



Fecha de presentación del Informe: Día Mes Año

Datos generales del Proyecto

Código del proyecto: CL 3154			
Título del proyecto: Dieciséis lecciones inéditas de Mijail Chejov			
Facultad o Instituto Académico: Artes Integradas			
Departamento o Escuela: Departamento de Artes Escénicas			
Grupo (s) de investigación:			
Investigadores ¹	Nombre	Tiempo asignado	Tiempo dedicado
Investigador Principal	Ma Zhenghong	220	220
Coinvestigadores	Alejandro González Puche	110	110

¹ Todas las personas relacionadas en el informe y que participen en el proyecto deben haber suscrito el acta de propiedad intelectual de acuerdo con los formatos establecidos.

Otros participantes	Buitrago Patheny J. Buitrón Alexander Cantor Carlos A. Jacqueline Charria Paola Gómez Patricia Mambuscay Airthon Moreno S. Esteban Posso O. Laura Ramírez Lina María Soto T. Mayerly Villada B. Andrés F. Zorrilla Bryan		
------------------------	--	--	--

1. Resumen ejecutivo:

Se espera que describa el proyecto, planteamiento del problema, objetivos, metodología, principales resultados obtenidos y las conclusiones. La extensión debe ser de máximo de 500 palabras (en español y en inglés).

El proyecto denominado Dieciséis lecciones inéditas de Mijail Chejov, se realizó una traducción del ruso al español de una joya editada por la Instituto Estatal de Arte Escénica (GITIS) de Moscú en 1988.

La publicación de este folleto, está acompañada de dos artículos sobre Chejov de María Knébel, provienen de las obras completas en dos tomos de Mijail Chejov. Con estos documentos resaltan el proceso de rehabilitación del gran actor ruso (quizás el mejor representante del sistema Stanislavski) durante la apertura denominada como Glasnost. Chejov, de manera autónoma, desarrolló un sistema paralelo al de Konstantin Stanislavski, centrado en la imagen creativa del actor. Las publicaciones son:

- *Mijail Chejov y su herencia artística*, de María Osipovna Knebel traducido por Alejandro González Puche.
- *Mijail Chejov, acerca del arte actoral*, de María Osipovna Knebel traducido por Alejandro González Puche.
- *Dieciséis lecciones de Mijail Chejov*, de Mijail Chejov, traducido por Alejandro González Puche.

Antes de iniciar el proyecto, realizamos una convocatoria para los estudiantes del ciclo profesional de nuestra licenciatura, pretende no solo realizar la traducción, sino a través de un laboratorio con actores estudiantes, poner en práctica los ejercicios sugeridos por Chejov.

Se realizaron un barrido bibliográfico para entender el contexto de la práctica escénica de Mijail Chejov. Los estudiantes elaboraron la descripción de los ejercicios de las tres obras de Mijail Chejov *El actor*, *La técnica de actuación*, *Lecciones para el actor profesional*, un material

de suma importancia para los estudiantes de actuación en nuestro país, y enriquecerán el debate sobre la preparación del actor.

Con el método de Rudolf Steiner, el profesor Alejandro González lideró la práctica de eurytmia junto con los estudiantes, con el propósito de entrar al campo de saber y los principios fundamentales de las lecciones de Mijail Chéjov.

Durante los ocho meses del trabajo (cuatro en el 2013 y cuatro en el 2014), con una intensidad: cuatro sesiones por semana, cada una de tres horas, participaron los 14 estudiantes.

A finalizar el taller, se hicieron las demostración: doce (12) horas de taller durante el XIV FITB dirigidos por Alejandro González y Ma Zhenghong, con una muestra abierta al público de dos horas.

También se realizaron los siguientes talleres para impartir las prácticas y el conocimiento del resultado de la investigación.

- Taller en Kazan durante un seminario de Pedagogía Teatral 2015, dirigido por Alejandro González.
- Taller en la Teatro da cidade, San José dos campos, Brasil, dirigido por Alejandro González, 2016.
- En 2017 se realizaron un taller de 72 horas en la Escuela de Teatro de Nacumaima, en Sao Pablo, Brasil, dirigido por los profesores Alejandro González y Ma Zhenghong

Los trabajos de monografía de los siguientes estudiantes están relacionados al dicho proyecto:

- Patricia Gómez, *Entrenamiento de la Imaginación un acercamiento en el contexto de Mijail Chéjov*
- Mayerly Soto, *Construcción de un personaje a partir de las circunstancias dadas*
- Jacqueline Cárdenas, Ejercicios de entrenamiento actoral según la técnica de Mijaíl Chéjov. Sistematización del proyecto «Dieciséis lecciones inéditas de Mijaíl Chéjov»
- Bryan Zorrilla, *El trabajo del actor en la construcción de un personaje demoníaco*

Con estos talleres y trabajos de monografía, éste proyecto está beneficiando aspectos de la educación Superior Artística en las Universidades Públicas, ya que dota a multitud de estudiantes de metodologías para el desarrollo de sus capacidades creativas. El proyecto crea un contexto universitario para la investigación artística y las diferencias de los talleres no formales de actuación y pedagogía teatral.

Se culminó con un libro denominado: *16 lecciones de Mijail Chéjov y otros materiales* Compiladores y traductores: Ma Zhenghong - Alejandro González Puche

2. Síntesis del proyecto:

En una extensión máxima de 5 páginas, se debe mostrar el cumplimiento de los objetivos del proyecto y debe incluir:

Adjuntamos la introducción al libro, redactado por la profesora Ma Zhenghong, que da cuenta de la totalidad y dimensión del proyecto.

