



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA ESPECIAL DE LICENCIATURA EN ARTES

UNA ESTRATEGIA TEATRAL PARA LA DOCENCIA:

**Estudio de la experiencia pedagógico teatral llevada a cabo con estudiantes de 4° básico
del Colegio Integral Altazor de Peñaflor**

Estudiante:

Mario Eduardo Núñez Carrasco

Profesora Guía:

Dra. Claudia Cattaneo Clemente

Tesis presentada a la Facultad de Artes de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano
para optar al grado académico de Licenciada en Artes.

Santiago de Chile
2022

©2022, Mario Eduardo Núñez Carrasco

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a su autor.

DEDICATORIA

A Mi Madre Leontina Carrasco Cespedes que está en otro plano, por enseñarme a ser perseverante, responsable y sobre todo a disfrutar lo que hago.

A mi Padre René Núñez Palma, por siempre confiar en todo lo que realizo.

A mi hija Belén Núñez, por ser un desafío constante, para seguir aprendiendo como padre y profesional.

A mis estudiantes por motivarme a mejorar la pedagogía y verlos disfrutar la enseñanza con alegría, y satisfacción.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera, en estas breves palabras, poder mostrar mi agradecimiento a todas las personas que han hecho posible la realización de este trabajo:

A mi maestra de Tesis Claudia Cattaneo, por compartir sus conocimientos e impulsarme a seguir creciendo académicamente.

A mi Padre Rene Núñez, por su gran contención y apoyo en los momentos complicados, por entregarme los mejores valores, de enseñarme a valorar las cosas simples de esta vida, por sus consejos tan apropiados gracias mi viejo lindo.

A mis hijas Belén y Sofía Núñez, por creer en su padre y motivarme en seguir avanzando.

A mis hermanos Karen, Solange y Jose Luis, sobrinas y sobrinos por el estímulo a seguir adelante.

A mis colegas docentes por compartir su material y su tiempo: Don Juan Tapia, Víctor Huerta, Laura Barrera, Francisco Barrales, Camila Azocar, Karen Núñez, Jenny Torres, Paulina Flores, Paulina Henríquez, muy agradecido.

A mi gran amiga Sue-Ellen Ormeño, por su gran ayuda, paciencia en el último suspiro de la tesis, la cual me guio y ordenó para poder terminar este gran proceso para mí.

A mis compañeros/as de Tesis María Paz, Roberto, Felipe, Luis, Leticia, y Carolina, por crear una familia virtual y entregar cada conocimiento, son unos excelentes seres humanos y profesionales gracias por tantos momentos agradables y de grandes conversaciones.

A mis grandes amigos que, con sus llamados, mensajes, visitas, me entregaban sus buenas energías y estímulos para continuar.

TABLA DE CONTENIDOS

DEDICATORIA	III
AGRADECIMIENTOS	IV
TABLA DE CONTENIDOS	V
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	VII
ÍNDICE DE CUADROS Y ESQUEMAS	VIII
RESUMEN	IX
Introducción	1
CAPÍTULO I: Herramientas de la disciplina del teatro para una estrategia teatral para la docencia.	
1.1 Herramientas del teatro	28
1.1.1 La voz: Libertad, seguridad y autoconciencia	30
1.1.2 El Movimiento: Conciencia, precisión y concentración	39
1.1.3 El juego: Un permiso para equivocarse	44
1.2 Estrategias del trabajo teatral	51
1.2.1 La voz, la respiración y la lectura	52
1.2.2 La expresión corporal en el tiempo y el espacio	53
1.2.3 El juego y la imaginación	56
1.3 Aportes del teatro al aula: Un aprendizaje compartido	58
CAPÍTULO II: Experiencia pedagógica teatral con estudiantes de 4° básico del Colegio Integral Altazor de Peñaflor.	
2.1 La co-docencia teatral en el Colegio Integral Altazor de Peñaflor	66
2.1.1 La figura del co-docente teatral	67
2.2 Experiencia con docentes del Colegio Integral Altazor de Peñaflor	70
2.2.1 Lenguaje y comunicación	70
2.2.2 Pre Básica	72
2.2.3 Historia	73
2.3 Experiencia con estudiantes de 4° básico del Colegio Integral Altazor de Peñaflor	77
2.3.1 La voz	78

2.3.2 El movimiento	80
2.3.3 El juego	82
CAPÍTULO III: Una propuesta de estrategia teatral para la docencia	
3.1 Docencia inquieta: El teatro como apertura de la mirada pedagógica	86
3.2 Docencia compartida: Estrategias del teatro para la enseñanza-aprendizaje transversal	88
3.3 Docencia para la diferencia: estrategias del teatro para relaciones transversales	90
Conclusiones	94
Bibliografía	99
Anexos N°1 Rúbrica	100
N°2 Rubrica	101

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Fig. n° 1: Representación Cortometraje “Golpe de Estado en Chile”; estudiantes de 6° Básico, **p.73**

Fig. n° 2: Representación de Juicio Oral, Defensor Público y Jueces de Tribunal, Estudiantes de 6° año Básico, **p. 74**

Fig. N° 3: Representación de “La captura de Atahualpa”, cortometraje “La Conquista de América”; estudiantes de 8° Básico, **p. 75**

ÍNDICE DE CUADROS Y ESQUEMAS

Tabla n°1: Organización de los capítulos, **p. 25**

Tabla n° 2: Juego dramático – Teatro, **p. 51**

RESUMEN

El objetivo de la presente investigación, es proponer herramientas del teatro para los docentes, orientadas a la comunicación oral y corporal, para el trabajo de co-docencia con estudiantes de 4° básico del colegio Integral Altazor. El diseño de la investigación está enmarcado en el tipo no experimental, transversal y causal ya que no persigue describir o acercarse a un problema, sino que por el contrario, intenta encontrar las causas del mismo. El teatro como herramienta para los docentes ofrece una estrategia metodológica de aprendizaje, ya que fomenta el trabajo en equipo, la sociabilización entre pares, la creatividad, el espíritu crítico y las habilidades de comunicación. Por sí solo, el teatro es una herramienta capaz de impulsar el desarrollo de habilidades por medio de diferentes experiencias significativas: la voz, el movimiento y el juego, lo que permite un incremento en sus logros personales y educativos. Cabe mencionar, que para los docentes esta preparación significa comprender cómo y en qué momento usarla, siendo mediada por ellos mismos de acuerdo a la experiencia directa con sus estudiantes. Durante la presente investigación, nos encontramos con distintas falencias en la expresión oral y corporal de los estudiantes, como en voz o en la expresión del cuerpo, en algunos casos, en ambos aspectos. No eran asertivos, se observaron cohibidos, inseguros, reprimidos, por lo que se suma otra herramienta estratégica: el juego didáctico, muy poco utilizado por la educación formal, pues hay que entender que dentro del aula, el juego permite equivocarse y por ello, ser una forma de aprendizaje. El error, la equivocación es parte del aprendizaje, por ende, no hay que tomarlo con gravedad, no debemos olvidar que son niños y parte esencial de su crecimiento es la experimentación, el ensayo y el error, la creatividad e imaginación. Importante es potenciar o proporcionar al docente en su rol de mediador, capacitarlo en herramientas de la pedagogía teatral para su correcta ejecución y evaluación, ya que desde su formación, esta herramienta no está considerada. Al aprender las herramientas de expresión que encontramos en la pedagogía teatral, enriquecemos la habilidad de comunicación, como emisor, queremos enviar el mensaje a través de la palabra y esperamos que el receptor capte el significado preciso, si a esto le sumamos el cuerpo, entregamos una información mucho más específica de nuestro sentimiento o emoción. Es innegable que el teatro es una estrategia pedagógica, porque su aporte al proceso de enseñanza-aprendizaje a través de actividades artístico-corporales, permite desarrollar las formas expresivas y dramáticas en los estudiantes y docentes, y así apoyar la forma de un proceso compartido, en donde el estudiante,

docente y co-docente participen activamente en una mejora transversal de la educación del colegio Integral Altazor.

Introducción

En una concepción amplia, el término comunicación se utiliza para designar un proceso de interacción entre las personas. Esta interacción puede efectuarse a través de medios verbales y no verbales. De este modo, entendemos que la comunicación, cualquiera esta fuere, es fundamental en la vida y el desarrollo humano, independiente de la edad, nivel educacional o cultura en que nos encontremos. Si bien, la institución escolar tiene entre sus objetivos formativos desarrollar competencias comunicativas en sus estudiantes, hasta hace muy poco tiempo la escuela tradicional se asociaba al silencio, a la memorización y la recitación, dejando de lado esta interacción natural que se realiza en todo proceso comunicativo. Por otra parte, porque dentro de la formación docente, las mallas curriculares de los profesores poseen escasos módulos o asignaturas donde se prepare al futuro profesor para desarrollar los aspectos lingüísticos y extralingüísticos involucrados en esta competencia (Godoy Miranda, 2021,p.1). Desarrollar las habilidades de comunicación oral es clave para la formación de educandos con autonomía, capaces de compartir y construir el conocimiento en una sociedad democrática (Estándares orientadores para egresados de pedagogía en Educación Media, 2012, p.11). Esto evidencia que escasamente se entregan herramientas funcionales al estudiante para que enfrente desafíos correspondientes a comunicación oral y corporal.

Con la intención de extraer información desde la realidad educativa objetiva, se tomará como punto de referencia la Escuela Integral Altazor, establecimiento ubicado en la comuna de Peñaflor que compone su enseñanza desde Medio Mayor a 8ª básico. Esta institución educativa ha evidenciado falencias significativas en comprensión lectora y comunicación oral. El curso que evidencia un grado mayor de dificultad en esta área corresponde a 4º básico.

En la incesante búsqueda de estrategias y aplicación de didácticas, aparece el teatro como una importante herramienta para el aprendizaje, ya que fomenta el trabajo en equipo, sociabilización entre pares, creatividad, espíritu crítico y habilidades de comunicación. Existe una infinidad de estímulos percibidos por los jóvenes involucrados en la enseñanza, que son fundamentales en este proceso. Exponerlos a diferentes experiencias les permite

evaluar la capacidad de explorar el mundo que les rodea, hasta sus propias posibilidades y limitaciones, el teatro puede ser entendido, de acuerdo a estas últimas afirmaciones, como un instrumento que capacita ir progresivamente estructurando, comprendiendo y aprendiendo el mundo exterior. Esta herramienta lúdica permitirá a los estudiantes desarrollar su imaginación, estimular la atención y concentración, el razonamiento, la observación, asociación y comparación, habilidades que le permitirán sentar las bases para potenciar las habilidades comunicativas que proyecten un aprendizaje eficiente en el área de la comprensión lectora.

Tomando en cuenta los antecedentes presentados, esta investigación se traza como objetivo proponer el uso del teatro como una estrategia de aprendizaje capaz de impulsar el desarrollo de habilidades por medio de diferentes experiencias significativas que permitan alcanzar un incremento en los índices de logro tanto en pruebas de medición internas como externas en estudiantes de cuarto básico. La organización de esta propuesta comenzará presentando herramientas del teatro como estrategia teatral para la docencia; el uso de la voz, corporalidad, creatividad, entre otros. Luego, se detallarán las características distintivas de los participantes de la intervención pedagógica teatral; codocencia, espacio y rol con que cuenta el teatro en el establecimiento y análisis de esta experiencia en cuarto básico. Finalmente, se entregarán las razones que dan sentido y relevancia al uso de la estrategia teatral complementaria para el desarrollo de habilidades de comprensión lectora.

Graciela González Díaz Araujo, menciona que “El alumno que vivencia juegos dramáticos y construye aprendizajes estéticos – expresivos, tiene desde la escuela, una invaluable oportunidad de desarrollar su mundo interno, sus capacidades relacionales y el pensamiento divergente”. (2004, p. 36). Es por lo anterior, que se considera realmente importante desarrollar estas habilidades desde temprana edad en los estudiantes para que pueda inferir en ellos, los espacios de juegos, donde puedan socializar y compartir sus experiencias vividas juntos a sus pares y hacer propio su proceso de aprendizaje, ya que fomenta el trabajo en equipo, la creatividad y la comunicación social del individuo.

Guil Ward, nos dice que “El teatro dentro de la escuela adquiere una función netamente didáctica al transformarse en una nueva metodología pedagógica al involucrarse directamente con la sala de clases y con los alumnos dentro del sistema educacional.”

(blogspot, 08/01/2010), la finalidad de esta investigación es plantear el teatro como una herramienta metodológica más al servicio de docentes y estudiantes:

Mediante la expresión dramática, la pedagogía teatral busca potenciar las habilidades cognitivas, psicomotoras y afectivas de las personas, estimular la inclusión en la comunidad educativa y promover el aprendizaje significativo como eje central de la acción docente. Dado que la escuela se entiende como un mesosistema que "comprende las interrelaciones de dos o más entornos en los que la persona en desarrollo participa activamente" y que vincula al sujeto con los significados mediante el lenguaje, es que el juego dramático en tanto recurso educativo fundamental, se articula como un mediador eficiente para penetrar e innovar la gestión del PEI", elementos fundamentales para proponer estrategias teatrales en pro del desarrollo de los estudiantes. (Cifuentes Obreque, Donoso Sandoval y Osorio Hernández, 2016, p. 1).

El lugar que le corresponde al teatro en el currículum escolar, tiene dos cualidades fundamentales: su compromiso con la realidad, el desenvolvimiento con el mundo interior del ser humano y su capacidad de integrar y condensar expresiones de otras artes en un producto estético con gran significado artístico y social, lo que lo hace fundamental para nutrir el mermado y productivista currículum nacional y por eso se justifica y sustenta la enseñanza del teatro en la escuela, en específico, en el 4° básico del colegio Integral Altazor de Peñaflor que cuenta con 32 estudiantes.

El Juego Dramático se encuentra integrado como contenido en las planificaciones de aprendizaje (OAT, Objetivo de aprendizaje transversal) en el Área de Lenguaje, comunicación y Representación, para que el estudiante se desarrolle de forma didáctica, comunicativa y expresiva como herramienta pedagógica para los estudiantes. (Moron, 2011). Ésta, forma parte del proceso de aprendizaje y competencias artísticas y comprensivas en el desarrollo del estudiante, ya que le permite estimular las habilidades requeridas en los distintos subsectores de aprendizaje. De acuerdo con Moron:

El juego dramático es mucho más que simples actividades de juego. Se necesita de una planificación, donde se incorporan estrategias, como la comunicación, expresión, respeto con sus pares, apoyo para sus pares, tomar responsabilidades dentro del grupo, potenciar liderazgos, comprender situaciones en distintos casos, y así los niños aprenden a realizar distintas interpretaciones a través del juego dramático. (2011, p.12).

Por lo mismo, es muy importante que los estudiantes absorban las herramientas que entrega el teatro y fortalezcan la seguridad en sí mismo. La forma como nos comportamos, interactuamos y convivimos con los demás, es la llave de un resultado feliz en nuestra sociedad (Moron, 2011). Saber distinguir las señales sociales, reconocer las distintas emociones, permitirá proyectar estas mismas y facilitar la participación en producciones o actos que componen el juego dramático. Por su parte, García Huidobro señala que se puede utilizar el juego dramático como recurso educativo en beneficio del marco curricular, además, indica que “El teatro no es un fin en sí mismo sino un medio al servicio del estudiante”. (2016, p.77).

En su teoría del juego dramático, Eines y Mantovani (1980) lo conciben como una estimulación para el pedagogo inquieto, debido a que representa la oportunidad de realizar una transformación lúdica en la apuesta pedagógica, tomando la enseñanza en un constructo en el que el estudiante toma una participación activa en la construcción de su conocimiento.

Respaldar la práctica del profesor, brindándoles el apoyo, recursos y material de apoyo, para que puedan comprobar dudas o esclarecer sus trabajos. Este es un trabajo didáctico que no solo es para una etapa del estudiante, sino que debe servir para las distintas etapas de su formación, tiene que ser desarrollada con continuidad, en proceso y precisa.

Si la teoría del docente es consecuente con la práctica, el docente podrá acudir a esa teoría para resolver las problemáticas de su trabajo diario y cotidiano. Por eso se menciona que esta teoría es completamente transversal, ya que la creatividad en esta nueva articulación del juego hará reflexionar y comprender al docente a través de la experiencia y vivencias de su trabajo, y obtendrá los resultados alcanzados y sacará sus propias conclusiones.

Piaget (1980), establece como preferencia que la educación es un proceso de aprendizaje en una formación integral que no solo implica pensar en ser exitoso profesionalmente, sino, ser un aporte en la convivencia social, lograr ser autónomo e independiente en sus ideas y convicciones frente al estudiante.

Naturalmente, una de las funciones esenciales del teatro corresponde a la expresión de emociones y a la comprensión cabal del mundo circundante. Al proyectar el taller teatral en la consecución de las habilidades lectoras, no solo se busca establecer elementos que apunten a

lograr impacto en los aprendizajes, sino a formar una conciencia y apreciación crítica del entorno y a conformar alumnos con formación valórica integral.

Según Anderson y Pearson (1984), la comprensión lectora como tal, y como se concibe actualmente, es un proceso a través del cual el lector elabora un significado en su interacción con el texto.

Si reflexionamos sobre la evolución histórica de la comprensión lectora, podríamos decir que el interés por ella no es nuevo. Desde principios de siglo, los educadores y psicólogos (Huey 1908,1968; Smith, 1971) han considerado su importancia para la lectura y se han ocupado de determinar lo que sucede cuando un lector cualquiera comprende un texto. El interés por el fenómeno se ha intensificado en años recientes, pero el proceso de la comprensión en sí mismo no ha sufrido cambios análogos. Como bien señala Roser, en (Graciela García 2010), cualquiera que fuese lo que hacían los niños y adultos cuando leían en el antiguo Egipto, en Grecia o en Roma, y cualquiera que sea lo que hacen hoy para extraer o aplicar significado en un texto, es exactamente lo mismo. Lo que ha variado es nuestra concepción de cómo se da la comprensión; sólo cabe esperar que esta novedosa concepción permita a los especialistas en el tema de la lectura, desarrollar mejores estrategias de enseñanza.

Los pedagogos desplazaron sus preocupaciones al tipo de preguntas que los profesores formularon. Dado que los maestros hacían, sobre todo, preguntas literales, los alumnos no se enfrentaban al desafío de utilizar sus habilidades de inferencia y de lectura y análisis crítico del texto. El eje de la enseñanza de la lectura se modificó y los maestros comenzaron a formular al alumnado interrogantes más variadas en distintos niveles, según la taxonomía de Barret para la Comprensión Lectora (Climer, 1968). Pero no pasó mucho tiempo sin que los profesores se dieran cuenta de que esta práctica de hacer preguntas era, fundamentalmente, un medio de evaluar la comprensión y que no añadía ninguna enseñanza.

En las décadas de los 70 y los 80, investigadores del área de la enseñanza, la psicología y la lingüística se plantearon otras posibilidades en su afán por resolver las preocupaciones que entre ellos suscita el tema de la comprensión, lo que los llevó a teorizar acerca de cómo comprende el sujeto lector, recabar información, elaborar una interpretación y reflexionar

sobre el contenido de un texto y su estructura. Son muchos autores los que han señalado diferentes procesos de comprensión que intervienen en la lectura.

Esto sería una gran herramienta para el estudiante, ya que al alcanzar ciertos aprendizajes permitiría avanzar y mejorar las habilidades necesarias que le otorga el teatro alcanzando una mejor comprensión de los distintos textos que se le presenten, (identificar personajes, lugares, extraer información explícita e implícita). De esta manera, cobran gran importancia los conocimientos o experiencias previas del lector al enfrentar un texto, cuantos mayores sean los conocimientos previos del lector, mayor será su conocimiento del significado de las palabras, su capacidad para predecir y establecer inferencias durante la lectura y, por lo tanto, su capacidad para construir modelos adecuados en torno al significado del texto. (Bruner, 1998). De acuerdo a ello, se puede entender que la comprensión lectora es un proceso a través del cual el lector entrega sus experiencias al verse reflejado y le da un sentido real al texto, y es ahí donde se produce el juego dramático o juego didáctico con el lector, donde las palabras se decodifican y la comprensión fluye.

A lo largo de esta investigación, abordaremos un tema complejo como es el de las estrategias de lectura y su vinculación con el aprendizaje autónomo de los estudiantes. En realidad, se ha pensado que esta propuesta podría llamarse “Estrategia de lectura: aprender a aprender”.

El Colegio Nueva integral Altazor N° 111, se encuentra ubicado en la localidad de Malloco, comuna de Peñaflor. Comienza sus clases el día 01 de marzo del año 2002, obteniendo el reconocimiento el año 2002. Durante este año comienza la atención de los estudiantes del Segundo Nivel de Transición como Escuela de lenguaje, con un total de 25 estudiantes matriculados. El año 2003, se realizan los trámites para ampliar el reconocimiento a Enseñanza General Básica con 73 estudiantes de Básica.

La creación de este establecimiento surgió por iniciativa de Don Luis Zapata Baeza, el cual, al observar la comunidad y el sector donde estaba ubicada la propiedad, se embarcó en este importante proyecto que se ha ido definiendo a través del tiempo como una forma de contribuir a esta comuna de manera concreta. Según información extraída de Junaeb el establecimiento cuenta con un 93% de estudiantes preferentes y prioritarios lo que indica un índice significativo de vulnerabilidad.

Dentro de las propuestas del departamento de convivencia escolar, existen diferentes talleres en pro de las habilidades y preferencias personales de los estudiantes que permitan desarrollar y afianzar autoestima y autoconcepto permitiendo formar estudiantes de manera integral en los diferentes aspectos del ser humano, contribuyendo transversalmente a su desarrollo cognitivo, académico, emocional-social, artístico y físico, entregando paulatinamente herramientas eficaces para su crecimiento armónico en la sociedad y su mundo circundante, mediante la mirada positiva y proyectiva de sus habilidades.

El nivel educativo escogido para esta investigación, es seleccionado por tener un bajo nivel de comprensión lectora y dificultades en la comunicación oral, lo que va reflejado en un déficit en los aprendizajes transversales en las otras asignaturas del currículum.

Una de las definiciones propuestas cuando hablamos de aprendizaje, sería que es un proceso a través del cual se adquieren o modifican habilidades, destrezas, conocimiento, conductas o valores como resultados del estudio, la experiencia, la instrucción, el razonamiento y la observación. Ernest Hilgard, define aprendizaje como el proceso mediante el cual se origina o se modifica una actividad respondiendo a una situación, siempre que los cambios no puedan ser atribuidos al crecimiento o al estado temporal del organismo” (en Relloso, 2007).

El proceso de aprendizaje es una actividad individual que se desarrolla en un contexto social y cultural. Es el resultado de procesos cognitivos individuales mediante los cuales se asimilan e interiorizan nuevas informaciones (hechos, conceptos, procedimientos, valores), se construyen nuevas representaciones mentales significativas y funcionales (conocimientos), que luego se pueden aplicar en situaciones diferentes a los contextos donde se aprendieron. Aprender no solamente consiste en memorizar información, es necesario también otras operaciones cognitivas que implican: conocer, comprender, aplicar, analizar, sintetizar y valorar.

