

JUEGO TEATRAL Y DANZA: EXPERIENCIAS EN EL AULA

MARIA ALEJANDRA ROZO IRIARTE

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

FACULTAD DE CIENCIAS Y EDUCACIÓN

L.E.B.E. HUMANIDES Y LENGUA CASTELLANA

2019

JUEGO TEATRAL Y DANZA: EXPERIENCIAS EN EL AULA

MARIA ALEJANDRA ROZO IRIARTE

**TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE LICENCIADA EN EDUCACIÓN
BÁSICA CON ÉNFASIS EN HUMANIDADES Y LENGUA CASTELLANA**

TUTOR

ALEXIS RODRÍGUEZ

**UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSE DE CALDAS
FACULTAD DE CIENCIAS Y EDUCACIÓN
L.E.B.E. HUMANIDADES Y LENGUA CASTELLANA**

JUEGO TEATRAL Y DANZA: EXPERIENCIAS EN EL AULA

TABLA DE CONTENIDO

Introducción.....	5
Preguntas problema.....	8
Objetivos.....	9

CAPÍTULO I. EL JUEGO TEATRAL Y LA DANZA: EXPERIENCIAS EN EL AULA

1.1 ¿Por qué el teatro?	13
1.2 El cuerpo.....	16
1.3 Yo, nosotros, ellos, el juego.....	19
1.4 La improvisación como técnica teatral, la danza como método.....	22
1.5 El teatro y la danza: experiencias para la vida en sociedad.....	24

CAPÍTULO II. ESTADO DEL ARTE ANTECEDENTES

2.1 ¿Qué y quiénes han trabajado sobre el tema?	28
---	----

CAPÍTULO III.

3.1. Una alternativa pedagógica.....	36
3.1.1. Una experiencia propia vivida.....	36
3.1.2. ¿Cómo hacerlo?! Diagrama 1.....	39
3.1.3. ¿Cómo hacerlo?!...Etapas del proceso creativo (para el caso)	45
3.2 Manos a la obra.....	46
3.2.1. La convocatoria.....	55
3.2.2. El sketch de bienvenida.....	57
3.2.3. La reunión introductoria.....	58
3.2.4. Juegos de iniciación.....	58
3.2.5. ¿Cómo hacerlo?!...Procederes para la realización de un montaje.....	69

CAPÍTULO IV

Proyección en el aula.....	71
----------------------------	----

CONCLUSIONES.....	74
-------------------	----

REFERENCIAS	
BIBLIOGRAFICAS.....	77

INTRODUCCIÓN

La experiencia no consiste en lo que se ha vivido, sino en lo que se ha reflexionado.

José María de Pereda

El presente trabajo trata sobre el juego dramático y la danza como experiencias pedagógicas. Se desarrolla a partir de la intervención pedagógica realizada en una institución educativa privada de la localidad de Fontibón en Bogotá.

Muchas veces las experiencias que acontecen en nuestras vidas marcan nuestra forma de verla y nos enseñan a aprender a tomar mejores futuras decisiones y a no repetir errores pasados.

Hacia el año 2011, realicé unos talleres de expresión corporal y voz escénica en el colegio donde estudié, sin tener conocimientos previos en pedagogía; sin embargo, mi agrado y satisfacción por lo que se vivió fue tal, que dicha experiencia fue determinante a la hora de decidir estudiar la Licenciatura en Humanidades y Lengua Castellana.

De esa manera, fue como surgió en mí la inquietud acerca de cómo podría reflexionar mis prácticas pedagógicas por medio del teatro y la danza y ver qué papel cumplen éstos como herramienta pedagógica para el desarrollo de la sensibilidad, el fortalecimiento de la comunicación verbal y no verbal, y con ella, el mejoramiento de relaciones sociales entre los jóvenes.

Por otra parte, la inconformidad que me hizo llegar a preguntarme por la *pedagogía y el arte escénico* tiene que ver, por un lado, con mi experiencia como estudiante de secundaria y estudiante universitaria; y por el otro, con el deseo de arriesgarse en la salida de esquemas educativos tradicionales desde mi formación docente y mi futura profesión. Por ejemplo, mi experiencia de vida como estudiante estuvo atravesada por una institucionalidad religiosa que no se conectaba con mis intereses espirituales reales. O sea, no había una relación directa entre mis aprendizajes disciplinares y los aprendizajes de mi vida personal.

Al llegar a trabajar como docente al colegio donde se realizó la intervención, noté que, en efecto, dicha problemática se sigue evidenciando en esta generación. Y que incluso, a pesar del tipo de educación que sugiere el colegio (no formal, por ciclos), muchos estudiantes no vinculaban sus conocimientos académicos con sus quehaceres cotidianos. Es así como las actividades extracurriculares resultan atractivas para algunos como una forma de cambiar la rutina, de invertir mejor el tiempo o sencillamente como otra manera de divertirse.

Es decir, muchos jóvenes optaron por inscribirse al grupo como una forma de salir de su contexto académico cotidiano para experimentar en otro escenario, con otras personas y desde lo que ellos mismos son capaces de explorar en el grupo.

Además, adelantando una descripción poblacional, se puede decir que en el colegio se encuentran diferentes y muy variadas clases sociales y estilos de vida que marcan una dinámica particular en la convivencia entre los jóvenes; incluso teniendo en cuenta que pueden haber situaciones algunas veces coercitivas que influyen en las relaciones entre ellos.

Es por ello que encuentro oportuno llevar a cabo talleres de teatro y danza, pues éstos brindan contextos inmediatos y circundantes a la realidad, lo que permite analizarla y pensar un accionar frente a la misma; de igual forma potenciar la enseñanza de conocimientos que pueden ser disciplinares o informales, que se aprehenden simultáneamente y que se hacen colectivos por su carácter didáctico.

Entender el teatro como modalidad artística que fomenta la comunicación, la solidaridad, la confianza en el otro, etc; fue el motivo por el cual quise indagar sobre los procesos que experimentan un conjunto de participantes en los talleres de teatro y danza y cómo éstos, fomentan la realización de reflexiones en cada persona, desde la experiencia propia vivida con respecto al ámbito social en el que se encuentra.

Me permito parafrasear al académico Abraham Magendzo al respecto de la educación estética.: no se han de estudiar las artes solamente desde la recepción, sino desde la producción de expresión, subjetividades y mundos propios.

Ahora bien, cabe decir que, dadas las dinámicas del mundo actual como lo conocemos hoy (consumista, capitalista, neoliberal, superfluo, banal) las personas presentamos síntomas que reflejan una crisis de valores: sentirse inconforme consigo mismo, dependiente de otras personas (o en otros

casos demasiado individualista), reaccionando mal por errores en la interpretación de lo que se dice o es dicho, incapaces de trabajar con otros o de ponernos en sus zapatos y sin motivación para comprometernos con algo y perseverar. Dicha falta de valores individuales como la autoestima y la autonomía, colectivos como la comunicación, el trabajo en equipo y la solidaridad; o ambos: la disciplina y el compromiso, son el problema a investigar en este trabajo de grado.

Las causas de esta problemática pueden ser muy diversas, como por ejemplo que muchos de los estudiantes del colegio en cuestión no cuentan con un acompañamiento familiar. La familia, como pilar de la sociedad, es una de las instituciones que más refleja falencias hablando desde el punto de vista educativo, puesto que en el hogar se aprenden los primeros valores que luego se afianzan en la escuela, pero esto es un proceso integral.

Algunos de los estudiantes del colegio crecen en hogares disímiles, son criados por sus abuelos ya que sus padres no cuentan con el tiempo o porque sencillamente no están. Sin contar los casos en los que hay abuso en el hogar, diferentes tipos de violencia, bajos recursos económicos, etc. Las variaciones son muchas. Dichos contextos generan situaciones de carencias emocionales, problemas de comunicación, falta de empatía e indisciplina.

En este orden de ideas, las artes escénicas brindan nuevas oportunidades a los jóvenes que sienten que no encajan porque recién exploran su personalidad, que su timidez los sobrepasa, o que quieren pertenecer a algún lugar; y que además en el fondo saben que pueden ir más allá de lo que se les ha negado o reprimido.

El teatro y la danza les permiten vivir experiencias distintas a las cotidianas, pero desde las cuales también pueden reflexionar la misma cotidianidad y abrir su mente a las posibilidades de ser mejores consigo mismos y con los demás. Uno de los autores que guía esta propuesta es el sociólogo Erving Goffman, que desde su enfoque dramático realiza aportes para la comunicación interpersonal (entendiéndola como los procesos que viven los chicos entre ellos, en donde se conocen e interactúan para construir juntos o construir-se personalmente).

Es por esto que se considera la sistematización de experiencias, desde una intervención pedagógica, como una forma efectiva de aterrizar las experiencias de los jóvenes, después de lo que ellos mismos han reflexionado sobre la marcha del proyecto. (A partir del teatro, la danza, el ejercicio de hacer una puesta en escena...)

A la luz de todo lo anterior, la propuesta práctica de este trabajo consiste en la realización de un diseño metodológico que contiene talleres, actividades, juegos, estrategias, ventajas y posibles desventajas en su realización. En el programa, siempre en primer lugar está el calentamiento corporal, demostrando así la importancia del entrenamiento físico en el arte escénico, ya que se entiende que el cuerpo es la herramienta del actor, del bailarín; pero también calentamiento de la imaginación por medio de juegos teatrales que provocan que los jóvenes se dispongan a *expresarse*. Estos juegos teatrales envuelven juegos de roles, ejercicios de improvisación, exploración de pequeños monólogos, sketches, etc. Acompañando los juegos se trabaja el manejo del espacio, la interacción con los demás, la gestualidad, las potencialidades que el cuerpo nos ofrece para expresar actitudes, emociones y sentimientos.

Además de los juegos teatrales, se presentan actividades en torno al arte danzario. A través de los talleres se genera *movimiento*, y el movimiento es acción, los jóvenes movilizan sus cuerpos y mentes en función de *crear*. Aquí aparece la música como ese factor que despierta estados de ánimo y que activa la necesidad de *decir* con el gesto, con el cuerpo y con el espacio. De la mano de la música, por supuesto está la danza y la conjugación de ambas produce sensaciones individuales como la libertad de poder expresarse y ser, y colectivas gestando así valores como la *unión* en el grupo.

Una vez se avanza en el proceso anterior, se persigue la elaboración de una puesta en escena para aplicar lo aprendido. Lo cual conlleva a una serie de ensayos de la obra, pero siempre iniciando con calentamiento y juegos que otorgan la disposición al ensayo.

Pese a que el montaje es dirigido, contiene el enfoque de la creación colectiva, en la que todos los jóvenes participan con ideas que se contemplan según su pertinencia y creatividad.

Los talleres *simbolizan* las experiencias de los participantes, por lo que el presente trabajo consiste en la materialización de reflexiones que se dan a partir de dichas experiencias provocadas por los juegos, por la música, por la danza y por el montaje en sí. Además de suscitar la conciencia con respecto a la disciplina en los ensayos, el compromiso y el trabajo en equipo.

Con respecto a lo anterior, se plantean las siguientes preguntas:

Pregunta Eje

- ¿Cómo contribuye el teatro y la danza al fortalecimiento de las relaciones sociales entre los jóvenes en la escuela?

Sub-preguntas

- ¿De qué manera el teatro y la danza generan interacciones óptimas entre los participantes y con respecto a su entorno?
- ¿Cuáles son los aportes del teatro y la danza a la construcción personal de los participantes?

De esta manera, para acercarse a responder las anteriores preguntas, se plantean los siguientes objetivos:

OBJETIVO GENERAL

- Evidenciar cómo el teatro y la danza contribuyen a la construcción personal de un conjunto de participantes en la escuela.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Crear talleres donde se apliquen conceptos de comunicación no verbal y expresión corporal.
- Identificar las posibles experiencias que son susceptibles de ser representadas en el ámbito arte escénico.
- Organizar una reflexión a partir experiencias teatrales y danzarias en la escuela.
- Analizar, a partir del registro de los talleres y el diario de campo, las experiencias de los participantes y su relación con la puesta en escena.

A lo largo del proceso, se organizaron los talleres de tal manera que pudieran incentivar la exploración de experiencias representables (en algunos casos desde lo subjetivo) en una puesta en escena, así mismo, se busca llegar a comprender conceptos como la expresión corporal y la comunicación, cuya búsqueda y encuentro se da, precisamente, en los momentos de interacción.

En cuanto a las expectativas que se tienen para el presente proyecto, vale decir que a pesar de que los talleres se realizaron con un grupo específico para montar una puesta en escena, como producto para presentar en un festival intersedes; se quiere proyectar de tal manera que el diseño metodológico pueda ser útil para su aplicación futura, con otros grupos, ya sea dentro o fuera del aula y que cualquier docente interesado en el tema pueda acceder a la propuesta.

Llegados a este punto, se expone el orden en el que se trabaja este ejercicio investigativo. En primer lugar, en el capítulo uno, se presentan las categorías conceptuales que ofrecen el sustento teórico del proyecto. A partir de autores como Lola Poveda, Mario Castaño, Marta Castañer, Maria de Jesús Blanco, entre otros; se puede dilucidar conceptos como la expresión, la comunicación y la relación del arte escénico con la pedagogía. Vemos aquí que el lenguaje es universal y que el lenguaje del teatro es completo en su conjunto, es capaz de llegar a cada rincón de los seres que se atreven a explorarlo y además, es fuente de aprendizaje.

En el capítulo dos, se presentan los antecedentes que se consideraron oportunos debido a su relación con el presente proyecto. Fueron trabajos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, la Pontificia Universidad Javeriana y la Universidad Pedagógica Nacional. Por una parte, la tesis de la Universidad Distrital nos permite ver los aportes del juego dramático a la comunicación asertiva no sólo para los estudiantes, sino también para el docente líder en las actividades dramáticas. En relación con la capacidad comunicativa del cuerpo, las autoras del trabajo de la Universidad Javeriana presentan también la importancia de la capacidad expresiva para el desarrollo de la creatividad y a partir de allí, posibilitar la humanización de las personas como seres que desempeñan un rol social y cultural en la ciudad y en el mundo. Finalmente, en cuanto a la monografía desarrollada en la Universidad Pedagógica, se destaca el hecho de valorar los procesos estéticos que se llevan a cabo previamente a una presentación artística, es decir, el hecho de apreciar dichos procesos por encima, exclusivamente, del producto final.

Posteriormente, en el capítulo tres, se encuentra el relato que describe las experiencias de todos los participantes, incluyéndome. Es la narración de lo que fue la intervención pedagógica, desde la idea para el desarrollo de esta tesis, hasta la observación, rastreo, preparación, aplicación, presentación y reflexiones finales. Es la esencia del trabajo, es la justificación y al mismo tiempo el análisis del proceso (la intervención) y la vivencia práctica del mismo.

En el capítulo cuatro, se pretende relacionar los resultados obtenidos a partir de la experiencia con la proyección en el aula, es decir, con la forma como se puede vincular el arte escénico a la escuela, a sus programas de formación, por qué y cómo hacerlo, explicar su transversalidad, sus ventajas y los retos que ha de tener un licenciado en el área de humanidades y lenguaje para llevar a buen proceder metas artísticas y pedagógicas, que se hacen integrales con otras áreas.

Finalmente, en el capítulo conclusiones, están presentes los hallazgos negativos y positivos encontrados antes, sobre la marcha de la intervención y después de la muestra.

Este ejercicio investigativo está atravesado por dos ejes temáticos principales: las artes escénicas y la pedagogía. Las artes escénicas vistas desde el teatro y la danza y considerando sus aportes para el desarrollo de la competencia comunicativa a nivel kinésico, proxémico, y paralingüístico; de la misma forma evidenciar cómo el fortalecimiento de éstos niveles en la comunicación no verbal, puede vincularse con la vida real y contribuir a la formación en valores como la solidaridad y la autonomía, y al mismo tiempo la confianza y la comunicación, dentro de acciones escénicas o cotidianas; por lo que hablaríamos de la relación del arte y la pedagogía en un sentido vital a nivel personal y para con la sociedad.