El proyecto de Investigación: 16 Lecciones inéditas de Mijail Chéjov

El presente volumen recoge varios materiales del gran actor ruso: *Lecciones de Mijail Chéjov en el teatro estatal de Lituania*, emanado de su propia práctica pedagógica e investigativa: memoria de un taller impartido en 1932, con 16 encuentros, que se prolongaron durante 12 semanas y del cual realizó la relatoría el actor lituano Romauldas Yukniavichus (1906-1963). El pequeño cuadernillo resultante fue editado por el GITIS de Moscú (Instituto Estatal de Artes Escénicas) en 1989, y es incluso poco conocido en la Rusia actual. La *lecciones* revelan el inicio de las indagaciones de Mijail Chéjov antes de emigrar definitivamente a los Estados Unidos. Los lectores podrán establecer coincidencias con los famosos volúmenes *Al actor* y *Lecciones para un actor profesional*, ampliamente difundidos en español. Aquí se nos revela el inicio de la técnica actoral de Mijail Chéjov (aun desprovista del Gesto Psicológico y de otros descubrimientos) centrada en el trabajo del *ensamble* actoral, como elemento fundamental para desarrollo individual.

Por otra parte, hemos complementado estas lecciones con dos artículos maravillosos de María Osipovna Knébel que acompañaron la primera edición rusa de *Obras Completas Mijail Chéjov*, en dos tomos, con la que la Editorial Mosckba, en 1986, dio inicio a la rehabilitación plena del gran actor en la Unión Soviética. El tomo I *La herencia literaria de Chéjov*, tiene como subtítulo *Recuerdos, Cartas*. El tomo II tiene como subtítulo *Sobre el arte del actor*. Tenemos que recordar que, paradójicamente, Mijail Chéjov fue editado primero en inglés y solo hasta mediados de la década de los ochenta, en ruso. Las transformaciones políticas que acompañaron la *Glasnost* y la *Perestroika*, posibilitaron a los artistas e intelectuales recuperar el patrimonio ruso del exilio.

Resulta providencial la participación de María Osipovna Knébel (1898-1985) en la edición de los dos tomos, los cuales vieron la luz después del fallecimiento de la gran pedagoga. Nadie mejor que ella, su compañera en el Teatro de Arte de Moscú y en el Primer Estudio, para darle la bienvenida al gran creador a su patria, quien en vida no alcanzó a gozar de una merecida rehabilitación.

La introducción al primer tomo denominada *Mijail Chéjov y su herencia artística* ya había sido publicada en la desaparecida revista *Gestus* en 1996², (La edición actual contiene mayor depuración y exactitud que la primera). Esta introducción revela varias intimidades de la biografía de Chéjov, como la llegada al Teatro de Arte de Moscú, la percepción que de él tuvo Stanislavski, los personajes de viejitos creados por el joven actor con rostro enfermizo que cautivaron al público moscovita, etc. En el tomo II, con el título de *Mijail Chéjov, acerca del arte actoral*, Knébel inscribe el arte de Mijail Chéjov dentro del contexto del Teatro de Arte de Moscú y de la pedagogía Teatral,

² KNÉBEL, María, “*Mijail Chéjov y su herencia artística*”, traducción Alejandro González Puche, en Revista Gestus No 7, Bogotá, Colcultura, julio 1996.

sus divergencias con su maestro Stanislavski, y sobre todo, establece un paralelo entre las dos metodologías en temas como la creación del personaje y la psicotécnica del actor. Esta traducción es por primera vez realizada al español.

En el Laboratorio Escénico Univalle adelantamos un proyecto de investigación para asumir la presente traducción y compilación de este volumen, gracias a la **Convocatoria para Proyectos de Investigación en temas de Educación Superior en Universidades Públicas**. Queríamos no solo emprender un ejercicio filológico de traducir una serie de materiales y ejercicios, sino entender la complejidad del entrenamiento planteado por Mijail Chéjov a través de su realización práctica. En el original en ruso existen ambigüedades o sobreentendidos para los que resultaba imprescindible realizar los ejercicios. El laboratorio con doce actores,³ se convirtió en una manera de corregir la traducción y despejar dudas. Quizás planteamos un camino inédito dentro de la traducción de este tipo de materiales. Valga la pena aclarar que en ruso la misma palabra significa personaje e imagen. Solo el contexto del ejercicio puede aclarar, para cada caso, cuál acepción es la correcta.

Al tratar de impartir señales o directrices para la realización de un ejercicio, nos resultaba importante comprobar qué entendían diversas personas al pronunciar tal o cual indicación. Detalles sutiles pueden colocar la atención en otros lugares, por eso la prueba y error fue fundamental. Comprobamos que desde el escritorio un traductor no podría comunicar la esencia de los ejercicios.

Paralelamente, abordamos diversas denominaciones pertenecientes al universo chejoviano, recurriendo a sus volúmenes *Al actor* y *Lecciones para un actor profesional*, así como a una serie de videos producidos por el crítico ruso Anatoli Mirónovich Smelianski sobre la particular y azarosa vida de Mijail Chéjov; materiales que desafortunadamente solo se encuentran en ruso.

