escena, bajo condiciones fingidas, encuentra problemas porque no está proveído como persona para meramente hacer que imita a la vida. Debe creerse su persona y también debe de convencerse de la actuación que está desarrollando para hacer las cosas creíbles en el escenario (Hethmon, 1998).

Según Stanislavski, creador del sistema de actuación más utilizado hoy en día, creamos por inspiración, y sólo nuestro subconsciente nos la da. Por otra parte, aparentemente sólo podemos emplear esta fuerza del subconsciente a través de la conciencia, que la destruye. Para despertar el subconsciente a la labor creadora, hay una técnica especial, debe dejarse todo lo que es, en el más

amplio sentido, subconsciente a la naturaleza, y dirigirnos por nosotros mismos a aquello que está en los límites de nuestro alcance. Cuando el subconsciente, cuando la intuición entran en nuestra labor, debemos saber cómo no interferirla (Stanislavsky, 1989:28).

El actor no es un simple transmisor; cuando en ello se le convierte, aparece la mentira, la impostura. Él actor, en su más alto concepto, es una extraordinaria máquina de transformación y depuración de materiales intelectuales, emotivos y fisionómicos. Si se le vacía, sólo le quedará el continente. Que no es poco, pero en el contenido está la razón última y moral de su existencia sobre un tablado (Portes, 2011: 62).

DESARROLLO.

La verdad del actor.

Al actuar, la imaginación va a presentar tres aspectos fundamentales: el impulso, la creencia y la concentración (Hethmon, 1998:71):

1º. El impulso: O también llamado “salto de la imaginación”, puede ser consciente o inconsciente en su origen, pero carece de valor sin una creencia, que consiste en la fe del actor en lo que está diciendo, haciendo y sintiendo, que es interesante y apropiado en ese momento. La concentración está causada, resulta del impulso y de la creencia ciega.

2º. La creencia: El actor que cree lo suficiente y tiene voluntad para seguir su impulso, se encuentra de ordinario concentrado.

3º. La concentración. Una gran cantidad del trabajo del actor consiste en hacerse sensible al crear una experiencia, y esto trae consigo una búsqueda deliberada de los objetos o medios apropiados para concentrarse. A su vez, tal estado conduce al impulso y a la creencia.

Actuar no sólo basta con memorizar lo que tengamos que decir ni lo que tengan que decir otros actores. Debemos saber aplicar nuestro trabajo con el texto y con las acciones derivadas; todo lo que hemos aprendido acerca de cómo el actor debe entregarse a su labor creativa. Stanislavski nos

propone que a la hora de considerar y estudiar el texto de la obra y su papel debemos comenzar por determinar los siguientes puntos:

- a) De qué se trata la obra.
- b) Qué sucesos ocurren en ella.
- c) Cuáles son las acciones del personaje que representamos.

Al mismo tiempo, es necesario distinguir entre los acontecimientos y acciones principales y aquellos que son de una importancia secundaria. La proyección exterior está ligada con la acción interior. Cuanto más fiel y convincente se reproduzca en escena la acción del personaje tanto mejor será su ejecución (Brook, 1973).

El actor debe estudiar todos los detalles de la vida real, observar lo que sucede a su alrededor, cuando alguien, por ejemplo, bebe una taza de café, cuando la derrama sobre su ropa, cuando una silla se rompe en el momento que alguien se sienta en ella o cuando la brisa abre una ventana. Estos elementos utilizados correctamente y en cantidades y momentos lógicos tienden a reforzar la verdad del actor y la escena, a la vez que el actor tiene más asidero para su labor. El actor debe desandar por la vida en busca de los detalles que les son cómodos (González Rentería y Chaviano Aldonza, 2008).

Nadie puede hacer esto mejor que él, porque sabe mejor que nadie cómo y dónde encontrar los elementos que motivan su verdad. Sólo él puede conocer, lo que despierta su espíritu de creación; esto se debe a que cada ser es único, y conducir su naturaleza, es una tarea que corresponde sólo a él. Es por ello que Stanislavski insiste en usar el mundo emocional de cada cual, porque además sabe que las convenciones teatrales son gestos aprendidos conscientemente; convirtiendo personajes en arquetipos, que no son más que una suma de falsas gestualidades aprendidas. Él va en busca de la vida, de la naturaleza orgánica del hombre, y conoce que esto solo es posible penetrando la naturaleza del ser humano. Hasta el día de hoy no se ha encontrado otra forma posible (Stanislavsky, 1980).