CAPÍTULO I

JUEGO TEATRAL Y DANZA: EXPERIENCIAS EN EL AULA

JUEGO TEATRAL Y DANZA: EXPERIENCIAS EN EL AULA

La experiencia no es lo que te sucede, sino lo que haces con lo que te sucede.

Aldous Huxley

1.1. ¿Por qué el teatro?

El teatro es como la vida misma: ambos provocan retos en nosotros, retos a los que nos disponemos o que desechamos, pero que quedan insertados en nuestra memoria como escenas de la obra que diariamente improvisamos y ensayamos sin saber. Este proyecto relaciona el teatro y la vida, la danza y la escuela, la humanidad y la pedagogía. Es por esto que, asumiendo o no el reto de improvisar/ensayar la obra llamada vivir, las experiencias que acumulamos en este devenir, adquieren su valor dependiendo de cómo las interioricemos, las apropiemos, o las manifestemos.

En el presente capítulo hablaremos sobre cómo ciertos elementos del arte escénico (danza y teatro) aportan en la construcción de valores en y entre las personas y cómo a su vez se fortalecen sus capacidades cognitivas, creativas, el desarrollo de la conciencia corporal y otros tipos de comunicación mediante el arte.

Cabe aclarar que la investigación se ha hecho en dos vías: por un lado, la pesquisa sobre el arte escénico como herramienta pedagógica y por otro el diseño metodológico que permite organizar las experiencias que fueron susceptibles de ser representadas durante una primera etapa de talleres en el colegio. Este diseño (narrado en el capítulo tres) no sólo permite introducir información sobre elementos artísticos, sino también producir conocimiento crítico a partir de las experiencias que se registran.

Si echamos un vistazo al mundo de hoy nos damos cuenta que sus dinámicas cambian de manera vertiginosa e inesperada; el capitalismo, el consumo, el mercado y los medios, se han convertido en

los principales agentes que modifican las diferentes esferas de la sociedad, incluyendo por supuesto, la educación. En este orden de ideas, debemos considerar aspectos de innovación y renovación en las prácticas de enseñanza y aprendizaje para que podamos educar y educarnos como sujetos que se apropian de su mundo, adaptándose a sus demandas pero buscando mejorarlo por medio del reconocimiento de las mismas y de la participación activa en éstas.

En este contexto mundo moderno (de monotonía, rutina, mecanización), el teatro entra a irrumpir, a sensibilizar sobre lo que se ha insensibilizado, a modificar lo habitual, y a crear. Es por eso que constituye uno de los caminos que permite enseñar y aprender de manera distinta. Me refiero aquí a una formación integral, es decir, no sólo a la adquisición de conocimientos académicos, de determinada materia; sino también al saber cómo vivir mejor en sociedad, como ser un mejor ciudadano y en últimas, una mejor persona. ¿Por qué considerar el teatro una herramienta educativa para la transformación personal y social?

Pues bien, el teatro es una de las primeras manifestaciones de la humanidad; se dio de manera natural en algún momento histórico y prevalece hasta nuestros días como una de las formas más auténticas de expresión. Desde una visión antropológica, el signo, el símbolo y el mito están inmersos en la *expresión*, dada en el inicio cultural del hombre primitivo y del niño, encontrando similitudes en los procesos creativos de ambos, precisamente mediante lo simbólico, lo mítico y lo ritualístico enmarcado en el lenguaje mediante la danza, el gesto o la palabra (Poveda, 1995). En su proceso evolutivo y con el acontecer del lenguaje, el hombre exploró diversas maneras de manifestar pulsiones como las necesidades vitales (el hambre, la sed), necesidades reproductivas, acciones de protección, defensa o ataque entre comunidades y por supuesto actividades de relajación o entretenimiento como la danza y el *ritual*, expresado en la simulación, en la necesidad de crear otras formas de vivir, en otros espacios; de comunicar de *otra* manera.

Es así como no se puede desconocer el carácter humano y el valor humanizante del teatro y de la danza, que viene desde antes y que se extiende hasta nuestros días de una manera completa, ya que integra diversos procesos creativos que se pueden relacionar con campos como la literatura, la expresión, la comunicación, la pedagogía y su relación con la vida en sociedad.

Con el pasar del tiempo, la *expresión* fue cambiando de acuerdo a los momentos históricos, como sucede con cualquier fenómeno. Entonces, ya no sólo se expresaban necesidades, sino también sentimientos, emociones, ideas...

Según su etimología, ex (hacia afuera), pressus (presión), es posible entender que expresar es sacar, revelar; es la intención de manifestar, declarar, dar a entender, o representar algo.

En esencia, el teatro está pleno de símbolos que yacen sobre la historia a representar y que se activan cuando ésta se interpreta sobre las tablas. Así, los *símbolos* son abstracciones que la *expresión* hace significar. Son potenciales expresivos que estallan cuando se desglosan en la performance. El gesto por ejemplo, simboliza actitudes; mediante la expresión facial identificamos estados de ánimo, percibimos emociones que igualmente proyectamos en intercambios de miradas, las cuales además de ser netamente humanas son universales. Lo simbólico en la *mirada*, en oposición a la razón, hace aflorar rasgos esenciales del ser humano, refleja intenciones o deseos; puede fulminar, pero también seducir, puede hablar y al mismo tiempo callar. Su magia está en tener un significado propio, en la necesidad de ser recíproca.

Junto a ella también aparece la sonrisa: símbolo de felicidad, agrado, empatía; pero también, en cuanto a reflejo espontáneo, la sonrisa expresa tristeza, vergüenza, incomodidad o ironía, puesto que no nace sola y necesariamente de una sensación sincera, sino también de lo que queremos mostrar convenientemente a los demás. “Lo profundo ama la máscara”, aseveró Nietzsche en su libro *Más allá del bien y del mal*; esta afirmación tiene su lado polémico, puesto que el filósofo entra a cuestionar los comportamientos moralmente correctos de las personas y cómo son las máscaras ese elemento que permite el *no ser* lo que “realmente se es”, pero ¿Qué es lo real? ¿Lo real, acaso, no es lo que ocultamos?, ¿Lo que pretendemos?, o ¿No es eso lo que en últimas ven de nosotros?...lo profundo, exhibido a través de la máscara también tiene su lado “estético”, en tanto el teatro es el arte que permite el “aparentar”, el jugar a ser otro, el poder de usar *la máscara* y la expresión a nuestro antojo. Con la máscara puesta, el actor personifica aquéllo que no es, escudriñando un personaje que, gracias a la máscara, es capaz de representar con ahínco.

De esta manera, el rostro en sí es capaz de construir cuantas expresiones podamos imaginar: ira, miedo, asco, alegría, sorpresa, indignación...; que en sintonía con la postura de nuestro cuerpo y la forma como nos acomodamos en un espacio, empiezan a desempeñar un papel comunicativo que pasa por la

mirada, el tono de voz, la intención y hasta el mismo mensaje. Es así como el lenguaje expresivo se complementa: lo físico y lo emocional, lo interpersonal y lo intrapersonal.

A continuación referenciamos a Erving Goffman, quien a partir de sus estudios sobre el interaccionismo simbólico ha aportado a la construcción interpersonal considerando lo dramático como parte de la cotidianidad. El autor utiliza la metáfora como recurso para explicar la correspondencia del teatro y la vida cotidiana. Para él, las personas somos *actores* que *representan* frente a un *público*, en un *escenario*, situaciones determinadas. Vivir es a representar, sociedad es a público, escenario es a situaciones de la vida diaria. Introduce así mismo el concepto de fachada como la articulación del medio externo (mundo circundante) y las características personales para la representación (lo intrapersonal). (Goffman, 1959). De igual manera, cada persona cumple un rol en las interacciones (roles que normalmente se asocian a posiciones de las personas dentro de la sociedad y que se idealizan y/o materializan en las actuaciones). Dichas interacciones se puedan dar ya sea entre los actores mismos (lo interpersonal); o entre ellos y el *público* (lo intrapersonal), que además desconoce la verdad total, puesto que sólo ve apariencias.

Aparece también el concepto del rito como una actividad expresiva por excelencia, que se hace cuerpo cuando actuamos y que contiene un sentido simbólico en nuestra relación con lo y los demás. Por ello, toda interacción es una construcción social, y es por eso que la perspectiva de Goffman aporta a la hora de trabajar la transformación individual y social en las personas.

A partir de las anteriores ideas, se persigue que la comunicación (verbal o no verbal), sea clara y precisa, pues es debido a interferencias en la misma que muchas veces los jóvenes, en su diario vivir, tienden a tomar reacciones inesperadas o incluso agresivas, dadas por la malinterpretación de la información, la falta de escucha activa, el ruido en los canales, etc. Los ejercicios de una puesta en escena requieren obligatoriamente de que la comunicación sea lo más asertiva posible, tanto entre los participantes en escena, como en el mensaje que llega al público; es así como lo escénico sirve de recurso para la vida cotidiana a la hora de transmitir un mensaje, de manifestar una opinión, de generar un diálogo, entre otras actividades comunicativas que realizamos diariamente.

1.2. El cuerpo

Ahora bien, así como el músico tiene su instrumento, el actor y el bailarín tienen su cuerpo. Ese territorio misterioso, esa entidad abstracta, muchas veces desconocida o no-reconocida, que es física

y espiritual a la vez, que dice, que actúa, que baila. ¿Qué es el cuerpo para una persona? ¿Qué significa el cuerpo para un artista? ¿Cómo entienden los adolescentes su cuerpo?...

Hoy en día es común que el cuerpo sea visto como un dispositivo al servicio del consumismo. La publicidad ha cosificado el cuerpo para vender; se han generado obsesiones por el deporte, la vida fitness, la cosmética, la cirugía plástica; entre otros, han sido los elementos que han marcado lo que se conoce como un culto al cuerpo. Sin embargo, por fortuna, aún hay muchas otras maneras de entender el cuerpo, como la de los artistas: algunos ven en el cuerpo la obra, otros la herramienta, lo sagrado, lo banal, en fin.

Mientras tanto, para los jóvenes, *el cuerpo, el propio cuerpo y el cuerpo ajeno* son cuestiones controversiales. Ellos y ellas observan cambios en sí mismos que no siempre logran comprender o manejar, tienen que lidiar con las visiones externas que tienen sobre ellos y además intentar seguir la vida con normalidad, “como si nada estuviera pasando”. Sumémosle a esto el imaginario comercial del cuerpo. En este punto, considero importante que ellos sean conscientes de que efectivamente sí está sucediendo algo en sus cuerpos y mentes, que no es tan grave, que es un proceso normal y que terminará como una experiencia más para la lista.

De modo que el teatro y la danza aparecen para hacer comprender que es posible que las mismas inseguridades que ellos proyectan pueden ser la base para combatirlas y aprender que sus cuerpos son contruidos a través de sus propias concepciones, que no es necesario seguir cánones de belleza ni estereotipos para aprender a apreciarlos y que además de estar usando su cuerpo para desarrollar habilidades motoras y rítmicas, tiene gran poder de expresión.

Vale decir que, en cuanto a lo pedagógico, el cuerpo ofrece un abanico de posibilidades con potencial creativo a partir de la motricidad que niños y jóvenes muestran. Castañer (2002) afirma que educar en y para estas capacidades, puede ayudar a solucionar dificultades de tipo cognitivo y motriz, además de ser el cuerpo un vehículo de comunicación, que, en el caso de la danza, se da a través del movimiento, de la ubicación del cuerpo en un espacio determinado, de la interacción con los demás bailarines, de la intención, del montaje, y de todo lo que implica la puesta en escena en general.

El cuerpo comunica y dice más de lo que es posible verbalizar. A través de gestos, posturas, acciones, comunica del mundo interior, al mundo exterior. Por tal motivo, se hace necesario “considerar la expresión corporal como un medio de comunicación y lenguaje que interactúa desde el cuerpo y el movimiento expresando sentimientos, emociones y sensaciones que posibilitan al ser expresarse consigo mismo, con el otro y con el entorno”. (Blanco, 2009).

Pero, ¿Cómo disponemos el cuerpo a la expresión? Desde la visión de Mario Castaño, la percepción es un proceso en el que actúan estímulos para provocar sensaciones, emociones, sensibilidad y sentimientos. Y partir de ello, la generación de procesos cognitivos como la creación. Castaño (2000) afirma que aunque hay una sensibilidad específica de la cual se encargan los órganos (sentidos), hay otra para el movimiento y el equilibrio (el cuerpo en conjunto) y que además “percepción e imaginación están presentes en los actos creativos, la percepción es la cualidad que ayuda a descubrir perfiles nuevos en una realidad determinada”.

De esta manera, la creación de estímulos ya sean físicos o psicológicos, generaría emociones y sensaciones que disponen el cuerpo a la expresión dramática, pero no se limita, como se ha dicho, a la expresión, ya que la cognición también se nutre a partir de este proceso que parte precisamente del cuerpo; por ejemplo Gardner (1994) habló de la inteligencia cinestésica, la cual refiere al uso del cuerpo con respecto al espacio (la representación espacial), que junto al pensamiento musical hacen posible conocer el mundo, comprenderlo y adquirir la capacidad de resolver problemas.

Para la parte práctica, Castaño propone juegos de percepción que incluyen ejercicios de asociación y disociación como acciones psicológicas direccionada a la relación con significados de conceptos planteados desde movimientos simétricos y asimétricos con el cuerpo, siempre persiguiendo lo que interesa que es la producción de emociones y sensaciones como recurso dramático.

Igualmente, teniendo en cuenta la etapa de la adolescencia de la que se viene hablando, cabe anotar que el conocimiento del cuerpo propio es de vital importancia para la pertenencia en el mundo. No sólo conocer, sino apreciar y cuidar el cuerpo contribuyen a que el adolescente genere procesos de apropiación e identidad para consigo mismo. Cuando los estudiantes exploran nuevas formas de mover su cuerpo bailando, o nuevas formas de representarlo actuando, están realizando un proceso de extrañamiento de su cuerpo, pero inconscientemente están afianzando el conocimiento del mismo. Cuando un estudiante acepta que su cuerpo debe ser distinto al de su personaje es porque ya ha pasado o está pasando por el reconocimiento de su propio cuerpo para así poderlo diferenciar del que interpreta.

“El teatro es una actividad muy querida por los adolescentes por la necesidad de tener pseudoidentidades que le permiten el paulatino pasaje a la identidad verdadera” (Fernández Moujan, 1979, p. 35)

Los estudiantes exploran la identidad respecto al ámbito social (¿Qué me diferencia de los demás? ¿Qué me hace único? ¿En qué me parezco a los demás? ¿Alguien se parece a mí?), respecto a los personajes ficticiales (¿Cómo es física y psicológicamente ese personaje? ¿Dónde vive y con quién? ¿Qué le gusta, qué le enoja?, etc.), y respecto a la obra (su posición y la de su personaje en el conflicto del montaje).

“Cuando se emplean técnicas corporales para su aprendizaje o con un fin terapéutico, siempre se intenta una integración del ser. La corporalidad puede reflejar o traducir el estado anímico, enriqueciendo la personalidad” (González de Díaz Araujo, B., Trozzo de Servera, E., Montero, M., Sampedro, L., Salas, B., Montero, M., 2008, p.41). Es por ello que el teatro fortalece humanamente a las personas que lo conocen, y en el caso de los adolescentes, que está formándose como próximos adultos, puede contribuir a mejorar el control de sus estados anímicos y a forjar su carácter.

1.3. Yo, nosotros, ellos, el juego

Por su parte, Ester Trozzo de Servera dice que “los lenguajes del arte nos permiten materializar universos inmateriales, mundos alternativos, contruïdos a partir de la relación lúdica y curiosa con ideas, emociones y sensaciones”. (p. 15). Esto significa que por medio del arte es posible exteriorizar lo que se ha explorado internamente. ¿Pero cómo exteriorizarlo? ¿Cómo explorar nuestro interior?