Adicionalmente, una vez creímos comprender el sentido y la mecánica de los ejercicios contenidos en *Lecciones de Mijail Chéjov en el teatro estatal de Lituania*, realizamos talleres con otros grupos: dentro del Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, en Shangai-China, en Dhaka-Bangladesh, en São José dos Campos-Brasil, e incluso en Kazan, Rusia, donde las primeras indagaciones de M. Chéjov son prácticamente desconocidas y los actores se han ejercitado a partir de los materiales consignados en los dos volúmenes editados en 1986. Sin embargo, es necesario anotar que algunos ejercicios transmitidos de maestros a alumnos, se mantienen vigentes hasta nuestros días; para los participantes se convirtió en una grata experiencia descubrir la fuente primaria de algunos ejercicios de Chéjov.

Uno de los aspectos en donde hay que insistir, tal y como lo expresa Chéjov, es que no se trata de un manual de ejercicios. Recordamos la reflexión del maestro ruso Anatoli Vasiliev cuando abordó en un encuentro en Francia “El Método de análisis activo según María Osipovna Knébel”. Después de explicar los pormenores del método de su maestra, el entrevistador creyó haberlo entendido todo y ante el gesto evasivo de Vasiliev le preguntó

³ Los integrantes de este Laboratorio fueron los estudiantes de la Licenciatura en Arte Dramático de la Universidad del Valle: Patheny Buitrago, Cantor Carlos, Jacqueline Cárdenas, Paola Charria, Patricia Gómez, Airthon Mambuscay, Esteban Moreno, Laura Posso, Lina María Ramírez, Mayerly Soto, Andrés Villada y Bryan Zorrilla.

¿Bueno y ahora qué hace falta? Y Vasiliev le respondió: ¡Todo está claro, pero ahora, hace falta un maestro!

Además de un maestro con experiencia en la metodología chejoviana se requiere de un grupo. No se trata de ejercicios individuales, dispuestos para realizarse a imagen de quien ensambla un mueble según las instrucciones de un catálogo. Resulta imprescindible contar con un maestro y un colectivo; construir una atmósfera de experimentación, donde con tranquilidad se pueda manifestar la esencia de cada persona. Chéjov hace una invitación constante a los actores hacia la reflexión, a responder a la pregunta ¿para qué sirve el teatro? A la búsqueda de la revelación que nos acompañe en la creación, a indagar sobre el nuevo teatro.

Para abordar estos ejercicios no solo se requiere de buena disposición, uno de los aspectos sin los cuales resulta difícil emprender esta empresa es la comprensión mínima de la Eurytmia, práctica antroposófica que subyace en la concepción de Chéjov. A través de la Eurytmia se puede comprender el denominado centro del actor al que hace referencia Chéjov; un centro energético lleno de luz, de color, que emite y recibe sensaciones a los *partenaires*, con el que es posible percibir el entorno. Aunque otros maestros como Jurij Alschitz,⁴ identifican cuatro centros energéticos para el actor: uno ubicado en el bajo vientre, que se relaciona con la energía sexual; un segundo en el estómago relacionado con sentimientos más fuertes; otro en el pecho, que es el centro espiritual, y el último en la cabeza, que es el centro intelectual. Según Alschitz, la energía interpretativa pasan por todos estos cuatro centros. Mijail Chéjov toma como eje el centro ubicado en el plexo solar, donde ubica la espiritualidad. La identificación de este centro proviene de la Eurytmia. De igual manera, conceptos como el color y el cuerpo como transmisor de la energía musical provienen de las indagaciones del poeta Andréi Bieliy y del creador de la antroposofía Rudolf Steiner. Otro aspecto a tener en cuenta para comprender las *16 lecciones* es la expansión corporal y energética, elemento latente pero no desarrollado aún por Chéjov en esta etapa y consignado en *Al actor*.

El inicio de los ejercicios fue difícil, se evidenciaban constantemente los movimientos fragmentados, sensación que se fue corrigiendo hasta lograr una fluidez permanente; por eso invitamos a los grupos que quieran experimentar estos ejercicios a realizarlos muchas veces hasta alcanzar su dominio. Otra de las primeras tendencias tuvo que ver con el deseo de bailar, de confundir la sensación de libertad con danzar.

Uno de los indicios sobre la ejecución certera de este tipo de ejercicios, es cuando los actores logran moverse de manera diferente; inmediatamente se descubren a aquellos que empiezan imitar los movimientos de los otros, a través del contacto visual y no interno; que no logran concentrarse en «el segundo actor interior». Los ejercicios son colectivos, se logra una comunicación entre los participantes, pero su ejecución es individual. Cuando, por ejemplo, hay

⁴ **Jurij Leonowitsch Alschitz** (1947) Director de teatro y cine y teórico de la actuación. PhD (Doctor en Filosofía, Bellas Artes), pedagogo, e investigación teatral, director, director artístico de la Asociación Europea para la Cultura Teatro. Nacido en Odessa. Egresado del GITIS bajo los maestros Mikhail Butkevich y Anatoly Vasiliev. En 1987, participó en la fundación de la Escuela de Arte Dramático de Anatoly Vasiliev. Creador el Festival Methodika, que presenta y discute los métodos de entrenamiento de teatro.

que esculpir en el espacio, el espacio ya no es solo aire, se debe tener la sensación de esculpir en algo concreto: en el barro, en un chicle, en la piedra, en la harina. Se comprende la sentencia de Chéjov cuando afirma: “Cada movimiento que hago es una pequeña obra de arte”.