El actor debe preguntarse, según Vakhtangov: “¿Qué tendría yo que hacer para hacer lo mismo que le personaje en esa situación?” La línea entre la reacción emocional y la del personaje es una de esas fronteras invisibles que el actor debe cruzar, y no ha entendiendo la idea de que necesita hacerlo así. Tampoco realizando una imagen mental del personaje (Mamet, 2013). Debe aprender “en su persona”, y hasta que esto no es en cierto modo cumplido, el actor nunca se mueve más allá de un cierto nivel de promesa; sin embargo, una vez que esa frontera invisible se ha traspasado, su preparación cesa de tratar sólo consigo mismo; se hace doble. Su preocupación debe dedicarse a evocar sus reacciones y a ajustarlas a las demandas del papel. El actor corre el peligro de tratar de usar el aprendizaje como “sistema” de actuación, en lugar de usarse a sí mismo como un instrumento preparado para actuar.

La premisa más importante de Strasberg es que este aprendizaje no confiere talento al actor, sino que lo desarrolla. Le ayuda a librarse de sus malos hábitos, le enseña formas de controlar ese talento. Le ayuda también a desarrollar una técnica personal, pero ésta no capacita al actor para actuar; más que el control de la respiración le permite respirar. La técnica le puede conducir a una auténtica experiencia en el escenario, pero ésta surge en última instancia, de su talento y naturaleza humana y no de la técnica misma (Eines, 2007).

Existen muchas técnicas interpretativas para los actores y las actrices. Cada una de ellas surge de las prácticas y los análisis de grandes directores de teatro, que siempre se mantuvieron en la búsqueda de nuevas formas de representación actoral. Muchas de estas técnicas nacen a partir de teorías psicoanalíticas.

La investigación.

Hemos realizado una serie de entrevistas a distintos miembros de compañías de teatro, actores y directores de teatro tanto de Ecuador como de España y en una primera fase delimitamos el universo y los criterios de selección de los actores y los directores de teatro a entrevistar. Otro

paso fue la elaboración de un protocolo de entrevistas. Se trata de entrevistas muy estructuradas y focalizadas.

Para la codificación y análisis de las entrevistas, hemos utilizado el programa ATLAS.TI y la entrevista constituye el instrumento por excelencia de la investigación sociológica (Ander-Egg, 1995:226) y ha sido uno de los pilares de esta investigación. Hemos realizado 18 entrevistas no estructuradas realizadas desde el mes de abril hasta el mes de mayo del 2016 a miembros de compañías de teatro, actores y directores de Huelva (España) y Loja (Ecuador). Hemos querido utilizar dos muestras diferentes para poder comparar los resultados. Hemos utilizado entrevistas en estas dos ciudades, ya que tenemos contactos en ambos lugares y por la necesidad ajustada a los tiempos de realización del estudio.

La duración media de las entrevistas ha sido de 35 minutos. El esquema temático de los protocolos de las entrevistas a las personas trata de cuestiones relativas al mundo actoral. Los lugares donde se realizaron las entrevistas fueron muy variados, pero en sitios donde los entrevistados se sentían en “su entorno” como por ejemplo en sus propias casas, en teatros, cafeterías o parques.

Al comienzo de cada entrevista, se realizaba una pequeña presentación de quiénes éramos y qué era lo que queríamos con la entrevista, explicándoles el objetivo de dichas entrevistas. Desde el comienzo, se les aseguró su anonimato y la confidencialidad de sus respuestas, pero todos los entrevistados quisieron dar sus nombre reales ya que estaban muy interesados en poder luego leer la investigación. Hubo muy buena disposición a ser entrevistados y a dar su nombre real. Los nombres de las personas y los lugares que aparecen son reales, no hubo ninguna necesidad de proteger su anonimato.

Hemos entrevistado a diferentes tipos de actores. Todos ellos son tipos ideales de los actores principales de este mundo teatral. Las razones por las que seleccionamos a tales sujetos y no a otros fueron por sus conocimientos y por su relación, de alguna manera con el mundo del teatro.