No siempre podemos limitar nuestro accionar a la razón y la conciencia, ya que el inconsciente y los impulsos involuntarios (que nacen de nuestro interior), también hacen parte de la locura que mueve la expresión. La locura entendida como otra forma de percibir la realidad, alimento del teatro, sustrato para la imaginación. El teatro es ficción libre: se puede basar en la realidad o en la fantasía, puede usar la realidad y modificarla, puede pensarse otras realidades, en fin; su libertad estará determinada por la intención comunicativa que el director quiera reflejar (en el caso de un montaje), o que el docente quiera explorar (en el caso de la vivencia teatral en el aula).

Según el testimonio del director de teatro Alan Robinson en su conferencia TED, la locura no es culturalmente aceptada como parte de la realidad social, se supone la cordura como el orden

establecido por el sistema y entonces por eso se excluye a las personas que, como él, deliran; considera que delirar hace parte de ver la realidad desde otras perspectivas y que la locura es la posibilidad de vivir todas las emociones con plenitud. Para que los actores se conecten con cada uno de sus impulsos, relacionó en su metodología dramática la alucinación a la imaginación y el delirio con la fantasía, y los contempló así como parte del ritual que significa hacer teatro.

¿Por qué hacer teatro es un acto ritual? Porque nuestro interior está conectado, desde el principio de la humanidad, con la energía de la naturaleza. Las prácticas por favores, ofrendas o de agradecimientos, dirigidos hacia las divinidades, eran manifestadas mediante los cuerpos vehículos simbólicos de expresión y significado y se materializaban por medio del arte, como lo afirma Mario Castaño:

los participantes ejecutan movimientos que van más allá de la simple imitación de seres de la naturaleza, entran en campos de la ensoñación, de la alucinación, del trance (...) es el lenguaje de formas artísticas que está cargado de figuraciones, de alusiones simbólicas, de extrañas coincidencias metafóricas de una verdad mítica que trasciende con bastante intensidad el mundo sensible. (Castaño, 2000, p.17)

El ritual sobrepone lo instintivo sobre lo racional, ya que es de las sensaciones vivas que resulta la emoción espontánea, lo festivo.

Cuando somos niños realizamos rituales: es normal que la sala de nuestra casa se convierta en el fuerte donde nos escondemos de los enemigos extraterrestres, el comedor la nave espacial, las habitaciones planetas desconocidos, la cocina el albergue de municiones, y así.

Nuestro mundo está construido única y exclusivamente a partir del juego. Si no hay juego, no hay vida. Todo lo que no sea juego es trivial y no es importante. El verdadero goce lo encontramos jugando, cuanto más imaginamos, más nos divertimos, e incluso aprendemos.

A medida que crecemos, el juego sigue siendo parte de nosotros, pero esta vez con reglas sociales más detalladas. Consignas, competencia, dos jugadores o equipos, un ganador. Este tipo de juego, aunque un poco distinto al infantil, no pierde su carácter lúdico, puesto que también acude a la invención de situaciones para generarlo.

En su tesis doctoral, la licenciada en Psicopedagogía Purificación Cruz Cruz, acude a Sorín para afirmar que:

El juego crea una ficción necesaria, y – al mismo tiempo- esta ficción nos permite entender mejor la no-ficción. Produce un espacio donde la incertidumbre y el error son posibles y productivos; donde es factible desafiar la realidad, y ensayarle alternativas. Donde la libertad y el límite no son irreconciliables sino complementarios. Donde las cosas pueden tener varios significados y sentidos, no sólo uno. Donde las máscaras pueden ser quitadas para ganar en autenticidad, o puestas para ganar en opciones. Donde el poder y el saber se reparten, porque hay un espacio para la respiración (Cruz, 2014, p.48)

De esta manera, observamos que el hecho de jugar, desarrolla en las personas pensamiento divergente, donde es posible buscar soluciones y equivocarse para comprender lo diverso en las dinámicas de la vida misma.

El juego no puede definirse, puesto que en su esencia está la libertad. Sus objetivos los trazaremos quienes hacemos de él una herramienta. Aparte de la diversión, con el juego se busca fomentar la imaginación y la espontaneidad, impulsar las capacidades creativas y la originalidad, encontrar en él una forma de aprender a relacionarse.

Por consiguiente, el juego *dramático* es ese proceso previo a alguna representación teatral, por tanto, se le puede considerar el elemento que da una primera impresión, el abre bocas, el incentivo, el detonante, el paso al *descubrimiento*. En su ejecución, el fin es el gozo de la actividad en sí misma, no tienen cabida las respuestas correctas o incorrectas o los prejuicios, todas las manifestaciones expresivas son válidas, incluso de la equivocación se puede echar mano para *crear*.

El juego dramático es un laboratorio donde los jugadores pueden experimentar desde las acciones lúdicas. Cuando sucede el juego, las personas referencian, de manera consciente o inconsciente sus propias *experiencias* para reaccionar ante las consignas y de esta manera generar *reflexiones* acerca de las frustraciones, inseguridades, complejos o miedos que tienen en sus vidas.

El juego es un espacio donde se siembra la fantasía y la imaginación para cultivar la invención y la creatividad. El juego posibilita desbloques corporales, mentales y emocionales para disponer a los participantes a la acción escénica. Esta acción puede estar determinada como parte del mismo juego (juegos de roles, ejercicios de improvisación), o puede ser la mismísima puesta en escena o montaje.

El juego también es una práctica cultural que nos inserta en la sociedad para hacernos partícipes en su espacio, con su orden y sus reglas. Nuestras jugadas serán las acciones que repercutan en su funcionamiento y mejoramiento. Mario Castaño habla de la estructura del juego y su engranaje cultural:

...tiene que ver con el destino de la comunidad, pues es a la vez esperanza de algo, y elemento de unión y cohesión espiritual colectiva, el juego prepara, dispone, reconstruye, actualiza, revitaliza los estados espirituales de la congregación que la convierten y hacen de ella una unidad indisoluble, indestructible, amarrada poderosamente por esos estrechos lazos misteriosos, de allí, de esa gran fuerza espiritual, emergen las energías para las grandes empresas, para la grandes conquistas, para las grandes realizaciones, para los grandes retos y aventuras que generalmente, están determinadas y acompañadas por esos presagios y esos augurios, como una especie de determinismo ineludible de la existencia. (Castaño, 2000, p.18)

Y es que sin duda el juego es determinante para la existencia, sin el juego no hay acontecer placentero en la vida, sin lo lúdico perdemos chispa en lo que hacemos. Y esa chispa es necesaria para emprender y para generar sentido a nuestro ser en el mundo.

Cuando nos enfrentamos a lo desconocido, obligamos a nuestra mente a pensar o incluso a nuestro cuerpo a reaccionar sin haber pasado por el pensamiento; y es en éste factor sorpresa donde se halla el encanto de jugar y en donde se propicia la creatividad.

1.4. La improvisación como técnica teatral, la danza como método

Se ha evidenciado que por medio del juego teatral se pasa por la exploración, pero que también es adecuado generar una técnica que facilite las herramientas de las cuales echar mano para crear. La improvisación es una de esas técnicas. Poveda (1995) considera la improvisación como una forma abierta de aprendizaje y una de las maneras más eficaces de cristalizar la experiencia. Estos ejercicios ayudan a ser más recursivos puesto que la exigencia de respuestas inmediatas hace que las reacciones ante problemas expuestos sean más eficaces. “En el contexto, por tanto, en el que el niño se mueve, la

improvisación es un esfuerzo, el esfuerzo de una búsqueda, de un descubrimiento, de una elaboración de una donación” (Poveda, 1995, p.83)

Este proceso de descubrimiento forja un estado creativo en donde la libertad emocional de los participantes se activa. Es importante hacer un acercamiento a la técnica para generar una alternancia, es decir, una variación de acciones, en este caso dramáticas, en la resolución de conflictos improvisados. En los juegos dramáticos cada uno tiene la posibilidad de ser dueño de su mundo y eso incluye maneras el tiempo y el espacio a su antojo ¿Cómo se sienten los adolescentes al respecto? “(...) la madurez creadora es un aspecto esencial de la madurez escolar (...), el hecho de ponerse metas ayuda a elaborar las vivencias del medio ambiente y a conseguir una adaptación y un crecimiento emocional que reafirma la personalidad” (Castaño, 2000, p.42).

Ahora bien, para disponer a los participantes a la improvisación es necesario generar estímulos que se conviertan en impulsos para la acción. De la misma manera, es importante exponer que la improvisación debe resolver un problema, o que si no lo resuelve, debe generar otro y dejarlo al margen del siguiente grupo o del mismo público.

Una vez practicada la técnica teatral aparece la danza como método, es decir, la danza como el *camino* que nos permitió construir, para el caso, un show artístico; y el juego dramático y la improvisación las herramientas que nos ayudaron a llegar a ese conocimiento.

Consideraré el *espacio* como el punto de encuentro entre el teatro y la danza. El espacio como concepto abstracto “ámbito ideal del conocimiento” (Castaño, 2000, p.62). Para este proyecto el espacio se contempló de tres maneras: el espacio físico del acontecer escénico, el ambiente (para ensayos), el aula (también como concepto) y el espacio artístico (el escenario).

Para explicar los dos primeros espacios abstractos, Arcila (1996) propone que “este ambiente debe ser espontáneo, alegre, de trato horizontal y amigable”, es decir, que haya en su haber un grado de confiabilidad para que los participantes muestren apertura al diálogo y puedan actuar libremente, pero manteniendo el control dentro de lo que ella llama “la sala abierta”.

Por lo tanto, relacionar los cuerpos con el espacio implica propiciar la inteligencia espacial, en donde cada participante genera un campo de percepción donde sitúa a los objetos y a los demás (Trozzo de Servera, 2008)

El movimiento libre, la expresión corporal, el movimiento consensuado, o sea, la coreografía como composición demanda elementos como la memoria rítmica y la memoria espacial cuyo incubación conlleva al desarrollo cognitivo. Además, “la composición es creación armónica (...), debe crear estados de ánimo, es decir, producir emociones y sensaciones plasmadas en un contenido simbólico expresado en movimiento y por las formas artísticas”. (Castaño, 2000, p.65)

Es por ello que dentro de la composición grupal hay que tener en cuenta la interpretación personal de los participantes respecto a sus propios cuerpos, emociones y sensaciones exploradas para la creación, elementos brindados previamente por los ejercicios de improvisación.

1.5. El teatro y la danza: experiencias en el aula para la vida en sociedad

Es la escuela el lugar más propicio, queramos o no, para aprender a vivir en sociedad. En la escuela conocemos nuestros primeros amigos y los docentes que de alguna manera marcaron nuestra infancia y el tránsito a la adolescencia. De ambos, aprendemos a relacionarnos, nuestros comportamientos se rigen a partir de reglas culturales que se establecen en la escuela para la convivencia con ellos. Forjamos una personalidad que va a depender de esas relaciones, pero también de lo que edificamos de nuestro propio ser.

La formación de relaciones va más allá de meras acciones. Va de la mano de estructuras de pensamiento respecto al mundo circundante. En esta medida, una orientación hacia la expresión dramática debe apuntar a contextualizar situaciones reales y cómo se puede reaccionar ante ellas, mediante un proceso, que aunque lleva a una puesta en escena, sea susceptible de funcionar en la vida social.

Sólo los seres humanos tienen el don de concebir la calidad ética y estética de sus actos y de concretarla. En esto reside su grandeza. Y es precisamente el adolescente quien tiene la edad y la apertura óptimas para reconocer valores éticos y estéticos con inteligencia y libertad responsable. (Trozzo de Servera *et al*, 2008, p.16)

El contexto actual es complejo y por ello los retos se intensifican “hay un quiebre del pacto social. Los roles se revisan. La estructura familiar y laboral se modifica. Los adolescentes son más autónomos y, a la vez, más desprotegidos” (Trozzo de Servera *et al*, 2008) Entonces, es reto del docente mejorar el ambiente de aprendizaje para combatir la individualidad, generar conciencia de la necesidad del otro y rectificar que el hombre por sí solo no es nada frente a la naturaleza y el mundo. Hacer que las experiencias no pasen como ordinarias, sino que se presenten extraordinarias en su quehacer teatral y cotidiano.

Los medios de comunicación y las redes sociales han creado una insensibilización ante problemáticas de la sociedad y por ello es importante educar los sentidos y sensibilizar de nuevo para apartar la indiferencia y para que no naturalicemos los comportamientos cuestionables de otros y de nosotros mismos.

Por medio del juego simbólico el niño se encuentra a sí mismo a través de las emociones estéticas que lo configuran en la vida ética (Poveda, 1995), lo cual demuestra la incidencia del símbolo como elemento capaz de establecer relaciones entre el arte escénico y la construcción moral de los individuos. En los adolescentes, simbolizar permite también la formación del criterio.

En tanto aprendemos a solventar situaciones en el juego dramático, también estamos solucionando posibles situaciones que se pueden dar en la cotidianidad. El teatro es interdisciplinar y eso nos permite conocer otras formas de decir, desde otros lugares. Cuando encarnamos personajes de diferentes estilos, de otras épocas y de otros lugares, estamos obligándonos a movilizar nuestra conciencia y además a investigar sobre aquello que vamos a representar, por eso el aprendizaje trasciende del mero uso artístico.

El juego también cumple una función educativa en el aprendizaje de las personas, en tanto permite que las personas diferencien lo fantasioso de lo real y así se generen progresos en la capacidad de entendimiento.

“El desarrollo de la inteligencia se logra a través de un complicado proceso de simbolización que aleja al *actor-jugador* de la fantasía inconsciente y lo aproxima a manejarse por la percepción de la realidad, pero de tal

modo que aprehender la realidad de vuelve un juego de placer(...) el juego es también reflexión, razonamiento, disciplina intelectual” (Castaño, 2000, p. 32)

En el teatro como en la vida, existen conflictos que han de ser sobrellevados. Montero (2008) plantea tres tipos de conflicto definiendo a éste como el choque de fuerzas opositoras con un elemento en común. Los cuatro tipos de conflicto tienen que ver con el entorno, con el otro y con uno mismo. Cabe resaltar en su propuesta que el participante que se enfrenta a este tipo de conflictos necesariamente está siendo retado a enfrentarlos y accionar frente a ellos, ya sea por medio de las interrelaciones o solucionando problemas de conciencia. Puede verse el conflicto como la médula de la actividad dramática en tanto genera tensión y como corazón de la vida misma en tanto nos desafía a aprender a vivirla.

CAPÍTULO DOS

OTRAS EXPERIENCIAS PEDAGÓGICAS EN DANZA Y TEATRO

ANTECEDENTES

¿Qué y quiénes han trabajado sobre el tema?

En este apartado presentaré algunos antecedentes que sirvieron de guía para el desarrollo de este trabajo de grado. Consideraré aquí otros trabajos que han desarrollado temáticas en torno al arte escénico y la pedagogía.

Para la exposición de estos antecedentes, se realizó una pesquisa en los repositorios de universidades que tienen facultad de educación como lo son: la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, la Universidad Javeriana y la Universidad Pedagógica Nacional.

Uno de los trabajos que vale la pena reconocer de la Universidad Distrital es el realizado por Diana Marcela Barrera Prada y Adriana Lizeth Conde Ducuara, titulado *El juego teatral, una posibilidad pedagógica a favor de la comunicación asertiva. (2017)*. Dicho trabajo presenta una investigación a partir del juego y de las posibilidades que éste ofrece para desarrollar una comunicación asertiva en niños y niñas de una comunidad específica.

Las autoras realizan un trabajo enmarcado en una población con Necesidades educativas especiales, a la cual, llegan principios del teatro para potenciar las capacidades de cooperación, trabajo colaborativo y comunicación.

Es así como en este ejercicio investigativo se evidencian aportes, no sólo en el ámbito artístico, por medio del juego teatral, sino también aportes a los sujetos en su rol cultural y social, teniendo en cuenta la diversidad de la población.

La contribución de las autoras mencionadas resulta relevante para el presente trabajo de grado porque abarcan las temáticas teniendo en cuenta el enfoque pedagógico; a propósito del cuerpo y la comunicación, ellas dicen:

(...)A su vez, nos ha permitido en nuestra formación como docentes, tener en cuenta las potencialidades que el cuerpo posee dentro del ámbito educativo tanto formal como no formal, así como la necesidad de permitir un desarrollo apropiado de sus capacidades teniendo en cuenta que somos seres corporales, que necesitan del cuerpo para hablar, para expresar, para comunicarse de forma adecuada con los otros. Así pues, es posible ver cómo un docente que se piensa su labor formativa y pedagógica, debe ser realmente consciente de esta dimensión que, en muchas ocasiones, no ha potenciado en sí mismo, aspecto que resulta crucial fundamentar en los niños y niñas. (p. 38).