Identificamos que cuando se aborda el concepto del «Yo artístico», surge el estereotipo de realizar los movimientos de manera idealizada, largos y lentos; ninguno de los participantes realiza un movimiento pequeño y rápido como hermoso, cuando en un movimiento pequeño también se puede depositar toda la belleza artística. Los actores frecuentemente olvidan el placer estético de lo que realizan. Como cuando en los bailarines se hace evidente, igual que en los músicos.

En los ejercicios se reitera constantemente el concepto de simetría en el espacio, por lo que es conveniente abordar este principio y clarificarlo, antes de abordar los ejercicios de Chéjov. Por ejemplo: el grupo se divide en pares e impares, las personas pares ocupan un lugar en el espacio con una posición corporal cualquiera, puede ser de carácter escultórico o establecer cualquier expresión para diferenciarse. Acto seguido entran al espacio el grupo de los impares, identifican el centro de la composición y se ubican simétricamente con los pares. Cuando exista un equilibrio se empiezan a desplazar manteniendo la simetría. En la ejecución de los ejercicios de Chéjov hay que evitar buscar parejas. Es mejor en primera instancia relacionarse con el grupo y no establecer relación con un solo partenaire, porque el grupo deben percibirse en su totalidad.

Los ejercicios de cuerpo-columna son los más difíciles de realizar, cuando se logra comprender el mecanismo y el ejercicio fluye, los participantes se convierten en algo así, como miembros de un coro, que entregan su voluntad al grupo. Los líderes deben escuchar a las personas dispuestas detrás de él, el líder solo visualiza el camino pero no lo impone. Se generan muchos niveles de escucha dentro del grupo y con los otros cuerpo-columna. En estas secuencias colocar el punto final es el gran reto. Los líderes deben evitar parar en cualquier lugar del espacio y de la composición. Complementamos la realización de los ejercicios de cuerpo-columna asociada a la siguiente observación sobre los mamíferos: las investigaciones indican que los hombres están realmente enamorados cuando comienza a caminar al mismo ritmo de su pareja; en otras situaciones el hombre nunca camina al ritmo de una mujer y viceversa. Cuando dos personas se unen rítmicamente hay amor.

En el grupo de ejercicios concerniente a las barricadas, descubrimos que es importante el sentido de la totalidad, no mirar la barricada sino mirar el objetivo, alcanzar rápidamente la otra orilla sin tocar los objetos esparcidos. Es mejor que los objetos que conforman la barricada sean diversos, no solo sillas, para generar así mayor sorpresa. El ejercicio es más interesante cuando no se piensa en llegar rápido, sino cuando se crean estrategias; visualizar el camino antes de recorrerlo, de esa manera incluso se llega más rápido. Las variaciones del ejercicio son múltiples, se puede entrar a las barricadas simultáneamente, desde los cuatro extremos; cuando se alcanza la otra orilla, cada grupo respectivamente, cambia de extremo del cuadrado en el sentido de las manecillas del reloj y se inicia nuevamente.

En estas lecciones la sensación de fracaso es inevitable y necesaria, a veces debemos quedar disconformes con los ejercicios y partir a la casa con esa sensación, porque cuando uno

se va con la idea de haberlo logrado se pierde la incomodidad que genera reflexión; la incomodidad nos hace llegar a la siguiente cita con el deseo de corregir y componer.

En general, al principio en los ejercicios no se logra experimentar mayor cosa, hay que realizarlos muchas veces, entrar en comunicación, entender la mecánica y luego, quizás, se puede empezar a comprender algo; pero no hay que sentir para validar los ejercicios. En las lecciones de Chéjov uno no entra a sentir, sino a componer y a percibir. Como que en la incomodidad hay mayor comunicación; la comunicación no es sinónimo de bienestar. En Chéjov la sensación de incertidumbre es constante, porque en realidad no se sabe que va a pasar; por eso todos están pendientes y atentos. No hay certezas. Chéjov insiste en que el actor debe lograr el movimiento y la comunicación desde la lógica de su oficio, desarrollar sus leyes que son diferentes a las del deporte y la gimnasia.

La presencia de la música en los ejercicios es importante, Chéjov también llega a ella a partir de la Euritmia, que tiene como premisa visualizar el sonido, o convertir los sonidos en imágenes. Por eso, no hay que ilustrarla, se trata de capturar su atmósfera, su tema. En los ejercicios con música resulta determinante la cultura musical de los participantes, para que puedan diferenciar matices, temas y contrastes.

Resulta imprescindible abordar el concepto de atmósfera ampliamente estudiado por Chéjov. La atmósfera como aquello específico de la escena, que atrae a los espectadores y que los unifica en un solo espacio con los artistas. En las *16 lecciones* el concepto es claro pero requiere ser estudiado desde su literatura posterior. Las atmósferas permiten a los ejecutantes comprender que realizando diversas actividades se puede crear un mismo ámbito, desarrollar un tema conjunto de manera polifónica, como diversos instrumentos que colaboran en una misma creación.

Durante el transcurso del laboratorio se fueron eliminando los gestos, los sufrimientos, las expresiones faciales; el colectivo fue comprendiendo que es más importante transmitir con el cuerpo.

Esperamos que el presente material contribuya a crear conciencia sobre la importancia capital que sigue teniendo la preparación actoral. Coincidimos con las reflexiones de María Osipovna Knébel respecto a que en el teatro del siglo XX primó la dirección, y en este siglo se le ha sumado la dramaturgia, olvidando la preparación actoral como la base fundamental del edificio teatral.