Procedimiento.

Para realizar esta investigación se aplicó el método cualitativo (Marín, Andrade Vargas & Iriarte Solano, 2016), con el fin de poder conocer la importancia que tiene el teatro como medio de comunicación, tanto social, interpersonal como audiovisual, a través de diferentes técnicas actorales enfocadas a una actuación más creíble.

Instrumentos.

De los instrumentos existentes, se determinó usar la entrevista a 18 personas involucradas en el hecho teatral, actores tanto estudiantes, aficionados como profesionales, y directores consagrados de Loja (Ecuador) y Huelva (España), la misma que arrojó resultados concretos a las técnicas de actuación más elementales a ser empleadas como métodos de enseñanzas para actores amateurs y profesionales, y a cómo llegar mediante una actuación sincera a conmover al espectador.

Participantes.

La muestra de este estudio fue seleccionada entre las poblaciones de Huelva (España) y Loja (Ecuador) a actores, actrices y directores amateurs y profesionales mayores de 18 años, que están vinculados directamente a las artes escénicas. Para este estudio, el total de la muestra fue de 18 personas, 7 femeninos y 11 masculinos con una dispersión de edad entre los 18 a 70 años. La edad promedio fue de 36 años; el 90% de los participantes era menor de 40 años. El proceso de selección de grupos fue realizado de la siguiente manera:

Tabla I. Número de actores entrevistados.

Actores amateurs entrevistados	11
Actores profesionales entrevistados	4
Directores entrevistados	3
Personas entrevistadas de la ciudad de Loja	9
Personas entrevistadas de la ciudad de Huelva	9

Fuente: Elaboración propia.

De acuerdo a los datos arrojados en cada una de las entrevistas, muchos de los involucrados afirman, que se debe profundizar en una serie de técnicas diferentes, no quedarse con un solo sistema o método para un estudio académico de los actores a la hora de transmitir una verdad creativa, no hablar solamente de técnicas sino más bien de herramientas. *Ya no tanto de técnicas, hablaría de herramientas, claro que se puede trabajar todo un montaje en una línea técnica muy particular. Y lo que puede un montaje estar inclinado en una sola técnica. Pero la dramaturgia contemporánea creo que te obliga a establecer distintas bases o tomar herramientas de distintos lados sin importar si eres Stanislavskiano o si usas Strasberg, si eres Grotowskiano, Barbiano, si te gusta la poética actor, si sigues la línea de Kantor. Si lo que toma Peter Brook en la actualidad es vital o no* (Morgan, 40 años, Loja).

Muchos de los actores afirman que resulta mucho más cómodo y se sienten más a gusto con el sistema de Stanislavsky para encontrar esa verdad creativa.

Yo pienso que Stanislavsky es la base de la actuación. Creo que partimos de su método, de sus técnicas y a raíz de esos se van desarrollando muchas más que vendrían a complementar. Pero sigo creyendo que Stanislavsky es la base de la actuación (Palacios, 26 años, Loja).

El sistema de Stanislavsky me ha permitido encontrarme conmigo misma. Poder sanar muchas cosas de mi pasado. Poder ir en una búsqueda más minuciosa de lo que quiero para el personaje sin necesidad de recurrir a la fuerza psicológica. Porque a la fuerza nadie entiende. Hemos hecho muchos ejercicios de Strasberg que también me han ayudado. Pero me inclino por Stanislavsky. Por la construcción de un personaje. Una búsqueda más minuciosa de su vida y también de mi misma y del personaje para poder llevarlo a escena (Pérez, 28 años, Loja).

Yo soy netamente Stanislavkiano y no sé si algún día cambie. Hasta ahora me ha funcionado, pero creo que todas las corrientes te aportan algo. Algo pequeñito, algo grande te aportan todas las corrientes (Carpio, 36 años, Loja).

Stanislavsky me parece que es un buen fundamento para empezar a abordar el tema de la actuación y la verdad que se debe transmitir al público. Hay que sentir el personaje, que a mí me ha dado muy buenos resultados en muchos personajes. Como una base que es fundamental entenderla porque hay muchas veces que no es muy fácil entender a Stanislavsky. Pero sí se puede trabajar sus ejercicios y con respecto a Strasberg pues él... lo considero que busca mucho más, más rápido y llegar a los objetivos que plantea Stanislavsky (Vélez, 26 años, Loja).