Es por ello, que hacerse partícipe activo de los talleres presentados a los jóvenes resulta importante, puesto que no necesariamente se puede enseñar lo que no se ha aprendido. Además que el ejemplo, funciona también como elemento provocador para que los niños o jóvenes se antojen de participar, pierdan la timidez y reconozcan la potencialidad comunicadora de sus cuerpos. Respecto a lo anterior, cabe mencionar que los antecedentes personales que tuve para la realización del presente trabajo se remontan al año 2011, cuando después de salir del colegio apliqué talleres en el grupo de teatro al cual también había pertenecido; dichos talleres se realizaron con base en el conocimiento que adquirí de niña en la Escuela de formación actoral DECA, el cual me sirvió como fundamento para adaptar lo aprendido en los talleres del colegio, los cuales incluso retomé en el segundo semestre del año 2017. (Dicha primera experiencia pedagógica fue crucial para tomar la decisión de estudiar una licenciatura).

Retomando la monografía de la que se venía hablando, resulta importante el hecho de considerar la educación artística en el ámbito escolar, puesto que es allí donde las personas se forman para jugar un papel en la sociedad, y el arte escénico, en el caso de las compañeras, el juego teatral, específicamente, fue el vehículo mediante el cual ellas pudieron desarrollar su propósito de generar comunicación asertiva.

Otro aspecto por el cual se relaciona la monografía con el presente trabajo es la consideración acerca de las Necesidad Educativas Diversas, que aunque parten de las Necesidad Educativas Especiales, se hace la salvedad de que la primera no habla directamente de diversidad funcional (por ejemplo alguna

discapacidad física), sino de diversidad en cuanto a lo social, lo económico o lo cultural; características propias de la población con la que se trabajó la parte práctica de este proyecto. Dicha población tiene en su haber familias disfuncionales, estudiantes que trabajan para pagar ellos mismos su pensión, jóvenes que sienten que no encajan en el mundo, etc. Por esta misma diversidad, muchos acuden al teatro y la danza ya sea como un escape o como catarsis ante los problemas que puedan experimentar en su vida diaria; el arte escénico, el juego, el compartir con los demás les permite reflexionar dichas experiencias para trascenderlas, como dijo Aldous Huxley: “La experiencia no es lo que te sucede, sino lo que haces con lo que te sucede”.

Por otro lado, otro referente es el trabajo titulado *Escuela y danza: una forma creativa para lograr la humanización* (2012), realizado por Diana Consuelo Martínez Rodríguez, Fanny Espitia Rincón, Rosa Alexandra Reyes Luque y Zaida Viviana Pita Gómez para obtener el título de Licenciadas en educación básica con énfasis en Humanidades y Lengua Castellana de la Pontificia Universidad Javeriana.

El trabajo es un informe de investigación acerca de las experiencias que las licenciadas tuvieron en dos escuelas: una pública y una privada, en donde pudieron observar el proceso pedagógico con las clases de danza impartidas en ambas escuelas.

Las autoras acuden al concepto de la educación bancaria propuesta por Freire, ya que se preguntan por las relaciones verticales que se vienen manejando en la educación tradicional, en donde los estudiantes reciben información y los docentes la depositan sin más, evitando que las personas sean concebidas como sujetos constructores de su propio conocimiento. Llamam la atención acerca del papel docente para encontrar las potencialidades del arte respecto al cuerpo y cómo el trabajo con éste puede, en pocas palabras, humanizar.

Uno de los aspectos que vale la pena resaltar, es la importancia que se le asigna al cuerpo, a la danza y cómo ésta promueve la creatividad. Al respecto, los autores dicen:

En las clases de danza se establece conexión entre movimiento, cuerpo y creatividad. Podemos ver como el hombre se expresa con su cuerpo de forma imitativa o creativa, imitativa cuando repite y se dedica a imitar los movimientos que realiza su maestro sin necesidad de que exista o tan siquiera surja un nuevo saber o

experiencia; o puede suceder que el alumno se exprese siendo creativo y utilice la clase de danza para expresar lo que desea, las emociones y sentimientos que esta puede generar en un ser capaz de concebir nuevas posibilidades y deseo de experimentar nuevos conocimientos desde su propio cuerpo. (p. 12)

Es de esta manera que, al proponer clases de danza en la escuela, se están potenciando las habilidades de los estudiantes que tienen de su cuerpo y de sí mismos, generando así experiencias que quedan en sus vidas.

Las licenciadas presentan la idea de la emancipación a partir de la humanización que brinda la danza como posibilidad de expresión, de creatividad, de desarrollo estético y ético y eso, en relación con el presente trabajo de grado permite no sólo la mejora de las relaciones sociales entre los jóvenes sino la proyección de éstas en su propio rol social en la ciudad, en el mundo.

En sus análisis, las autoras del informe exponen que en una de las escuelas observadas existe la percepción de que, pese a que la clase de danza se considera como asignatura, no se aprovecha del todo; y con esto, por ejemplo conceptos complejos como el *cuerpo* no son tratados de manera consciente sino superficial. Sin embargo también encuentran otra percepción:

Es así como la escuela brinda espacios que promueven el despertar sensible y de encuentro con el otro partiendo de sí mismos, de su propia naturaleza, de su única pertenencia, de su cuerpo, para que así el niño cambie su mirada y descubra otra forma de ver el mundo, a través de su cuerpo no como herramienta sino como finalidad. (p.26)

Para esta monografía se considerará un análisis respecto al concepto *cuerpo*, al teatro y danza no sólo como meras herramientas didácticas, sino como posibilitadores de experiencias de vida.

Otro de los aspectos que tienen en común ambos trabajos (el de la Universidad Javeriana y éste) es que en ambos, se realizó un proceso creativo para llevar a cabo una presentación final en un festival. En este sentido, las licenciadas encuentran una categoría emergente: la danza como reconocimiento social (ser aceptados, admirados, recibir aplausos, etc). Categoría que de hecho, está muy marcada en la experiencia con este trabajo. Los estudiantes entran al grupo con un interés claro: participar en el

festival. En mi caso, con el tiempo, van valorando el proceso que los lleva a presentarse en el festival. Incluso, los docentes líderes también nos vemos inmersos en dicha categoría.

Así mismo, en una de las entrevistas que realizaron las autoras, se evidencia la importancia que le da Édgar Millán, uno de los docentes, al rescate del patrimonio cultural por medio del folclor y cómo los estudiantes que participan de clases de danza pueden apropiarse de ese contexto cultural y construir colectivamente la identidad del país.

Para concluir con este trabajo, el mismo docente manifiesta que:

La clase aporta al desarrollo de los estudiantes en todos los campos, ya que el trabajar en equipo implica sensibilizar al estudiante para que comparta y realice segmentos coreográficos grupales o en pareja, y en cuanto a la parte cognitiva, el desarrollo de la memoria coreográfica proporciona herramientas creativas para afianzar formas y métodos de estudio.

Es así como este trabajo también es importante en relación con los aportes para los estudiantes a nivel cognitivo: memoria, concentración, conocimientos en lengua castellana, folclor, cultura, identidad, entre otros.

De esta manera, recogemos las siguientes apreciaciones: en primer lugar, la posición horizontal del maestro como figura que acompaña, guía o dirige el proceso, teniendo en cuenta que se trató de un trabajo colectivo y no de un "entrenamiento de actores y bailarines". De la misma forma, no se consideraron los estudiantes como actores o bailarines, sino como jóvenes en busca de diversión y APRENDIZAJE a través del actuar y el bailar. En segundo lugar, los aportes del arte escénico para los estudiantes: desarrollo de la creatividad, posibilitador de expresión (lo que piensan, lo que sienten, lo que quieren decir aunque no sea verbalizado) y la emancipación a través de la humanización (no existe oprimido y opresor, sino al contrario, el fomento del reconocimiento del otro). Y en tercer lugar, la oportunidad de comparar una institución pública y una privada para evidenciar diferencias o puntos de encuentro en ambas poblaciones y de esta manera, reconocer sus dinámicas junto a las del maestro inmerso en ambos contextos. Para el presente caso, en el colegio privado (primera experiencia antes del desarrollo de la investigación) los estudiantes eran niños entre estratos 3 y 4, y en la institución de bachillerato por ciclos, no formal (experiencia de la intervención pedagógica), los estudiantes eran jóvenes y adultos entre estratos 2 y 3, con diferentes problemáticas sociales, económicas y culturales

que no eran tan evidentes en el primer colegio por el constante acompañamiento familiar hacia los niños.

Finalmente, en cuanto a la Universidad Pedagógica Nacional, se encontró en su repositorio el trabajo de grado *Pautas para la creación de la puesta de en escena de danza en la escuela: hacia una didáctica para el maestro director*, realizado por los estudiantes Melisa Alejandra Cotrino Gómez y Joan Sebastián Bermúdez Buitrago para optar por el título Especialistas en Pedagogía.

En su trabajo, realizado con la metodología de diario de campo, se hace una reflexión en torno a los montajes de danza, la danza y el rol de maestro como director en la escuela. Además de presentar una propuesta didáctica en relación a las temáticas.

Se toma como referente debido a los principios de desarrollo de habilidades sociales, cognitivas, corporales, etc. Y también por el hecho de representar un proceso de montaje, en el cual el docente se reta a sí mismo para asumir el papel de director.

Una de las reflexiones importantes que se realizan allí, es cómo se ha creado un imaginario colectivo sobre las presentaciones artísticas dejándolas ahí, como presentaciones, como productos, como un show al cual pocas veces se le reconoce su valor como constructo cultural, como proceso. Al respecto, los autores citan:

“En gran parte de las experiencias registradas se trata de un aprendizaje forzado descontextualizado, primando la lógica del mostrar por sobre la construcción cultural. Esto está acompañado de un imaginario social que la comunidad educativa produce alentando ésta lógica, los padres quieren ver actuar a sus hijos, la puesta en escena de los bailes, la vestimenta, los bailes, la producción del espectáculo” (Rodríguez K Marcantonelli I Et el al. 2008, Pág.13)

Respecto a los aportes de este trabajo, se consideran los siguientes aspectos:

- El docente que asume el papel de director ha de mantener una posición de colaborador en una causa colectiva, que, pese a que es el montaje final, es su PROCESO el que tendrá el valor necesario para incidir de manera significativa en los participantes, incluyéndose él mismo en su nuevo rol de director y no sólo de docente acompañante.

- El hecho de diferenciar la danza de un *montaje* danzario: la danza como la acción artística posibilitadora de movimiento corporal y mental (mental por los procesos cognitivos que se llevan a cabo en su quehacer) y el *montaje* como la aplicación de conocimientos de la danza, el conjunto de expresiones gestuales y corporales que fortifican la intención del montaje, la producción, el vestuario, el maquillaje, la escenografía, etc.
- La propuesta didáctica como tal, puesto que se puede observar la falta de documentación, metodologías o técnicas que puedan ayudar al maestro de danza, que muchas veces, sabe bailar pero no sabe cómo enseñar a bailar.

Ahora bien, los anteriores trabajos brindan una visión sobre el contexto del arte escénico y la pedagogía. Son fuente de aprendizaje y permiten una lectura general de las contribuciones que el arte puede llegar a ofrecer a niños y jóvenes, y en nuestro caso, a docentes que, con el ánimo de innovar y generar cambio, buscan nuevas posibilidades pedagógicas para desarrollarse como profesionales y como personas, y de paso, dejar una huella en sus educandos. Desarrollar la sensibilidad es clave si queremos formar ciudadanos responsables, tolerantes y conscientes de sí mismos y su entorno. El arte no es solo un punto de partida “funcional”, sino un germen de creatividad y afecto por lo que hacemos en nuestro diario vivir.

CAPÍTULO TRES

UNA ALTERNATIVA PEDAGÓGICA

3.1. UNA ALTERNATIVA PEDAGÓGICA

Este apartado se presenta en forma de relato autobiográfico, a partir de una experiencia personal nace la idea de realizar una investigación que soporte la intervención pedagógica aquí desarrollada.

Se divide en dos grandes momentos: el PRIMERO contiene el antecedente principal en un colegio privado en Teusaquillo (donde estudié el bachillerato y donde trabajé como tallerista) y la realización de un festival intersedes en una institución de bachillerato por ciclos en Fontibón; a partir de ahí, de la experiencia y la observación de los anteriores, surge el SEGUNDO momento que incluye la consolidación de la idea para este trabajo y la exposición del proceso con los dos festivales participantes en los períodos 2018 I y II.

Con la finalidad de acercar al lector a los métodos utilizados para llevar a cabo las actividades de manera ordenada, se exponen un diagrama y dos tablas sistematizando la experiencia descrita. Se muestran a modo de tips para docentes o participantes en proyectos teatrales o danzarios.

3.1.1. UNA EXPERIENCIA PROPIA VIVIDA...

Sentía dolor de estómago y me temblaban las manos, por mi mente pasaban muchos pensamientos: las líneas del personaje, quién estaba afuera, los movimientos que debía hacer, que no se me olvidara nada, los pasos, las líneas otra vez, pero me temblaban también las piernas y tenía ganas de ir al baño; ganas que desaparecieron apenas entré a escena. Aunque los nervios permanecieron, sentí tal firmeza parada sobre las tablas que en ese momento supe que quería seguir haciendo eso por el resto de mi vida.

Actuar se convirtió para mí en una forma de sacar todo lo que llevaba por dentro. Siendo niño uno no es consciente de eso, uno procura la diversión por encima de todas las cosas, uno procura los aplausos y los halagos. Luego entendí que no sólo era la diversión, ni los aplausos ni los halagos lo que me llevaba a continuar, sino también el hecho de poder ser *otra cosa*, animal o humana. Lo empecé a ver

como un superpoder. El poder de dar vida a todo aquello que estaba en mi imaginación. Todo lo que yo imaginaba era susceptible de ser representado gracias a mi superpoder de actriz.

En ese proceso me di cuenta que, junto a mi superpoder, venían enseñanzas y aprendizajes sobre el teatro. Aprendí de Grecia y Roma, del teatro isabelino, de la comedia del arte, de técnicas, música, texto y personaje. Conocí gente increíble y supe lo que era trabajar en equipo.

Al colegio llegué queriendo hacer lo que había aprendido, y pese a que para ocasiones especiales montábamos obras, no me parecía suficiente. Quería que el teatro fuera más importante en el colegio, entonces hablé con la profesora de español de primaria, quien también había hecho teatro, y montamos el grupo. Ensayábamos los viernes en jornada contraria y fui de las primeras talleristas allí. Creo que fue el momento en que la pedagogía tocó a mi puerta y me invitó a estudiar la licenciatura.

Esto es sin duda una lista de descubrimientos, pues encontré también en la enseñanza una forma de aprender el doble. Trabajar la expresión corporal por medio de la danza y el teatro abrió el camino que continué construyendo hasta escribir este documento, que es mi experiencia, pero también la de un grupo de jóvenes que dejaron que compartiera eso que había aprendido con ellos, y que ellos también lo aprendieran.

En Fontibón la gente es ruda, pero también amable, hay de todo. Así eran mis estudiantes. Todo el equipo docente, conformado por personas jóvenes, hacía el ambiente laboral agradable. Algunos profes hacían música, y como yo teatro, decidimos unirnos para trabajar con los chicos y sus dilemas, y de paso hacer que ellos aprovecharan el tiempo después de clases.

Sin embargo, independientemente de las problemáticas que pueda tener la localidad, fue halagador que esos chicos decidieran quedarse a trabajar con nosotros, tal vez por curiosidad o para sentirse más productivos, pero se quedaron. Al principio eran muchos, poco a poco fueron desertando a los equipos deportivos, o en su defecto a la calle, que siempre resulta tentadora para los jóvenes.