Tema

- Sistematización de una metodología de ejercicios propios del entrenamiento y la pedagogía actoral, para ser utilizados en los programas de educación superior teatral en Colombia.
- Demostraciones públicas del taller sobre los ejercicios de Mijail Chejov.
- Publicación de un volumen que recoja las *Dieciséis lecciones inéditas de Mijail Chejov* y otros materiales.
- Levantamiento bibliográfico en español, ruso e inglés sobre Mijail Chejov
- Realizamos un taller de investigación para comprobar la realización y ejecución de las lecciones de Mijail Chejov, en éste y otros volúmenes.
- Elaboramos una relatoría de la ejecución de los ejercicios.

- Creamos una disciplina de trabajo y método aprobación de los indagaciones de los ejercicios de actuación. Un método beneficia a la agrupación de un colectivo creativo, donde establece la atmósfera y armonía para la creación y la formación artística, lo cual que consideramos como aportes artísticos en la reforma de la ley 30,

Objetivos: general y específicos

- Seminario de investigación con estudiantes.
- Levantamiento de la memoria o diario del Taller
- Escritura del libro con materiales de Mijail Chejov, María Osipovna Knebel, Ma Zhenghong y Alejandro González Puche.

Metodología

Resultados obtenidos

- Publicación de un volumen *Dieciséis lecciones inéditas de Mijail Chejov* y otros materiales.
- 4 monografías sobre el tema.
- Sistematización de una metodología de ejercicios propios del entrenamiento y la pedagogía actoral, para ser utilizados en los programas de educación superior teatral en Colombia.
- 4 Demostraciones públicas del taller sobre los ejercicios de Mijail Chejov.
- Levantamiento bibliográfico en español, ruso e inglés sobre Mijail Chejov

Principales conclusiones y/o recomendaciones

Este proyecto beneficia aspectos de la educación Superior Artística en las Universidades Públicas, ya que dota a multitud de estudiantes de metodologías para el desarrollo de sus capacidades creativas. El proyecto crea un contexto universitario para la investigación artística y las diferencia de los talleres no formales de actuación y pedagogía teatral.

Antes de iniciar las prácticas de los ejercicios de Mijail Chejov, con el método de Rudolf Steiner, el profesor Alejandro González lideró la práctica de eurytmia junto con los estudiantes, con el propósito de entrar al campo de saber y los principios fundamentales de las lecciones de Mijail Chejov.

También a la vez, observaban una serie de documental hecha por el celebre critico teatral ruso Anatoli Smelianski, donde detalladamente argumenta la vida artística de Chejov. A través de las imágenes de las obras donde participó Chejov, y las imágenes de los personajes de construido por Chejov, a los estudiantes dieron la oportunidad de obtener un material artística directo desde ruso.

Cuando los estudiantes ya están más preparados, y comenzamos a realizar la traducción de cada una de las dieciséis lecciones.

De esa manera podremos iniciar, con el grupo de estudiantes y docentes asistentes, la realización de los ejercicios.

- Acompañaremos la ejecución de los textos traducidos de una descripción pertinente y de fotografías. Eventualmente podremos filmarlos para mantener un registro visual más amplio.
- La metodología era de prueba y error, es decir, realizaremos cada ejercicio debatiéndolo dentro del contexto de Mijail Chejov.
- Al terminar las *16 lecciones*, volvimos a revisar aquellos ejercicios cuya ejecución se vea modificada, por la experiencia de los ejercicios finales.
- Audiciones y demostraciones públicas del taller, a estudiantes de actuación de diferentes escuelas de Cali y Colombia.
- Realizaremos la redacción final de la traducción; ya identificadas las palabras y términos que resultaron ambiguos.
- Realizaremos el compendio de las *16 lecciones de Mijail Chejov*, y los artículos *Mijail Chejov y su herencia artística*, y *Mijail Chejov, acerca del arte actoral*, de María Osipovna Knebel.

Síntesis de las 16 lecciones Chejov

Primera lección 18 de agosto 1932

Ejercicios de un movimiento verdaderamente hermoso, un gozo estético

1. un ejercicio: levantamos la mano derecha y tratamos de depositar en esa mano todo nuestro *quien* estético, izquierda, vulgar
2. El ejercicio ejecutando con todo el cuerpo

Segunda lección 19 de agosto 1932

Primer *etude*, la agilidad interna, el malabarismo. Dos actores juegan con cualquier objeto.

Se realiza este *etude* en diferentes ritmos musicales, evite depositar cualquier sufrimiento bajo estos movimientos.

Segundo *etude*: se forman tres columnas. Cada columna es un solo cuerpo con el líder, y el líder siente su cuerpo columna. Sin ponerse de acuerdo, crear una especie de dibujo en el espacio, y detenerse.

Tercer *etude*: uno frente a otro, en dos hileras, en un espacio estrecho, pasar, para que el cuerpo casi no roce los laterales de la línea marcada. Devolverse por esa misma línea. Después caminando de lado y etc. Percibir el espacio con todas partes del cuerpo.

Tercera lección 20 de agosto 1932

Ejercicio: siete compañeros, una figura de simétrica, detenerse al mismo tiempo, poner un punto; es decir, reconocer un momento armónico.

Repite el *etude*, con cuatro columnas, con las cuales escriben con sus cuerpos en el espacio.

Ejercicio: muévase todo el tiempo, como si estuvieren en el agua, en todo su cuerpo fluye algún tipo de energía. Detenga el cuerpo, pero que al interior siga fluyendo esta energía.