Pues yo prefiero Stanislavsky, porque pienso que bebe del interior del ser humano y quiere acercarse al ser humano de dentro, puro. Es la pureza que el ruso dice, entonces como Strasberg tiene otra idea más espectacular, dijéramos, y no sé, yo me quedaría con el ruso” (Ceballos, 54 años, Huelva).

Este estudio propone que para llegar a conmover al espectador con una actuación realista, basada en la verdad, el actor debe prepararse para la creación de un personaje, enamorándose del mismo y de su verdad escénica. Debe estudiar en profundidad la psicología de ese personaje, imaginando su mundo interior, ¿qué lo motiva?, ¿qué lo inspira? El actor debe hacer lo que muchos denominan “la máxima ecuación mental”, es lo que debe resolver el artista interpretativo para crear la ficción. La misma que es igual a lo que cualquier niño hace cotidianamente, durante horas y sin cuestionarse nada. El actor para la creación de la verdad de su personaje debe volver sus recuerdos a cuando era un niño, ese es su desafío: alcanzar el ímpetu de su sinceridad personal en una historia ajena.

Es importante, para lograr una verdad creativa, comenzar por Stanislavski, ya que el maestro ruso bebe del interior del ser humano y se acerca al ser humano desde adentro. Una vez analizado este sistema podrá entender cada uno de los métodos existentes o empleados. Aunque el actor debe estar siempre preparado (Knébel, 1996).

Este estudio nos propone que los actores deben investigar en otros métodos, como el de los maestros Vaitánov, Meyerhold, Grotowski, Barba, por citar algunos, para poder trabajar una serie significativa de herramientas, ya no tanto de técnicas sino de herramientas. Se debe tomar de distintos lados para una preparación más completa del actor y de esta forma llegar a conmover al público desde una verdad creativa.

CONCLUSIONES.

El actor para llegar al espectador con la verdad debe penetrar la psicología actoral y sistemas o métodos de actuación, además de un predominio sobre su cuerpo y su psicología para poder alcanzar la confianza en sí mismo. Como bien dice Michael Chejov (1999) el actor no se debe reducir simplemente a decir las frases escritas por el autor y ejecutar los movimientos por el director. El actor debe buscar la oportunidad de improvisar independientemente. De otra manera se hace esclavo de creaciones ajenas y su profesión se convierte en cosa prestada. Un buen actor debe controlar cada una de estas técnicas para entender el mundo creativo a niveles intensos, reconociendo todo aquello que amenace su creatividad.

Los actores, ya sea que utilicen a Stanislavsky, Strasberg o cualquier otro método o sistema de actuación, deben de investigar acerca de un tema de base a la hora de improvisar para poder progresar en su carrera como actor.

El actor debe estudiar todos los detalles de la vida real, observar lo que sucede a su alrededor y debe de someterse a las circunstancias dadas del personaje, fortaleciendo el sentimiento creativo y emocional. Los actores deben responder constantemente a estímulos imaginarios y dedicarse a evocar sus reacciones y a ajustarlas a las demandas del papel. Él debe considerar su cuerpo como un instrumento para expresarse sobre el escenario y a su vez lograr una armonía entre cuerpo y psicología.

Agradecimientos.

Al Dr. Ignacio Aguaded por su ayuda como director en el Máster de Comunicación y Educación Audiovisual.

Al Teatro Estudio, Laboratorio e Investigación Actoral por su ayuda en las entrevistas realizadas. Agradecemos a la Universidad Nacional de Loja (UNL), a la Universidad de Huelva (UHU) y a la Universidad Técnica Particular de Loja (UTPL) por la ayuda prestada en la realización de la investigación y a cada una de las personas entrevistadas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