El pedido del colegio era organizar una presentación para el festival intersedes que sería en unos meses, el tema era las regiones colombianas, nosotros tuvimos la grandiosa Amazonía. El trabajo de todos los docentes demostró que la unión hace la fuerza. Unos se encargaron, junto a estudiantes, de elaborar con costales, pintura y cartón una anaconda de treinta metros de largo; otros montaron la canción, liderados por los profes músicos, quienes tocaban la guitarra y el bajo eléctrico y los estudiantes la percusión con canecas que ellos mismos decoraron. Mientras, yo hacía el montaje danzario. Exploramos la representación de animales y el uso de máscaras, por lo que el trabajo corporal fue más intenso que el gestual. Fue un trabajo de ensayos sin música para poder contar los tiempos y marcar

los pasos. Manejamos planimetría en la coreografía y algunas figuras. En los ensayos con música, procuramos la coordinación y la exactitud en los movimientos con el previo conteo.

El trabajo anterior a esto fue un ejercicio investigativo acerca de la región, sus músicas, costumbres y sobre la selva amazónica en general, incluyendo sus fronteras con otros países. Por ello, incluyendo la conexión con el Perú, se tomó la canción *Cuñaq* de Miguel Molina y se hizo una adaptación a los instrumentos anteriormente mencionados, con un toque de la samba brasilera para el final. Para el montaje tuvimos en cuenta la concepción de la Pacha Mama, la madre selva y el ritual de la ayahuasca planta sagrada del Amazonas.



Captura video presentación final. La anaconda



Captura video presentación final.

Representamos la luna y el sol como deidades principales, así como los animales que habitan el lugar, a lo cual dimos énfasis en la transformación o transición de figuras humanas a animales, partiendo de la corporalidad de ellos (pantera, jaguares, águila) y finalizando con la máscara para el aporte gestual.



Fiesta Ayahuasca, noviembre 2017

3.1.2 ¿Cómo hacerlo?!...

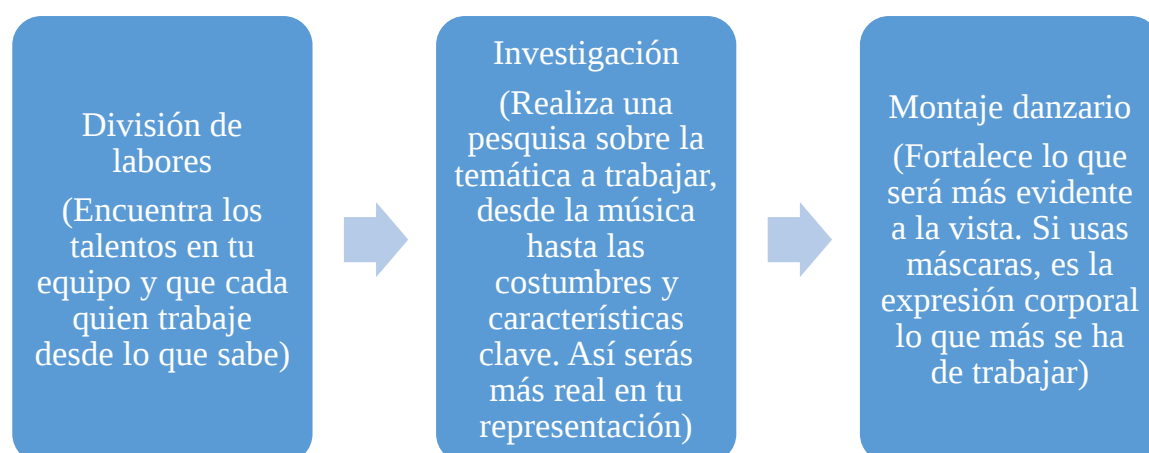


Diagrama 1 Fiesta Ayahuasca

En ese momento no había contemplado desarrollar mi trabajo de grado con ellos en Fontibón, sino con niños, en Teusaquillo, en otro colegio privado, pero uno formal y católico. Trabajaba como tallerista allí y surgió la idea de empezar a observar más detenidamente, es decir, desde una visión más pedagógica, los aportes de esos conocimientos artísticos en ellos. Se hizo de una manera espontánea, sin haber pensado un diseño metodológico específico, ni con unos objetivos totalmente trazados.



Se trataba de un trabajo previo a la presentación final para el día de la familia. En donde aprendieron conceptos básicos del teatro como niveles corporales, velocidades, el caminar por el espacio, en comunicar con la mirada o la sonrisa, etc. Aunque la mayoría de los que se inscriben al grupo son de primaria, algunos chicos de bachillerato también se animaron.



Explorando niveles corporales

*Interacción*

La relajación juega un papel importante a la hora de disponer el cuerpo a la expresión. Partíamos de la posición fetal y mediante la guía por medio de la voz se direccionaban los siguientes movimientos, respetando el ritmo de cada uno. Estos ejercicios de relajación se hicieron en absoluto silencio y con los ojos cerrados para aumentar la concentración. Las consignas buscaban crear atmósferas imaginarias, por ejemplo despertar en el espacio sideral. Pedía que lo imaginaran con todo su cuerpo mostrando el extrañamiento ante un espacio desconocido, ya no es el salón de clase, es el espacio intergaláctico. Por lo tanto, el efecto de gravedad hace que busquen otra forma de caminar, de observar y de percibir ese lugar nuevo que están explorando. La idea es que lo hagan primero de manera individual, orientando el ejercicio más hacia el sentir realmente, no actuando, sino viviendo la sensación verdadera de estar en otro planeta. Después, interactuando con esos otros seres, personas o extraterrestres que también caminan por el lugar.



Para trabajar la confianza, realizamos un ejercicio en círculos pequeños que consistía en sostener a al compañero que estaba en la mitad.



Para la expresión corporal se trabajó desde la invención de movimientos nuevos, posiciones incómodas, igualmente partiendo individualmente y luego haciendo un trabajo colectivo desde los inventos de cada cuerpo individual, como por ejemplo formar una máquina.



Finalmente, se esperaba que después de haber fortalecido en las primeras sesiones la concentración, la interacción y la confianza entre ellos, pasáramos a la expresión dramática y la comunicación en su conjunto por medio de ejercicios de improvisación, en los que, generalmente, se proponía un tema o una palabra, y partir de eso, formaban grupos e improvisaban.



3.1.3 ¿Cómo hacerlo?!...Etapas del proceso creativo (para el caso)

Introducción a conceptos básicos del teatro	Relajación	Confianza	Exploración corporal	Improvisación
Para empezar, caminar por el espacio, sólo caminar, debe convertirse en una actividad rutinaria, pero consciente en su ejercicio. Mientras se camina, se explican conceptos como las velocidades, los niveles del cuerpo, las partes del espacio-escenario. La importancia de la mirada o la sonrisa. La exactitud en “estatua”.	En este punto es importante crear todo tipo de atmósferas mientras los participantes están acostados sobre el suelo, relajados, con los ojos cerrados para aumentar la concentración. Debe ser un trabajo individual que genere la suficiente comodidad para expresarse libremente previo al trabajo colectivo. Sumamente importante: la voz guía incentivando la imaginación en cada atmósfera.	Una vez los participantes pasaron por la relajación, se sintieron cómodos, seguros y confiaron en sí mismos; estarán listos para confiar en los demás. Clave: Promover la interacción entre ellos. Estar atento a los grados de proximidad.	Si ya se conocen y se ha generado un ambiente propicio y confortable, los participantes podrán explorar con sus cuerpos de manera individual, expresando características de acuerdo a una instrucción o libremente, según sea el caso. Y de manera colectiva para formar en conjunto figuras o movimientos igualmente solicitados según instrucción, o libres.	Aquí se pone a prueba lo aprendido. Hay que promover el trabajo en equipo para que no se “pisen” los textos, es decir, no se interrumpan, para que no se caiga la escena, y por supuesto para que mejoren las formas de comunicarse.

3.2. MANOS A LA OBRA

Partiendo de esta experiencia propia, en donde me testeé como docente de teatro, decidí que en Fontibón sería interesante aplicar lo que había aprendido con los niños en Teusaquillo, y que la diferencia de localidades, de población, de entornos de aprendizaje, debía ser re planteada y adaptaba a los nuevos estudiantes.

Es así como inicia un proceso de sondeo, reconociendo el espacio, conociendo a los chicos en contextos diferentes a la clase de inglés (el área a la que yo pertenecía), pensando como tal en cómo proceder para perseguir los objetivos planteados en este trabajo.

Durante mi desempeño como docente del colegio pude observar que la población varía según la edad, el estrato socioeconómico y las circunstancias que los llevan a escoger estudiar esta modalidad (bachillerato por ciclos): hay estudiantes que han salido de otros colegios por decisiones propias o porque los desescolarizan; otros porque tuvieron que suspender sus estudios en algún momento y los están retomando, en fin. Además de estos factores sociales, existe también la posibilidad de caracterizar según las personalidades de los estudiantes y es justo en los talleres en donde se pueden observar estos rasgos: por ejemplo hay estudiantes más, o menos tímidos que otros, con más vocabulario y elocuencia, con gustos y opiniones distintas, etc. Este conjunto de características requería una preparación docente que se adaptara a las necesidades de los estudiantes y a sus particularidades, sin clasificarlos, sino más bien, buscando la manera de integrar desde la diversidad.

El teatro y la danza constituyen una alternativa pedagógica puesto que en su composición- original y auténtica-encontramos universos que ofrecen múltiples posibilidades: el disfrute de ver obras y también realizarlas, la aproximación a los conceptos, el conocimiento de técnicas y el hecho de vivenciar un proceso que contiene períodos de emociones y esfuerzos, hacen que todos los participantes, incluyéndome, experimentemos un conjunto de experiencias que se hacen aprendizajes y que quedan hincados en el recuerdo.

Diferentes conceptos como lenguaje, creación, cuerpo, espacio, danza y música, orientan esta propuesta metodológica, ya que son ellos mismos el sustrato de la actividad dramática que aquí se contempla.

Este diseño metodológico está dividido en tres grandes fases: Diseño, Ejecución y Seguimiento, atravesadas a su vez por tres etapas: Exploración, Interpretación y Propuesta. En estos se contemplan estrategias, ventajas, dificultades que se usan y/o que pueden presentarse, y recomendaciones para otros docentes que quieran tomarlo como guía.

Debido a que el colegio plantea una educación por ciclos, la intervención estuvo dividida en dos semestres (2018 I y II). **En el primer semestre, se trabajó alrededor de carnavales latinoamericanos, en nuestro caso, el Carnaval de Veracruz en México.**



Estiramiento

Generalmente, los talleres se dividieron en dos momentos. La primera parte de calentamiento y acercamiento al teatro y la danza; y el segundo momento como ensayo de la presentación para el Festival.

Durante la primera sesión, para romper el hielo arrancamos con la canción *Andate* de Todos tus muertos, se realizó un calentamiento corporal con estiramiento y pequeños movimientos al ritmo de la música.

En el segundo momento hicimos el ejercicio del paso de la energía, en el cual, ubicados en círculo, una persona inicia enviando la energía con sus manos juntas hacia al frente, con la vista fija en alguien y con el grito “¡Ia!”. La persona que reciba la energía eleva sus brazos y las personas que están a su lado derecho e izquierdo, lo protegen, también gritando “¡Ia!” y con las manos en posición lateral. La

persona que recibió y fue protegida, envía la energía a alguien más, del mismo modo (manos juntas hacia al frente y con la vista fija a quien la envía). De esta manera, sucesivamente. Persona que reaccione lento, tanto en recibir energía como en proteger o que no haya hecho claro el contacto visual, sale del círculo. Este es un ejercicio que pone a prueba, principalmente, la concentración.

En seguida, se realizó el juego del asesino, el cual consiste en que los participantes se ubiquen en círculo mirando hacia afuera, el facilitador (que puede ser el docente o un estudiante) escoge por medio de un toque en la espalda a una o más personas, quienes serán los asesinos. Todo el grupo empieza a caminar por el espacio y el asesino deberá asesinar guiñando el ojo a su víctima, procurando que los demás no vean su acción. La víctima debe morir de una manera exagerada y caer al piso. Si alguien descubre quién es el asesino, puede delatarlo y allí acabaría el juego, pero si se equivoca, esa persona sale del juego.

Este es un ejercicio en el que debe haber contacto visual entre los participantes, habilidad para no ser descubierto, creatividad a la hora de inventar una muerte exagerada.

En un tercer momento los estudiantes caminaron por el espacio, se introdujeron conceptos básicos de lo escénico en cuanto a los niveles del cuerpo (alto, medio, bajo), las velocidades (de la 1 a la 10, siendo 1 lo más lento posible y 10 lo más rápido), también caminaron al ritmo de las palmas y siguieron las instrucciones en movimiento: 1 saltar muy alto, 2 agacharse y levantarse, estatuas.

Mientras caminaban también se propuso que en cierto momento anunciado, se encontraran con alguien, y le contaran algo muy triste que les haya sucedido, inventado o no, usando su imaginación e improvisando. En otro anuncio, se encontraban para contar algo muy alegre o que les haya causado o cause mucha felicidad.

En el momento final, los estudiantes se dispusieron en filas y con la canción *fuego* de Bomba Estéreo, siguieron pasos dirigidos, que se hicieron dirigidos precisamente por ser la primera sesión.

La idea era que para próximas sesiones ellos mismos tomaran sus iniciativas.

Al finalizar, bailamos la canción *magalenha* de Sergio Mendes, teniendo en cuenta los pasos básicos de la samba, así mismo, se diferenció este género musical del samba reggae con la canción de este mismo nombre, de Jimmy Cliff.

Para realizar el registro de lo que hicimos en este primer semestre, realicé un diario de campo que contiene la descripción detallada (como la anterior) de cada una de las sesiones; pero redactando este proyecto caí en cuenta que era más práctico narrar las experiencias más relevantes al respecto. Por ejemplo, muchos de los juegos aplicados durante el primer semestre estarán mejor descritos y más organizados en el diseño metodológico aplicado para el segundo semestre.

Es decir, mi experiencia en Teusaquillo y en el primer semestre en Fontibón, me dieron las nociones para poder contar este proceso de manera más ordenada.



El trabajo de escritorio y el proceso creativo (es decir, el Diseño) para el Carnaval de Veracruz incluye las decisiones acerca del guion, la música y la coreografía, decisiones tomadas completamente en colectivo. Se destacan las ideas pertinentes y que signifiquen algo relevante para el montaje. Se trata de destacar cosas mínimas de las propuestas que no van, con el objetivo de valorar los aportes de todos los compañeros

Todos los estudiantes participaron contribuyendo con la lluvia de ideas acerca de producción artística como estructura narrativa, escenografía, maquillaje y vestuario.

Para este procedimiento creamos un drive de gmail al que todos tenían acceso para editar, por ejemplo, con propuestas de canciones para cada escena. Definimos personajes, a modo de comparsas: narrador, aztecas, mariachis, muertos, Frida Kahlo y Diego Rivera, reina del carnaval.

Se propone en un inicio que una chica vestida de negro entre por el público interpretando tristemente la canción *la llorona*. Cuando la canción finaliza, ella muere simbolizando que ha muerto la tristeza y

que empiece el carnaval (esto es anunciado por el narrador). En seguida, entran todas las comparsas para bailar una coreografía en conjunto.

En la primera escena, entra por el público un enemigo de los aztecas, huyendo de éstos. Todos suben al escenario, realizan una coreografía alrededor del enemigo y después lo atacan sacándole el corazón y cortando la cabeza.

El narrador interviene para dar paso a cada escena. En la siguiente escena entran los mariachis interpretando una canción típica mexicana; luego Frida y Diego con la canción *mi tierra veracruzana* de Natalia Lafourcade. Después una escena cómica entre el narrador y los muertos y finalmente, con varias candidatas, la elección y coronación de la reina del carnaval.

Como se ha dicho, cada sesión iniciábamos calentando con un algún juego, ya sea de ritmo o de improvisación. Después me gustaba hacer énfasis al folclor colombiano para resaltar la cultura del territorio. Charlamos sobre lo nuestro, sobre lo que tenemos en nuestra identidad musical y, que nos gusta de esas tradiciones, qué es lo que más nos ha destacado como país, y por supuesto, lo bailamos. Luego nos dedicábamos al festival. Al guion le hicimos correcciones y a la hora de bailar, ellos también ponían sus géneros favoritos (reggaetón, salsa choke, bachata).