Ahora, en este estado juega con una pelota, pero no deje que la pelota los conduzca a ustedes sino ustedes a la pelota. La pelota no debe ni un segundo sacarlos de su tranquilidad. Integre nuevamente el cuerpo pero deje que ese fluido de energía se mueva. Esa es la energía interna, este es un triunfo de nuestro segundo actor espiritual.

Cuarta lección 22 de agosto 1932

La atmosfera del teatro.

Uno. Repetimos los ejercicios: el malabarismo. Esté atento para que ni un solo punto de su cuerpo este inmóvil. (yo soy perfecto, ágil y artístico)

Dos. Siguiente ejercicio: experimenta satisfacción (placer) de todo su cuerpo. Conecte este placer estético a su cuerpo. Y camina y agarre una pelota y comience a jugar, siente la energía que fluye por todo su cuerpo. Entréguese al ritmo de la música que está escuchando.

Tres. Escucha cotidianamente, y ahora escucha la música con el pecho, levante las manos con las palmas abiertas hacia la música.

Cuatro. Repita este ejercicio en la figura de distribución simétrica de siete participantes.

Quinta lección 25 de agosto 1932

Uno. Barricadas. (Los grupos se mueven simultáneamente al encuentro uno contra otro), durante el tiempo acordado.

Dos. Repite el ejercicio, la duración reduce. Conducir ágilmente su cuerpo, rápidamente orientarse en las condiciones y situaciones mas dificultosas.

Sexta lección 26 de agosto 1932

Repita el ejercicio – movimiento en la figura simétrica. Se dividen en grupo de siete.

Repita el ejercicio de Barricada. Complicamos cada vez más, se dividen en cuatro grupos, y se distribuyen por los cuatro extremos de la barricada.

Séptima lección 29 de agosto 1932

Todos los ejercicios con el fin de que “el segundo actor” perciba de manera espiritual y física la composición en el espacio.

Uno. Se coloca una música. Con el centro del pecho. Se necesita localizar la atención en él. Sale un participante realizar cualquier figura, el siguiente participante disponer una composición con la forma entregada por el primer participante.

Dos. Paulatinamente se aumenta el número de participantes del grupo. Los dos grupos, para encontrar cada composición en relación con la otra. El siguiente que se integra debe unir estos dos grupos y convertirse en eslabón comunicador de los dos grupos. Debe culminar la composición de los dos grupos.

Ejercicio. Se dividen en dos grupos independientes, que se incorporan en un solo rostro. Según se introducen en el grupo otras figuras y dependiendo de algunos acuerdos del grupo, cada vez que se acoge a un nuevo integrante se modifica el sentido y el incorporado.

Ejercicio. Uno espectador incorporar a los dos grupos(el de los hombres y los mujeres) y conjuntamente con ellos, separarse.

Ejercicio. Marcha. Cuatro columnas, marchan, yo soy vigoroso.

Octava lección 1 de septiembre 1932

El segundo actor.

Ejercicio uno. De calentamiento. Quedamos en un sitio inmóviles, e internamente dejemos que en nosotros fluya como un agua por todo el cuerpo, una energía fluyente. Internamente jugamos una pelota. Muévanse todo el tiempo en la música.

Dos. *Ejercicio sobre la composición.* El tema expresa la música. Escucha la música desde el centro del pecho. Primer grupo dispone la composición, el segundo en espera, después entra sin destruir la composición. El tercer grupo entra de la misma manera; y los dos posterior quedan inmóviles.

Tercero. Se repite este mismo ejercicio sólo con la diferencia que se entrega un punto sobre cual debe orientarse la composición del grupo.

Cuatro. Se continua *el ejercicio sobre la composición, pero ahora sobre un punto móvil.*

Quinto. Siguiendo ejercicio, se invita un grupo compositor y otro grupo que concluye al primer grupo. Después el primer grupo se retira y se queda inmóvil y deja solo al grupo concluyente.

Novena Lección 3 de septiembre 1932

Una tarima y una construcción.

Uno. El ejercicio sobre la composición en el espacio. Una persona como centro del grupo, la composición sobre la tarima en la música.

Dos. La variación de este ejercicio. Dos grupos (hombres y mujeres), cada grupo cuenta con una persona central. Mujeres centro y los hombres alrededor. Posterior, las mujeres desde centro a la periferia, los hombres al revés.

Tres. Encuentran todos en la tarima. Individualmente entra a la tarima, según la impresión de la música, rápidamente componen una figura. Y el otro grupo también entra, empalmar a la composición. **La condición más importante es la rápida percepción y la orientación.**

Cuatro. Variante del anterior. Las mujeres imaginan así mismo rojos, los hombres negros. Dispone su cuerpo-figura para que se coloque en la composición y en una armonía de colores.

Quinto. Una variante más. Primero, entran de una vez todos los participantes y teniendo en cuenta que a ellos posteriormente se unirán los rojos que componen el grupo.

Sexto. Los participantes se dividen en rojos, negros y color oro. Nombra un color como figura central, el cual al mismo tiempo dispone la composición de sus tres figuras de color. Percibe muy bien qué significa ser rojo, negro u oro.

Décima Lección 5 de septiembre 1932

Los ejercicios tienen el objetivo de desarrollar aspectos específicos del alma actoral.

Uno. Se construyen dos grupos sobre el tema, "el saludo".

Dos. Según la música con movimientos mínimos, se modifica la composición del grupo, conservando el tema.