El aprendizaje, siendo una modificación de comportamiento coartado por las experiencias, conlleva un cambio en la estructura física del cerebro. (Feldman, 2005). Estas experiencias se relacionan con la memoria, moldeando el cerebro y creando así variabilidad entre los individuos. Es el resultado de la interacción compleja y continua entre tres sistemas:

El sistema afectivo, cuyo correlato neurofisiológico corresponde al área prefrontal del cerebro; el sistema cognitivo, conformado principalmente por el denominado circuito PTO (parieto-temporo-occipital) y el sistema expresivo, relacionado con las áreas de función ejecutiva, articulación de lenguaje y homúnculo motor entre otras. (De Zubiría, 1989).

Así, ante cualquier estímulo ambiental o vivencia socio cultural (que involucre la realidad en sus dimensiones física, psicológica o abstracta) frente a la cual las estructuras mentales de un ser humano resulten insuficientes para darle sentido y en consecuencia las habilidades prácticas no le permitan actuar de manera adaptativa al respecto, el cerebro humano inicialmente realiza una serie de operaciones afectivas (valorar, proyectar y optar), cuya función es contrastar la información recibida con las estructuras previamente existentes en el sujeto, generando: interés (curiosidad por saber de esto); expectativa (por saber qué pasaría si supiera al respecto); sentido (determinar la importancia o necesidad de un nuevo aprendizaje). Por último, se logra la disposición atencional del sujeto.

Si el sistema afectivo evalúa el estímulo o situación como significativa, entran en juego las áreas cognitivas, encargándose de procesar la información y contrastar con el conocimiento previo, a partir de procesos complejos de percepción, memoria, análisis, síntesis, inducción, deducción, abducción y analogía entre otros, procesos que dan lugar a la asimilación de la nueva información. Posteriormente, a partir del uso de operaciones mentales e instrumentos de conocimiento disponibles para el aprendizaje, el cerebro humano ejecuta un número mayor de sinapsis entre las neuronas, para almacenar estos datos en la memoria de corto plazo (Feldman, 2005). El cerebro también recibe eventos eléctricos y químicos donde un impulso nervioso estimula la entrada de la primera neurona que estimula el segundo, y así sucesivamente para lograr almacenar la información y/o datos. Seguidamente, y a partir de la ejercitación de lo comprendido en escenarios hipotéticos o experienciales, el sistema expresivo apropia las implicaciones prácticas de estas nuevas estructuras mentales, dando lugar a un desempeño manifiesto en la comunicación o en el comportamiento con respecto a lo recién asimilado. Es allí donde culmina un primer ciclo de aprendizaje, cuando la nueva comprensión de la realidad y el sentido que el ser humano le da a esta, le posibilita actuar de manera diferente y adaptativa.

Todo nuevo aprendizaje es por definición dinámico, por lo cual es susceptible de ser revisado y reajustado a partir de nuevos ciclos que involucren los tres sistemas mencionados. Por ello se dice que es un proceso inacabado y en espiral. (De Zubiría, 1999).

Para aprender necesitamos cuatro factores fundamentales: inteligencia, conocimientos previos, experiencia y motivación. A pesar de que todos los factores son importantes, debemos señalar que sin motivación cualquier acción que realicemos no será completamente satisfactoria. Cuando se habla de aprendizaje, la motivación es el «querer aprender», por lo tanto, resulta fundamental que el estudiante tenga el deseo de aprender, aunque la motivación se encuentra limitada por la personalidad y fuerza de voluntad de cada persona.

La experiencia es el «saber aprender», ya que el aprendizaje requiere determinadas técnicas básicas tales como: técnicas de comprensión (vocabulario), conceptuales (organizar, seleccionar, etc.), repetitivas (recitar, copiar, etc.) y exploratorias (experimentación). Es necesario una buena organización y planificación para lograr los objetivos.

Por último, queda la inteligencia y los conocimientos previos, que al mismo tiempo se relacionan con la experiencia. Con respecto al primero, se puede decir que, para poder aprender, el individuo debe estar en condiciones de hacerlo, es decir, tiene que disponer de las capacidades cognitivas para construir los nuevos conocimientos.

La enseñanza es una de las formas de lograr adquirir conocimientos necesarios en el proceso de aprendizaje.

Existen varios procesos que se llevan a cabo cuando cualquier persona se dispone a aprender. Los estudiantes al hacer sus actividades realizan múltiples operaciones cognitivas que logran que sus mentes se desarrollen fácilmente. Dichas operaciones son, entre otras:

- Una recepción de datos, que supone un reconocimiento y una elaboración semántico-sintáctica de los elementos del mensaje (palabras, iconos, sonido) donde cada sistema simbólico exige la puesta en acción de distintas actividades mentales. Los textos activan las competencias lingüísticas, las imágenes, las competencias perceptivas y espaciales, etc.

- La comprensión de la información recibida por parte del estudiante que, a partir de sus conocimientos anteriores (con los que establecen conexiones sustanciales), sus intereses (que dan sentido para ellos a este proceso) y sus habilidades cognitivas, analizan, organizan y transforman (tienen un papel activo) la información recibida para elaborar conocimientos.
- Una retención a largo plazo de esta información y de los conocimientos asociados que se hayan elaborado.
- La transferencia del conocimiento a nuevas situaciones para resolver con su concurso las preguntas y problemas que se planteen.

A su vez, debemos acudir a la pedagogía teatral, que surge en Europa como una respuesta educativa a la necesidad de renovar metodologías que optimizan el proceso de aprendizaje, profundamente alterado por la Segunda Guerra Mundial y sus consecuencias en el orden social, cultural, político y económico. Dicho campo de acción pedagógica, se constituye como un aporte concreto para apoyar el proceso de transición, desde la concepción conductista imperante hacia una visión personalizada de la educación. (García Huidobro, 2016, p.15).

En Chile, la pedagogía teatral encuentra su inserción en tres campos de acción: Al interior del sistema educativo:

- a) Como herramienta pedagógica para otros cursos del curriculum escolar (castellano, matemáticas, ciencias sociales, naturales, idiomas, etcétera). El docente introduce la metodología en el ramo donde considere necesario y aportador el juego dramático para apoyar la materia, buscando activar y volver más ameno el proceso de aprendizaje de sus educandos.
- b) Cómo ramo o curso de expresión dramática en sí mismo, que, como arte en funcionamiento, pretende lograr un desarrollo integral de los alumnos, en cuanto a sus aptitudes y capacidades para contribuir a formar personas íntegras y creativas.

Al exterior del sistema educativo: Se constituye como Taller de Teatro Extraprogramático, el cual posibilita la participación creativa, contribuye al desarrollo y a la realización individual, enriquece los códigos de comunicación y brinda nuevas formas de establecer una interacción entre los alumnos y su comunidad, logrando todo lo anterior

mediante la preparación y presentación de un montaje teatral. Dimensión terapéutica: Se desarrolla como Taller de Expresión teatral, en donde el teatro no constituye un fin en sí mismo, sino que se articula como apoyo y medio de integración social. Trabaja con las áreas impedidas del campo físico o psíquico de las personas, ayudándoles a comprender su limitación para valorar e intervenir en la sociedad desde su diferencia y unicidad. En esta dimensión, se busca que el acto creativo signifique capacidad de sanación para recuperar el sentido de vida y la autoestima de las personas discapacitadas. (García Huidobro, 2016, p. 17). En este último punto es donde me quisiera situar ya que la finalidad de entregar nuevas estrategias a los docentes es para que los estudiantes desarrollen herramientas que les permita enfrentarse con mayor seguridad en sí mismos frente al resto de sus compañeros.

La pedagogía teatral es una metodología activa que tiene como finalidad ser un recurso para flexibilizar los programas y objetivos presentes en las mallas curriculares en la educación. A través de ello, busca extender los criterios para enfrentar, planificar y desarrollar diversas actividades docentes.

La metodología de la Pedagogía Teatral utiliza al juego como eje estructurador. A través de la evolución del juego en el ser humano y de las características que presenta, según la etapa en la que se encuentre, es posible potenciar, estimular e incrementar la capacidad lúdica y el aprendizaje en las y los estudiantes. El juego dramático se constituye como un recurso de aprendizaje motivador de la enseñanza, mediador de la capacidad expresiva, contenedor de la diferencia y de la diversidad, instancia de salud afectiva, de desarrollo personal, especial proveedor de la experiencia creativa y un gran aporte al entendimiento y desarrollo de las habilidades sociales. (escueladeteatro.uc, 2022).

El teatro como vivencia artística, es un eficaz medio formativo. Una experiencia indeleble. Apela a todo su ser, ya sea en la emoción y el sentimiento, como una catarsis mental y corporal; en lo cívico y social y que se debe utilizar con plena conciencia de toda su dimensión y alcance. Motivando la creatividad del niño y niña, del trabajo en equipo y la actitud crítica y autocrítica (ética) del niño o niña participante en el juego dramático. (Lagos Araya, y Palacios Arce, 2010, p.11).

Si los docentes saben utilizar el juego y la imaginación en el momento preciso podrían alcanzar aprendizajes significativos entre pares. A través de la pedagogía teatral se pueden

crear conexiones fantásticas entre lo que es entretenido, distinto, creativo, lúdico como estrategia de aprendizaje constante, que desarrolla y estimula capacidades y potencial en los estudiantes.

El niño necesita divertirse, hacer grato su espacio y caminar educativo, de allí el juego dramático y teatral según corresponda, que él mismo inventa o recrea de un texto. De esta manera se apoya el trabajo de toda comunidad escolar, por medio del desarrollo de hábitos saludables a la convivencia humana y al crecimiento sico-bio-social del niño o joven: puntualidad- tareas colectivas- esfuerzo por la perfección y término del trabajo (voluntad)- respeto y tolerancia a la opinión ajena participación democrática- saber escuchar, autocontrol de su agresividad, etc. (Cañón Ramírez, y Pedraza Madero, 2020, p.12).

Una de las principales dificultades que se observaron durante la investigación, fue que el docente dentro de sus rúbricas de evaluación calificaba criterios como: seguridad en la exposición, postura corporal, caracterización, volumen, entre otros; todos estos puntos evaluados pero que no habían sido abordados, ejemplificados o enseñados en alguna de sus clases. Entonces ¿Cómo se puede evaluar algo que no ha sido enseñado?, por lo general estos indicadores son parte de una rúbrica que se entrega en el momento de la presentación del estudiante, siendo que esta debería ser socializada con anterioridad para que el estudiante sepa desde antes qué se evaluará en su presentación y sepa en qué colocar más énfasis, de este modo se clarifica también la calificación obtenida.

Según Cano García, (2015), podemos encontrar diferentes aportes sobre cómo una mayor comprensión de los criterios de evaluación genera un mejor rendimiento académico tanto en educación básica (Fuchs y Fuchs, 1986) como en educación superior (O'Donovan, Princes y Rust, 2001; Rust, Princes y O'Donovan, 2003; O'Donovan, Princes y Rust, 2001, 2004). Especialmente ilustrativos acerca de la necesidad de conocer y aplicar los criterios son los trabajos de Boud (Boud, 1995; Boud, 1998; Boud, Lawson y Thomson, 2013; Boud y Molloy, 2013). La capacidad de que cada estudiante sea juez de la calidad de su propio trabajo ha de constituir, según estos autores. Entonces desde aquí podemos comprender que es realmente necesario anticipar al estudiante sobre los puntos a considerar en la evaluación y que también dentro de ellos existen criterios relacionados a su desplante, presencia, proyección, postura, expresión, etc.

Nora Lía Sormani (2004), plantea que el teatro, además de ser una buena herramienta para el desarrollo de habilidades emocionales y sociales, también es un nexo entre los estudiantes y la literatura, los niños se convierten en lo que leen, en lo que comparten, el teatro es una de las más grandes lenguas artísticas de la humanidad. Por su parte, Vygotsky, plantea “Lo más próximo a la creación literaria infantil, es la dramatización de los niños, el arte del teatro, junto a la expresión literaria” (1995, p.25), a su vez, menciona que el teatro provoca una recreación a los sentimientos que se hallan detrás de las palabras, donde se logra evidenciar en el estudiante la pasión por su trabajo, uno de los objetivos más importantes de la enseñanza. El aprendizaje de un individuo, es el resultado de su relación con el ambiente social, donde el pensamiento y el lenguaje se van desarrollando, mientras esta, no será posible si no está determinado por las interacciones sociales, es decir, tenemos que relacionarnos o interactuar con una influencia cultural, donde aparezcan las creencias, el arte y las costumbres como lugares de encuentro, para que estas interacciones sociales, por medio de la relación con el otro, den la posibilidad de mayores conocimientos. (Vygotsky,1995).

Es importante que todos los que componen un establecimiento educacional, tomen conciencia de que trabajarán con estudiantes con distintas formas de pensar, de moverse, para que se reconozcan las necesidades de afecto, estímulos positivos y confianza que cada uno posee para su desarrollo integral. (Gardner, 1997).

Según Motos, “Con la imaginación se puede viajar al pasado, pues se retoman experiencias vividas, y al futuro para crear situaciones nuevas” (1983, p.170).

Para Vigostky la creatividad era el resultado de una compleja actividad mental que va más allá del registro y reproducción de la información, porque el cerebro no solo es el órgano que conserva y reproduce nuestra experiencia anterior, sino que también es el órgano que combina, transforma y crea a partir de los elementos de esa experiencia anterior las nuevas ideas y la nueva conducta. En sus planteamientos diferencia entre dos tipos de actividad mental o imaginativa, una reproductiva resultado de su experiencia, y otra combinatoria o creativa, resultado de la combinación de su experiencia en formas o actividades nuevas. Desde esta perspectiva es posible apreciar procesos de creación desde la más temprana infancia. Los orígenes de esta actividad imaginativa se sitúan en las manifestaciones tempranas del juego del niño: cuando imagina disparar apuntando con un palo, o cabalga veloz en un viaje

intergaláctico montado en patinete, o juega a ser mamá mientras da de comer a su muñeca. Todos estos juegos son ejemplos de la más auténtica y verdadera creación, naturalmente en sus juegos ellos reproducen mucho de lo que han visto. De todos es bien conocido el gran papel que en los juegos de los niños desempeña la imitación, y con mucha frecuencia estos juegos son sólo un eco de lo que los niños vieron y escucharon de los adultos, no obstante, estos elementos de su experiencia anterior nunca se reproducen en el juego absolutamente igual a como se presentaron en la realidad.

El juego del niño no es el simple recuerdo de lo vivido, sino la transformación creadora de las impresiones vividas, la combinación y organización de estas impresiones para la formación de una nueva realidad que responda a las exigencias e inclinaciones del propio niño. Así pues, Vygotsky (1990) explica el origen y desarrollo de la creatividad desde un análisis psicológico en el que la imaginación siempre se estructura con elementos tomados de la realidad, y depende directamente de la riqueza y la diversidad de la experiencia anterior. Mientras más rica sea la experiencia del hombre, mayor será el material con que contará su imaginación, de ahí una de sus conclusiones novedosas en ese momento y confirmada posteriormente por otros investigadores (Lehman, 1953; Bamberger, 1982; Simonton, 1988, 2000), según la cual el niño tiene una imaginación más pobre que el adulto debido al menor grado de experiencia que posee. De aquí también la conclusión pedagógica sobre la necesidad de ampliar la experiencia del niño si queremos crear bases suficientemente sólidas para su actividad creadora. Mientras más haya visto, escuchado y vivido el niño; mientras más conozca, asimile y mayor cantidad de elementos de la realidad tenga en su experiencia, más importante y productiva, será la actividad de su imaginación, en otras condiciones. Piaget (1962) planteó una explicación del desarrollo de la creatividad algo más compleja y basada en los esquemas de conocimientos y en los procesos de acomodación y asimilación. Coincide sin embargo con Vygotsky (1990) en la transformación cualitativa de la actividad creativa de la adolescente debida al incremento de su capacidad de razonamiento y pensamiento abstracto. El juego y el dibujo dan paso a nuevas formas de imaginación y a una actividad creativa cualitativamente distinta, como lo son la escritura y la música, más influenciada por la experiencia subjetiva y relegada a un ámbito más personal y privado. El desarrollo del pensamiento conceptual y abstracto permite el acceso a una intensa y rica actividad imaginativa que, lejos de traducirse en una mayor productividad, es puesta al servicio de la

maduración personal, emocional y social, y del progresivo desarrollo del razonamiento y de la inteligencia (Garaigordobil, 1995) Este progresivo desarrollo intelectual convierte asimismo a los adolescentes en sujetos críticos de sus propios productos creativos, lo que puede originar mayores inhibiciones y bloqueos. El acceso a formas más maduras de imaginación y pensamiento creativo dependerá de estos procesos de transición, y de la vinculación de la imaginación y el desarrollo intelectual con procesos de desarrollo social y emocional, vitales para el acceso a la adultez. La importancia de los procesos psicoafectivos y su vinculación con la actividad creadora ya fueron señalados anteriormente por Ribot (1901) que afirmó, casi un siglo antes, que todas las formas de imaginación creadora implican elementos afectivos. Jung (1969) fue más allá, planteando que en realidad el equilibrio psíquico es posible gracias a la elaboración de la imaginación creadora, y definiéndose como aquello que en el transcurso de la vida permite el logro de la individuación o maduración psíquica. En este sentido, y desde la corriente humanista de la creatividad, autores como Maslow (1959, 1973) y Rogers (1978) consideran que la tendencia del ser humano a la autorrealización es la mayor fuente de creatividad, y que por tanto existe una tendencia a la creatividad vinculada al propio desarrollo personal, social y emocional.

El progresivo desarrollo personal y el acceso a la autonomía y a la responsabilidad por parte del individuo que se autorrealiza, aseguran el acceso a ese pensamiento creativo maduro en la adultez. Atendiendo a todos estos aspectos cognitivos, socioafectivos y de desarrollo personal, Vygotsky (1986) diferenció entre dos tipos de creatividad, una creatividad subjetiva que sirve principalmente a la vida emocional y a los conflictos personales, y una creatividad objetiva que se desarrolla paralelamente a la subjetiva, pero a través de la cual el adolescente crea imágenes, ideas, conceptos y esquemas nuevos para explicar la realidad. La creatividad subjetiva permite la emergencia de una vida interior, el desarrollo psicoafectivo y la resolución de los conflictos de identidad propios de esta etapa. Suele ser una actividad creativa propia del ámbito secreto, íntimo y privado del ser. La creatividad objetiva en cambio, depende mucho de las experiencias sociales del individuo, y contribuye a la generación de nuevas formas de adaptación y al desarrollo intelectual. Recientemente, Kaufman y Beghetto (2009) han propuesto un marco para la conceptualización y clasificación de diversos niveles de expresión creativa a lo largo de la vida. Estos autores, plantean el desarrollo creativo como un

camino de maduración en el que la actividad creativa se manifiesta en diversos niveles y de forma distinta a lo largo del ciclo de vida, hasta su pleno desarrollo. (Limiñana,2008, p.40).

Avendaño (2007) sostiene, que “el niño aprende con mayor facilidad de las experiencias que le produzcan goce, por ello es importante que el maestro utilice herramientas y estrategias para que disfrute aprendiendo” (parr. 2). Es muy claro lo que sostiene Avendaño, como niños que son, es imposible enseñar de una forma muy estructurada, el estudiante necesita lo didáctico y lo motivador para lograr su atención y concentración, y para eso se requiere de un docente que esté dispuesto a enseñar de esa forma, ocupando estrategias y herramientas didácticas en su labor de pedagogo.

Cómitre y Valverde, dicen que “las actividades relacionadas con las expresiones dramáticas en la escuela impulsan la destrucción de las barreras individuales y permiten conocer al otro en mayor profundidad” (1996, p.282). El proceso de un estudiante en el trabajo colectivo, a través de las expresiones dramáticas, recorre distintas situaciones y vivencias de otros, lo que logra un crecimiento personal ante la sociedad.

A su vez, Hayes expone que “todo niño que pone en práctica las expresiones dramáticas adquiere habilidades en la expresión oral y comprensión de situaciones reales” (1994, p.5). Efectivamente, con el teatro el estudiante logra adquirir mayores niveles de seguridad en la sociedad, porque se ha expuesto a un trabajo de expresión dramática, donde su autoestima crece y cree en sus capacidades de comprensión, como se ha demostrado en trabajos de representaciones teatrales, o a lecturas en voz alta entre otras.

La metodología activa en el aula, permite apoyar el desarrollo de proyectos educativos ha desplazado los programas artísticos, entendiendo la expresión dramática como un aporte para responder a los intereses, necesidades y expectativas de los estudiantes. El texto busca ser un recurso para flexibilizar los programas y objetivos de la educación chilena, ampliando los criterios con que los pedagogos enfrentan, planifican y desarrollan su actividad docente. (García- Huidobro, 2016).

Por todo lo anterior, nos planteamos la siguiente pregunta de investigación: ¿ De qué manera, el estudio de la experiencia llevada a cabo con estudiantes de 4° básico del Colegio Integral Altazor de Peñaflor, puede servir de base para generar una propuesta pedagógico-

teatral que contribuya a mejorar la comunicación oral y corporal de los y las estudiantes y sirva como apoyo a la docencia y co-docencia del establecimiento educativo?

Como objetivo general, se propone generar una propuesta pedagógico-teatral a partir del estudio de la experiencia llevada a cabo con estudiantes de 4° básico del Colegio Integral Altazor de Peñaflo, para mejorar la comunicación oral y corporal de los y las estudiantes y que sirva como apoyo a la docencia y co-docencia del establecimiento educativo.

Como objetivos específicos, se propone:

1. Seleccionar aquellas herramientas de la disciplina del teatro y de la pedagogía teatral que pueden ser utilizadas para generar una propuesta pedagógico-teatral para el docente y co-docente.
2. Estudiar la experiencia pedagógica teatral llevada a cabo con estudiantes de 4° básico del Colegio Integral Altazor de Peñaflo.
3. Generar una propuesta pedagógico-teatral que mejore la comunicación oral y corporal de los y las estudiantes y que sirva como apoyo a la docencia y co-docencia del establecimiento educativo.

La hipótesis de esta investigación, dicta que para poder generar una propuesta a los docentes basada en herramientas de la pedagogía teatral, se considera la experiencia obtenida al trabajar con estudiantes del mismo colegio. Esta experiencia se basa en la co-docencia realizada durante años, en las asignaturas principales del curriculum, las que permitieron observar y evidenciar al docente evaluando criterios de habilidades no profundizados ni modelados en clases previas al día de la presentación.

Como docente, se presenta la oportunidad de impartir un taller de teatro a los estudiantes del colegio abarcando todos los niveles de educación básica y parvularia, este taller lo integraban estudiantes del nivel en estudio quienes a la hora de enfrentarse a situaciones de evaluación didáctica (exposiciones, disertaciones, presentaciones) demostraron poseer herramientas orales y corporales distintas y aventajadas en comparación al resto de sus compañeros, estudiantes que no participaban en este taller.