De acuerdo a la investigación acerca de Veracruz y sus tradiciones, del carnaval, su música y costumbres, socializamos los cambios: se mantiene el ritual azteca para meterle acción al espectáculo desde el inicio. La muerte del enemigo simbolizará la quema del mal humor (ritual típico veracruzano), para así dar inicio al carnaval. Nos decidimos por *el son de la negra* para bailar en conjunto abriendo el carnaval. Descubrimos que la súper conocida canción *la bamba* es típica de Veracruz, de hecho se le conoce como su himno. Y para darle un toque aún más mexicano, que no faltaran los mariachis, las calacas y una buena banda sonora mexicana que incluiría *el aventurero*, Natalia Lafourcade y *La Llorona*.

Una de las estrategias para elegir los personajes fue realizar audiciones en donde todos los profesores y los mismos estudiantes del grupo nos ayudaran a escoger quiénes serían los más adecuados por su perfil y carisma para cada personaje. Fue así que escogimos la reina del carnaval y la Llorona, quienes serían los personajes con más actuación para la puesta en escena.

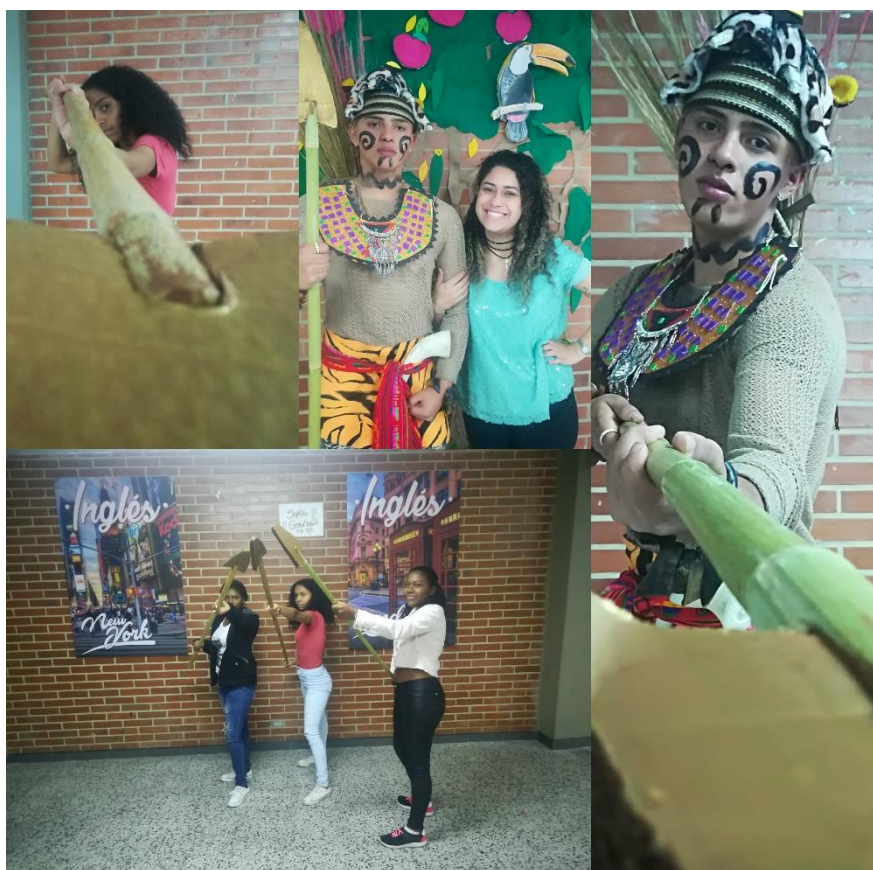
Durante las siguientes sesiones trabajamos el espacio, jugando con los niveles, las velocidades, el contacto con los otros y la planimetría para la coreografía, marcamos entradas y posiciones. En este punto se conjugaron dos elementos principales: el cuerpo y el espacio.

El desarrollo de la capacidad expresiva se hizo a medida que avanzábamos en la coreografía. Una vez teníamos pasos montados, se ensayaban de manera autónoma, y así yo podía dedicarme a trabajar con el resto de las interpretaciones de manera individual, por ejemplo con los mariachis trabajamos ejercicios de calentamiento de la voz y ejercicios de memoria para la letra de la canción. Con la llorona y los aztecas ocupándonos de su gestualidad, la construcción del personaje, explorándolo desde las emociones: el miedo, la tristeza, la rabia, la rudeza.



Ensayo mariachis

Cabe destacar que Sebastián, uno de los mariachis, es un estudiante líder, por lo que su colaboración fue muy importante para el montaje. Descubrir personas con esta capacidad de liderazgo es algo que como profes debemos aprender a identificar para poder echar mano de ello y beneficiarnos todos.



Aztecas

Para las últimas sesiones hicimos pruebas de maquillaje y vestuario para así irnos familiarizando con el hecho de poder ser artistas e ir tomando actitud en ello. El vestuario fue hecho por los mismos estudiantes con material reciclado. Fue importante recalcar la importancia de la disciplina, el manejo del tiempo, de los nervios, soluciones a problemas eventuales e inesperados, profesionalismo de artistas debutando, de aprendices de artistas y la responsabilidad necesaria interiorizándolo, recordando siempre el compromiso adquirido con el grupo, con la puesta en escena y consigo mismos. Este último muy importante, ya que promovíamos que cada uno se retara a sí mismo, más por la sensación de un orgullo propio, que por demostrar algo a un público, que aunque valioso, no era el centro de nuestra atención.



Ultimando detalles

La fase del Diseño en este semestre no se encuentra totalmente explícita, puesto que fue flexible de acuerdo a las dinámicas del grupo. Sin embargo, para el segundo semestre se encuentra más detallada, como se verá más adelante.

Y bien, ya expuesto nuestro proceso de Ejecución (el cómo realizamos talleres y montaje), el Seguimiento lo realizamos con una reunión posterior a la presentación, en donde retroalimentamos los errores generales del montaje, que fueron sobre todo técnicos. Por ejemplo, la carroza que debía subir al escenario no alcanzó a subir porque la pista empezó antes, sin embargo, esto puso a prueba la capacidad de improvisación, que afortunadamente estaba entrenada para continuar con el espectáculo.



Algunas apreciaciones al final del proceso, por los gemelos Barrera fueron:

Miguel: “Me sentí muy bien en el escenario ya que sentí el apoyo de los espectadores, también aprendí que si quieres hacer algo bien hecho se necesita tiempo para ello y la actitud con que lo hagas. La verdad fue algo chévere”.

Fabián: “Para mí fue genial porque gracias a esos ensayos y prácticas dejé esos nervios atrás, aprendí mucho y también de cada uno de los de me rodeaban, aprendí pasos nuevos y a socializarme más. Fue grandioso”.

En el segundo semestre, representaríamos carnavales del mundo, el nuestro: El Carnaval de Niza en Francia, para esta ocasión, como los estudiantes no serían lo mismo (a pesar de que hubo estudiantes que siempre estuvieron en el grupo), se organizó un diseño teniendo en cuenta las etapas antes mencionadas, también enmarcadas en las fases Diseño, Ejecución y Seguimiento.

En la etapa **Exploración** se presentan actividades previas como la campaña de expectativa para el grupo, el sketch de bienvenida, la reunión introductoria, la presentación de los participantes y los juegos de iniciación.

3.2.1. La convocatoria.

Generar expectativa para la conformación de un grupo de artes escénicas en el colegio es fundamental para su acogida. El nombre del grupo, *Kinesis*, significa movimiento, se me que ocurrió pensando en que el movimiento es la base de lo que yo esperaba causar en la intervención: movimiento de cuerpo, mentes y emociones.

La estrategia fue realizar una campaña usando memes, pues son un referente inmediato y atractivo en la era tecnológica en la que se encuentran los estudiantes. La ventaja es que el aviso previo de una actividad extracurricular diferente que los saque de la rutina genera curiosidad. El obstáculo para algunos puede ser el horario.

Recomiendo empapelar el colegio con la campaña impresa en papel de colores vivos que llamen la atención.

¿Te sientes tímido. ¿Cabizbajo y meditabundo? ¿Quieres sacar todo lo que sientes pero no sabes cómo?



Pues tenemos algo para ti...



El grupo de Artes Escénicas *Kinesis* te invita a participar en **nuestros talleres de Danza y Teatro**

¿Dónde?: Sede Colegio Fontibón

¿Cuándo?: Todos los lunes y miércoles

¿A qué hora?: de 11:30am a 1pm

¿Lo mejor?: Es totalmente gratis

¡Trae ropa cómoda y tu mejor actitud!



3.2.2. El sketch de bienvenida

Es importante que los estudiantes que se animaron a entrar al grupo observen ejemplos de representaciones de teatro, ya que éstos pueden brindar motivación y alentarlos a participar en demostraciones similares. Usé como estrategia presentarme a mis estudiantes como la actriz de mi sketch, para que así ellos puedan empezar a conocer mi trabajo actuando. La ventaja es que ser yo misma la docente que actúa demuestra mi interés por participar junto a ellos, y no como una persona aislada que se limita a dar instrucciones en el grupo. La principal dificultad son las posibles distracciones en el entorno donde se realiza la muestra.

Recomiendo escoger una temática atractiva, elementos escenográficos, música, maquillaje y vestuario. Esto los hará conocer la utilidad que nutre una escena artística.

Para el caso, presenté el cuento “La tortuga gigante” de Horacio Quiroga, con la técnica de teatro japonés *kamishibai*. La respuesta fue positiva al ver que puede ser sencillo representar teatralmente, basta con el juego de la voz y herramientas estéticas como el pequeño teatro y las ilustraciones para obtener resultados entretenidos.



3.2.3. La reunión introductoria

Una vez se ha mostrado lo que podemos llegar a hacer durante el proceso, nos reunimos a charlar aspectos formales y no formales sobre el grupo. Como por ejemplo mencionar que es importante ser puntuales y comprometidos, puesto que gracias a esto se pueden lograr metas.

Como estrategia es importante que esta reunión dure demasiado tiempo, pues no queremos aburrir con mucha charla. Nos sentamos en el suelo y nos presentamos. Las preguntas orientadoras pueden ser ¿Cómo es tu nombre y cuántos años tienes? ¿Por qué quisiste entrar al grupo? ¿Cuáles son tus expectativas? ¿Ya habías hecho teatro o danza? ¿Qué te pareció?

Como es la primera vez que nos encontramos, puede que haya estudiantes tímidos que les cuesta expresar lo que piensan, pero también algunos que son extrovertidos, lo cual invita implícitamente a los otros a sentirse seguros y hablar con más tranquilidad.

Recomiendo generar un ambiente cálido y acogedor, en el que todos puedan sentir comodidad para expresarse. Una vez se ha hecho la presentación, iniciar a jugar sin más espera.

3.2.4. Juegos de iniciación

Serán los juegos que realicemos durante el momento *exploración*, que, como su nombre lo dice, buscan explorar los sentidos, generar una sensibilización hacia lo artístico.

-Estrategia: No saturemos a los estudiantes de información sobre la expresión dramática. Hemos de considerar una serie de pasos, que poco a poco, los van introduciendo al arte escénico. Que lo uno lleve a lo otro sin forzarlo ni retenerlo.

-Ventajas y dificultades: Los juegos de iniciación hacen que las personas vayamos soltando lentamente lo que queremos decir, guiados por las consignas del juego, actuamos con libertad o nos reservamos. Si lo reservamos, en el próximo juego tendremos la oportunidad de confiar un poco más.

El avance paulatino en los juegos, de una sesión a otra, puede servir para observar mejor las capacidades expresivas de los estudiantes, como también no; lo que permite al docente identificar cuáles son las fortalezas o debilidades que tienen los participantes y qué hacer para mejorar en un próximo juego.

-Recomendaciones: Redactar consignas claras que se han de preparar anticipadamente teniendo en cuenta el objetivo que perseguimos en cada juego.

Considero importante disponernos mental, corporal y espacialmente antes de jugar. Por lo que se hacen calentamientos previos.

- La vista, el tacto, el olfato, el oído, el gusto
¿Alguien, alguna vez se ha hecho consciente de cómo cambian nuestras facciones o comportamientos cuando hacemos cosas simples como probar nuevos alimentos o percibir ciertos olores?

-Descripción:

Observamos el video de la canción “Do the evolution” de Pearl Jam, y recogemos percepciones. Ellos encuentran en el video una crítica a la raza humana por todo el daño causado a costa de la “evolución”, por lo que creen que la palabra evolución en el video es irónica. Además dicen que la muerte es una constante en el video y que los colores cálidos junto a los riff de la guitarra y los gritos del cantante le imprimen un tono sangriento y cruel.

En seguida, todos taparán sus ojos, ubicaré a cada quien en un lugar del espacio y tendrá que escuchar el sonido de mi voz para ubicarme. Después introducirán las manos en diferentes recipientes que contienen: granos crudos, algodón, lijas. Ellos adivinarán qué fue lo que tocaron e intentarán describirlo con la mayor cantidad de adjetivos que se les ocurra.

Para finalizar vincularemos el olfato y el gusto con los siguientes elementos y alimentos: perfume, ajo, limón y trufas.

-Estrategias: Basarse en la experimentación propia. Usar materiales atractivos y mantener la atención puesta en las sensaciones físicas.

-Ventajas y dificultades: Observar, sentir, probar, oler y escuchar son ejercicios que alimentan la imaginación y necesariamente extraen alguna reacción de nosotros. Aunque tal vez, charlando sobre lo que se piensa, es posible que algunos participantes repitan las ideas de los demás.

Recomendaciones: Si es frecuente la repetición, se invita a los estudiantes a pensar en opciones diferentes a las que dicen los compañeros, ir más allá de lo que se percibe físicamente; como pensar si viene algún recuerdo por los olores o sabores.



El jugar con los sentidos y relacionarlos con adjetivos permite que nos acerquemos a la emoción de una manera más física. La mayoría por ejemplo, relacionaron el algodón con la suavidad, las trufas con dulzura y eso los llevaba al adjetivo ternura o amabilidad. El limón y la lija por el contrario generaron los adjetivos amargo y áspero, que se relacionan con el mal genio o la grosería.

Entre los juegos de iniciación que considero más apropiados para para las primeras sesiones están el paso de energía y el asesino, como lo habíamos mencionado y descrito anteriormente. Caminar por el espacio es siempre fundamental, con el pronunciamiento de todas las instrucciones (levantarse, agacharse, aumentar velocidad), el cuerpo irá tomando calor y así mismo aumentará el ritmo cardíaco y la disposición.

En adición haremos un círculo y echaremos mano de los clichés de la actuación para empezar a expresarnos. Por ejemplo, todos mostraremos nuestro rostro de tristeza, alegría, rabia o miedo. Lo haremos al mismo tiempo para que no haya opción de no hacerlo debido a la timidez.

Con este ejercicio se quiere mostrar a los estudiantes que todos nosotros tenemos un potencial expresivo, y que son esas emociones básicas que diariamente vivimos, la sustancia de la actuación.

A modo de cierre, cada uno escoge una de las emociones que representamos y se despide de esa manera, abandonando el círculo.

Otro de los juegos de iniciación es “Chiquiri chiquiri ya fofó”, en el cual, ubicados en círculo, una persona inicia con una pauta de movimiento corporal cantando “Chiquiri chiquiri ya fofó”, la siguiente persona debe repetir el patrón de movimiento desde el segundo fraseo, la tercera persona lo repite y así sucesivamente. La primera persona es responsable de generar nuevos movimientos para que sean reproducidos por sus compañeros. Este es un juego que integra la capacidad de concentración, la creatividad para generar movimientos únicos y la afinación del oído para caer en el ritmo según los fraseos de la canción. Fue un juego difícil de mantener, por lo que decidimos seguirlo practicando cada sesión hasta llegar a completar por lo menos una ronda.