Tres. Todos los participantes invitados, debe escuchar y según el conteo salir al centro de la sala y durante un momento hacer una recomposición del grupo en la música dispuesta sobre el

tema. En el grupo se nombra a una figura central. Es importante que en este ejercicio se perciba muy bien la música y entrada rápidamente reorientarse en el espacio dado y en medio de los otros que construyen la figura del grupo.

Cuatro. Impresiones de los grupos de diferentes colores.

Quinto. Se repiten los ejercicios para el desarrollo de la destreza interior y del malabarismo. Con pelota, con música. Movimientos simples y ágiles. No se realiza externamente, no para otros, sino para sí mismo. Realice el ejercicio y percíballo, después de cada movimiento ponga un punto.

Onceava Lección 6 de septiembre 1932

Uno. El ejercicio en la construcción de la composición de grupos en un tema dado verbalmente, sin conducción musical.

Dos. El tema, el grupo de seis es el grupo positivo, el de dos es el grupo pasivo, en su relación entre ellos. La acción y la contracción, luz y sombra.

Tercero. Repite el ejercicio, incluso en los grupos (pasivos y activos) se elige una figura central. El tema "venganza". Recuerdo: busquen con el cuerpo.

Cuatro. El ejercicio se repite, el tema proviene de la música. El grupo positivo, el grupo pasivo, en cada grupo hay una figura central, los grupos positivos se dispone simultáneamente, el negativo, después.

Quinto. El ejercicio sobre la percepción de su cuerpo saludable. La marcha e cinco columnas sobre la música y comandos enviados como en el séptima lección.

Sexto. Sobre el proceso creativo en general y el del actor en particular. Perseverantemente y de manera sistemática. No dejarlos en el plano teórico de la comprensión y en general no ejercitar prácticamente el sentido de ésta pregunta. Cada actor debe tratar...p.20.

Una fuerza interior. Se necesita un cause, a través de la cual esta fuerza pueda correr.

Alma, esa invisible e incomprensible parte de la esencia humana.

La hipótesis sobre la trinidad del ser humano, teniendo en cuenta el cuerpo visible, el alma y el espíritu.

Personalidad, el cuerpo visible del hombre.

Individualidad, el invisible, o como lo hemos denominado el segundo actor, sin diferencia por ahora el alma y el espíritu. Esta parte invisible de nuestro esencia la cual habla sobre sí misma en lo moral e inmoral.

Lección Doce, 9 de septiembre 1932

Para convertirnos en artistas debemos conocer el bien y el mal.

Ejercicio uno. Repite los ejercicios anteriores, con malabarismo (interior) para el desarrollo de las agilidad interna del cuerpo.

Dos. Los participantes se dispersan por toda la sala, escuchan la música. Reflejen con sus manos luz a un espacio infinito., imagínese que sus manos son rayos muy largos, los cuales alcanzan puntos muy lejanos en el espacio. Ustedes con estos rayos y se mueven. Manos de artista.

El proceso de confección de imágenes de artista. En la primera esfera de trabajo, de los pensamientos o fantasías. Ver con precisión esta imagen, recibirla y atraparla en su fantasía. Para confirmarnos en cuánto nosotros percibimos de manera imprecisa, lo percibido y lo traspasamos al plan físico se realiza un etude.

Tres. Ejercicio. Viendo una postura, debe percibir la figura, más precisa la captura y la recuerda. Se repite.

Cuatro. Marcha en seis columnas, cada columna es un solo cuerpo con su líder. Las columnas escriben algún dibujo simétrico en el espacio. (la segunda lección).

Lección Trece, 21 de septiembre 1932

Desarrollar la capacidad de una precisa percepción de las imágenes en la fantasía e imitarlas con precisión.

Uno. Ejercicio. Conteo “uno”, ver en la fantasía a si mismo en alguna pose. Conteo “dos”, adquirir de manera precisa esa misma pose, jugarla. Compruébese a si mismo. Exíjase a si mismo la precisión en la entrega. Ponga atención en la sutileza de los errores. El actor debe conocer su cuerpo, hábitos, errores, y dificultades, como abecedario.

Como artistas debemos educar en nosotros la capacidad (habilidad) de capturar en cualquier momento, observar, ver las imágenes que surgen en nuestra fantasía, ante cualquier impresión.

Dos. Ejercicio. Capturar las imágenes que surgen de nuestra fantasía en el momento que recibimos cualquier impresión sonora. Simplemente la primera imagen que surge de este sonido, capturar la impresión, observarla y recordarla. Ser concienzudo, honesto con nuestro mismo. No especular. La corrección se realiza al final de la lección.

Tres. Ejercicio para percibir el estado de “preparados”. Se repite los ordenes de “preparados” y “no preparados”.

Cuatro. Se invita a los participantes a no percibir. Nosotros debemos volvernos como de cristal, transparente. No a escucha, no observa nada a su alrededor, ningún...

Cinco. siguiente etude. Emite una cantidad de sonidos desagradables, y los participantes se les invita a no percibir.

Seis. Una variante de este ejercicio. Emite una cantidad de sonidos desagradables, y los participantes deben tratar de no percibir. En este fondo de una cacofonía musical, leer en voz alta, tratar de escuchar las palabras del lector.

Anotaciones al ejercicio de capturar imágenes.

Lección Catorce, 21 de septiembre 1932

Uno. Repite el ejercicio en la composición de una figura simétrica. El grupo de siete hombres y siete mujeres, cada grupo empieza al mismo tiempo a moverse bajo una marcha. Mientras se realizan las figuras de manera autónoma. No hay que hacer una pausa.