Al mismo tiempo, se observan las rúbricas de los docentes que evaluaron criterios como:

- Tiene buena postura y se ve seguro(a) de sí mismo(a), durante toda la exposición.
- Pronuncia con énfasis palabras importantes. Considera los signos de expresión, dando una entonación correcta a la declamación del poema.
- Interpreta con sentimiento y entonación la poesía

Criterios que el mismo docente no tenía claros en la evaluación que debía realizar. Así, observando estas situaciones anteriormente mencionadas, surge la necesidad de capacitar al docente en herramientas que lo orienten en la enseñanza y evaluación de estos criterios para así ser más asertivos y al mismo tiempo, ir en beneficio de los estudiantes, entregando herramientas reales y modelándolas para enfrentarse con mayor seguridad a este tipo de evaluaciones.

El diseño seleccionado para este estudio del tipo cualitativo, abordará una metodología enmarcada dentro del método de Estudio de Caso. Este método nació en Estados Unidos. Los autores son Ramírez (1972, p.137), Andrés (1980, p.140) y Touzard (1971, p.205), todos ellos pertenecientes a la Universidad de Harvard en donde se sistematizó y estructuró gracias a Malvin Coperland, profesor de derecho comercial (Pérez, 2008, p.84).

El estudio de caso, es un método empleado para estudiar a un individuo, un grupo o una institución en un entorno o situación única, de una forma lo más íntima y detallada posible. Los estudios de caso involucran aspectos descriptivos y explicativos de los temas objeto de estudio.

Como afirma Cerda , aunque estos estudios ponen o dan énfasis en el trabajo de campo, es imprescindible contar con un marco de referencia teórica, relacionado con los temas relevantes que la guían, para analizar e interpretar la información recolectada.” (Bernal Torres, 2010, p. 116).

Para los expertos en investigación, los estudios de caso enfrentan la dificultad de no poder generalizar los resultados obtenidos del caso objeto de estudio, lo cual se ajusta de manera satisfactoria a los objetivos de la presente investigación, porque permite establecer la realidad que existe en el grupo determinado de estudio (estudiantes de 4to básico) y poder decidir los lineamientos generales, sugerencias metodológicas de acuerdo a los resultados obtenidos. Las principales fuentes para la obtención de información son las personas directamente relacionadas con la unidad de análisis y documentos válidos en toda índole que entregan información sobre el caso (observación aula común, entrevistas, rúbricas).

A modo de conclusión, esta modalidad de investigación tiene como objetivo primario, comprender el significado de una experiencia, que implica “el examen intensivo y en profundidad de diversos aspectos de un mismo fenómeno” (Pérez, 1998, p.80), es decir, un examen de un fenómeno específico (estudiantes de 4ºbásico) para obtener la máxima comprensión del fenómeno (implicancia entre comunicación oral y desempeño académico).

El diseño que enmarca la investigación es No Experimental Transversal Causal (Sanpieri, 2010, p. 149). No Experimental porque lo observado se realiza en su contexto natural y luego se analiza. Aquí las variables independientes ocurren y no pueden manipularse ni influir porque ya sucedieron. Este tipo de investigación es sistemática y empírica; y sus inferencias sobre las relaciones entre variables se realizan sin intervención o influencia alguna, sólo se observan en su contexto natural. Su evaluación es cualitativa.

La definición se eligió así, debido a que es aquella que tiene una relación causal ya que no sólo persigue describir o acercarse a un problema, sino que intenta encontrar las causas del mismo.

La justificación del diseño, radica en la necesidad de establecer una mejora sustancial al aprendizaje en el 4ª año básico, del Colegio Integral Altazor. La estrategia del diseño, se basa en la elección de un taller basado en la disciplina del teatro, la cual consiste en un mejoramiento continuo que permitirá resolver la problemática propuesta.

Las etapas para la implementación del trabajo propuesto, considera los siguientes puntos:

Levantamiento de información.

- A. Observación de aula, evaluación con rúbrica
- B. Entrevistas dirigidas a profesores 4º básico del Colegio Altazor.
- C. Analizar los resultados junto a la jefatura de la unidad técnica pedagógica: Señala el grado de eficacia en los estudiantes, verificando el impacto de los aprendizajes.

Preparación de la propuesta.

- A. Conocer las distintas metodologías teatro y educación, representación, proyección de la voz, expresión corporal, que complementen, la información recogida en el establecimiento educativo, para generar una propuesta.

Indicadores:

Los estudiantes aplican herramientas teatrales, que permiten una comunicación oral efectiva en presentaciones de los diferentes subsectores de aprendizaje registrados en futuras rúbricas evaluativas.

- B. Elaboración de la estrategia para implementar un plan de mejoramiento de la comunicación oral.
- C. Presentación de metodologías teatrales, a docentes, UTP y Dirección del Establecimiento.

Retroalimentación y análisis de la propuesta.

Desarrollo de un taller pedagógico con los profesores para reflexionar respecto a las experiencias de aprendizajes.

Las herramientas metodológicas utilizadas en esta investigación son:

- Observación de aula: es una técnica de indagación e investigación docente que tiene como finalidad recoger información en el contexto de aula. Se utiliza para recabar información sobre las formas que tiene el docente de abordar los criterios evaluados en las presentaciones de los estudiantes, saber si enseña cómo hacer o demostrar ese criterio a la hora de presentar su trabajo y determinar si el docente lo modela antes de evaluarlo o al presentar la rúbrica.
- Entrevista semiestructuradas a docentes: Una entrevista es un intercambio de ideas u opiniones mediante una conversación que se da entre dos o más personas. Todas las personas presentes en una entrevista dialogan sobre una cuestión determinada. Su fin es recolectar determinada información u opinión. Esta forma de obtener información se utiliza para determinar las formas del docente de crear su rúbrica, si existe una planificación, si evalúa algo enseñado, cómo determina los criterios, etc. por qué utiliza este tipo de evaluación y no otra.
- Rúbricas: es un instrumento que permite evaluar distintas situaciones de evaluación (ensayo, proyecto, informes, presentaciones, entre otras). Su formato es una matriz de valoración donde se establece una graduación de niveles de la calidad para cada criterio que se desea evaluar. Se reúnen diferentes rúbricas utilizadas en distintas asignaturas para observar los criterios evaluados, así confirmar que dentro de estas mismas el

docente evalúa criterios relacionados a las herramientas teatrales que serán abordadas en la presente investigación.

Ahora bien, partiremos aclarando que se utiliza el término 'teatral' para referirse a todos aquellos eventos, fenómenos, objetos o personas que estén vinculados de una manera u otra con el teatro, entendido éste tanto como arte dramático como espacio o lugar. También puede usarse el término teatral como una metáfora, es decir, para describir o caracterizar algo que no está verdaderamente relacionado con el teatro pero que, por sus elementos salientes, podría llegar a estarlo (por ejemplo, cuando una situación de la vida cotidiana es 'teatral', quiere decir que podría ser una situación de teatro por su alto dramatismo).

Como disciplina artística, el teatro ha sido desde tiempos antiguos una de las expresiones del ser humano. Esta rama del arte se basa en la actuación y simulación de situaciones a través de personajes y en un ambiente especialmente definido para ello. El teatro puede ser, entonces, tanto la actividad, como el lugar donde se desarrolla la acción y dónde se produce el acto en conjunción entre los actores y el público.

La historia del teatro nos lleva a la Antigua Grecia, en la cual tanto tragedias como comedias se representaban de manera cotidiana, con un importante seguimiento del público que siempre estaba dispuesto a presenciar estas obras. El teatro se realizaba por lo general al aire libre y tenía como fin hacer diferentes críticas tanto a los gobernantes como al estilo de vida y valores de la ciudad. En la Modernidad, el teatro evolucionó hacia formas más complejas y con el aporte de importantes dramaturgos se complejiza de manera impresionante. (Definición ABC).

A su vez, la pedagogía teatral, uno de nuestros ámbitos de estudio, ha sido abordada en profundidad en Chile, por María Verónica García Huidobro Valdés, quién a través de su libro Manual de la Pedagogía Teatral (2016), busca estimular y desarrollar en el lector su capacidad de poner en práctica la pedagogía teatral como metodología activa en el aula, permitiéndole implementar una estrategia de trabajo que relacione el arte del teatro con la pedagogía. El propósito del libro es que se convierta en un texto guía y de apoyo, que ofrezca a los docentes un enfoque pedagógico teatral, de divulgación en el plano teórico y de apertura en el práctica, que los capacita pedagógicamente para aplicar la expresión dramática (instrumento metodológico) al interior del sistema escolar, ya sea como asignatura al servicio de su materia

específica, o como talleres de teatro extraprogramáticos enfocados desde la perspectiva del teatro y la educación por el arte. (García Huidobro, 2016, p.9).

Stanislavski nos dice que: “en él se abordan numerosos aspectos relacionados con las habilidades que tiene que desarrollar un actor en escena, desde la relajación de los músculos o la memoria emotiva a la concentración y motivación interna. (1995, p. 7), aquí claramente nos habla sobre habilidades que posee un actor al enfrentarse en una presentación, habilidades que se pueden desarrollar en estudiantes de enseñanza básica.

Por otra parte, Vygotsky (1978) considera a todas las personas seres sociales y por lo tanto el conjunto de conocimientos que adquieren son un producto social, que es asimilado como consecuencia de un proceso conjunto de aprendizaje y de desarrollo orgánico. La relación que existe entre aprendizaje y desarrollo se explica mediante el concepto Zona de Desarrollo Próximo, donde se encuentran dos niveles evolutivos: el primero que se manifiesta a través de las tareas que el discente es capaz de realizar por él mismo (Nivel Real de Desarrollo) y el segundo mediante las actividades que realiza con ayuda (Nivel de Desarrollo Potencial). (Olmedo, 2010, p. 14).

Vygotsky menciona, que el ser social comunica se sabe expresar, genera ideas, replantea y expresa sus pensamientos es decir hacer autoinstrucción, de esta manera es como se va creando el conocimiento, por medio de relaciones sociales, de las interacciones que realice y del conocimiento que este pueda compartir.

En edades tempranas, donde el desarrollo es menor, las funciones mentales y las conductas son eminentemente innatas; este mecanismo natural permite la supervivencia y la relación con el entorno inmediato, que sientan las bases para la interacción social y el desarrollo de conductas. En definitiva, para Vygotsky el aprendizaje en sociedad es lo que permite alcanzar el máximo desarrollo dentro de su potencial. Para este autor, el desarrollo social es el que permite el alcance del nivel más alto del desarrollo. (Olmedo, 2010, p. 1).

Vygotsky, menciona que a partir de la interacción social que tenga el sujeto con otros, se logrará llevar el desarrollo al más alto punto, no sólo de la capacidad cognitiva hereditaria, sino también de la sociabilidad que establezca. La visión que se ha tenido sobre el aprendizaje es entendida básicamente como un proceso asociado a la percepción y procesamiento de la

información, haciendo énfasis en lo cognitivo, lo intelectual y se ha dejado a un lado afectivo-emocional y lo vivencial.

De manera que, desde la mirada Vigotskiana, la personalidad es entendida como sistema autorregulador de los elementos cognitivos y afectivos que operan en el sujeto, el aprendizaje, es valorado como un proceso que posee tanto un carácter cognitivo como socio-afectivo, y que por tanto el aprendizaje no se considera individual.

Piaget (1929), desarrolló una teoría explicativa del desarrollo de la inteligencia humana que considera a la persona como sujeto epistemológico. Al observar la transformación morfológica de otros animales plantea la inteligencia humana como una tendencia progresiva hacia la equilibración: proceso dialéctico entre la asimilación y la acomodación. En el año 1952, comienza a analizar cómo el niño resuelve distintos problemas concluyendo que desde la infancia hasta la adolescencia aparecían con regularidad cambios amplios, consistentes y predecibles en la forma en que los niños pensaban: existen diferentes estados en la comprensión del mundo que son consecuencias universales, invariables y cualitativamente diferentes en el desarrollo del pensamiento. Se basa en el análisis de cómo se organiza y estructura el pensamiento, cómo se forman las funciones mentales y las leyes que la rigen. La teoría piagetina fija tres períodos fundamentales en su teoría del desarrollo de la inteligencia:

A. ESTADIO SENSORIOMOTOR (0 a 2 años).

B. ESTADIO DE OPERACIONES CONCRETAS (2 a 11/12 años). Dividido en:

-PREOPERACIONAL (2 a 6/7 años).

-OPERACIONES CONCRETAS propiamente dicho (6/7 a 11/12 años).

C. ESTADIO DE LAS OPERACIONES FORMALES (A partir de los 12 años.)

El paso de un estadio a otro implica aparición de nuevos aspectos psicológicos y nuevas conductas y la reorganización de lo que ya existía: EQUILIBRACIÓN (discontinuidad).

El orden de los estadios es universal, aunque puede variar el ritmo del desarrollo. Las edades son sólo referencias porque el desarrollo depende de varios factores. Los estadios son

acumulativos gracias a: la maduración biológica, la experiencia del mundo físico, la influencia del medio social y la equilibración. (Ramos, 2018, p.9)

Hoy en día, podemos ver como estudiantes se ven opacados y/o frustrados cuando deben enfrentarse a sus compañeros o grupo de pares a la hora de una presentación o disertación evaluada. Además, vemos que el docente no posee los conocimientos sobre herramientas teatrales que involucran dentro de sus criterios de evaluación, desconocen que estos mismos criterios forman parte de la formación teatral y que para su evaluación se debe enseñar y modelar.

Se espera que esta propuesta sea un aporte positivo a la mejora de la comunicación oral y corporal. Razón por la cual surge la necesidad de desarrollar un proyecto que potencie la habilidad de herramientas de pedagogía teatral de forma atractiva y dinámica para quien la enseñará como de quien la aprenderá. La Pedagogía Teatral permite incorporar diferentes elementos en pro de los estudiantes para su desempeño, modifica y mejora la expresividad, permite trabajar con la diversidad e individualidad de estudiantes existe en el aula, reforzando la autoestima y permitiendo el desarrollo de diferentes habilidades. Esta herramienta se transforma en una estrategia metodológica que permite incrementar la calidad del aprendizaje y el desempeño de los estudiantes,

Esta propuesta será de gran utilidad a los docentes de las distintas asignaturas, porque mostrará la implementación de la pedagogía teatral y sus herramientas como estrategia didáctica para el desarrollo de una de las habilidades menos abordada en los estudiantes y que por ende con mayor dificultad, los estudiantes sienten miedo, vergüenza, se frustran ya que carecen de las herramientas necesarias que les de confianza de enfrentarse a sus pares sintiéndose seguros de sí mismos y de lo que saben.

Es un proyecto ambicioso que abarca la diversidad de estudiantes considerando sus diferencias individuales en estilos, ritmos y formas de aprendizaje. Los estudiantes podrán sentirse capaces de presentarse frente al resto con herramientas como pronunciación, fluidez, entonación, ritmo, expresividad, manejo de frustración.

Involucrar la dramatización en esta propuesta no tiene como finalidad formar actores, directores teatrales, escenógrafos -“artistas”, como se suele coloquialmente decir- sino despertar al individuo para que tome conciencia de sí mismo, de los otros y del mundo que le rodea, es decir, tiene como meta el proceso de crecimiento personal y grupal a través del juego teatral.

Al finalizar esta investigación se pretende presentar los resultados, observaciones y sugerencias al cuerpo directivo del Colegio Integral Altazor quienes se vieron interesados en la propuesta y realizar una capacitación a los docentes en donde se entreguen las herramientas de la pedagogía teatral vistas en este documento para enriquecer su labor y conocimiento.

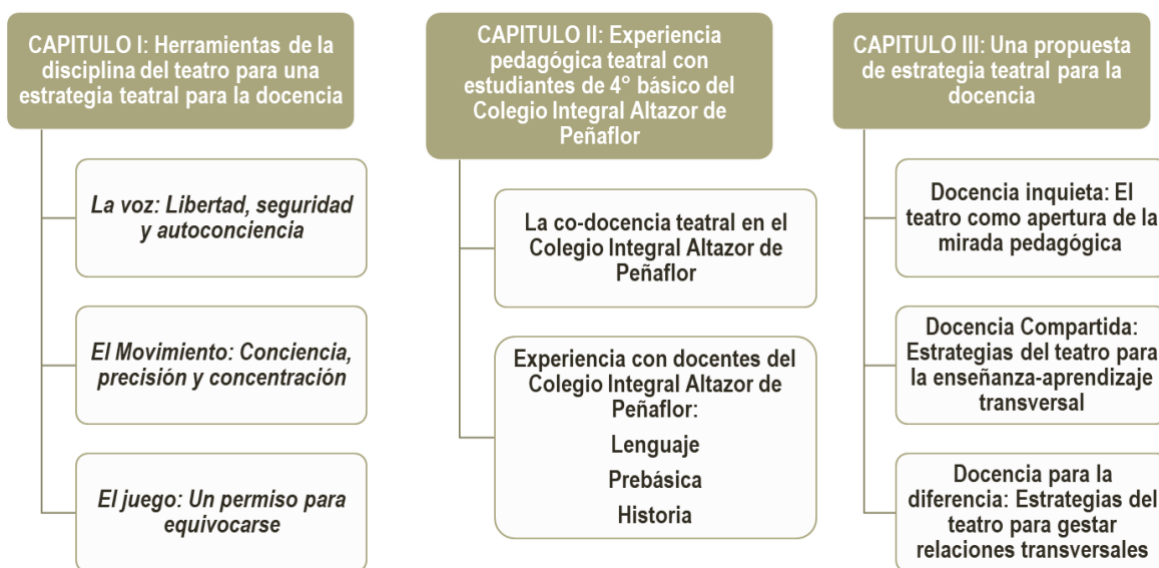


Tabla n° 1: Organización de los capítulos. Elaboración propia.

Capítulo I:

Herramientas de la disciplina del teatro para una estrategia teatral para la docencia

1.1 Herramientas del teatro

Para entender el encuentro interdisciplinario entre el teatro y la pedagogía, se presentará una recopilación de antecedentes enfocados a momentos específicos de la historia de humanidad en los que este contacto se ha hecho presente. No obstante, con la intención de ir ‘más allá’ de experiencias concretas, en primera instancia resulta importante encontrar la causa, fuerza o fenómeno que impulsa el nacimiento de un enfoque formativo distinto. En este punto, *la postura* cobra relevancia, entendida como:

La postura se refiere en primera instancia a una racionalidad, a un pensamiento estructurado de manera lógica, coherente y consistente para explicar el mundo total o parcialmente. Las posturas pueden estar asentadas en cosmovisiones mágico-religiosas, ideologías políticas, teorías científicas o sistemas filosóficos que el sujeto crea o hace suyos y desde los cuales percibe, interpreta, realiza y lee sus propias experiencias. (Vásquez, 2000, p89-116).

Con un fin didáctico se intentará repasar algunas escuelas importantes hasta llegar a los últimos enfoques educativos y, específicamente, el modelo que se presenta en la hibridación entre teatro y pedagogía, pues, según Vásquez, se “ofrece una perspectiva nueva al estudio de la educación; a partir de él es posible interpretar la teoría y la práctica educativas y clasificarlas” (2000, p.92).

De esta forma, encontramos en la antigüedad clásica la idea de un espacio de respeto y autonomía en el proceso enseñanza-aprendizaje. En el caso de Sócrates y su mayéutica,

proceso en el cual el maestro se restringe por iniciativa propia a un rol mediador y conductor hacia la verdad, podemos ver que el verdadero protagonista en la enseñanza - aprendizaje es el estudiante y el maestro está a su disposición para ser el apoyo y guía en este proceso, con una visión constructivista.

Por su parte, desde la Edad Media hasta el Barroco, las universidades y colegios rescataron de los antiguos retóricos las disputas o controversias. Este método fue incorporado por los jesuitas en una fórmula de meditación tan escenográfica como la *compositio loci ignaciana*, la que “requiere, además de una gran concentración psicológica -verdadera técnica de fijación mental- una preparación conexionada con la mnemotecnica, o mejor, arte de la memoria, parte de la retórica” (Mancho,1990, p. 60). Estos métodos contribuyeron a desarrollar la capacidad expresiva, verbal y literaria de los jóvenes de su época.

Ya en los siglos XVI y XVII, triunfa el teatro en los colegios de los jesuitas, cuando por primera vez es incorporado a los planes de estudio. Mantuvieron la costumbre universitaria de representar dramas, a fin de favorecer su educación religiosa y social. Estos últimos aspectos son rescatados en el film “La Misión” (1986) del director Roland Joffè, cuando los misioneros jesuitas ven limitado el contacto con los habitantes indígenas debido al choque lingüístico, por lo que llevan a cabo su proyecto cristiano a través teatro y la música como instrumentos didáctico-morales.

De esta manera, el teatro de colegio se adapta a distintos países y diversos públicos, pero siempre será una síntesis de clasicismo y populismo, de elementos religiosos y profanos coetáneos. El teatro de los jesuitas y el teatro escolar en general, es un fenómeno de gran importancia en el panorama del teatro español y europeo.

A finales del siglo XX, se incorpora de nuevo el teatro a los programas oficiales de España, además del uso de las técnicas dramáticas con fines pedagógicos. En Chile, en cambio, el teatro no está integrado como una asignatura más en los planes de estudio; sí encuentra un espacio como taller o dentro de actividades de asignaturas en las que, por lo general, no existe una figura mediadora que oriente y potencie la práctica de esta valiosa disciplina.

El teatro es un arte tan antiguo como la humanidad. El ser humano de cualquier época siempre busca un espacio de libertad que le permita ser él mismo, describirse, transmitir sus vivencias o, simplemente, vivir la identificación. Porque, si la pedagogía creativa reposa

sobre una serie de actividades del comportamiento, teniendo como finalidad permitir a la persona expresarse, el teatro busca los mismos fines a través de una serie de actividades artísticas favoreciendo la creatividad y la comunicación.

Cuando el contexto educativo es complejo y abundan problemas sociales como: abuso, abandono, violencia, bajo rendimiento, etc., es el momento de revisar la práctica en el aula y buscar estrategias que abran espacio a nuevas didácticas para terminar con la tradición homogeneizadora de la educación. Es preciso trabajar una formación integral en donde el afán exclusivamente academicista, abra paso o permita acompañarse de una formación en la persona, entendiendo que se educa a un ser poseedor de historia, necesidades e intereses que deben ser escuchados.

En concreto, el teatro se revela como un instrumento educativo de primera magnitud para la formación de la persona, sea cual sea su edad o procedencia. El arte dramático es una de las disciplinas artísticas que más relacionada está con la historia de nuestra vida. Visto desde este ángulo, el arte teatral integra la historia, la literatura, la sociología, la filosofía y la pedagogía. (Laferrière, 1997, p. 75).

En los siguientes puntos, se abordarán las principales herramientas del teatro, seleccionando elementos de cada una de ellas, nos referimos a la voz, como un medio de alcanzar la libertad, la seguridad y la autoconciencia en el estudiante, al movimiento, cuyas técnicas pueden contribuir a mejorar la conciencia, la precisión y la concentración, y finalmente, al juego, como una manera de liberar las inhibiciones del estudiante y comprender la equivocación como un aspecto necesario para el crecimiento personal y el aprendizaje.

1.1.1 La voz: Libertad, seguridad y autoconciencia

Voz, es un vocablo que procede del latín *vox* y que permite dar nombre al sonido que se produce con la vibración de las cuerdas vocales mediante el aire que es expulsado por los pulmones y que sale por la laringe. El término, también se usa para hacer mención de la potencia, el timbre y otras propiedades de dicho sonido. (Pérez Porto y Gardey, 2010).