Después de los que los juegos de iniciación contribuyeron a perder la vergüenza y la timidez, los juegos de **Interpretación**, basados en el cuerpo y el espacio, serán la forma como ellos descifren algo dado para manifestar lo propio basado en lo descifrado.

Para iniciar, recurrimos al ejercicio de ser animales, es importante generar un ambiente de comodidad y concentración. En posición fetal, con los ojos cerrados y con música relajante de fondo pediremos a todos que respiren, que sientan su respiración, el latido de su corazón, que intenten percibir el funcionamiento de sus órganos. En seguida, se pedirá que imaginen que son un animal, aún con los ojos cerrados, irán tomando la corporalidad que imaginan de ese animal, ¿cómo son sus características y movimientos? ¿Tiene pico o fauces?, ¿plumas o pelo?, ¿son lentos o veloces?, ¿dónde habitan? es el agua si soy un animal marino, es un pantano si soy un cocodrilo, es el cielo si soy un ave, ¿Cómo camina ese animal?, ¿Qué come? ¿Caza? ¿Es amigable?; todo ello partiendo individualmente y después promoviendo la interacción con los demás. Una vez cada persona tenga su animal visible en su cuerpo, abrirán los ojos y podrán interactuar con los demás animales, recorriendo el espacio, teniendo en cuenta que habitan, cada cual, su entorno natural, el cual también imaginan para realizar acciones como beber agua, comer o cazar.

Una vez han pasado por un proceso de reconocimiento del propio cuerpo-animal, el de los demás y el espacio habitado, se pedirá que cierren sus ojos y vayan regresando poco a poco a su cuerpo humano, que se acuesten y regresen a la posición fetal en la que empezaron.

Este es un ejercicio que sirve para liberar tensiones y relajarse, de igual manera, para generar nuevas corporalidades mientras se conoce el propio cuerpo.

También jugamos el famoso “la lleva”, pero versión “monstruo”. Un voluntario, que será un monstruo, la lleva: debe capturar la mayor cantidad de personas, las cuales también “la llevarán”, pero convertidos en monstruos y convirtiendo también a los capturados. Deben generar terror, o en su defecto, risa; así que a jugar con lo aprendido: niveles corporales, deformidades físicas, rostros desfigurados, sonidos escandalosos, velocidades al atrapar.

Para completar la parte de cuerpos no humanos, jugamos la cadena evolutiva. Es un juego en donde todos empezamos siendo amebas y evolucionamos a cangrejo, conejo, canguro, gorila y hombre o mujer. ¿Cómo evolucionamos? Jugando piedra, papel o tijera con todos los participantes. Es decir, todas las amebas salen a buscar otra ameba para competir, el que gane el “chimpumpapas”, evoluciona, y el que no, permanece en la especie en la que estaba. Cuando se evoluciona, por ejemplo a cangrejo, hay que buscar otro cangrejo con quien jugar. Así sucesivamente hasta llegar a ser hombre o mujer, el que llegue sale del juego y gana. Muchos terminan siendo amebas. Es un juego en el que prevalece la diversión y en el que se pide, mantengan la corporalidad de su especie para buscar a los demás, es decir, es lo visual lo que hace que identifiquemos a alguien de nuestra misma especie para competir.

Ahora bien, el cuerpo pertenece al espacio, y es importante integrarlos para encontrar resultados en el manejo de la ubicación y la habitabilidad de las personas en él como actores, personajes o bailarines de una puesta en escena.

Como se ha dicho, caminar por el espacio siempre será el inicio de las actividades, caminar teniendo en cuenta las velocidades y los niveles, las instrucciones, la estatua, la mirada al otro, la seriedad o la sonrisa, etc. Para calentar proponemos primero el juego del tenis corporal, que consiste en encontrar una pareja para jugar tenis con una pelota imaginaria y con partes del cuerpo a modo de raqueta. Puede ser los codos, los hombros, la espalda, las nalgas, las rodillas. La idea es jugar de un extremo al otro del espacio y escogiendo precisamente estas partes del cuerpo para generar una exigencia física mayor.

Después, se plantea otro ejercicio que es ubicar con la mirada a alguien y sin decirlo, caminar lo más cerca a esa persona, luego escoger una persona diferente y esta vez caminar lo más lejos de esa persona, exigiéndose físicamente con la velocidad y el ritmo.

Por otro lado, presentamos ambientes distintos como por ejemplo nadar, usando las extremidades para recrear lo más cercano a la realidad, el agua. Igualmente, se invita figurarse distintos escenarios para nadar ¿Cómo se nada en el río, en el mar o en una piscina? ¿Es distinto? ¿Hay profundidad o es a la orilla? ¿Hay turbulencia o tranquilidad? ¿Encuentro otros seres que naden conmigo?, etc.

Otros ejercicios complementarios, más cotidianos, son: primero caminar en la calle con tranquilidad y luego imaginar que los están persiguiendo o ellos persiguiendo a alguien. Para estas consignas es necesario hacer el ejercicio interpretativo de pensar ¿Qué me motiva a perseguir a alguien? o ¿De qué estoy huyendo? Y tener un pensamiento hipotético ¿Qué pasa si me alcanza o le alcanzo?

El espacio contiene muchas variantes relevantes para mencionar al estimular la imaginación, como por ejemplo coordenadas geográficas, si es de día o de noche, el tiempo, la distancia, la magnitud, el aire que se respira, el movimiento que provoca. Las preguntas que orientan la actividad deben buscar incitar esas características para que la interpretación realizada sea más real y esté más nutrida.

Dentro de la etapa de interpretación, también hicimos dinámicas de baile, donde se pudo evidenciar que cada uno tiene una forma de bailar, un estilo, una *interpretación* de sí mismo bailando acorde a su personalidad y al entorno inmediato donde se encuentran. En este caso, Leidy fue una estudiante líder que se destacó por sus capacidades rítmicas y sus ideas para la coreografía posteriormente articulada.

El espacio donde ensayábamos en el colegio estaba subutilizado, era frío y oscuro; mediante nuestro habitar en él, le dimos vida, calor y color danzando y actuando allí.

A condición de que los aprendizajes en Exploración e Interpretación se puedan materializar, viene la etapa **Propuesta**, cuyo objetivo es precisamente que los estudiantes propongan, utilicen lo aprendido para *crear*, desde sus propios recursos y utilizando la peculiaridad de sus mentes, cuerpos y emociones.

De este modo, para empezar esta etapa realizamos un juego en donde, ubicados en círculo tomamos un objeto al que hay que inventar una utilidad distinta a la que de por sí tiene. En este ejercicio, el elemento real era una silla, que también fue un remo, una guitarra, una escoba y hasta otra persona. Cada uno iba demostrando qué era y cómo utilizar ese objeto. En este punto fue importante aclarar que los elementos que entran a escena deben ser útiles en la misma, es decir, si vemos una obra de teatro

en donde hubo un baúl sobre el escenario que nunca se usó, como espectadores no vamos a entender por qué ese objeto estaba ahí, sencillamente vamos a pensar que hizo estorbo. Tal vez hayan excepciones según el estilo o la intención comunicativa en la colocación de objetivos en una obra, pero generalmente todo objeto que entra al escenario debe desempeñar también un papel diciente a nivel dramático.

¿Qué estás haciendo? es otro ejercicio de improvisación en el cual partimos de un círculo, cada integrante pasa al centro y una persona de afuera pregunta *¿Qué estás haciendo?* a lo cual, la persona del centro debe responder con una acción contrario a lo que menciona. Por ejemplo, mientras hace la mímica de que barre, dice que está jugando fútbol, la persona que sigue entra al círculo a hacer la mímica que juega fútbol, pero cuando le preguntan *¿Qué estás haciendo?* dice una acción diferente, como lavarse los dientes, lo que quiere decir que la siguiente persona entra a hacer mímica de cepillar los dientes. Así sucesivamente. Este es un ejercicio que requiere de agilidad mental, pues la idea es generar un buen ritmo en el ejercicio. Casi sin pensar en lo que se hará o dirá, sino dejando que las palabras y los movimientos fluyan de manera muy rápida.

Fue un ejercicio en el que se cayó mucho en el cliché de las actividades, sin embargo, había propuestas diferentes cuando por ejemplo, salían de ser personas e imitaban a un perro orinando o a un árbol haciendo fotosíntesis.

Por otra parte, aunque la voz escénica no fue primordial en nuestros talleres, la forma en la que se llevó a cabo fue la siguiente: se realizó un calentamiento inicial, proyectando las vocales y algunas consonantes del alfabeto con sonidos clave como la m, la r y la s, permitiendo un juego simbólico. De la m, salió el llanto de un niño que gritaba mmmammá, de la “r” todo tipo de equipos con motor y de la s, serpientes y señas de silencio. Al tiempo que calentábamos la voz, relacionamos sonidos con objetos y situaciones. Luego inventamos nacionalidades jugando con acentos de Latinoamérica y Colombia, como el paisa, el costeño, el pacífico.

Ya entrando más a la materia improvisadora, realizamos un círculo en donde cada quien se presentaba, pero no como ellos mismos, sino como en un personaje ficticio y compartiendo algo de la vida de esa persona inventada. Por ejemplo: “Soy Mauricio y soy conductor de taxi, ayer llevé al alcalde a una discoteca”. La siguiente persona debía decir el nombre inmediatamente anterior y el propio hasta completar el círculo y hasta que todos hayan memorizado el nombre y un poco de la historias de vida

que se hayan contado. Una vez hecho esto, se dividen grupos para que monten una escena improvisada teniendo en cuenta las características de cada uno. Como disponen de cinco minutos para montarla, deben ser muy concretos y comunicarse de la mejor manera para llegar a acuerdos antes de presentar la escena.

En este ejercicio se evidenció la creatividad de los participantes y sobre todo, la aplicación de conceptos aprendidos previamente: desde expresiones faciales hasta generación de ambientes a través del cuerpo. Fue interesante ver que respecto a esto último hubo escenas fantásticas, por ejemplo hubo un escenario que no era terrenal sino celeste y los personajes eran Dios y los santos. Por el contrario, también hubo escenas muy cercanas a la realidad, como un atraco a un banco o una cena romántica en pareja.

De este mismo corte también realizamos otros ejercicios de improvisación. A partir de una palabra ellos se reunían para generar la escena. Nos acercamos esta vez a problemáticas sociales como violencia intrafamiliar, conflicto armado, drogas, robo; con el objetivo de acercarnos más a la generación de valores y reflexiones desde la encarnación de personajes y la vivencia de pequeñas situaciones que hicieron pensar el problema, pero también la solución.

Todos hemos sido hipócritas alguna vez, hemos “hecho teatro” para evitar a alguien, hemos fingido que algo nos gusta cuando no, hemos ocultado la rabia o el dolor... mejor dicho, hemos usado la máscara. Con este ejercicio se pretendía usar la máscara pero para mitigar, componer o remediar situaciones que, incluso en la vida real, pueden estar en nuestras manos.

El siguiente aspecto tiene que ver con el montaje como tal. Como se ha dicho, el tema fue el Carnaval de Niza en Francia, por lo que realizamos un ejercicio investigativo acerca del país, de la ciudad y del carnaval. Encontramos que en el más reciente (febrero 2018), la temática fue el espacio sideral, por lo que decidimos hacer una pesquisa de música electrónica y urbana para nuestra presentación; para ésta, el baile sería protagonista. Otros profesores, junto a los estudiantes con más habilidades en artes plásticas, se encargaron de diseñar y elaborar una pancarta que nos presentara como sede en el Festival, su fondo era negro ya que representaba la vía láctea e incluía el título *La cote bleue* (La costa Azul, Niza). Además fabricaron el sistema solar: planetas, luna y sol acompañarían la escenografía del show. Cabe aclarar que este fue un proceso de ensayo y error: primero probaron con globos gigantes y capas de papel periodo y colbón, pero se demoraban mucho en secar y perdían la forma, por lo que resultó mejor pintar sobre balones para piscina añadiendo elementos como arena para darle un efecto más real. Además, fabricaron una réplica de la torre Eiffel, que pese a no estar en Niza, resultaba un elemento

identificador del país que teníamos como sede. Otros elementos fueron fabricados por salones, como una bandera gigante de Francia, y otras más pequeñas que llevaría el público de la sede para acompañarnos. Como se puede ver, el Festival es un motivo para unir a todo el colegio alrededor del mismo.

En cuanto al proceso creativo, partió con planear la estructura que guiara nuestro espectáculo. Como en el anterior, se trató de una creación colectiva en donde todos pusieron sus puntos de vista para el montaje. Decidimos empezar con el tema *je ne regrette rien* de la artista francesa Edith Piaff, un baile en parejas usando antifaces que le imprimiría un tono elegante con movimientos lentos y seducción entre parejas al bailar, después venía la temática planetaria con música urbana: una coreografía que combinara canciones que estuvieran de moda y alegría de carnaval. Es decir, esta segunda parte con movimientos más bruscos y rápidos. Para acompañar a los bailarines convocamos otros estudiantes (aparte de los bailarines) que se vistieran como mimos típicos franceses y llevaran los planetas a proscenio.

Durante los ensayos era crucial calentar por la exigencia física del baile, por un lado, para evitar lesiones, y por otro para disponer nuestro cuerpo y aumentar la energía en la coreografía. Aplicamos lo que habíamos aprendido respecto a la sonrisa, la expresión facial, la fuerza en los movimientos y por supuesto, planimetría y figuras, hay que tener en cuenta que la memoria coreográfica cumple un papel importante para el desarrollo cognitivo. Igualmente, trabajamos la proximidad de los cuerpos y la confianza para generar un aspecto real en la interpretación. Usamos la estrategia de ensayar por grupos pequeños para que los demás observáramos las falencias de los otros. Igualmente grabamos nuestros ensayos para hacer el mismo ejercicio de corrección.



Ensayo

Respecto a la interacción, hubo algunos inconvenientes convivenciales entre ellos, puesto que no todos se llevaban bien, pero a pesar de ello, fueron maduros para asumir que la presentación era más importante que el orgullo o la indisposición que podría haber entre ellos. Es decir, a pesar de las diferencias, el montaje los unía.

Muchas veces es difícil pensar en los demás en parte porque ni siquiera hemos aprendido a conocernos a nosotros mismos, para corregir nuestros defectos y generar pequeños cambios. El hecho de que los estudiantes se identificaran con otros roles como el de bailarín, el de mexicano, calavera, francés o planeta, de acuerdo a los carnavales; o sea, que se sintiera figuras de un espectáculo, hizo implícitamente que primero tuvieran que escanearse y preguntarse a sí mismos ¿Qué me diferencia de los demás? ¿Qué me hace único? ¿En qué me parezco a los demás? ¿Alguien se parece a mí? ¿Qué puedo construir con los que se parecen a mí? ¿Y con los que no, qué puntos de encuentro hay?

Es por esto que en esta propuesta buscamos resaltar la magia de hacer teatro. Desde el valor de las miradas o las sonrisas para mejorar la comunicación, hasta la energía que provoca el silencio o la palabra o el movimiento para *decir algo*, para callar o para hablar, para sentar un precedente sobre lo que pensamos y expresamos.



Muestra final

Unos días antes a nuestra presentación, asistimos a una obra llamada *Kassandra*, en el marco del XIV Festival de Teatro de Bogotá. La expectativa era muy alta puesto que algunos de ellos no asistían a teatro hace muchos años y ni siquiera tenían presente lo que habían visto. Otros, nunca habían ido a teatro, por lo que para mí era muy significativo poder aportar ese disfrute a sus experiencias de vida.