1. Ander-Egg, E. (1995). Técnicas de investigación social. Buenos Aires: Editorial Lumen.
2. Brook, P. (1973). El espacio vacío. Madrid: Península.
3. Chaviano, A. (2015). El teatro universitario en Loja (Ecuador). Revista EAC. 4, 104-111.
4. Chejov, M. (1999). Al actor sobre la técnica de actuación. Buenos Aires: Editorial Quetzal.
5. Eines, J. (2007). Alegato a favor del actor: la imaginación es el cuerpo. Barcelona: Editorial GEDISA.
6. Geirola, G. (2009). Aproximación lacaniana a Stanislavski: La novela familiar. Los Ángeles: Whittier College.
7. González Rentería, V. y Chaviano Aldonza, A. (2008). Arte escénico y video. Loja: UTPL.
8. Hethmon, R.H. (1998). El método del actors studio: conversaciones con Lee Strasberg. Madrid: Editorial Fundamentos.
9. Knébel, M. (1996). El último Stanislavsky: análisis activo de la obra y el papel. Madrid: Editorial Fundamentos.
10. Mamet, D. (2013). Verdadero y falso. Barcelona: ALBA Editorial.

11. Martínez Moliner, L. (2014). Las Armas del actor: Comparación en el trabajo de las metodologías actorales. Tesis de Grado del Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat. Facultat de Ciències de la Comunicació. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
12. Marín Gutiérrez, I.; Andrade Vargas, L. & Iriarte Solano, M. (2016). Diseño de proyectos de investigación-desarrollo y propuestas metodológicas. Loja: Universidad Técnica Particular de Loja.
13. Portes, F. (2011). Reflexiones sobre el actor. Madrid: Ariel.
14. Stanislavsky, K. (1989). An actor prepares. London: Taylor & Francis.
15. Stanislavsky, K. (1980). El arte escénico. Madrid: Siglo xxi.
16. Tirado Morueta, R.; Hernando Gómez, A. y Aguaded Gómez, J.I. (2011). Aprendizaje cooperativo on-line a través de foros en un contexto universitario: un análisis del discurso y de las redes. Estudios Sobre Educación, 20, 49-71.
17. Velasco Rivera, E.S. (2013). La tridimensionalidad del/la actor/actriz: persona, personaje y profesional. Tesis previa a la obtención de la Licenciatura en Actuación Teatral. Carrera de Teatro. Quito: Universidad Central del Ecuador.

DATOS DE LOS AUTORES.

1. **Alain Chaviano Aldonza.** Máster en Comunicación y Educación Audiovisual por la Universidad de Huelva y Universidad Internacional de Andalucía-España, Actor, Director y Docente Universitario. Documentalista y Productor de la Universidad Técnica Particular de Loja, Ecuador. Modelo Internacional, Presentador, Humorista y Animador y Director de series. Director de Teatro Estudio Laboratorio e Investigación Actoral. Formador de Actores (Métodos de actuación de Stanislavsky y Strasberg) Fue Presentador y Productor de Ecuavisa Internacional. Exproductor del programa Miradas de Telerama, documentalista. Correo electrónico: achaviano@utpl.edu.ec

- 2. Ángel Hernando Gómez.** Profesor Titular del Departamento de Psicología Evolutiva y de la Educación de la Universidad de Huelva, España. Es Doctor en Psicología, Maestro y Licenciado en Psicología y en Psicopedagogía. Ha participado en múltiples actividades formativas y de investigación en el ámbito de la alfabetización mediática, la orientación escolar, la prevención de la violencia, la intervención sobre conductas de riesgo y la promoción del desarrollo adolescente positivo. Correo electrónico: angel.hernando@dpsi.uhu.es
- 3. Mónica Hinojosa Becerra.** Licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Málaga y Doctora en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Málaga. Ha sido docente en las Universidades de Málaga y Universidad de las Américas (Quito), actualmente, trabaja en la Universidad de Especialidades Espíritu Santo, Ecuador. Correo electrónico: monicahinojosa75@gmail.com
- 4. Isidro Marín-Gutiérrez.** Licenciado en Ciencias Políticas y Sociología por la Universidad de Granada. Doctor en Antropología Social por la Universidad de Granada. Docente-Investigador Principal de la Universidad Técnica Particular de Loja (UTPL). Profesor del departamento de Sociología de la Universidad de Huelva. Correo electrónico: imarin1@utpl.edu.ec

RECIBIDO: 22 de febrero del 2017.

APROBADO: 15 de marzo del 2017.