El aparato fonador del ser humano, que permite la generación de la voz, está formado por los órganos que utilizamos para respirar: la tráquea, los bronquios y los pulmones;

aquéllos destinados a la fonación: la laringe, la faringe, las cuerdas vocales; y los que empleamos para la articulación: la lengua, los labios, el paladar, los dientes.

La noción de voz, puede referirse al sonido que producen ciertas cosas sin vida (como el viento), también a la expresión o el discurso encendido, al vocablo o término y al cantante, que se expresa de manera musical. (Pérez y Gardey, 2010). Es decir, la voz es el sonido tanto del ser humano, como de la naturaleza, que le otorga una característica particular a cada una de ellas.

Según Jerzy Grotowski (1999), el entrenamiento del actor comprende todo el cuerpo, por ende, éste puede definirse como un resonador total.

Grotowski otorga gran importancia a la sensibilización respecto de los llamados resonadores corporales. Si bien, él aclara que el número de los mismos sería casi infinito dependiendo del control que el actor tenga sobre su cuerpo, considera siete de ellos como básicos: frontal, occipital, nasal, de cavidad bucal, de laringe, de pecho, de abdomen. Más tarde, mientras estudiaban los resonadores, los actores del Teatro Laboratorio constataron que la auto-observación del cuerpo interfiere en los “procesos orgánicos”.

Efectos interesantes se pueden obtener combinando simultáneamente dos resonadores. El uso de los resonadores occipital y laringe, por ejemplo, produce los efectos vocales que consigue Yma Sumac (1922) en sus más célebres canciones peruanas¹. En algunos casos, se pueden combinar dos resonadores, haciendo que uno de ellos funcione como “solo”, y el otro como “acompañamiento” uniforme, lo proporciona el resonador de pecho.

Cicely Berry (2019), entiende el trabajo de la voz en función de tres fases de ejercicios: ejercicios de relajación, respiración y musculatura; identificación de la energía personal; la simplificación del acto de articulación. La voz se construye a partir de una ejercitación física que derivará en una reproducción única definida por la identidad del sujeto.

Una de las bases de la voz, es que después de inhalar totalmente (respiración supra torácica y abdominal), el diafragma se comprime y levanta el aire automáticamente hacia arriba. Las costillas interiores se abren y de esta manera se obtiene una base para la columna de aire. Como ya lo decíamos antes, un error común es comprimir los músculos abdominales antes de que el proceso de la respiración total se complete. (Grotowski, 1968).

¹ Cantante, actriz y compositora peruana de destacada trayectoria y reconocimiento a nivel internacional.

Una de las grandes debilidades de la formación educativa tradicional, radica en el poco desarrollo de la expresión oral, en gran medida, a causa de un currículum demasiado extenso, sometido a tiempos y subordinado a mediciones externas. Por otro lado, el estudiante evita este tipo de instancias a causa de inseguridad y miedo de ser juzgado o rechazado socialmente. El bajo volumen de la voz producto de la inseguridad, estudiantes con carencias afectivas y otros con diagnóstico de trastorno del lenguaje, son realidades que requieren un espacio y forma de trabajo diferente a lo realizado tradicionalmente.

La interdisciplinariedad y el aporte del teatro, se manifiesta en algunos aspectos comunicativos como la relajación. La relajación en el teatro, se entiende como una sensación de bienestar, descanso o reposo que el cuerpo tiene cuando no existe tensión y la mente está liberada del estrés, ansiedad, y de preocupaciones que suelen perturbar. En voz, se trabaja a través del movimiento corporal, de la respiración, y de la conciencia del propio cuerpo, lo que conduce a la liberación de la expresión en su totalidad.

Según el método Feldenkrais (1980), la voz es un sistema de complejas relaciones entre distintos órganos, músculos y otras estructuras. La manera en que se produce sonido al hablar está moldeada por hábitos adquiridos por imitación y por la influencia del contexto socio cultural, además de las características propias del idioma nativo. La voz humana tiene una amplia gama de posibilidades tímbricas, que varían según el contexto y la intención. En general, la producción de la voz hablada está ligada a hábitos saludables, pues está relacionada con la necesidad humana de comunicación. La biología del cuerpo hace uso inteligente del mecanismo vocal, realizando toda clase de ajustes pequeños en la cantidad y presión del aire, fuerza muscular abdominal y laríngea, apertura de la boca, para comunicar el mensaje que se desea. Todo esto se hace de forma inconsciente. Es mucha la información que el cuerpo procesa cuando se habla, además del mensaje que se quiere transmitir, en la disposición de todas las partes que se involucran en la producción de la voz. (Feldenkrais, 1980, p.16).

Por su parte, el lenguaje ontológico plantea la práctica comunicativa, como un mecanismo de autoconocimiento y un medio para alcanzar un crecimiento integral. De acuerdo con Rafael Echeverría (1994), el ser es una triada: mente, cuerpo y corazón, cada una de estas

partes deben estar fuertemente sincronizadas o armonizadas para alcanzar una comunicación efectiva.

La ontología del lenguaje representa un esfuerzo por ofrecer una nueva interpretación de lo que significa ser humano, interpretación que reivindica situarse fuera de los parámetros del programa metafísico que ha servido de base durante largo tiempo a la forma como observamos la vida. Como bien afirma Echeverría:

Según los juegos que jugamos en el lenguaje, las palabras adquieren distintos significados y los jugadores desarrollan diferentes identidades. Ellos se constituyen como las personas que están jugando esos juegos lingüísticos. Pero no solo se constituyen a sí mismos. Su lenguaje también constituye el mundo en que viven. Todo lenguaje trae un mundo de la mano. (2003, p. 206).

El manejo adecuado de la voz, a través de técnicas que permitan alcanzar dominio del volumen, tono y ritmo, facilitará al estudiante una expresión clara y sincera de su ser. Aspectos que involucran el *training* y enseñanza de voz, cuyas partes consisten en:

1. **Respiración:** función fundamental para la vida orgánica y material y también para la vida social y mental. Según J.P Manosalvas (2019) Los tipos de respiración Tomando en cuenta la importancia de la respiración para la emisión de la voz en actores, cantantes, maestros y demás; se toma en cuenta cuatro tipos de ejercicios:
 - a. **Respiración costal superior:** La respiración costal superior es fisiológicamente insuficiente para garantizar una buena función respiratoria y fonatoria. Respirar de esta manera supone no solo la inactividad del diafragma, sino además una inversión de los movimientos fisiológicamente deseables: el pecho asciende al inspirar, mientras la zona diafragmático-abdominal se contrae hacia adentro. Puede darse, además, un ascenso de las clavículas y de los hombros durante la inspiración, lo cual acorta la musculatura del cuello y la fija en una posición de tensión. Con ello se incide negativamente sobre la movilidad de los cartílagos y músculos laríngeos que intervienen en la fonación. (Bustos, 1995, p. 43).

Este tipo de respiración, como lo describe la autora, se caracteriza por movimientos naturales del pecho y hombros que resultan contraproducentes para el actor, ya que produce tensión innecesaria de los músculos además de la inactividad del diafragma. Esta respiración por lo general es usada por los deportistas que se encuentran en un estado de desgaste y cansancio físico luego de realizar sus rutinas y ejercicios. El ritmo cardiaco determina que el aire entre rápidamente para recuperar la frecuencia cardiaca normal y posteriormente el ritmo respiratorio corriente.

- b. **Respiración intercostal:** (Grisales, 2006) la define también como “respiración media” en donde el diafragma sube, el abdomen se contrae, las costillas se levantan un poco y el pecho se dilata parcialmente.” De acuerdo a esta descripción este tipo de respiración tampoco es la más indicada para ser empleada por el actor. Llamada también intercostal, es la que utiliza preferentemente la región media de los pulmones para la entrada del aire. En este caso, tampoco el diafragma actúa eficazmente, pues el abdomen se contrae al inspirar y las costillas se expanden ligeramente al igual que el pecho. (Bustos, 1995, p. 44).

El punto negativo en este tipo de respiración es la inmovilidad de las costillas a causa de la contracción de los músculos pertenecientes al vientre, por lo que el volumen de los pulmones se reduce considerablemente y la acción del diafragma resulta infructuosa.

- c. **Respiración inferior:** También se la conoce como diafragmático-abdominal que viene a ser mixta, usando el abdomen y también el diafragma. Sobre este tipo de respiración, Bustos explica que: “el aire se concentra en la parte inferior de los pulmones, a la altura de las últimas costillas -las cuales tienen mayor extensibilidad que las superiores-, y el diafragma participa activamente con movimientos de ascenso y descenso. Este movimiento dinamiza la acción de las costillas inferiores, del abdomen y de la zona lumbar. Es un tipo respiratorio funcionalmente correcto, con el que consigue una buena ventilación pulmonar y el adecuado apoyo para la función vocal”. (1995, p. 44).

Viene a ser la respiración casi ideal para los cantantes y actores. Cuando se empieza el estudio y trabajo en la técnica vocal es común usar la respiración diafragmático-abdominal

ya que apenas se está comenzando a diferenciar el diafragma, su ubicación y uso están dándose a conocer sutilmente y el individuo empieza a integrar al diafragma en su respiración.

- d. **Respiración diafragmática:** Este tipo de respiración viene a ser la ideal para evitar problemas fisiológicos en los cantantes, actores, locutores, entre otros. La conciencia del diafragma se ha vuelto total por lo que el individuo explota las bondades de este órgano por completo. “El diafragma es un músculo inspirador. Es clásico decir que la contracción del diafragma produce el crecimiento de los tres diámetros del tórax.” (Rouvière y Delmas, 2002, p. 115).

En el momento en el que el diafragma se contrae permite que los pulmones captan más cantidad de oxígeno aumentando incluso su tamaño, por lo que se cumple el principio de que mientras más aire existan los aspectos como intensidad (volumen) y tono de la voz serán mejorados.

- e. **Respiración costo-diafragmática:** También conocida como respiración total o completa, ya que no solo emplea el diafragma, sino que también cuenta con la apertura de las costillas flotantes, dando mayor espacio a los pulmones y por ende incrementando la cantidad de aire captado por los mismos. Se inhala por la nariz llenando primero la parte inferior de los pulmones, lo que se obtiene poniendo en juego el diafragma que, al descender, ejerce una leve presión sobre los órganos abdominales y empuja la pared frontal del abdomen; luego se llena la parte media de los pulmones levantando las costillas inferiores, esternón y pecho, y a continuación la parte alta de los pulmones adelantando la región superior del pecho. En este momento la parte inferior del abdomen se contraerá levemente y prestará el apoyo suficiente para que el aire llegue a la parte superior. Finalmente se exhala manteniendo el pecho en posición firme retrayendo poco a poco el abdomen. (Bustos, 1995, p. 44).

Alcanzar este tipo de respiración requiere de un trabajo metódico y continuo. El individuo debe ir, poco a poco, concientizando cada uno de los movimientos que realiza su cuerpo. Con el tiempo y el trabajo incesante este proceso se irá transformando en algo natural

del individuo. Otro aspecto fundamental que nos proporciona la respiración costodiafragmática es el apoyo necesario para la expulsión del aire.

2. **La relajación corporal:** Sabemos ya que la respiración y la relajación corporal constituyen un paso importante para lograr una voz estabilizada. Esta es la clave que abre el camino hacia el reconocimiento del cuerpo y mente, donde la respiración es siempre la fuerza motriz. A continuación detallaremos una serie de ejercicios en un training de voz y respiración, para eso el cuerpo debe encontrarse en un estado de tranquilidad y consciente de él, y para eso su primera posición es acostado horizontal y boca arriba:

- Levantar el tronco en arco apoyándose en la nuca, los hombros y los talones y se deja caer en completa distensión.
- Contraer y distender el abdomen.
- Presionar con su peso sobre el suelo y luego que se vaya relajando en el siguiente orden: costillas, cintura.
- En posición horizontal y boca abajo:
- Levantar y distender el tronco ayudándose de los brazos y muslos
- Levantar los brazos y piernas apoyándose en el vientre y relajarse.
- Girar la cabeza a la derecha y a la izquierda, alternativamente
- Levantar la cabeza unos centímetros para luego dejarla caer sobre la colchoneta.
- Oprimir la cabeza sobre el suelo y relajarla.
- Cerrar con fuerza los párpados.
- Levantar las cejas con el fin de contraer la frente, y acto seguido, relajarla.
- Fruncir el ceño y distenderlo.
- Apretar y soltar los labios
- Hacer lo mismo con la mandíbula.
- Contraer y distender el mentón. Relajación global
- Estirar el cuerpo todo lo que pueda y que luego lo distiende.
- Arquear el cuerpo, con los brazos extendidos hacia atrás y con los hombros, los brazos y la cabeza levantados, y que luego lo relaje.

Como ya expresado anteriormente y nunca está demás, es que el proceso debe ser paulatino y paso a paso, para que con esto evitamos lesiones ya sea en nuestro cuerpo como en nuestra voz. (Pérez-Díaz, 2022, pp.58,73).

3.Preparación del aparato fonador: Una vez seguro de la correcta ubicación de la respiración, ya se está en condiciones de intentar emitir sonido. Para ello, se comienza con ejercicios de voz que acondicionarán las cuerdas vocales:

- Con una sonrisa en la cara, pronunciar de manera continuada la PR, hombros hacia atrás y relajados. El calentamiento es siempre con un tono bajo.
- Igual que la anterior con M.
- Escalas con vocales: Empezamos con la o, abre bien los labios enseñando tus dientes incisivos y abre tu garganta y baja la lengua. Coloca tu mano delante de la boca para saber si sueltas demasiado aire.
- Se hace lo mismo que el anterior con el resto de vocales poniendo mucho hincapié en la máscara facial. El volumen puede empezar a subir, pero poco a poco sin apurar ni forzar el ejercicio. (Pérez-Díaz, 2022, pp.58,73).

Para aclarar, el aparato fonador, como su nombre lo dice, es el “conjunto de órganos encargados de producir sonidos”. Estos sonidos permiten llevar a cabo el proceso de comunicación humana. El término “fonos” proviene del latín que significa sonido, como lo menciona el diccionario etimológico. Y si bien el sistema respiratorio es importante, son las cuerdas vocales las encargadas de producir los sonidos típicos de los seres humanos.

4. **Energía:** Según Berry (2019), el trabajo no se basa en cómo hacer, sino en cómo dejar hacer: de hecho, en cómo liberar la voz. Y dado que la vida y la voz surgen de la emoción. Cicely Berry no abandona nunca el postulado fundamental de que el habla forma parte de un todo: de una expresión de la vida interna.

Berry cree que el significado está siempre contenido en la estructura de los pensamientos, que coincide con la forma métrica y que gran parte de la energía del pensamiento se encuentra en la sílabas acentuadas, una energía que impulsa a una palabra hacia la siguiente, a un verso hacia el siguiente, a un pensamiento hacia el siguiente, todo es una ilación de la energía

interna que proporciona al actor cierta consciencia de libertad. Es decir, tratando de entender lo manifestado anteriormente, la energía es provocada de forma interna a través de la emoción y pensamiento del ser humano, son impulsos orgánicos de cuando uno comprende un texto y lo invade la emoción y lo interpreta de la forma en que lo siente, poniendo un mayor énfasis en esta interpretación, el actor se libera. pues la palabra lleva los efectos de los sentimientos, por lo tanto, la palabra debe descansar en la energía.

Con estos ejercicios que se han expuesto, es posible comprender que la voz, a través de la respiración como motor, acerca al practicante a tener más consciencia de su cuerpo y entender que siente y piensa por sí mismo.

A su vez, en el método Feldenkrais, la autoconciencia consiste en saber lo que se hace al momento de realizarlo, darse cuenta de cómo se hace lo que se hace. Tiene que ver con la acción: hacer, pensar, sentir. La consciencia provee de significado a las acciones, sin ella, se actúa por instinto. La autoconciencia interviene todo el tiempo en toda la existencia, permite funcionar en la cotidianidad y modificar la conducta en contextos extremos. Por ejemplo, si una persona se encuentra en el bosque y está tratando de esconderse de un animal por el que se siente amenazado, seguramente caminará con pisadas suaves y ligeramente agachado. Esto lo haría sin pensar, sin hacerlo consciente, pues el instinto es el que está tomando el control. La autoconciencia es un proceso que está íntimamente relacionado con la autoeducación y con dos nociones: la autoimagen y los hábitos. Ser conscientes de las acciones, permite conocerse mejor, porque ese hecho entrega información de las reacciones, pensamientos y emociones que se manifiestan al realizar cierta acción y una vez identificada, se tiene la posibilidad de modificarlo. (Feldenkrais,1980, p. 14).

Por ello, la voz puede ser una herramienta fundamental para trabajar con el estudiante, pues la voz en libertad y seguridad, significa fortalecer la expresión sin temor a equivocarse, sin causar en él, frustraciones, ni complejos, ya que estará siempre en un ambiente seguro y grato de trabajo en confianza que no le exigirá nada que no pueda surgir naturalmente de su organicidad.

Según Muguercia (1995) para Stanislavski, su objetivo pedagógico en el teatro consistía en desarrollar un arte del habla que permitiese revelar artísticamente, con belleza y fidelidad,

los matices inefables del pensamiento y el sentir. En ello, la voz y la palabra cumplen una doble función primordial en la comunicación: ponen de manifiesto la vivencia interna y están dirigidas a conseguir objetivos concretos, para que esta función comunicativa, que en la vida cotidiana se da de forma espontánea y natural, pueda trasladarse a la escena (Stanislavski, 1995, p. 87).

Un análisis sistemático del orden «natural» de la verdad teatral. La primera obra de pedagogía teatral de Konstantín Stanislavski. Un actor se prepara (1995), es su primera obra de pedagogía teatral. Aunque obra de carácter autobiográfico, adopta la forma narrativa de diario de un estudiante, llamado Kostya, durante su primer año de aprendizaje del «sistema Stanislavski», que no se presenta como un «método» particular sino como todo un análisis sistemático del orden «natural» de la verdad teatral. En él se abordan numerosos aspectos relacionados con las habilidades que tiene que desarrollar un actor en escena, desde la relajación de los músculos o la memoria emotiva a la concentración y motivación interna. Konstantín Stanislavski (seudónimo de Konstantín Serguéievich Alekséyev, Moscú, 1863-1938). Explica Stanislavski: “Lo sorprendente era que continuaba hablando y actuando mecánicamente. Si no hubiera sido por mi larga práctica en casa, que había acumulado en mí ciertos hábitos, me hubiera detenido en las primeras líneas.” (1995, p. 7).

1.1.2 El Movimiento: Conciencia, precisión y concentración

El movimiento para un estudiante, significa estar en actividad por medio de distintos ejercicios y con ello, poder conocer y respetar su cuerpo para no dañarlo, sino, quererlo y respetarlo, lo que lo conducirá a querer y respetar otros cuerpos.

Por medio del movimiento, se crea esa conciencia de apreciar los logros alcanzados por un proceso de trabajo a través del cuerpo, al conocer su propio cuerpo es posible abrirse a la diversidad. Para ello, debemos comprender que el movimiento en teatro, conduce a la precisión, al equilibrio, a la concentración, aspectos que se revisarán en este punto.

El movimiento, según Moshe Feldenkrais (1980), posee cuatro componentes que intervienen en toda acción: sensación, sentimiento, pensamiento y movimiento. Estos

componentes, están íntimamente relacionados, pues aún en el estado de vigilia no hay un solo instante en que el hombre no emplee al mismo tiempo todas sus facultades.

El aporte de cada uno de ellos a una acción particular, varía, tal como difieren las personas que la ejecutan. Sin embargo, en cualquier acción estará presente, en alguna medida, cada uno de los componentes.

Para pensar, por ejemplo, una persona debe estar despierta y saber que está despierta y no soñando; es decir, debe sentir y discernir cuál es su posición respecto del campo de gravedad. De ello se deduce, que en el pensamiento intervienen también el movimiento, la sensación y el sentimiento: “Los educadores debemos tener presente el tema de la plasticidad, ya que si el ambiente educativo es uno de los que modela el cerebro de nuestros estudiantes, y al ser este corporizado, entonces se está modelando directamente su acción” (Vilatuña Correa et al., 2012, p. 10).

Sentirse iracundo o feliz exige a un hombre adoptar cierta postura, en alguna suerte de relación con otra persona y objeto. Por ende, entendemos que también debe moverse, tener sensaciones y pensar. Un ser privado de todos sus sentidos carece de vida. Es el sentimiento lo que nos impulsa a vivir, sentirse sofocado, fuerza a respirar. (Feldenkrais, 1972, pp. 19-20).

En la sensación incluimos, además de los cinco sentidos conocidos, el sentido cenestésico, que comprende el dolor, la orientación en el espacio, el paso del tiempo y el ritmo. (Feldenkrais, 1980). Pues la cenestesia es la sensación en común, es la denominación dada al conjunto vago de sensaciones que un individuo posee de su cuerpo.

Estas sensaciones, están relacionadas principalmente con la interocepción, que es un sentido menos conocido que ayuda a entender y percibir lo que sucede dentro del cuerpo, y que es información proporcionada por los órganos internos, en los que no intervienen los sentidos del tacto, del olfato, del oído, ni de la vista. Según Tapia (2021), en González Grondón, dice que “La introspección ha sido definida como un sistema sensorial que comunica acerca del estado interno del cuerpo a través de señales nerviosas que se originan en los órganos viscerales” (p.116), por lo tanto, también puede definirse como la sensación general de la existencia del propio cuerpo.

El método de movimiento de Feldenkrais, se centra en la autoconciencia del movimiento, por ello, propone un enfoque global del ser humano. Es una nueva forma de educación para el mejoramiento de los desarreglos del funcionamiento humano, que hace hincapié en el aprendizaje, más que en la noción de tratamiento o de curación.

Para Feldenkrais, el ser humano es un todo, una unidad psicocorporal; el espíritu y el cuerpo son dos facetas de una misma entidad con interacción mutua. La principal expresión del sistema nervioso es el movimiento, como traducción corporal de la intención. No se trata únicamente de un trabajo sobre el cuerpo, sino de una educación del sentido cinestésico que lleva a una conciencia más discriminativa del cuerpo, lo que a su vez afina el funcionamiento del sistema nervioso. La idea consiste en utilizar el tacto y el movimiento de tal forma, que el alumno fije su atención en el proceso propioceptivo más que el resultado exterior. (Feldenkrais, 1980).

Cualquiera de los cuatro componentes antes mencionados, influye sobre los restantes pero el movimiento está siempre conectado a los otros y los contiene. Cualquiera de estos componentes puede modificar la autoimagen que, como ya establecimos, no es estática, sino, mutable. Feldenkrais elige el movimiento como principal vía de mejoramiento y lo sustenta por medio de los siguientes enunciados:

- La principal función del sistema nervioso es el movimiento.
- La cualidad del movimiento es más fácil de distinguir que la de cualquiera de los otros factores.
- Tenemos una experiencia más rica del movimiento que del pensamiento o sentimiento.
- La capacidad de moverse influye mucho sobre la propia valoración.
- Toda actividad muscular es movimiento.
- Los movimientos reflejan el estado del sistema nervioso.
- El movimiento constituye la base del conocimiento.
- Respiración es movimiento. (Feldenkrais, 1980, p.17).