La obra iniciaba con una mujer de aspecto rockero, en una calle oscura, con una luz tenue apenas perceptible, la mujer encendía un cigarrillo y repetía la palabra Marlboro con insistencia, ofreciéndolo a la venta. Cuando empezó sus líneas, habló en inglés, lo cual nos asombró de manera abrupta; a medida que continuó el monólogo percibimos que en realidad la obra sería completamente en inglés: todos me miraron como diciendo: Profe, usted nos pone a prueba. Yo me quedé sin palabras. Sin embargo, la mujer contaba su historia estando en Colombia, por lo que en su intención comunicativa intentaba explicar a ese público colombiano lo que quería decir, a veces usando el español. Yo estaba completamente angustiada de que los chicos no entendieran la obra y por lo tanto no la disfrutaran, además porque era la versión contemporánea de la heroína mítica griega, que nos cuenta desde su visión de migrante las problemáticas del contexto griego metafóricamente relacionadas con las nuestras. Todo lo anterior requería de un conocimiento previo de cultura y literatura griega que ellos no tenían claro. Asistí la obra pensando todo el tiempo en ellos y en lo que pasaba por sus cabezas, en su reacción. Cuando salimos, y para mi sorpresa, ellos habían disfrutado la obra. Me confesaron que hubo cosas que no entendieron, pero que en general percibieron que ella contaba la angustia y la locura de una mujer atormentada por la guerra. *War, war, war and sex, sex, sex, sex* repetía Kassandra narrando su vida y de paso la de Aquiles, la de Troya, la de Héctor. Las palabras guerra y sexo las identificaron perfectamente, igual los nombres, la intención en el diseño sonoro, y por supuesto, el lenguaje corporal y gestual de una excelente actriz que supo ubicarnos en ese no-lugar y demostrarnos, especialmente a mis estudiantes, que el teatro, la expresión y el arte son universales y están hechos para el goce de todo el mundo.

3.2.5. ¿Cómo hacerlo?!...Procederes para la realización de un montaje

La siguiente tabla condensa la descripción del proceso anterior.

Observación y/o sondeo	Conocer a los participantes, identificar sus características (gustos, dificultades, etc). Reconocer el espacio y compartir ese reconocimiento con ellos.
Selección de categorías a trabajar	Lenguaje Creación Cuerpo Espacio Danza y música
Las fases de desarrollo	Diseño Ejecución Seguimiento
Las etapas	Exploración Interpretación Propuesta (Transversales a las fases de desarrollo)
Los momentos en “clase”	1. Calentamiento (físico y de la imaginación) Incluye juegos de iniciación, de interpretación y de propuesta. 2. Ensayo (de las presentaciones de los carnavales)
La investigación	Pesquisa sobre los carnavales realizada por los estudiantes, acerca de la música tradicional (Veracruz) y contemporánea (Niza). Sobre los países y las ciudades, sobre las costumbres y temáticas específicas de los carnavales reales. Igualmente acerca del vestuario y el maquillaje que caracterizara cada carnaval.
Montar	El montaje es la etapa donde se concentra toda la energía acumulada alrededor del fin común. Incluye lluvia de ideas, el ensayo constante y disciplinado, conseguir el vestuario y probar el maquillaje.
Ver teatro	Busquemos siempre opciones para enamorar del arte a nuestros estudiantes. Ver teatro es una forma de seducir y provocar, de motivar y por supuesto de disfrutar y aprender.

CAPÍTULO CUATRO

PROYECCIÓN EN EL AULA

PROYECCIÓN EN EL AULA

¿Qué nos quedó de la experiencia?

Una vez más el dolor del estómago y la tembladera. Una vez más no olvidar los movimientos y manejar la respiración, aunque sienta que me quedo sin aire. Otra vez esta sensación pero multiplicada al equipo. No podemos huir de ello. Los nervios hacen parte del quehacer, son gajes del oficio, que bien controlados incluso nos pueden ayudar a ser más creativos.

La preparación previa a salir a escena se hizo de dos maneras, una formal y otra no tanto. En la formal nos referimos a toda la logística de nuestro show. Debíamos empacar y alistar todo lo necesario: maquillaje, pinturas fluorescentes, pinzas para el cabello, vestuario debidamente marcado con los nombres de todos nosotros, los planetas y escenografía, etc. Para ser ordenados con esta labor hubo repartición de responsabilidades y siempre apoyo mutuo en lo que se necesitara. La parte no tan formal la hicimos el último ensayo, hicimos un círculo y tomamos de la mano, agradecemos por haber logrado culminar con nuestro show como nos lo habíamos pensado. Pedí realizar este último ensayo imaginando que ya era el momento del espectáculo y prestando la mayor concentración y energía posible a él.

Dirigiendo un proceso como este me di cuenta de lo complejo, pero también lo gratificante que es ver cómo un producto final sale adelante. El resultado del trabajo, de los sacrificios, de la siembra y la cosecha brinda una satisfacción personal muy difícil de describir. Sin embargo, en este apartado considero que es necesario realizar una evaluación y comentario pedagógico acerca del proceso.

Teniendo en cuenta que estamos hablando de humanidades, y más específicamente del arte, los criterios para evaluar una experiencia así han de estar sometidos a transformaciones internas que se pudieron o no, exteriorizar por medio de la expresión corporal y escénica.

En cuanto al proceso, podemos decir que la evaluación se pudo dar en las improvisaciones respondiendo a los interrogantes acerca de las situaciones, de los personajes, si se cumple o no el

objetivo que persigue el personaje o la escena, si hay coherencia en la situación respecto a la norma que se haya dictado, en fin. Son análisis que se dieron justo en los momentos de los juegos; poseen variantes interpretativas y excepciones a la regla.

Quise hacer énfasis en el disfrute de lo que hacíamos, en vivenciar el proceso sin razonar demasiado. Es decir, la consciencia de los actos llegaría en las reflexiones posteriores, no como un efecto inmediato.

En cuanto a los procesos de mejoramiento, cabe decir que debido a las fallas técnicas que habíamos vivenciado en el primer semestre, conocíamos la lección y supimos qué hacer y qué no para mejores resultados.

Los mimos entraron sosteniendo los planetas como si estuvieran en el espacio sideral, mientras los bailarines entramos haciendo un ritmo con las palmas mientras subíamos al escenario. Un factor importante, y que los estudiantes valoran mucho, en el apoyo del público con su histeria, los hace sentir acompañados. La coreografía se llevó a cabo como pensábamos y haciendo el cierre, profesores y estudiantes elevaron la bandera de Francia mostrando el orgullo de pertenecer a la Sede Fontibón. Los mimos subieron al escenario con los planetas y el show terminó en completo carnaval.

Bajamos del escenario cargados de energía y de sonrisas por el deber cumplido. Los estudiantes encuentran en esos halagos, como yo cuando era niña, la razón de ser de actuar y bailar. Es algo que les llena el corazón.

Cuando pudimos reunirnos a charlar y a ver los videos, hicieron críticas muy constructivas tipo: “estábamos coordinados”, “se ve muy chévere el vestuario”, “no paraste de sonreír”, etc. Fernanda es una chica que trabajó conmigo en el grupo durante todo el año lectivo, por lo que ella pudo notar las diferencias y puntos de encuentro de los dos montajes (Veracruz y Niza) y dejarme su reflexión:

“La mejor experiencia es que fui reina en el carnaval de Veracruz. Aparte de eso, me sentí muy agradable, me sentí cómoda, me sentí diferente, fue algo nuevo para mí, porque también pude expresar mi forma de ser, "mis sentimientos". Siento que me acogieron muy bien y la verdad nunca pensé que fuese así.

En la primera presentación hubo algunos desacuerdos, pero se logró lo que queríamos y salió bien, no a la maravilla, pero si la pasamos bueno. En la segunda presentación fue algo inesperado, participaron muchas personas, cosa que no creíamos, fue el mejor baile, (refiriéndose al nuestro comparado con las demás sedes), esta vez hubo más unión y todos apoyamos con todo. Fue una bonita

experiencia. Gracias a ti profe, me enseñaste como expresarme frente a las personas, no tener pena y a tener carácter.

La obra de teatro fue muy genial. Hace años no iba a una, aunque estuvo en inglés fue chévere, me gustaría participar algún día en una y ser reconocida”

Ahora bien, proyectar un trabajo así en la escuela requiere de reconocer la importancia de la educación estética en las personas. La formación en las artes es una formación activa, que moviliza cuerpos y mentes, que se basa en la creación y por tanto desarrolla la autonomía, entonces ¿no es la autonomía una virtud clave para pertenecer a una sociedad? ¿En especial a una tan aquejada como la nuestra? Estos interrogantes me llevan a pensar en la transversalidad que posee el arte escénico, danza y teatro son herramienta de cualquier asignatura, por lo tanto, este proyecto se ha pensado para que sea sostenible en la medida en que, como intervención pedagógica, puede ser aplicada en diferentes contextos. Mis intereses radican en la posibilidad de llegar a colegios con la propuesta y extender la invitación a éstos viendo las artes escénicas como una asignatura interdisciplinar que demuestra sus aportes en diferentes áreas del conocimiento como la lengua castellana y las ciencias sociales, y a diferentes poblaciones como primaria y bachillerato. Así mismo, puede ser aplicado en programas estatales con el objetivo de contribuir como labor social, teniendo en cuenta que el arte genera un impacto cultural transformador y accesible para todas las personas.

El licenciado en humanidades y lengua castellana tiene gran responsabilidad en asumir este reto, puesto que es el lenguaje ese cosmos que encierra, pero que a la vez permite liberar, todo el conjunto de expresiones y formas de comunicarnos. Este licenciado ha de ser el promotor del decir, el hacer y el reflexionar con la voz, la palabra, el gesto y el cuerpo.

CONCLUSIONES

- Mi propuesta giró en torno a la creación colectiva como un proceso donde se fortalecen valores individuales que devienen colectivos. Mediante la experiencia fortalecimos la autoestima, la disciplina, la autonomía, y a su vez la solidaridad y el trabajo en equipo. Sin el fortalecimiento de estos valores, seguramente los resultados no hubieran sido los mismos. Podemos distinguir que hay dos tipos de experiencias desplegadas en el proceso: las experiencias estándar y las experiencias estéticas. Las primeras fueron las acciones que ellos realizaron en el proceso de aprendizaje, y las segundas las que vivieron al momento de presentarse y de asistir a una obra de teatro.
- La improvisación y el teatro fueron la técnica que permitió que el juego promoviera la confianza, la risa, la liberación de ideas físicas, que luego, en el montaje danzario (identificado como el método) se pusieran a prueba y así reflexionar sobre nuestras dudas, miedos y complejos internos. Lo que somos capaces de hacer.
- Respecto a mí, creo que el aprendizaje es doble: a nivel personal y a nivel profesional. A nivel personal puesto que yo estuve directamente involucrada en las puestas en escena, actuando y bailando con ellos, generando también un proceso creativo en mi interior, un activar mi pasado como actriz y por tanto, un revitalizarme por medio del arte. En cuanto a lo profesional, el hecho de compartir lo que se sabe, que además es lo que apasiona, genera un goce tal que pedagógicamente incide de manera positiva en quienes reciben los conocimientos compartidos. La transformación que como docente he tenido desde antes de realizar este proyecto y culminándolo, es el resultado de haber pasado por frustraciones, momentos de rabia, equivocaciones de las cuáles sólo se aprende por medio de la no repetición y de hacer que la experiencia no sea, como dijo Huxley, lo que me sucede, sino lo que hago con lo que me sucede.
- El teatro y la danza no son consideradas materias fundamentales debido a dos posibilidades a nivel institucional: se ha ignorado su capacidad de aporte en el desarrollo integral de las personas...o se conoce dicha capacidad pero no se valora ya sea por miedo a la innovación o por razones que se desconocen, punto que queda abierto a la profundización de esta investigación.

- En el colegio de Teusaquillo, la asignatura de teatro no es oficial, hizo parte de las escuelas de formación que ofrecía el colegio en jornada contraria, hablo en pasado porque eliminaron la escuela de teatro y permanecieron las escuelas deportivas. En la institución no formal, pese a que no incorporan el teatro y la danza al currículo, consideran su importancia a nivel institucional para la preparación del festival intersedes y a nivel educativo como bastón de unos jóvenes que necesitan expresarse y de alguna manera limpiarse de lo negativo que puedan tener sus vidas.
- Considerando que mediante el arte escénico se desarrollan competencias comunicativas a nivel kinésico, proxémico y paralingüístico, los estudiantes que participan en este proyecto afianzaron sus conocimientos en el área de humanidades y lengua castellana ya que sus nociones previas sobre la lectura, la literatura, la cultura y la misma comunicación se hicieron presentes a través de la práctica escénica e interactiva con el grupo.
- La máscara tiene algo de horror y algo de encanto. Personificar es salir de sí mismos para darnos cuenta cuánto nos conocemos y qué tanto nos podemos desconocer para ser otros.
- Lograr modificarse a sí mismo es poder transformar de paso a quienes nos rodean. Salir de la zona de confort nos permite no limitarnos a reproducir ideas, sino a crearlas y recrearlas.
- Los ejercicios de concentración en teatro pueden servir también para mejorar técnicas de estudio.
- El conocimiento del cuerpo y de éste respecto al espacio, favorece el sentido de ubicación a nivel geográfico y a nivel personal en contacto con otros. Jugar con cuerpos no-humanos implicar partir de la misma humanidad para desconocerla y reconocerla.
- El teatro nos ayuda a encontrar soluciones a problemas, desarrolla nuestra inteligencia, en últimas, nos guía en el actuar de la vida.
- El teatro es una manifestación de humanidad que potencia las expresiones más espontáneas para enmarcarlas como vivencias culturales.

- La aceptación social es una de los factores que motiva a los estudiantes a participar en un espectáculo, sin embargo, detrás de esa motivación hay un proceso en donde se forja la seguridad de ellos.
- Las artes escénicas permiten leer el mundo de una manera diferente, haciendo que los participantes desarrollen un pensamiento metafórico y aprendan a seleccionar información que pueda ser usada en sus próximas creaciones.
- El error es maestro, es bienvenido para mejorar habilidades de improvisación, tanto en escena como en la vida.
- Planteando un espectáculo escénico se esbozan conceptos de producción: desde una idea hasta organización de tareas y decisiones estéticas.
- El teatro genera un impacto social al rescatar valores que se han perdido debido a la insensibilización provocada por la contaminación informática.
- En cada ejercicios realizado, tanto en juego teatral, como en montaje danzario, los estudiantes generaron, incluso inconscientemente reflexiones sobre las capacidades de sus cuerpos o sus voces.

Referencias bibliográficas

Arcila, C (1996) *Teatremos* (pp.16-17) Unisur.

Blanco, Maria del Jesús. (2009). *Enfoques teóricos sobre la expresión corporal como medio de formación y comunicación*. 11. 1 (pp. 15-28). Iberoamericana Institución Universitaria.

Castaño, Mario, (2000) *El juego de la expresión dramática*. Bogotá, Ediciones Palimpsesto.

Castañer, M., (2002). *La expresión corporal y la danza*. Barcelona, España, Biblioteca temática del deporte, INDE, publicaciones.

Fernández Moujan, O., (1979), *La identidad y lo mítico*, en *La adolescencia, la familia y los grupos*., Buenos Aires, Argentina.,Kargieman.

Gardner, H. (1994). *Las inteligencias múltiples*. F.C.E. Bogotá.

Goffman, E. (1959). *The presentation of self in everyday life*. Doubleday Anchor. New York.

González de Díaz Araujo, B., Trozzo de Servera, E., Montero, M., Sampedro, L. Salas, B., (2008). *El teatro en la escuela*. Buenos Aires, Argentina. Aique Grupo Editor S.A.

Montero, M. (2008). El rol del teatro en la formación del adolescente. En *El teatro en la escuela* (pp. 31-76). Buenos Aires, Argentina: Aique Grupo Editor S.A.

Nietzsche, Federic, (2013) *Obras completas, Más allá del bien y del mal*. Editorial Tecnos 4 volúmenes.

Poveda, Lola., (1995) *Ser o no ser. Reflexión antropológica para un programa de pedagogía teatral*. Madrid, España, Narcea, S.A. Ediciones.

Sorín, M. (1992). “Creatividad. ¿Cómo, por qué, para quién?”, Barcelona, Editorial Labor, S. A. pág. 108

TED TALKS, Alan Robinson, 23 de octubre de 2015, *La locura del teatro*, <https://www.youtube.com/watch?v=wAeoIOPHFx0>

Trozzo de Servera, E. (2008). El perfil profesional del profesor de teatro. Una construcción compleja. En *El teatro en la escuela*. Estrategias de enseñanza (pp. 11-29). Buenos Aires, Argentina: Aique Grupo Editor S.A.