Dos. El grupo mantienen la simetría y conjuntamente componer la simetría con el otro grupo. Las figuras simétricas todo el tiempo surgen del movimiento de los grupos.

Tres. Cada grupo invita un grupo de 4. Después esos dos grupos se funden.

Cuatro. La fantasía. La relación en el trabajo entre el director y actor. Un amor recíproco. Ejercicio. Se elijen a dos participante. Un ser director, otro actor. El director le muestra el movimiento concebido, y el actor a su turno como pueda más preciso los repite.
Cinco. Ejercicio. Se invita a todo el grupo de participantes.

Lección Quince, 29 de septiembre 1932

Complemento a la Primera Lección. "Conciencia estética"- "placer estética".

Actor visible e invisible.

Al hombre, el vigía le devuelve la actividad, el deseo de trabajo, de crear, de reflexionar, etc.

Uno. Ejercicio. Repite el ejercicio de la Primera Lección, levanta la mano, depositar todo su placer estético. Con este propósito conocer la segundo mano. Percibe esta diferencia "yo soy el amo de mi cuerpo y no es cuerpo el que me gobierna".

La mímica del rostro es un ratero el cual despoja de su cuerpo las posibilidades de expresión.

Dos. El proceso de interrelación y trabajo conjunto del actor y el director.

Lección Dieciséis, 2 de noviembre 1932

Uno. Se dispone un argumento. Lección, el profesor y los alumnos, moverse, cuchichear y paulatinamente empiezan a salirse del salón.

Dos. El mismo ejercicio añade música.

Tres. Se invita un tema con palabras. Dos participantes ejecutan la lección. Unos de ellos se apresura a ir a alguna parte, el otro lo detiene.

3. Productos:

Tabla No. 1. **Cantidad y tipo de productos pactados en el *Acta de Trabajo y Compromiso* y productos finalmente presentados**

TIPO DE PRODUCTOS	No. de PRODUCTOS PACTADOS	No. de PRODUCTOS PRESENTADOS
Productos de nuevos conocimientos		
Artículo completo publicado en revistas A1 o A2		
Artículo completo publicados en revistas B		
Artículo completo publicados en revistas C		
Libros de autor que publiquen resultados de investigación	1	1

TIPO DE PRODUCTOS	No. de PRODUCTOS PACTADOS		No. de PRODUCTOS PRESENTADOS	
Capítulos en libros que publican resultados de investigación				
Productos o procesos tecnológicos patentados o registrados				
· Prototipos y patentes				
· Software				
Productos o procesos tecnológicos usualmente no patentables o protegidos por secreto industrial				
Normas basadas en resultados de investigación				
Formación de recursos humanos	No. de estudiantes vinculados	No. de tesis	No. De estudiantes Vinculados	No. De tesis
Estudiantes de pregrado	13			
Semillero de Investigación	4			
Estudiantes de maestría				
Estudiantes de doctorado				
Productos de divulgación				
Publicaciones en revistas no indexadas				
Ponencias presentadas en eventos (congresos, seminarios, coloquios, foros)	No. de ponencias nacionales (Talleres)	No. de ponencias internacionales (Talleres)	No. de ponencias nacionales	No. de ponencias internacionales

TIPO DE PRODUCTOS	No. de PRODUCTOS PACTADOS		No. de PRODUCTOS PRESENTADOS	
	1	3		
Propuesta de investigación				
Propuestas presentadas en convocatorias externas para búsqueda de financiación.				

Tabla No. 2. Detalle de productos.

Para cada uno de los productos obtenidos y relacionados en la tabla anterior, indique la información solicitada para cada uno, anexando copia de las respectivas constancias. Como anexo a esta guía encontrará el instructivo para la revisión de informes finales y productos

Tipo de producto:	Libro, GONZÁLEZ, Alejandro, MA Zhenghong, <i>16 lecciones inéditas y otros materiales</i> , Programa Editorial Universidad del Valle, Cali, 2017
Nombre General:	Si el producto obtenido se encuentra en el marco de un documento o evento, indicar este nombre. Ejemplo: Revista Anales del Jardín Botánico de Madrid. (Año 2000). Vol: 1. Núm: 58. Págs: 186 - 188
Nombre Particular:	Escribir el nombre del producto generado. Ejemplo: Artículo Rorippa curvisiliqua (Cruciferae), nueva en Europa
Ciudad y fechas:	Ciudad y fecha de publicación o presentación del resultado.
Participantes:	Relacionar los autores del producto.
Sitio de información:	Mencionar el sitio en el cual quedará disponible el documento con los resultados del proyecto en extenso. Ejemplo: Biblioteca Central, Centro de Documentación, etc.
Formas organizativas:	Grupos, centros, institutos o laboratorio al cual se adscriben los autores del proyecto.

4. Impactos actual o potencial:

Haga una descripción y/o relacione los impactos que tenga el proyecto en los diferentes ámbitos: académico, productivo, social, educativo, entre otros.

Si posee información acerca de los impactos actuales o potenciales de la investigación, preséntela en máximo una página. Se refiere a los aportes que ofrece en el campo de investigación al que corresponde. Incluye las tecnologías y resultados de IDi que puedan transferirse a los sectores productivos y de servicios, tanto nacionales como internacionales.

La presente versión del informe contiene las observaciones de los evaluadores:

Firma del investigador principal

VoBo. Vicedecano de Investigaciones

Por favor presente su informe impreso y en formato digital en hoja tamaño carta, letra arial 11, con espacios de 1 1/2