Cada uno de estos enunciados, son trabajados en el teatro por medio del ejercicio físico, más conocido como *training*, donde el cuerpo y la mente son puestos a prueba en pos de la representación teatral. De esta manera, Eugenio Barba y Nicola Savarese (2007, pp. 347-356), proponen que:

A partir de ese nivel cero, el actor puede ser colonizado o culturizado por los diferentes estilos o técnicas corporales concretas (Barba; Savarese, 2009). A ese cuerpo activado por el actor para ser colonizado por una técnica individual Barba lo denomina el cuerpo dilatado o cuerpo decidido, es decir, un cuerpo-en-vida (Barba, 1989). (Barba y Savarese cit. en Fons Sastre, 2019).

Es este el motivo de la importancia de la técnica del movimiento, donde la conciencia empleada en su procedimiento se logra transmisible, reproducible y regulada, donde lo orgánico hace manifiesto de los procesos de la imaginación creativa, y al tomar este cuerpo en movimiento se produce la energía, la cual no puede ser desbordada siempre, sino regulada conscientemente para que su proceso sea efectivo y logre proyectar lo que desea conseguir.

Para conseguir un cuerpo extra cotidiano, cosa que proponen Barba y Savarese (2007), es indispensable para el actor entender, antes que todo, el término energía. La energía, para Barba y Savarese, se puede definir como:

(...) la energía=fuerza”, “eficacia”, de en érgon = “al trabajo”, “obrar”; es un concepto obvio y difícil cuando se aplica al actor. Comúnmente, la energía se reduce a modelos de comportamientos imperiosos y violentos. Es en cambio, una temperatura-intensidad personal que el actor puede ubicar, despertar y modelar. (p. 72).

De esta manera, la energía extra-cotidianidad del actor en la escena, tiene como origen la variación del equilibrio en las posturas básicas del cuerpo, donde existe una expansión de las tensiones que se dilatan y se confrontan para crear una dinámica en el cuerpo “un cuerpo hecho con arte” y por lo tanto “no natural”; a nivel pre- expresivo no tiene sexo y contiene solo un tipo de energía dividida en dos polos: *Ánima/ Animus*.” (Barba y Savarese, 2007, p. 72).

Cuando Barba habla sobre la energía, indica que las energías opuestas que habitan en el cuerpo del actor, son dos polos contrapuestos que denomina *Ánima* (suave) y *Animus* (fuerte): dos temperaturas contrarias de la energía. La tarea del actor consiste en encontrar las tendencias de su energía y poder unificarla; entonces, este no tiene un sexo dominante, es la neutralidad del sexo lo que le permitirá actuar en escena bajo el sexo que el personaje requiera. (Barba y Savarese, 2007).

A su vez, Grotowski en la exploración de su libro "Hacia un teatro pobre" (1968) donde le da connotación a la palabra "pobre", donde se despoja de todo lo material, ya sea escenografía, vestuarios lujosos y espléndidos, iluminación y maquillaje. y se concentra en la esencia del arte teatral y propone el cuerpo del actor como expresividad máxima con sus movimientos internos y viscerales, que la expresa como una existencia viva en su revelación.

Por otro lado, Stanislawski proviene del método de acciones físicas de Stanislawski, que propone al actor poner atención en las acciones físicas y en la fuerza interior que las provoca, lo que ayuda al actor a definir el objetivo del personaje y a no perderlo durante su interpretación. Para ello, se debe ayudar de ciertas circunstancias dadas y de su sentido de la verdad. (Stanislawski, 2019).

Cuando el director ruso habla de la verdad escénica, se refiere a que el actor debe permitirse ser un instrumento consciente para llegar a la verdad en escena y ser honesto consigo mismo.

Ahora bien, la precisión es un tema más abordado por el método de Tadashi Suzuki, cuyo principal objetivo consiste en descubrir y traer a la superficialidad física la sensibilidad perceptiva que hay en los actores/bailarines. Suzuki describe su investigación para el método de entrenamiento con las siguientes palabras:

En mi método de formación de actores, se hace especial hincapié en los pies, porque creo que la conciencia de la comunicación del cuerpo con el suelo conduce a una gran toma de conciencia de todas las convergencias físicas del cuerpo. (Suzuki, 2002, p. 3).

Retomando a Feldenkrais (1980), éste explica que es más fácil modificar la autoimagen y, por ende, los patrones de conducta, por medio del movimiento. Con ello, se refiere a la naturaleza del funcionamiento del sistema nervioso. Cualquier cambio que se opere en la corteza motriz influirá y modificará los procesos cerebrales en donde participan la sensación, el pensamiento y el sentimiento que están presentes en los hábitos. Es decir, que podemos modificar los hábitos desde el movimiento.

De este modo, Feldenkrais nos manifiesta que la unión del ser completo, mente, alma y cuerpo nos encamina a un aprendizaje en proceso de búsqueda en todas las esferas de la vida.

Si analizamos los métodos de este punto de la tesis, podemos descubrir que los elementos de cada ejercicios se determinan como un universo personal y social de cada ser humano, el cual logran su satisfacción ya sean triunfos o fracasos, cada movimiento tiene su energía propia, que a través de la conciencia y concentración llevamos a cabo con precisión los movimientos, en cada ejercicio encontraremos grados de dificultades, pero con disciplina y trabajo se llegará al bienestar de la mente y el entorno social se hacen presente con su propio sello, cada parte del cuerpo tiene un centro de energía que debemos encontrar, esto es muy importante para la vida personal, profesional y social, esto nos entrega un marco de referencia que al interpretar la realidad externa y las propias experiencias el cual influye en el rendimiento, motivación, y el equilibrio de la mente.

1.1.3 El juego: Un permiso para equivocarse

Para comenzar, debemos tener en cuenta que para un niño todo es un juego, pues el niño aprende en la didáctica, afrontando lo desconocido sin el temor a la equivocación. Mientras más didáctico es el aprendizaje, menos frustrante resulta el equivocarse. Equivocarse es parte del aprendizaje, es un método de aprendizaje en sí, y no necesariamente una experiencia que marca negativamente.

Por otro lado, el desafío es otra de las claves en la didáctica del juego. Cuando es posible darse cuenta de que un estudiante aprende desde el desafío y no abandona la tarea hasta lograrla, estamos frente a un proceso de aprendizaje.

Partamos con el juego. Según las teorías del juego de Claparède, Piaget, Vygotsky y Elkonin, Chateau y Sutton-Smith y Roberts. En el siglo XX, se manifiestan distintas teorías sobre el juego, entre las que se encuentran la teoría de la derivación por ficción de Claparède (1932). En este sentido, señala que el juego “es el puente que va a unir la escuela y la vida; el puente levadizo mediante el cual podrá penetrar en la fortaleza escolar, cuyas murallas parecían separarla para siempre”. (Claparède, 1983, p. 157). El autor, nos propone que el juego es una herramienta para movilizar al niño, en lo que podría estimar como una escuela activa. En su teoría sobre el juego sostiene que el juego consigue fines ficticios, donde la satisfacción a las tendencias profundas cuando los momentos naturales entorpecen el

propósito de nuestra intimidad, el juego es una actitud diferente de la persona ante la realidad y sustenta que es una actitud abierta a la ficción.

Para Piaget (1945), en su teoría de la interpretación del juego, indica que las diversas formas que adopta el juego durante el desarrollo infantil son consecuencia directa de las transformaciones que sufren sus estructuras intelectuales. El tipo de juego es, en parte, un reflejo de estas estructuras. Pero, en la medida en que es acción infantil por excelencia, el juego contribuye al establecimiento y desarrollo de nuevas estructuras mentales.

En cambio, para Vygotsky (1933) y Elkonin (1980) en su teoría sociocultural del juego, afirman que el juego es un proceso de sustitución; es la realización imaginaria, ilusoria, de deseos irrealizables; señala que la imaginación constituye esa nueva formación que falta en la conciencia del niño en la primera infancia, y que representa una forma específicamente humana de la actividad de la conciencia; cree que en el juego el niño crea una situación ficticia y una estructura sentido/cosa, en la que el aspecto semántico, el significado de la palabra, el significado del objeto es dominante, determina su conducta; subraya que el niño no simboliza en el juego, sino que desea, satisface el deseo, hace pasar a través de la emoción las categorías fundamentales de la realidad; y sostiene que un carácter esencial del juego es la regla, transformada en afecto.

También estos dos autores consideran que la unidad fundamental del juego infantil es el juego protagonizado, característico de los últimos años de la etapa preescolar (3-5 años) se trata, por tanto, de un juego social, cooperativo, de reconstrucción de roles adultos y de sus interacciones sociales. Ambas teorías, la de Vygotski-Elkonin y la de Piaget, resaltan la importancia de estudiar un fenómeno tan trascendental en la vida infantil como es el juego, en relación con el desarrollo intelectual del niño. En cualquier caso, toda teoría general ha de poder explicar los datos que hoy conocemos sobre los distintos tipos de juegos sin exclusión, ya se trate de juego organizado o sensoriomotor y de construcción. (Elkonin,1980, p. 6).

Por otra parte, Chateau (1958) sostiene que el niño se desarrolla por el juego, señala que el gozo obtenido por el niño en el juego es un gozo moral, considera que el juego desempeña en el niño el rol que el trabajo desempeña en el adulto, dice que el juego tiene su fin en sí mismo, en la afirmación del Yo, cree que la seriedad es una de las características esenciales del juego infantil y afirma que en el juego el niño muestra su inteligencia, su voluntad, su carácter dominador; en una palabra: su propia personalidad.

Por lo demás, Sutton-Smith y Roberts (1964,1981) en su teoría de la enculturación, plantean que existe una relación entre el tipo de valores inculcados por una determinada cultura y la clase de juegos que, con objeto de garantizar la transmisión de los valores predominantes en una sociedad concreta, son promovidos por cada cultura.

Para estos autores, los juegos son un esqueleto de pequeñas partículas de la cultura que seducen al individuo formando las apariencias emocionales o cognitivos de su conflicto; el niño aprende de un modo sencillo y directo a evidenciar habilidad, a aventurarse y fingir, y lo dirige a que el niño va en un aprendizaje que aprende a comportarse en adulto, en consecuencia, el juego es una adaptación y acomodación a la realidad.

El juego teatral, se suele practicar en la asignatura de actuación como un juego muy serio, en donde los actores prueban sus destrezas vocales y corporales en torno a la creación de personajes en circunstancias dadas por una situación dramática o una obra. Según Jorge Eines y Alfredo Mantovani, el juego dramático es el medio idóneo para lograr la expresión del niño, pero entendiendo la expresión como comunicación.

Por este motivo, los quiero invitar a jugar, si a jugar a aprender, jugar a equivocarse, jugar a relacionarse, para imitar, a ser tú mismo, a conocer las expresiones del cuerpo y la de los demás, a llegar a ser más creativos e imaginativos, jugar con los objetos y transformarlos.

El juego teatral nos invita a construir un mejor aprendizaje educativo, a través de los ejercicios lúdicos que el teatro nos entrega como herramienta.

En el juego teatral en la etapa preescolar 3-5 años los niños y niñas en su espacio de libertad y acción desarrollan su creatividad, motricidad y sus ganas de conocer su propio mundo, es cuando comienzan a investigar equivocándose son sus primeros pasos al aprendizaje, error tras error son sus primeras enseñanzas para poder encontrar el camino correcto.

Según García Huidobro (2016), se parte tomando como base las cuatro etapas de desarrollo del juego propuestas por el pedagogo teatral inglés Peter Slade, se proponen ocho subetapas: En la etapa I a, que abarca del nacimiento a los tres años de edad, el juego es personal; se caracteriza por ser solitario y ensimismado. En la etapa I b, entre los tres y los cinco años, el juego es proyectado, pues surge de la necesidad social de jugar con otra persona. En la etapa II a, de los cinco a los siete años, el juego es dirigido y se caracteriza

porque incluye a una tercera persona que lo orienta. En la etapa II b, entre los siete y los nueve años, el juego es dramático, se desarrolla en lugares específicos y permite diferenciar la realidad de la ficción. En la etapa III a, de los nueve a los doce años, el juego dramático se ocupa de temas específicos e incorpora la capacidad de personificar roles. En la etapa III b, el estudiante de entre doce y quince años juega a partir de la improvisación teatral. Nosotros nos enfocaremos en las etapas de 3 a 12 años o sea de la etapa preescolar y la etapa de educación básica del Colegio Integral Altazor de Peñaflores.

Según Garrido (2010) La actividad lúdica permite al niño explorar el mundo; desarrollar la motricidad, la imaginación, la inteligencia y la creatividad; socializarse; satisfacer las necesidades de orden afectivo; crecer en virtudes; y divertirse y disfrutar en su tiempo libre.

Al llegar a la etapa escolar básica los niños(as), van descubriendo más cosas en su entorno, sus vivencias comienzan a ser diferentes ante sus pares, sus gustos, afinidades, deseos, cultura, etc. Estos distintos momentos de la vida el niño(a) continúan buscando formas de entretener a través del juego en esta etapa entre 6-12 años, su imaginación y creatividad está más desarrollada por muchos estímulos que nuestra sociedad como el colegio les entrega una serie de actividades y obligaciones que deben responder, es aquí donde el juego teatral cumple un rol protagónico para ellos en distintas asignaturas, como la representación de algún cuento, o de la historia, una lectura de un poema en forma dramatizada, vestirse e interpretar a un personaje, hasta llegar a conocer sus emociones a través de un ejercicio de sensibilización, entre otras cosas, sabemos que en estas actividades y obligaciones que tienen los estudiantes la perfección no existe y es por eso que se da mucho hincapié que al equivocarse entra en un proceso de aprendizaje y serán muchas veces las cuales caerán y tendrán que ponerse de pie.

Explicarles a los niños(as) que en la vida está hecha de muchos tropiezos, no lo entendería porque en esta etapa infantil solo ven la vida como un juego, pero no todo es juego para ellos (as) la empatía, el trabajo colectivo, seguridad, los sentimientos y emociones son mucho más reales que el de un adulto, porque no cuestionan, ellos apoyan cuando a uno de ellos(as) les pasa algo, los afecta ya sea bueno o malo y es por eso que mediante el juego teatral quiere aportar en su devenir a seres más conscientes y humanos y que donde ellos puedan reconocer a futuro que el juego teatral fue un aprendizaje por su estadía escolar.

Mediante los juegos, las personas en edad infantil van aprendiendo aspectos del contexto cultural en que viven, incorporándose progresivamente a la realidad del mundo que han construido sus mayores, también en medio de la broma y el juego. En ese complicado proceso, las actividades lúdicas se irán haciendo menos autónomas y egoístas, para ir participando cada vez más del juego adulto de la vida, o sea, de la vida misma entendida como juego; pero un juego mucho más serio, más auténtico y real, la mayoría de las veces no tan feliz ni divertido ni placentero (García y Llull, 2009).

En consecuencia, el facilitador, tendrá que fomentar en las clases el hecho de que los niños aprendan a recibirse, a verse y escucharse, porque cuanto mejor se expresen, cuanto mejor entiendan lo que otro expresa, mejor será la adaptación y con más facilidad se podrá producir la tan deseada comunicación, esa comunicación que hace que sea una comunión entre el facilitador y el estudiante.

Evidentemente, para lograr esa comunicación se hace necesario alcanzar un alto grado de libertad expresiva, que en el juego dramático, es adquirida por medio de una técnica. (Eines y Mantovani, 1980, p. 41).

Según Macias, M. (2011), en Siguiendo a Mayor (1987), podemos definir el juego dramático como: una situación interactiva, recíproca y sincronizada donde los niños/as adoptan diversos roles, situándose alternativamente en uno u otro punto de vista, representan objetos, personas, acciones y tiene que ser observado bajo la corporalidad, y gestualidad para ver la intención de comunicar y representar. (p. 1-6).

El Juego Dramático se encuentra integrado como contenido en las planificaciones de aprendizaje (OAT, Objetivo de aprendizaje transversal) en el Área de Lenguaje, comunicación y Representación, para que el estudiante se desarrolle de forma didáctica, comunicativa y expresiva como herramienta pedagógica para los estudiantes. (Moron, 2011). Ésta forma parte del proceso de aprendizaje y competencias artísticas y comprensivas desarrollo del estudiante, ya que le permite estimular las articulaciones en diversas áreas, como un mejor lenguaje, comprender mejor la historia, un pensamiento más profundo, las matemáticas, entre otras. De acuerdo a Moron:

El juego dramático es mucho más que simples actividades de juego. Se necesita de una planificación, donde se incorporan estrategias, como la comunicación,

expresión, respeto con sus pares, apoyo para sus pares, tomar responsabilidades dentro del grupo, potenciar liderazgos, comprender situaciones en distintos casos, y así los niños aprenden a realizar distintas interpretaciones a través del juego dramático. (2011, p.3).

El juego dramático permite que los niños/as realicen sus actividades en forma ordenada sin perder lo lúdico implementado por el facilitador, donde sus valores como personas sean identificados e incrementados para su formación de líderes, donde reconozcan a sus pares mediante la empatía, por medio del trabajo colectivo, conocer distintas materias y vivencias, apropiándose de experiencias que los rodea de una forma satisfactoria donde los elementos sean una adquisición de conocimientos destinados a la unión con la cultura y la realidad a través de las representaciones.

García-Huidobro (2016), nos entrega una ayuda del juego dramático a la labor docente, para que el trabajo pueda estar conectado tanto con docente como con los estudiantes y consiste en que el docente permita desarrollar reglas que estructuran las actividades de una manera clara y natural, asignando roles definidos y momentos de intervención a cada participante, aumentar la cantidad y calidad del tiempo de práctica autónoma, ya que constituye una actividad ideal en pareja y pequeños grupos, especialmente en grupos numerosos, favorecer la creación de una atmósfera de familiaridad y relajación que ayuda a conseguir una dinámica de clase activa y productiva.

A continuación, mostraremos las diferencias entre el Juego dramático y el Teatro de García-Huidobro (2016) basada en el texto de pedagogía teatral: metodología activa en el aula. Es importante establecer que en esta tabla de diferencias no existen categorías de valor entre ambos, pero sí aclarar que normalmente, el ser humano transita desde el juego dramático hacia el teatro a medida que crece y se desarrolla como individuo.

Juego dramático	Teatro
-Se pretende desarrollar la expresión	-Se pretende una representación teatral
-Se realiza en el aula o en cualquier espacio amplio	-Se realiza en un escenario
-Se desarrolla a partir de un proyecto oral que puede ser variado	-Se desarrolla a partir de una obra dramática escrita
-Los roles son auto designado por los participantes	-Los roles son impuestos por el director
-Las acciones y diálogos son improvisados por los participantes	-La planta de movimiento y el texto son aprendidos por los actores/actrices
-Los actores/ actrices y el público son intercambiables	-Los actores /actrices y el público están diferenciados
-El facilitador estimula el avance de la acción	-El director plantea el desarrollo de la obra
-El juego dramático puede no concretarse, si el tema no alcanza el desarrollo necesario	-La obra dramática tiene una estructura dramática prevista que debe concretarse
-Significa destacar el desarrollo y realización del proyecto que motivó al grupo	-Significa destacar la presentación final de la obra dramática escrita
-Se valoriza el proceso de aprendizaje	-Se evalúa el espectáculo como resultado final
-No existen el concepto del fracaso	-Existe el concepto de fracaso

Tabla n° 2: Comparación entre juego dramático y teatro, basada en el texto de Garía Huidobro, 2016.

En esta tabla podemos comparar que en el juego dramático no hay una presión por una presentación y se da esa oportunidad es mucho mejor, pero no tiene la obligación de concretarse, sólo se valoriza el aprendizaje a través del juego y cuando hablamos de aprendizaje de los niños/as y docente, también el equivocarse está inserto en este aprendizaje, en cambio en el teatro es una disciplina más rigurosa que tiene un fin que es presentar una obra de la cual tienen que desarrollar técnicas aprendidas anteriormente.

Como conclusión y tomando a encontrar a todos los referente expuesto en este punto podemos entender que el juego es una actividad vital e indispensable para el desarrollo humano, ya que contribuye de forma relevante al desarrollo físico, cognitivo, afectivo, social y moral de niños.

El juego potencia el desarrollo psicomotor, la motivación y las emociones, desarrolla la imaginación y la creatividad, favorece el lenguaje, la comunicación y la socialización, promueve la interacción con los demás, facilita la cooperación en actividades conjuntas entre iguales, fomenta el desenvolvimiento de los sentimientos sociales, incrementa la atención y la memoria, despierta la curiosidad y estimula la alegría, el autoconcepto, la autoestima y el crecimiento personal y permite afirmar la personalidad, exteriorizar sentimientos, emociones, vivencias y pensamientos, ensayar los roles que ejercen las personas adultas en la sociedad y representar situaciones reales o imaginarias de la vida cotidiana.

1.2 Estrategias del trabajo teatral

El teatro, ha sido considerado como una herramienta importante para el aprendizaje, especialmente si se destaca su aspecto lúdico, ya que fomenta el trabajo en equipo, la socialización entre pares y desarrolla la creatividad, lo crítico y la comunicación del individuo. Existen una infinidad de estímulos percibidos por los jóvenes involucrados en la enseñanza y que son fundamentales en este proceso, exponerlos a diferentes experiencias les permite evaluar la capacidad de explorar el mundo que les rodea, hasta sus propias posibilidades y limitaciones. Así, el teatro puede ser entendido como un instrumento que capacita para ir progresivamente estructurando, comprendiendo y aprendiendo el mundo exterior. Esta herramienta lúdica, permitirá a los estudiantes desarrollar su imaginación, estimular la atención y concentración, el razonamiento, la observación, asociación y comparación, habilidades que le permitirán sentar las bases para potenciar las habilidades comunicativas que proyecten un aprendizaje eficiente del estudiante.

1.2.1 La voz, la respiración y la lectura

En esta estrategia del trabajo teatral, se comprenderá la importancia que tiene el trabajo conjunto de esta triada: voz, respiración y lectura, en el estudiante, siendo un aporte para sus logros como individuos de esta sociedad.

Comencemos diciendo, que la voz es un instrumento que se utiliza como medio de expresión, y que no puede dissociarse de la respiración, porque la respiración es una función automatizada de nuestro organismo a la que rara vez prestamos atención, porque estamos confiados de ella desde que nacemos. Según Grisales (2006), por ejemplo:

(...) los ejercicios de respiración yóguica enseñan a controlar el prana (aire inspirado o energía vital) y, por ende, a controlar la mente, dado que entre ambos hay interdependencia. Cuando uno está enfadado o asustado, la respiración es superficial, rápida e irregular; por el contrario, cuando uno está relajado o sumido en sus pensamientos, la respiración se vuelve lenta. Podemos comprobarlo muy fácilmente si nos concentramos durante un momento para escuchar el ruido o sonido que haya a nuestro alrededor; entonces inconscientemente hacemos más lenta la respiración, o incluso la contenemos. Como el estado de ánimo se refleja en la forma en que respiramos, de ello se sigue que al controlar el aliento podemos aprender a controlar nuestra mente y los estados de ánimo propuesto para la situación anímica del personaje de la obra teatral que estamos trabajando. Al regular la respiración, no solamente estamos intensificando la toma de oxígeno y de prana, sino que también nos preparamos para la práctica de la concentración y la meditación, bases esenciales para la técnica de la voz del actor. (p.4).

Esto indica que la respiración es el punto inicial para lograr la concentración, escuchando el entorno sin tensiones, para así, poder comprender el momento anímico de un personaje para su interpretación. Por otro lado, Sainz propone que:

(...) el desarrollo de capacidades y habilidades enfocadas en el área lingüística, a raíz de la comunicación como la base de entendimiento cultural y ético de las clases. Cuyo objetivo principal radica en atender esa función comunicativa del lenguaje. El autor manifiesta que el teatro brinda unas líneas de propuestas didácticas para que cada docente por medio de su creatividad profesional y sus experiencias, las incorporen en su material de clase con la finalidad de fomentar un aprendizaje significativo en las aulas. Asimismo, expone que el teatro contribuye con la colaboración y construcción del conocimiento, por medio de la educación inclusiva y alude por medio de las diversas dinámicas de clases. (2014, p.15).

De esta manera, entendemos la gran ayuda que nos brinda el teatro, para que el docente sea de la asignatura que sea, se involucre de una forma creativa abriendo sus

experiencias tanto de vida, como profesional, con el objetivo de que él y los estudiantes puedan lograr diferentes conocimientos, con fin significativo e inclusivo en la educación. Sobre la base de las consideraciones anteriores, se exponen algunos libros de Atorresi, autora del documento titulado: Aportes para la enseñanza de la lectura (2009).

El objetivo de este estudio se encuentra enfocado en optimizar el aprendizaje de los estudiantes. Proporciona a los educadores orientaciones que les permitan mejorar sus prácticas pedagógicas en sus respectivas clases. El legado del libro alude a: la formación de estudiantes con visiones claras y directas para una mejor sociedad. (p. 14).

De esta forma, podemos concluir que, con una estrategia de trabajo teatral podemos aplicar, a través de los ejercicios y métodos ya vistos, una correcta respiración, la cual llevará al estudiante a una mejor concentración, recorriendo sus propios sentidos, calmando su mente, lo que le permitirá viajar y encontrarse con sus emociones y seguridad en sí mismo, esto será una ayuda permanente en sus vidas, mientras sea ejecutada consciente y responsable en beneficio de su proceso como ser humano.

1.2.2 La expresión corporal en el tiempo y el espacio

La expresión del cuerpo, es un lenguaje sutil y consciente, desde la coronilla de la cabeza hasta el último dedo de los pies, el cuerpo se mueve a través del tiempo y el espacio, buscando la forma de comunicar sin emitir ningún sonido. Según Consuelo Arguedas:

La expresión corporal es una disciplina que le ofrece al ser humano la posibilidad de comunicar sentimientos, estados de ánimo, emociones, conocimientos y sensaciones de manera creativa y que hacen referencia a la parte subjetiva del hombre y de la mujer. Le permite manifestarse de manera espontánea a partir del conocimiento del cuerpo en forma individual o grupal, teniendo en cuenta las impresiones que perciba a través de los sentidos y su relación con el espacio y el tiempo. (2004, p.123).

La importancia de conocer el propio cuerpo, es saber relacionarse con las emociones y sentimientos, para hacer conciencia del estado corporal en que se encuentra, por ejemplo: cuando el individuo siente tristeza, su cuerpo se mueve en una dinámica lenta y relajada; por el contrario, cuando se siente alegre, su cuerpo se moverá en una dinámica más energética y

vivaz. También sucede, cuando la mente imagina que se está volando, el cuerpo entra en una acción sutil para encontrarse con el viento y sentir que vuela realmente. El cuerpo es consciente, reconoce estímulos internos y externos, porque tiene la experiencia vivida de cualquier índole, como: haber sentido el viento en el cuerpo alguna vez, haber visto una película o simplemente, haber soñado que volaba. El cuerpo sabe, el cuerpo comprende, se desarrolla y se pone a disposición de las emociones y sentimientos. En consecuencia, como plantea Quesada A.:

La expresión corporal favorece el desarrollo armónico del ser mediante estímulos biológicos, intelectuales y socioemocionales, que facilitan el proceso creativo y de sensibilización, admitiendo, además, que la persona actúe en relación consigo misma, con otras personas, con otros seres vivos y objetos. Al ofrecer beneficios para el desarrollo integral de la persona, la expresión corporal se convierte en un eje transversal en la educación, al consentir la integración de contenidos de las distintas áreas del currículum escolar, que beneficiarán la creatividad y por ende la expresión artística de los estudiantes (2004, p.123).

Con ello, podemos manifestar que el cuerpo comienza a tener transformaciones, según el lugar, tiempo y espacio, la sensibilidad abre las puertas a la confianza, al autoconocimiento y a la construcción a través de la observación, un cuerpo entregado a ser libre es un ser expresivo, sin miedos a mostrarse ante los demás. Pero no podemos olvidar que hay un elemento muy importante, que ayuda a estimular las expresiones corporales con mayor seguridad y este elemento es la música, ya que con ella se puede detectar el estado de ánimo del estudiante, aumenta su motivación, estimula sus movimientos y acciones físicas y lo más importante, genera un buen ambiente entre sus pares. Según Bruscia (1987):

(...) la música puede brindar un medio no verbal de auto expresión y comunicación o servir como un puente conectando canales verbales y no verbales de comunicación. Cuando es usada de manera no verbal la improvisación musical puede reemplazar la necesidad de palabras y por lo tanto proveer una forma segura y aceptable de expresar conflictos y sentimientos que son difíciles de expresar de otra forma (p.561).

La música es un medio de expresión y de comunicación que nos permite disfrutar de momentos donde se comparte socialmente y que podemos recurrir a ella en nuestros momentos de ocio de una forma creativa. Desde antes de nacer, el niño ya percibe sonidos

en el vientre materno. La importancia del entorno sonoro en la persona es fundamental para desarrollar su capacidad de comunicación.

El sonido rodea al niño desde los primeros momentos de la vida, ya sea porque él mismo lo produce, ya sea porque surge en su entorno, y el interés que demuestra hacia el mundo sonoro indica hasta qué punto los sonidos desarrollan una función básica en los inicios de la comunicación humana. (Malagarriga y Valls, 2003, p. 14).

Esto nos indica que la música ya viene integrada en nosotros antes de nacer y es por ese motivo que no es desconocida, es más bien comprensiva y gratificante. De todos es sabido, que toda enseñanza musical se basa en dos pilares fundamentales: la percepción y la expresión. Los procesos perceptivos y sus elementos son la base de la audición; pero tan importantes como éstos son los procesos expresivos (Martínez & Montoro, 2004). “La persona es un ser amasado en tiempo y espacio, por lo tanto, la adquisición, concientización y profundización de ambas nociones son aspectos muy importantes en nuestro quehacer”. (Sanuy, 2003). Entonces, ¿Cómo el trabajo de expresión corporal puede ayudar a mejorar la ubicación espacial y temporal del estudiante?

La investigación realizada por Salcedo (2010), trata la importancia que tiene la lateralidad en cada una de las etapas para el mejoramiento de los estudiantes. La investigadora habla de la relación que existe entre el pensamiento espacial y la lateralidad ya que están ligadas para mejorar la ubicación temporo-espacial en el niño o niña dentro y fuera del contexto escolar. Utiliza como herramienta didáctica los juegos y explica cómo se logra un aprendizaje más fácil para los niños ya que incentiva, motiva y crea interés en el niño para participar en el proceso de aprendizaje de la lateralidad a partir del juego.

Por otra parte, la tesis doctoral llevada a cabo por Montalvez (2012), aborda cómo desde la educación física, la expresión corporal y los docentes de educación física deberían implementar en las clases no solo lo físico sino lo expresivo y comunicativo. También abarca aspectos importantes de la expresión corporal y cómo mejoraría si en el aula de clase se implementa la expresión, buscando así la innovación en la labor como docente. Esta investigación aporta algo interesante, al combinar la educación física y la expresión corporal, basada en distintos autores que están a favor de la expresión corporal ayudan al niño a ser

más expresivo, comunicativo, creativo y cultivando en ellos el trabajo en equipo y distintos valores como el respeto, solidaridad, etc.

La expresión corporal ayuda al crecimiento integral de los niños/as, de manera individual o colectiva en los aspectos socio-emocionales, intelectuales y biológicos, donde crean estímulos e impulsan hacia una liberación interna, para que a través de esta la expresión fluya con espontaneidad y plenitud.

La lateralidad según Le Boulch (1987), “es el dominio funcional de un lado del cuerpo sobre el otro, manifestándose en la preferencia de los individuos de servirnos selectivamente de un miembro determinado para realizar operaciones que requieren de precisión y habilidad” (pp. 16-25).

A su vez, Ospina (2016) abarca la lateralidad desde el contexto escolar en los estudiantes y el desarrollo que efectúa desde diversas actividades pedagógicas, transportando un orden consecutivo predominando el tema de la lateralidad en la etapa del niño buscando así su crecimiento.

La participación que realiza este precedente es primero una mirada de la lateralidad en el entorno escolar, como adaptar diversas actividades y lograr un buen incremento de la lateralidad. También apoya a solventar cada una de las etapas en las que el niño presenta dificultad en su proceso de aprendizaje relacionando lo cognitivo, lo emocional, lo social y afectivo.

1.2.3 El juego y la imaginación

El juego, se ha definido como una actividad necesaria para los seres humanos teniendo suma importancia en el medio social, puesto que permite preparar ciertas conductas sociales; siendo a su vez, una herramienta útil para adquirir y desarrollar capacidades intelectuales, motoras y afectivas. (Neira, 2010).

A su vez, la imaginación ha sido definida como la capacidad que tenemos para percibir objetos o personas que no están presentes. En los niños, esta facultad es muy importante para su correcto desarrollo, ya que les aportará una serie de facultades muy positivas a lo largo de su vida.

Si fusionamos el juego y la imaginación, los resultados son muy favorables porque tenemos la creatividad y sociabilidad en el desarrollo de habilidades, lo que conduce a descubrir nuevos pensamientos, a liberar tensiones y derribar o cuestionar límites internos que conlleva el entorno. El juego, ligado íntimamente con la imaginación, es una herramienta que permite solucionar problemas y enfrentarse a ellos de manera más creativa. Según Vygotsky:

Llamamos tarea creadora a toda actividad humana generadora de algo nuevo, ya se trate de reflejos de algún objeto del mundo exterior, ya determinadas construcciones del cerebro o del sentimiento que viven y se manifiestan únicamente en el ser humano. Si observamos la conducta del hombre, toda su actividad, percibiremos fácilmente que en ella cabe distinguir dos tipos fundamentales de impulsos. ¡Uno de ellos podría llamarse reproductor o reproductivo; que suele estar estrechamente vinculado con nuestra memoria, y su esencia radica en que el hombre reproduce o repite normas de conducta creadas y elaboradas previamente o revive rastros de antiguas impresiones. Cuando recuerdo la casa donde pasé mi infancia o países lejanos que visité hace tiempo estoy recreando huellas de impresiones vividas en la infancia o durante esos viajes. Con la misma exactitud, cuando dibujamos del natural, escribimos o realizamos algo con arreglo a una imagen dada, no hacemos más que reproducir algo que tenemos delante, que ha sido asimilado o creado con anterioridad. Todos estos casos tienen de común que nuestra actividad no crea nada nuevo, limitándose fundamentalmente a repetir con mayor o menor exactitud algo ya existente. (2003, p.7).

Por otra parte, Elkonin dice:

Según sus lecturas sobre el tema, saco la conclusión de que el juego se entiende, por una parte, como la manifestación de una imaginación desarrollada y, por la otra, es de manera natural lo toma como una actividad instintiva. Se extrañó que apareciera tan pronto la función imaginativa, que es una de las cualidades más complicadas, y pensó que tal vez el juego fuera una actividad donde por primera vez surge la imaginación (1980, p.9).

El juego y la imaginación apoyados de las herramientas del teatro, es poder potenciar las necesidades educativas, en particular aquellas que poseen problemas del lenguaje, conductual y comunicativo, por tal motivo el teatro desarrolla las competencias sociales y afectivas que algunos niños/as lo requieran. Como apunta Vygotsky, “el juego es la escuela de la vida del niño y la forma primaria de escenificación o dramatización, que se distingue por la valiosa

particularidad de que el artista, el espectador, el autor de la pieza, el escenógrafo y el técnico se unen en una misma persona”. (Vygotsky, 1998).

El jugar al subirse a una silla y creer que es un marinero, tomar un escobillón y creer que estás sobre un caballo y recorrer los espacios, tomar una muñeca y creer que eras la mamá o el papá de esta, pintarse un bigote, ponerte un delantal, al tomar una cuchara e imaginarse que es un micrófono, ponerse los zapatos de taco alto y creer que eres un adulto, etc. Todo este juego de caracterización va acompañado con la imaginación que el niño/a desarrolla por medio de su observación de su entorno. Podríamos llamarlo el juego de la imaginación, donde las aventuras de las mentes de los niños/as, interpretan personajes, lugares, ocupando maquillajes, vestuarios, utilería, etc.

Para concluir, podemos pensar que el juego tiene que imaginarse y desarrollarse para poder comenzar con un juego preparado, o por otro lado el juego comienza de forma natural sin preparación alguna hasta que llega la imaginación, dos teorías bastante complejas que pueden unirse función de la creatividad, es decir podemos pensar que el juego se puede preparar con mucha imaginación para que funcione correctamente, pero también podemos pensar que si dejamos fluir nuestra imaginación naturalmente, terminemos en un gran juego creativo.

1.3 Aportes del teatro al aula: Un aprendizaje compartido

Antes de comenzar con este punto, es necesario saber que los sistemas educativos tienden a focalizar sus esfuerzos en conseguir que los alumnos adquieran aquellos conocimientos que se consideran básicos para proseguir los aprendizajes escolares. Nos referimos, sobre todo, a las lenguas, las matemáticas, las ciencias y la comprensión de la realidad social. A estos ámbitos del conocimiento se les da la mayor cantidad de horas en el currículo escolar; por otro lado, se encuentran las pruebas estandarizadas que miden los logros de los estudiantes, de los profesores y del propio establecimiento. Es razonable que sea de esta forma, pero no podemos olvidar que junto a estos aprendizajes existen otros vinculados a las relaciones sociales, a la formación cívica y ética, que son imprescindibles para la formación del estudiante como ser humano integral. Según Reyes:

Como parte de las artes escénicas, el teatro es una de las expresiones humanas más completas y sugerentes, ya que integra diversas disciplinas y formas de expresión, como son la palabra, el movimiento y las acciones de los personajes, los elementos visuales y escenográficos, las máscaras, el vestuario, el maquillaje, la iluminación... que se integran en una representación de situaciones, emociones y conflictos humanos y sociales, que sirven como un espejo complejo y sugerente del comportamiento humano. El teatro es un arte vivo en el cual un actor o un grupo de actores encarnan conflictos que se desarrollan a partir de argumentos que pueden ser tomados de la historia, la realidad, los mitos o la imaginación. Concibe analogías o metáforas inspiradas en hechos de la vida, recuerdos o acontecimientos reales o imaginarios, con el objetivo de criticar, enseñar, corregir o dar nuevas luces sobre la condición humana. (2014, p. 11).

Reflexionando lo anterior, comprendemos que el teatro se mueve constantemente en nuestro entorno, como es en la educación, la historia, política, y especialmente en la sociedad, donde estará siempre en movimiento representando situaciones, emociones, y conflictos entregados por la humanidad. Por otro lado, Laferrière opina que:

El teatro es una materia compleja que necesita diferentes formas de trabajar múltiples medios para conseguirlo. Hasta ahora, desde un punto de vista puramente teórico, no se puede enseñar teatro. Porque sólo de una manera aislada se pueden enseñar técnicas (dramática, didáctica, pedagógica), transmitir conocimientos (histórico, literario o filosófico), experimentar distintos lenguajes (corporal, vocal, con objetos), dar instrumentos escenográficos (luz, sonido, maquillaje, decorado) para permitir a los estudiantes, en un tiempo determinado (horario), en un espacio delimitado (aula), con una energía requerida (personas), hacer su propio aprendizaje. Quizás también es una forma de enseñar teatro. Si investigamos más, posiblemente podremos encontrar un modelo de formación que nos permita unir estos puntos de vista a partir de la demarcación hecha entre ellos. (1999, p. 55).

Esto quiere decir que el teatro se debe enseñar de una forma práctica, en donde el estudiante experimente distintas situaciones imaginarias o reales en cualquier lugar o espacio y no necesariamente en un escenario.

Unos de los aportes del teatro al aula, es que el acto de enseñar se presenta como una práctica reflexiva que podemos distinguir en tres aspectos principales:

1. El primer aspecto, reside en el hecho de que el acto de enseñar requiere que el enseñante se adapte a la situación. En arte dramático a menudo se hace un paralelo entre la improvisación pedagógica (Cambio en las acciones de la docente dirigida a

una nueva actividad) y la improvisación teatral (Técnicas escénicas que buscan crear historias, personajes y situaciones) (Laferriere, 1993).

2. El acto de enseñar exige una reflexión en la acción, que desemboca en una cierta creatividad. Las situaciones de aprendizaje son únicas e inciertas, es decir, portadoras de conflictos de valores, porque colocan la interacción entre un maestro y sus alumnos en la búsqueda del saber. En este sentido, enseñar es un arte y toda situación de aprendizaje es una interacción que requiere que el enseñante, mediante su acción, la ajuste, la recree o la restructure en el mismo momento en que se efectúa. Así pues, el acto de enseñar no es sólo una acción, es también un pensamiento.
3. El segundo aspecto, hace referencia al hecho de que la práctica enseñante debe ser también una especie de investigación. El acto reflexivo exige, en efecto, una reflexión en la acción, pero también sobre la acción: une el arte de la práctica, al arte de la investigación. Aquí también, el pensamiento se refleja en la acción y la acción, en el pensamiento. En el acto reflexivo, se aprende a partir de lo que se hace, se rechaza separar la acción de la investigación. El profesor reflexivo es a la vez un investigador: integra su reflexión y su práctica; explícita la teoría de su práctica; articula su práctica sobre el pensamiento que la fundamenta. Aquí, todavía existe una interacción en el interior mismo del profesor entre su práctica y su investigación. (Schon, 1992).
4. El tercer aspecto, se refiere al hecho de que la práctica enseñante debe incluir, en su esencia, la transformación de la experiencia en el saber. Todavía se efectúa un diálogo entre lo concreto y lo abstracto, un ir y venir de la acción a la reflexión y a la toma de conciencia de la experiencia. Entonces, se constituyen los saberes de experiencia que influyen, en el buen momento, en las decisiones que hay que tomar. En cierto sentido, este vaivén de la reflexión y de la acción, permite incluso desarrollar reflejos que convengan a las diferentes situaciones. El acto de enseñar es, desde su origen hasta su fin, una relación entre personas. Su objeto esencial es un conjunto de sujetos de los que se persigue su desarrollo; su herramienta principal es una relación humana de ayuda y de reflexión.

En definitiva, el trabajo de enseñante se fundamenta en una estrategia pedagógica: despertar la motivación, suscitar el interés, estimular la sed del alumno hacia el saber. Sobre

la base del deseo de aprender, el enseñante propone actividades al alumno y lo introduce en un camino de construcción de su saber (Prost, 1985). En este sentido, el alumno está en el punto de partida del acto de enseñar con su capacidad de asombro y su deseo de saber. Enseñar es comunicar esta sed al alumno, inmiscuirse en sus interrogantes fundamentales y provocar su inteligencia (Boil, 1990).

Podríamos ir exponiendo los múltiples aportes del teatro al aula, exponiendo que los objetivos son: desarrollar las posibilidades de expresión teatral, fomentar y potenciar el gusto por la lectura, conocer y valorar la historia, desarrollar la creatividad a través de la improvisación y la interacción espontánea con los otros participantes. Favorecer la cooperación y el trabajo en equipo, escuchar respetando las intervenciones de los demás, identificar los elementos dramáticos como argumento, personajes, utilizar el lenguaje para expresar sentimientos, actuar con autonomía tomando iniciativas, estimular la curiosidad, improvisar movimientos, mejorar la pronunciación, desarrollar la expresión ayudando a perder el miedo escénico y superar la vergüenza y timidez.

Pero también, es una formación para los docentes que se involucran con este aporte significativo que brinda el teatro dentro del aula, formación docente para fortalecer el currículo y el desempeño profesional de los profesores. Se trata de aplicar la metáfora teatral para entender el proceso de enseñanza aprendizaje, modificando los roles e interacciones que se producen al interior del aula. En este paradigma, basado en un conjunto determinado de técnicas y herramientas teatrales del Teatro del Oprimido propuesto por Augusto Boal en los años 70 y 80, el profesor actúa como una curinga² (Prepara previamente su guión o planificación de clases y es un mediador entre el estudiante y el saber), los alumnos como espect-actores (espectadores que participan de la acción y son protagonistas de su aprendizaje) y el aula como un escenario (espacio dinámico y compartido donde ocurre la interacción entre el profesor y sus alumnos).

² “Augusto Boal bautizó a los y las facilitadoras de Teatro del Oprimido (TO) como “Curingas” [comodín]: artistas con función pedagógica; practicantes, estudiosos e investigadores de su Método. Podría definirse al Curinga como un/a especialista en constante proceso de aprendizaje. Alguien que debe conocer el conjunto de técnicas que componen el Árbol del Teatro del Oprimido, que es la representación de la estructura pedagógica del Método, compuesta por ramificaciones coherentes e interdependientes, fruto de descubrimientos hechos a partir de la necesidad de responder efectivamente a las demandas de la realidad.” (Santos, 2010).

Para explicar con mayor claridad lo señalado anteriormente, es que Boal en su libro intenta mostrar que todo el teatro es necesariamente político, porque políticas son todas las actividades del ser humano y el teatro es una de ellas.

Quienes traten de dividirlos de la política, incitan a un error, y eso es una actitud política, por eso Boal pretende ofrecer argumentos de que el teatro es un arma valiosa y efectiva en contra de aquellas clases dominantes, que intentan de una forma estable y total de apropiarse del teatro, al hacerlo cambia inmediatamente la concepción misma de lo que es el teatro, sin embargo el teatro seguirá siendo un arma de liberación, por eso hay que crear nuevas formas teatrales, donde las clases dominantes no puedan gobernar, ni menos censurar la libre expresión del teatro, donde no tengan cabida aquellos entes que prohíben y ordenan quienes se pueden subir al escenario, y quieran reflejar eficientemente su ideología dominante.

Recordar que en antigüedad por nuestra parte en occidente el teatro nace en Grecia, y la gente cantaba libremente, el pueblo era el creador y receptor de la representación teatral, sin miedos, ni censura ni patrocinio, era una fiesta en que todos podían participar libremente.

Nos invita a un constante aprendizaje, en donde podemos estructurar con libertad de cómo podemos realizar una clase, en que nuestros estudiantes se expresen sin ser censurados, que la igualdad sea para todos, que nadie trate de imponer en su creatividad y menos en su funcionalidad con seres humanos de esta tierra.

Desde un punto de vista teórico, que reúne antecedentes sobre el teatro y la educación, se definen un conjunto de competencias, contenidos y resultados de aprendizaje a partir de los cuales se desarrolla una propuesta formativa dirigida a estudiantes de carreras de educación básica y media en Chile. La asignatura “Teatro aplicado a la formación inicial docente”, pretende contribuir al desarrollo de las competencias y habilidades que requiere actualmente el profesorado, mediante herramientas teatrales concretas que permitan a los docentes la creación de un ambiente propicio para el aprendizaje, así como el desarrollo personal, social y afectivo de sus alumnos. (Sedano Solís, 2017).

Sin embargo, este momento educativo, y por qué no decirlo, en el actual espacio académico, se ha estancado solo en la concepción de la medición de conocimientos y no ha sido contemplado como el suceso que permita una exploración, por cada respuesta no

acertada e incluso castigada, estigmatizada por no ser asertiva o no acomodarse a un modelo conductual o reglamentario preestablecido por normas generales de medición.

Por eso la tolerancia y la educación inclusiva deben superar el pasar a medias sobre las materias, los grados y los programas educativos, puesto que los errores son oportunidades evidentes de mejorar, de crecer y de perfeccionar. Cuando se atiende la diversidad, se aprende a conocer diferentes puntos de vista y las prácticas evaluativas homogéneas deben tener inmersa la facilidad de descubrir las respuestas de los estudiantes e incluso las intenciones de estos frente a su aprendizaje y sus proyectos de vida. (Guerrero, Castillo, Chamorro y De Gil, 2013, pp. 361-381).

El teatro y la educación son un arma poderosa para el aprendizaje del ser humano, la cual no pueden estar separados dentro de un mismo lugar, por el contrario, deben estar unidos para complementar esta fuerza que nuestra sociedad lo necesita, ambos son un conector porque ambos son un vehículo que quiere transportar un mensaje, por lo tanto se transforman en un herramienta útil significativa para generar aprendizajes de calidad en nuestros estudiantes.

CAPÍTULO II:

Experiencia pedagógica teatral con estudiantes de 4° básico del Colegio Integral Altazor de Peñaflor

Basados en la experiencia pedagógica llevada a cabo con estudiantes de 4° básico del colegio Integral Altazor de Peñaflor, se ha considerado que el teatro es una herramienta

importante para el aprendizaje, ya que fomenta el trabajo en equipo, la sociabilización entre pares y desarrolla la creatividad, lo crítico y la comunicación del individuo. Existe una infinidad de estímulos percibidos por los jóvenes involucrados en la enseñanza y que son fundamentales en este proceso, exponerlos a diferentes experiencias les permite evaluar la capacidad de explorar el mundo que les rodea, hasta sus propias posibilidades y limitaciones. Así, el teatro puede ser entendido como un instrumento que capacita para ir progresivamente estructurando, comprendiendo y aprendiendo el mundo exterior. Esta herramienta lúdica, permitirá a los estudiantes desarrollar su imaginación, estimular la atención y concentración, el razonamiento, la observación, asociación y comparación, en definitiva, habilidades que le permitirán sentar las bases para potenciar la comunicación que proyecte un aprendizaje eficiente en el área de la comprensión lectora.

González Díaz Araujo (2004), menciona que el estudiante que logra vivenciar procesos de juego dramático y construir aprendizajes estético-expresivos, tiene una invaluable oportunidad de desarrollar su mundo interno y que sus capacidades podrán relacionarse con un pensamiento divergente. Es por ello, que se considera realmente importante desarrollar estas habilidades en los estudiantes desde temprana edad, para que se puedan inferir en ellos los espacios de juego y puedan socializar y compartir sus experiencias vividas juntos a sus pares, haciendo propio el proceso de aprendizaje, ya que fomenta el trabajo colectivo, la creatividad y la comunicación social del individuo.

El teatro es un facilitador atractivo para que las personas se involucren en la enseñanza y el aprendizaje. A su vez, permite desarrollar otros factores como: la autoestima, la confianza en sí mismos, además de los saberes de otros temas.

1.1 La co-docencia teatral en el Colegio Integral Altazor de Peñaflo

La co-docencia, ha sido la participación de un equipo, conformado por dos profesores de diferentes asignaturas dentro de la sala de clase. Los docentes imparten sus clases conjuntamente y se implican de manera significativa en el proceso de enseñanza del estudiante, lo que permite explorar nuevas formas de metodologías compartiendo el mismo espacio físico.

Empíricamente, la co-docencia ha sido materia de estudio tanto a nivel internacional como nacional. El ámbito internacional lleva más ventaja, puesto que el estudio sobre la co-docencia, que se enmarca dentro del trabajo colaborativo, ha tenido varias décadas de desarrollo. En este sentido, algunas investigaciones han identificado beneficios derivados del trabajo co-docente, entre ellos el favorecer la diversificación de la enseñanza e intensificar los contenidos de los programas curriculares de las escuelas (Cook y Friend, 1995).

El Decreto N°83, que viene de algún modo a complementar el Decreto 170/09, pero enfocado en el ámbito pedagógico, en las distintas adecuaciones curriculares que se puede realizar dentro en un contexto de escuela regular y las adecuaciones de carácter individual que se requieran.

Una de las maneras de trabajo colaborativo en la que se ha puesto énfasis en implementar a partir del decreto 170 de 2009 es la co-enseñanza. Esta modalidad ha sido definida “como dos o más personas que comparten la responsabilidad de enseñar a un grupo de estudiantes” (Villa, Thousand y Nevin en Cramer et al., 2010, p. 65). “La co-enseñanza es una forma de trabajo colaborativo especialmente pensada en la lógica de la gestión curricular y la didáctica, pues se desarrolla mediante un proceso de planificación, instrucción y evaluación colaborativa” (Murawski, 2008, p. 40).

Co- docencia significa “dos o más profesionales entregando instrucciones sustantivas a grupos de estudiantes diversos o mezclados en un mismo espacio físico” (Cook y Friend, 1995; Kohler-Evans, 2006; Scruggs et al., 2007).

El Decreto Supremo N°170/2009 El Decreto N° 170 es el reglamento de la Ley N° 20201 y fija normas para determinar los alumnos con necesidades educativas especiales que serán beneficiarios de la subvención para educación especial.

El Decreto N°83 que orientará la labor de equipos docentes y directivos. Este Decreto promueve la diversificación de la enseñanza en Educación Parvularia y Básica, y aprueba criterios y orientaciones de adecuación curricular para estudiantes que lo requieran, favoreciendo con ello el aprendizaje y participación de todo el estudiantado, en su diversidad, permitiendo a aquellos con discapacidad, acceder y progresar en los aprendizajes del currículo nacional, en igualdad de oportunidades.

En su análisis de los sistemas educativos europeos, Schleicher (2015), concluye que los sistemas que han resultado más eficaces han transformado la organización tradicional

escolar: reagrupando maestros y educadores (promoviendo, desde el centro, el trabajo en equipo); reagrupando alumnos (organizando grupos con diversidad de criterios); replanteando horarios (para conseguir periodos más largos y flexibles) y ampliando los repertorios pedagógicos (investigación, trabajo colaborativo, aprendizaje a través de problemas reales). Con este análisis, se comprueba que la fusión del co-docente teatral con el docente de la asignatura asignada, se vuelve más dinámica, más diversa para el aprendizaje del estudiante.

Según Dugan y Letterman (2008), la docencia compartida puede tomar diferentes formas, desde dos docentes enseñando de manera simultánea en un curso (*coteaching*), dos docentes que alternan la docencia (*alternate*) o los grupos de docentes que trabajan juntos en la planificación de un curso. Tomando en cuenta las formas en cómo, una docencia estimulada por marcar una diferencia y bajo su gentileza, sede un espacio al co-docente teatral para aportar con su trabajo de forma compartida a la transversalidad de la enseñanza y generar un ambiente de diversidad para enseñar y para aprender

La principal forma de trabajo que se ha implementado en el establecimiento educacional es el coaching, es decir, existe un trabajo colaborativo de co-docencia entre el profesor de asignatura y el co-docente teatral. Donde el co-docente de asignatura entrega el contenido planificado previamente para la clase y el co-docente teatral entrega herramientas propias del área como proyección de voz, trabajo corporal, seguridad propia, entre otras. Como resultado de estas intervenciones se logró llegar a los objetivos planteados para cada clase, enriquecerla y facilitar la comprensión de estos y así lograr un real aprendizaje significativo en los estudiantes.

1.1.1 La figura del co-docente teatral

Pensar en el proceso didáctico como una totalidad, es la clave para diseñar un “ser docente” que esté a la par de un docente de asignatura en la escuela regular y bajo una lógica de co-docencia.

Ahora si tratamos de definir la palabra docente teatral, este concepto está bastante inconcluso, sin embargo, su finalidad es bastante clara que es renovar la forma de enseñar por medio del uso de técnicas propias del teatro, para que consigan ser integradas a las asignaturas y en las salas de clases.

Al posicionarnos conceptualmente, un co-docente teatral no tiene las mismas herramientas disciplinares que un docente de aula de Historia, por ejemplo. Sin embargo, desde un punto de vista didáctico, tiene mucho que aportar a las dinámicas de clase, partiendo por la capacidad discursiva, pero también considerando las habilidades miméticas, de posicionamiento y personificación, para hacer del conocimiento algo cercano.

Estas habilidades al cual se refiere con tener la capacidad de imitar situaciones, lugares o personajes, de desarrollar una postura física con presencia, carácter, seguro, sin miedo a equivocarse, porque al equivocarse también es parte del proceso de aprendizaje.

Esta co-docencia aporta en fortificar y aumentar las destrezas sociales, el lenguaje verbal y no verbal, acrecentar la seguridad, autoestima, la empatía entre otras, y sea una base de un nuevo aprendizaje.

Hablar de una didáctica general del teatro en la escuela regular, es despeñar la sala de clases, es imaginar un espacio de creación constante y alivianar la carga de tensión que se desarrolla en un aula regular con características tradicionales. Es por sobre todo, disfrutar y aprender desde el humor y desde el error.

Como se menciona anteriormente sobre las habilidades que puede desarrollar el estudiante, es que vayan progresando sus capacidades, primero dándose cuenta conscientemente de sus virtudes y defectos, para eso es muy importante que se desarrolle el buen humor para cuando se den cuenta de sus errores, lo tomen de una mejor manera y adviertan que no es nada malo, y que de esa forma también se aprende.

Una experiencia bastante interesante se vivió en las clases de Historia y Ciencias Sociales en el colegio Altazor de Peñaflor, donde el docente de asignatura y el co-docente de teatro realizaron una simbiosis entre la disciplina histórica y la didáctica teatral.

En este caso, el co-docente teatral se transformó en un “maestro ignorante” (siguiendo a Rancière, 2008), mostrando que el error no es algo negativo, sino, contrariamente a lo que se cree, es una herramienta didáctica cargada de liviandad.

De esta manera, Rancière (2008) dice que el maestro ignorante puede instruir tanto al sabio como al ignorante: verificando que busque continuamente. Quien busca siempre encuentra. No necesariamente encuentra lo que busca, mucho menos lo que se debe encontrar. Por eso el maestro ignorante podrá en este caso ampliar sus competencias no para llegar a verificar de esta manera la ciencia del joven instruido, sino la atención que este dedica a lo que dice y hace. (p.51).

Proponiendo una reflexión sobre lo anterior, el co-docente teatral quiere que sus estudiantes, encuentren en su búsqueda, su propio camino, más allá de evaluarlos o calificarlos, más bien es vivenciar lo que hace y aplica, es recorrer su proceso de aprendizaje de una forma más cercana y amable.

Al posicionarse como un ignorante, que no entiende, que no sabe, pero que sí es capaz de equivocarse y sin miedo de volver a preguntar, desarrolla en los estudiantes una enorme capacidad analítica y, a su vez, un sentido de empatía. Inconscientemente, los conduce a enmendar los constantes errores, dotándolos de una capacidad analítica y crítica para descubrir el error, pero también, aportándoles, desde un sentido valórico, la capacidad de posicionarse, de verse en él. Así, muchos estudiantes se veían reflejados en este maestro ignorante, perdiendo el miedo al ridículo, y sobre todo, perdiendo el miedo a cometer un error.

De este modo, resignificamos el error como una herramienta pedagógica clave para desarrollar en los estudiantes el sentido crítico del conocimiento, pero también, para formarlos en la tolerancia y la empatía para con sus pares.

1.2 Experiencia con docentes del Colegio Integral Altazor de Peñaflo

Si la Escuela está hecha para aprender y para convivir apaciblemente, como lo plantea el profesor Francisco Cajiao (1996), es tarea de todos los maestros y todas las áreas asumir el compromiso de la socialización respetuosa, más aún en una ciudad como la nuestra, donde los niveles de intolerancia y violencia son altamente sobresalientes.

Cuando el lenguaje teatral es empleado como herramienta socializadora y pedagógica en la escuela, pone en directa comunicación a los jóvenes, recreando su mundo, viviendo la magia de un diálogo cuerpo a cuerpo, donde cada movimiento y gesto facilita leerse a sí mismo y al otro más allá de las palabras, y enfrentar el temor a la equivocación, en un trabajo colaborativo, sintiéndose partícipe y escuchado por los demás y no en constante competencia, tal como lo planteó Humberto Maturana en el programa televisivo de canal Chilevisión, Tolerancia Cero (2012). El lenguaje teatral se convierte entonces, en un recurso que da confianza, tranquilidad y fortaleza y así, con la misma naturalidad de la escena, esta situación se vuelve espontánea en la vida cotidiana.

2.2.1 La experiencia del teatro en la asignatura de Lenguaje y comunicación

En primer lugar, debemos determinar que el teatro está presente en la asignatura de lenguaje y comunicación a través de las bases curriculares y los programas de estudio, específicamente por medio de la unidad de Género dramático donde se llevan a cabo lecturas frutivas de obras dramáticas, la muestra de obras por compañías profesionales y eventualmente, su puesta en escena. Naturalmente, dicho paso o proceso permite intencionar una oportunidad de aprendizaje con los estudiantes, al permitirles indagar en las motivaciones del autor y dar vida al texto, entendiendo la representación como un instrumento pedagógico de conocimiento de la obra dramática.

En segundo lugar, el teatro ha sido considerado, desde antes de la reforma educacional, como un elemento esencial en los distintos currículos propuestos, escenario que se presenta definitorio al determinar el grado de importancia que presenta a la formación de los estudiantes de nuestro país, situación que plantea la importancia histórica del teatro en los procesos de enseñanza – aprendizaje.

En último término, hay que señalar que el teatro es considerado por la asignatura de Lenguaje y comunicación no sólo desde una perspectiva histórica, sino como un medio de autoconocimiento y apreciación del mundo circundante y como aprehensión de una visión de mundo de un periodo determinado y una forma de hacer arte, construir y deconstruir la literatura de una época.

Según Tenti (2007), el sentido de lo escolar guarda directa relación con “la producción, el trabajo y la justicia (...) la libertad y la política (...) la construcción de la subjetividad y el sentido de las sociedades contemporáneas”. (p. 337).

Bajo esa perspectiva, se entiende que el conocimiento es un constructor sociocultural cercano al estudiante, sobre todo cuando es capaz de lograr el aprendizaje por medio de la colaboración de otros más capaces, por medio de lo que Vygotsky denomina Zona de Desarrollo Próximo (en Arancibia, 2008, p.101).

En consecuencia, se entiende que la enseñanza del lenguaje en sí misma, es la puerta de entrada a la comprensión del mundo circundante para toda persona en formación. Por tanto, todas las decisiones pedagógicas y didácticas tomadas en la asignatura de Lenguaje y Comunicación redundan en la vida cotidiana de todo estudiante, tanto en el presente como en su proceso de vida a futuro. En dicha asignatura se busca un aprendizaje significativo en torno a la escritura y lectura, que perfila a una herramienta creativa que permita y posibilite una adecuación social y contribuya a la expresión personal y colectiva.

En el Colegio Integral Altazor relataremos la experiencia del estudiante Bryan estudiante de 4° básico, estudiante de mal comportamiento, agresivo y con diagnóstico TEA (Trastorno del espectro autista), estudiante salía de la sala sin permiso, no le llamaba la atención de nada, golpeaba a sus compañeros con mucha rabia, como si la frustración de no comprender o de que nada le llamaba la atención era de una furia que no podía controlar.

Un día en la co-docencia de teatro con lenguaje llegamos a la materia de la poesía, que al comenzar a explicar la docente la materia quiso salir de la sala, lo que no se le permitió, al transcurrir los minutos, tocaba la forma de interpretar la poesía quien el co-docente teatral estaba a cargo, Bryan comenzó a sonreír y a poner atención disfrutando la forma como lo hacía el profesor, se pidieron voluntarios para salir adelante, y él fue uno de ellos, sorpresivamente la interpretación que realizó conmovió a todo el curso, sacando aplausos espontáneos, Bryan había descubierto algo nuevo y hermoso en él, simplemente la poesía era parte de él. Ambos docentes le propusieron al estudiante que, si quería pasar por los cursos interpretando la poesía, el cual el acepto encantado, no hubo curso que no lo aplaudiera, esta puerta fue la entrada a la comprensión del mundo, Bryan nunca peleó, su cambio fue radical, y se le articulo las materias más didácticas y activas para su proceso de aprendizaje.

2.2.2 Pre-básica

Por medio de la experiencia, se ha observado que la mayoría de las actividades escolares son llevadas a cabo bajo una metodología tradicional, es decir, utilizando estrategias como guías de trabajo, pruebas de selección múltiple o de desarrollo, entre otras; y manteniendo las actividades lúdicas alejadas de la educación formal, por ser consideradas como tiempo perdido para el estudio. Sin embargo, se ha demostrado que cuando se utilizan estrategias lúdicas, los estudiantes se motivan y el aprendizaje es más significativo y eficaz para ellos.

Según Rubiales (2018), Schiller, propone la frase: “el hombre sólo es plenamente hombre cuando juega” (1976). Gruppe comenta el significado de esta afirmación, aduciendo que el arte, la teoría y la filosofía son juegos para Schiller, y que los juegos capaces de movilizar estas artes, no son aquellos que se consideran pasatiempos, sino los que incluyen prácticas no necesarias y útiles para el perfeccionamiento de nuestra existencia. (en Navarro 2002, p. 70). Considerando esta idea, es de gran trascendencia la expresión lúdica en la infancia, pues por medio de ella, el niño y la niña se exteriorizan y conocen el mundo, desarrollando aptitudes físicas, psíquicas y sociales en dicho proceso.

Ante todo lo señalado, la experiencia de trabajar la co-docencia junto a la educadora diferencial, ha sido una experiencia enriquecedora para los estudiantes. Para los niños, el taller de teatro no es solo una forma de entretenimiento, sino también, una instancia de aprendizaje que los guiará a comprender el mundo y expresarse. Recordemos que Caba (2004, p. 2), nos explica que las estrategias lúdicas para el niño y la niña son formas innatas de explorar el mundo, de conectarse con experiencias sensoriales, objetos, personas y sentimientos. Es decir, son ejercicios creativos de solución de problemas. También hago hincapié en la estimulación del lenguaje, que favorece a los estudiantes que participan en el taller, siendo fundamental para trabajar y desarrollar la conciencia fonológica en relación con el aprendizaje de la lectoescritura.

No cabe duda, que la conciencia fonológica es la responsable del reconocimiento y manipulación de las unidades fonológicas del lenguaje hablado, lo que la convierte en una

habilidad indispensable para el proceso de adquisición de la lecto-escritura. (Jiménez y Ortiz cit. en Bravo, 2002).

En el taller de teatro realizado para los estudiantes del nivel pre-básica, tuvo el objetivo fundamental es estimular y adquirir las habilidades metafonológicas. Estas actividades consisten en ayudar a tomar consciencia del habla para identificar y articular fonemas, ejercicios de articulación por medio de actividades lúdicas. Vocalizaciones, cantos, trabalenguas, movimientos de expresión corporal y ejercicios de onomatopeyas esto se realiza cuando el docente teatral cuenta una historia y los niños realizan el sonido y los movimientos.

Los niños/as muestran un gran interés y entusiasmo, creando un clima grato para su aprendizaje, el compañerismo que se forma es muy especial, porque respetan cada uno su turno para ejercer el sonido y movimiento cuando les corresponde, además de recordarse cuando le toca el turno a alguno que se desconcentro, eso habla de la empatía y humildad la cual trabajan.

2.2.3 La asignatura de Historia y ciencias sociales

La innovación, la creatividad y el teatro como arte, son pilares fundamentales para una construcción más reveladora del conocimiento histórico educativo. Desde este planteamiento, justificamos una enseñanza de la historia de la educación más práctica y significativa, amparada en el uso de recursos pedagógicos más atractivos para el estudiante. Por ello, queremos recoger la experiencia de desarrollo de una innovación docente en la asignatura de historia, concretada con la aplicación y uso de la pedagogía teatral como recurso didáctico en el aula. La historia y las ciencias sociales, son quizás las disciplinas que mayor flexibilidad entregan al trabajo docente desde el área curricular en la escuela formal, particularmente en lo que respecta al currículum escolar de 4° a 8° año básico, visto desde la perspectiva teatral.

Durante cerca de cuatro años, junto al docente de aula de la asignatura de Historia y Ciencias Sociales, desarrollamos un trabajo de co-docencia muy particular. Por ejemplo, en 4° año básico, durante el segundo semestre del año escolar, los estudiantes deben ver el

legado que ha dejado la cultura greco-romana al mundo actual, por lo que diseñamos una serie de representaciones teatrales sobre los dioses griegos. Para ello, se llevó a cabo un arduo trabajo de diseño de libretos, de escenografía y vestuarios. Es aquí, cuando el docente teatral cobra un rol relevante, pues tiene mayor expertiz que el docente de asignatura; el docente de teatro guía el proceso de diseño, pero también encuadra el trabajo de dramatización y producción escritural, basado principalmente en los dioses Zeus y Afrodita.

La experiencia resultó ser muy satisfactoria, al principio tuvimos momentos con dificultades, que era como podríamos comprimir las dos horas pedagógicas para poder desarrollar las representaciones que tenía planificado el docente de historia, lo cual lo realizaba solo porque no coincidimos con nuestros tiempos para planificar juntos, solo lo pudimos lograr con conversaciones de pasillo o momentos de colación, esas fueron nuestras primeras dificultades el tiempo, pero teníamos una misión con los estudiantes los cuales estaban bastantes entusiasmados, el docente tenía cuatro horas con 4° básico y teatro dos horas de co docencia en historia, en sus dos horas solo con la asignatura trato la materia a representar de la cultura greco-romana al mundo actual, mientras las otras dos horas comenzamos con el diseño de libretos, escenografía, vestuarios y actuación parcelado, como sabíamos que a no todos les gustaba actuar o exponerse ante un público, se les destinaron los roles antes mencionados, tuvimos ocho ensayos en clases , cuatro con el docente de historia que fueron solo con él, y las otras cuatro horas en conjunto con el de teatro, las ganas, la dinámica y la disciplina de los estudiantes hicieron que resultara como se esperaba, una que era que tuvieran la comprensión de la materia, y lo segundo era que supieran que hay más formas de aprender colectivamente.

Ya hemos aclarado que el teatro, por su fuerte carácter interpersonal y relacional, se presenta además como un importante instrumento didáctico, especialmente útil para el desarrollo de habilidades sociales y educación en valores. (Núñez y Navarro, 2007). La práctica teatral se presenta como un observatorio, a través del cual se pretende conocer y/o descifrar la realidad histórico-educativa. La tarea del estudiante reside, en este caso, en aprender a interpretar las huellas del pasado. Es al alumno al que le corresponde ofrecer su interpretación al espectador respecto de la realidad que representa. Así, el estudiante-actor aspira a conmover al espectador, a afectar emocionalmente, a fin de que su interpretación no

se disuelva al regresar a la realidad exterior. En cuestión, nuestra tarea reside en propiciar que la teatralidad se presente en todo momento, como la propia esencia del teatro. (Motos, 2009).

Es curioso ver cómo este tipo de intervenciones generan, en los estudiantes, una especie de fijadores mentales, tanto de experiencias valiosas, como de aprendizajes significativos. Cómo olvidar a un estudiante que declaraba: “Tío, nunca me voy a olvidar que con usted fui Poseidón”.



Fig. nº 1: Representación Cortometraje “Golpe de Estado en Chile”; estudiantes de 6° Básico 2019, Colegio Altazor de Peñaflor. Fotografía del Profesor Víctor Huerta.

En cursos superiores, como 6° año básico, trabajamos diseñando un proyecto de intervención y representación de un juicio oral. Iniciamos con una visita a terreno al tribunal oral de Talagante, para conocer sus dependencias y el trabajo que realizaban cada uno de los funcionarios. Luego en la sala de clases, con el trabajo del docente de aula, analizamos las funciones que debía desempeñar cada uno de los “actores” de un juicio oral. Luego, en un trabajo de cuatro semanas, diseñamos los casos y los implicados, construimos vestuarios y logramos tener a fiscales, defensores públicos, encargados de PDI, testigos, imputados y jueces: nuestros protagonistas en la sala de clases.



Fig. n° 2: Representación de Juicio Oral, Defensor Público y Jueces de Tribunal, Estudiantes de 6° año Básico 2018, Colegio Altazor de Peñaflor. Fotografía del Profesor Víctor Huerta.

En el último nivel de la enseñanza básica, desarrollamos un gran proyecto de diseño escénico, con la creación, producción y filmación de una mini-película sobre la Conquista de América, tanto en el contexto mexicana como en el incaico. Es curioso ver cómo los estudiantes de 12 años, que no suelen implicarse en las dinámicas de la escuela, pues por su edad, solemos verlos desmotivados y con intereses en otros fines, lograron conectar con el trabajo en equipo, convertirse en líderes, planificando y guiando a sus pares. Aquí, la experiencia de ver al otro, de apoyar al otro, fue inconmensurablemente valiosa. Estudiantes que no necesariamente eran actores de la mini-película, brillaron en sus intervenciones de diseño de vestuario y utilería.

Desde hace tiempo, el desarrollo de representaciones teatrales está considerado como un recurso apropiado para la enseñanza de la Historia (Oliva y Torres, 1992; Vieites, 2014) y está siendo utilizado como metodología innovadora basada en la extendida idea de que, si lo que se aprende de memoria suele olvidarse con rapidez, lo que se trabaja de manera práctica, personal y directa se aprende para siempre (Navarro, 2007). Esta metodología, que ha sido contrastada con anterioridad en numerosos casos, ha sido aplicada en la Universidad de Córdoba para el estudio de la asignatura Historia Medieval de España, obligatoria para el 3er curso del Grado de Historia, en una experiencia llevada a cabo durante el curso 2019-2020 con estudiantes de la décima promoción (2017-2021).



Fig. N° 3: Representación de “La captura de Atahualpa”, cortometraje “La Conquista de América”; estudiantes de 8° Básico 2019, Colegio Altazor de Peñaflores. Fotografía del Profesor Víctor Huerta.

Ahora bien, ¿cómo un docente teatral puede aportar en este tipo de intervenciones? Principalmente apoyando al docente de aula en la puesta en escena de sus ideas de representación, es decir, guiando el trabajo de proyección de voz, posturas y expresividad en su conjunto. Haciendo del trabajo de representación, una producción mucho más profesional. Articulando la asignatura de Historia con las claves del lenguaje oral, y por sobre todo, haciendo de la Historia, una asignatura cercana.

2.3 Experiencia con estudiantes de 4° básico del Colegio Integral Altazor de Peñaflores

Cabe aclarar, que el Colegio Integral Altazor, cuenta con estudiantes en 4° básico con diagnóstico T.E.L (Trastorno específico del lenguaje) y T.E.A (Trastornos del espectro autista), lo que ha llevado a realizar un trabajo en conjunto con el resto del curso, enfocado a ejercicios de respiración, articulación y proyección de la voz; a su vez, junto con la profesional fonoaudióloga, se incorporaron ejercicios praxicos bucolinguofaciales, implementando ejercicios de vocalización empleados en el teatro que favorecen la expresión oral y permiten abordar las dificultades articulatorias de la voz. Desde esta diversidad de estudiantes, se ha encontrado un nicho pedagógico en el teatro como forma de apoyo para las distintas asignaturas que favorezcan el aprendizaje de forma seria y didáctica. Y como menciona Cajiao:

Si la Escuela está hecha para aprender y para convivir apaciblemente, es tarea de todos los maestros y todas las áreas asumir el compromiso de la socialización respetuosa, más aún en una ciudad como la nuestra, donde los niveles de intolerancia y violencia son altamente sobresalientes. (1996, p. 37).

Como dice Francisco Cajiao, nuestra labor como profesionales de la educación consiste en trabajar en conjunto por un mismo fin que es el aprendizaje de los estudiantes. En el Colegio Integral Altazor, hemos ido generando lentamente una colaboración con las asignaturas del plan común, pues queremos que los estudiantes logren alcanzar seguridad, confianza, autoestima y felicidad para un devenir como mejores seres humanos.

2.3.1 La voz

La voz, como hemos mencionado, es la herramienta que sirve para expresar ideas, sentimientos, necesidades, deseos, etc. Según Motos (2009), es una forma artística que permite llevar el conocimiento a los sentidos y a la conciencia del estudiante, por ende, aprender a utilizar la voz desde el lenguaje teatral, permite alcanzar nuevos modos de comunicación.

En la experiencia con los estudiantes de 4° básico del Colegio Integral Altazor, se han trabajado las técnicas dramáticas con el fin de incitar al estudiante a que exprese sus sentimientos y emociones a través del trabajo de la respiración, para luego trabajar el sonido, la voz proyectada, articulada, entre otras, para poder encontrar diferentes maneras de utilizar su propia voz interior y exterior y poder así, trabajar la interpretación de algún personaje. Siguiendo con Motos, creemos que:

La expresión oral, que es uno de los objetivos básicos de la educación en todos los niveles, se materializa mediante las actividades dramáticas no sólo con la finalidad expresiva sino también comunicativa y funcional, de aquí su empleo como estrategia didáctica para el aprendizaje de la lengua materna y de las segundas lenguas. (2009, p. 5).

Por otro lado, nos realizamos la siguiente pregunta: ¿Qué queremos encontrar en los estudiantes con estos ejercicios de voz? Queremos encontrar distintas maneras de ocupar o utilizar la voz para realzar la interpretación de un personaje, utilizar la proyección de la voz

adecuadamente, con la intencionalidad de comunicar, que al escuchar su articulación y dicción vocal clara, tengan conciencia de su mundo interior, que a través de los textos dados por el docente a cargo de la asignatura puedan crear un personaje. Pero lo que más nos interesa, es que los estudiantes desarrollen seguridad en sí mismos, que se liberen de forma completa de inseguridades, miedos, que puedan enfrentar cualquier situación conflictiva con herramientas de comunicación que conduzcan al diálogo que facilitará una expresión sincera de su ser.

Desde la perspectiva de Feldenkrais (1980), en el aprendizaje lo importante es centrar la atención en los medios y no en los logros. Esta premisa permite que el aprendiz se concentre en sí mismo durante el proceso y no en la meta, valorando más su potencial sin la presión de llegar a un objetivo específico, aprovechando todas las posibilidades y la nueva información que surja en el camino; expandiendo su visión de sí mismo. Alcanzar un objetivo será una recompensa por haberse interesado en sí mismo y en cómo aprende.

Según S. Domínguez (2010), es a través del teatro que se mejoran las formas de expresión, diversión y desarrollo. A los niños/as les gusta y lo pasan bien y además, favorece la evolución de su voz. El teatro ayuda a los niños/as a mejorar el lenguaje, la comprensión y especialmente la expresión. Con el teatro amplían su vocabulario, mejoran la pronunciación, entonación y vocalización. Asimismo, el teatro les permite conocer su voz aguda, grave, fuerte y débil, impulsa a los niños/as más tímidos a ir perdiendo poco a poco ese miedo a relacionarse con los demás o a hablar en público y a aceptarse a sí mismo, por lo tanto, se está propiciando a una buena socialización, autoestima y autonomía personal. Y no solo eso, sino que enfatiza la cooperación y el trabajo en equipo y les hace sentir que forman parte de un grupo de iguales.

En esta oportunidad se trabajó en la asignatura de música, y la co-docencia teatral, el trabajo consiste en una canción llamada “Flor de la cantuta”, la primera instancia era leerla en silencio, luego el profesor de música la cantaba acompañada de su guitarra, los niños mientras tanto escuchaban al profesor, el co docente teatral el aplicaba un ejercicio de respiración, inhalación en 10 tiempos y exhalación en 10 tiempos, con tres repeticiones de este ejercicio, lo siguiente fue que los niños al unísono leyeran la canción, la primera lectura tenía que ser normal, luego se le dio la indicación de que la segunda lectura sea con voz

aguda, luego grave, para ver en cual tono ellos se acomodan más y encontrarán su propio registro, luego junto al profesor de música y su guitarra se interpretó la canción, “Flor de la cantuta”, para finalizar los estudiantes comentaron sobre de qué se trataba la canción, y cómo se sintieron al interpretarla.

2.3.2 El movimiento

En esta experiencia, hemos elegido el cuerpo como medio de expresión de la sensibilidad, liberación, concentración y que le permita a los estudiantes ser conscientes de su corporalidad a través de las técnicas aportadas por el teatro.

Manosalva (2019), explica que la comunicación no verbal fue, hace unos años, una ciencia desconocida. Con el paso del tiempo, cinco disciplinas diferentes comenzaron a investigar acerca de la misma. Como menciona Davis (2010), los psiquiatras reconocen desde hace mucho tiempo que la forma de moverse de un individuo proporciona datos ciertos sobre su carácter, sus emociones y las reacciones hacia la gente que lo rodea. La observación de los movimientos corporales de un individuo muchas veces da pistas claras sobre lo que le ocurre. Si alguien sube agitado al transporte, puede ser una señal de que corrió para alcanzar el bus. La forma en la que un bailarín usa su cuerpo para danzar dice más cosas de las que se cree. Todo comunica, especialmente si se trata del cuerpo humano. Los brazos, las piernas, el rostro y sus gestos, la mirada misma de un individuo muchas veces dicen más de lo que las palabras expresadas alcanzan a comunicar.

Por este motivo, hemos vivenciado en los estudiantes de este curso, cuerpos rígidos, tensionados y sin energía, que en el proceso del trabajo de movimiento han sido transformados en cuerpos creativos, sensibles, ganosos, fluidos y liberados de situaciones que ellos venían cargando en el transcurso de sus cortas vidas.

Hemos trabajado para que tengan un espacio libre del miedo a ser ridiculizados, queremos que ellos, más que mostrar puedan sentir, donde se puedan fortalecer y puedan desarrollar su propia identidad y a su vez, la puedan compartir con los demás compañeros a través del movimiento.

Grotowski, afirmaba que: “(...) para interiorizar el entrenamiento, era importante el rigor profesional con el cual se estudiará profundamente las acciones físicas, impulsos, cantos,

danzas y entrenamientos físicos, hasta que se convirtieran en herramientas de la comprensión interior.” (1965, p. 24).

En esta ocasión los estudiantes los estudiantes de 4° básicos del Colegio Integral Altazor, son llevados al patio del colegio, a realizar trabajos físicos, comenzando con caminatas en distintos sentidos, con la indicación de respirar conscientemente sin apresurarse, luego aumentar un poco la velocidad hasta llegar al trote siempre con la indicación en distintos sentidos, se propone una música movida mientras ellos trotan, y la siguiente indicación es mover el cuerpo siguiendo la música, y realizar movimientos creados por ellos mismos y lo que la música les impulsa, sin mirarse unos con otros, al principio muchos se copiaban los movimientos, pero luego de algunos minutos cada cuerpo era un movimiento distinto, luego se les propone que al detener la música expresan un grito o ruido de liberación, lo grandioso que sin darle la siguiente indicación lo estudiantes comenzaron a ocupar distintos niveles del cuerpo, saltos, girando en el suelo esto duró 25 minutos sin parar, los niños/as entraron en un estado donde no se les veía el cansancio, por el contrario había un ritual, donde todo era impulsos, gritos y movimientos. Al culminar la clase solo se miraron y sonrieron, no hubo necesidad de realizar preguntas sobre la clase.

Este proceso, es el queremos seguir trabajando con nuestros estudiantes, para que a través del entrenamiento de los movimientos, ya sean acciones físicas o impulsos, ellos sean capaces de reconocer su cuerpo y tomen aquellas herramientas adquiridas para su formación personal en sus proyectos de vida.

2.3.3 El juego

En el juego, los estudiantes del Colegio Integral Altazor, han manifestado su ser en desarrollo, tomándolo no solo como diversión, sino como una herramienta de aprendizaje.

En palabras de Norbeck (1974), el juego se fundamenta en un estímulo biológicamente heredado, que se distingue por una combinación de rasgos: el juego es voluntario, hasta cierto punto detectable, diferenciado temporalmente de otros comportamientos por su calidad trascendental o ficticia.

El aporte como docentes, consiste en dejar que el juego fluya hasta que ellos comiencen a descubrir otras vías que los lleven a la creatividad acompañada por su imaginación, y los trasladen a la exploración, donde se puedan conectar con distintas experiencias de su entorno, ya sean reales o ficticias, para que aquello que comenzó como un juego, se transforme en un producto creativo.

Abad (2008), expone que el juego tiene que considerarse como un conjunto de operaciones que se unen o interactúan en un momento dado, por las que el estudiante logra satisfacer sus necesidades, transformando objetos y hechos de la realidad, por una parte, y de la fantasía por otra.

Caba (2004), explica que el juego para el niño y la niña es una forma innata de explorar el mundo, de conectarse con experiencias sensoriales, objetos, personas y sentimientos. Es decir, son ejercicios creativos de solución de problemas.

También nos hemos dado cuenta de que el juego, tanto para el docente como para el estudiante, es un liberador de energía creativa, que nos hace viajar a distintos lugares y comprender que muchas veces tenemos la solución enfrente, pero no la vemos por estar tan ensimismados, por intentar siempre hacer las cosas de manera perfecta o hacer lo correcto.

Por ello, Lazarus (1883) expone que el juego no produce gasto de energía, sino que es un sistema para recuperarla cuando la necesitamos o estamos decaídos. El juego rompe con el trabajo y las actividades cotidianas, nos permite descansar, distraernos y liberarnos del estrés.

Estudios sobre la lúdica, recalcan la importancia de jugar con objetos e ideas como parte del proceso de aprendizaje. El juego es, en realidad, un “asunto serio” en la educación para la ciencia. Lleva al desarrollo de habilidades de observación y experimentación y a la comprobación de ideas; ofrece la oportunidad de descubrir por uno mismo la belleza de la naturaleza. (Palacios cit. en Soler, 2014, p. 103).

Por eso es necesario estar rotando con distintas actividades para que no se transforman en rutinas y juguemos a aprender, no importa si se equivocan, pues ese es un gran juego de aprendizaje ya que a través del error, encontraremos el camino correcto.

Los estudiantes trabajaran la mímica de películas, cada integrante del curso de 4° básico del Colegio Integral Altazor, tendrá el turno de pararse frente al curso y exponer con gestos la película que cada uno de ellos/as proponga, indicaciones el o la estudiante que está al frente no puede hablar, solo sus compañeros podrán hacerlo, este trabajo quizás puede ser muy

simple a cierta vista, lo complejo para algunos es pararse frente a los demás, este juego logra la seguridad en ellos, la concentración que produce por adivinar lo que el compañero /a propone, el experimentar que por algunos momentos son protagonistas de este lúdico juego es enriquecedor tanto para los estudiantes como para el docente.

Y es por tal motivo, que el estudiante debe tener la plena libertad de realización, tanto externa como interna, para su desarrollo como individuo. Navarro, expone en su libro “El afán de jugar” (2002), nuevas teorías sobre el juego.

(...) menciona el deseo o impulso, como respuesta al instinto, el objeto y su empleo es el límite que marca el momento en el que se admite una actividad como juego, acepta la relación cognitiva que se deriva del empleo de instrumentos; y, por último, cuando trata del contexto y la interacción está justificando el juego social. (p. 100).

Esta vez, el turno es de los estudiantes de 5° básico del Colegio Integral Altazor junto con el profesor de educación física y el co-docente teatral son llevados al patio del colegio, solo se les pide que bajen con sus sillas, se les comenta que el ejercicio será un juego creativo, que no pueden dejarse llevar por lo que realiza el resto de compañeros/as, como pueden ver sólo tienen una silla, y ese será su objeto para jugar, no pueden sentarse en ella como es lo habitual, se propone una música adecuada para estimular y concentrarse en el juego, se les pide a los niños /as que se enfoquen en la silla, la recorran con la vista, la toquen y la manipulen con cuidado, hasta que ellos /as estén claros que ya no es una silla sino otra cosa, al tener claro este paso pueden comenzar a utilizarla y tratarla como la ven, este ejercicio, fue muy emocionante, porque algunos habían perdido a sus abuelos, mascotas y los trajeron por un instante a estar con ellos/as, otros/as paseabas en sus coches con muñecas, otros estuvieron en el campo, la playa o debajo de un puente, etc. Este juego nos enseñó como profesores las penas, ausencias y alegrías de los /as estudiantes, la sensibilidad, concentración, y su imaginación que desarrollan al manifestarse con un objeto impresiona y emociona a la vez. Es por eso que:

Los juegos deben considerarse como una actividad importante en el aula de clase, puesto que aportan una forma diferente de adquirir el aprendizaje, aportan descanso y recreación al estudiante. Los juegos permiten orientar el interés del participante hacia las áreas que se involucren en la actividad lúdica. El docente hábil y con iniciativa

inventa juegos que se acoplen a los intereses, a las necesidades, a las expectativas, a la edad y al ritmo de aprendizaje. (Torres, 2002, p.128).

El juego es más que divertirse o entretenerse, es el momento de liberarse, de emocionarse, de sentirte propio, de entregar, disfrutar con los demás, de compartir sus vivencias, de fluir y volar con penas y alegrías, la vida es un juego dulce y amargo.

CAPÍTULO III:

Una propuesta de estrategia teatral para la docencia

3.1 Docencia inquieta: El teatro como apertura de la mirada pedagógica

Conversando con docentes del Colegio Integral Altazor, éstos han manifestado desde su mirada y experiencia, que el teatro en la sala de clases es una gran estrategia pedagógica, lúdica, transformadora, motivadora, transversal y multidisciplinar, que da un gran apoyo tanto al docente como al estudiante, al crear y proponer una ruta que da cuenta de que existen múltiples modos de enseñanza del lenguaje, historia, ciencias, etc., abriendo con ello, posibilidades de enseñanza-aprendizaje más cercanas y creativas con y para los estudiantes. También hacen referencia, a que los aportes del teatro no solo permanece en la escuela, sino que trasciende fuera de ella. A su vez, los docentes agradecen poder llegar menos estresados a sus hogares y con ganas de seguir creando nuevas formas pedagógicas para trabajar.

Durante bastante tiempo, la evaluación en el aula había sido vista como un mecanismo de medición y calificación para la asignación de notas, que permitan la promoción estudiantil (Alonso, Gil y Martínez, 1996), por esto mismo, el estudio de la evaluación y la reorientación de su objetivo, ha permitido que ésta se transforme en una herramienta que apoye y potencie el aprendizaje del estudiante, es por eso que se piensa en una pedagogía transformadora, que nos lleve a otro escenario pedagógico y es ahí donde entra el teatro con sus estrategias y herramientas de apoyo a la plasticidad en la planificación de las asignaturas, haciendo del proceso evaluativo una instancia de aprendizaje más, pero también de disfrute y liviandad. Es ahí que la evaluación se vuelve una “evaluación para el aprendizaje”. Es importante encontrar una actividad artística, que permita potenciar la expresividad y seguridad en los estudiantes desde la transversalidad.

Sabemos que la función del docente está motivada por diferentes acciones y trabajos que deben llevarse a cabo de forma óptima para obtener procesos de aprendizajes, entre los que se encuentran las planificaciones por clases como eje organizador. Es ahí donde entra la plasticidad de la planificación en conjunto con teatro. Por ejemplo, una planificación normal de una clase de la asignatura de historia que tenga como tema la conquista de América, implica que el docente se prepare para explicar oralmente y por medio de imágenes, pero si el docente se transforma en un individuo educacionalmente inquieto y planificar en conjunto con el profesor de teatro, ambos crearán una clase interactiva, donde la historia de la

conquista sea preparada entre los estudiantes y profesores, y que cada estudiante tenga un rol en este trabajo: como escribir el texto-guión, buscar una localidad para la representación, maquillajes, vestuarios, entre otras funciones. De esta manera, el docente de la asignatura tendrá la oportunidad de buscar constantemente formas creativas e innovadoras de planificar sus clases, con una visión hacia una nueva co-docencia transformadora en beneficio del aprendizaje del estudiante. De allí, que sea necesario e importante tener la capacidad profesional de poder incorporar otros métodos o prácticas pedagógicas para un aprendizaje transversal, trascendiendo el trabajo, no sólo de objetivos genéricos de asignaturas puntuales, sino de objetivos transversales del currículo escolar. Como plantea Stenhouse (1985) dice: “El docente que investiga sobre su propia práctica en el aula posibilita la mejora de su propia labor, por consiguiente, es el docente quien debe arriesgarse a transformar su aula.”

Según lo mencionado, se considera la experiencia en la práctica como una forma de mejorar la labor docente al exigir un autoanálisis para seguir avanzando, siendo, las críticas y autocríticas, una oportunidad para crecer y descubrir el potencial como educadores. Autoevaluarse es mejorar nuestras acciones, estas son las maneras de lograr objetivos que se centran en acciones transformadoras para una práctica pedagógica en beneficio del estudiante y por qué no decirlo, para el docente. Así, Skovsmose y Borba (2004), proponen que en la investigación crítica la transformación de la situación inicial tiene como acción vital, el desarrollo de procesos participativos y cooperativos en los que todos los miembros del estudio permitan y hagan parte activa de dicho proceso.

Con ello, se piensa que el teatro emula la realidad de una manera superior que la escuela, sin embargo, el teatro es mucho más que la ficción que significa aprender de la realidad, obligando a salir del escritorio para comenzar a experimentar una lógica vivencial. J.G Sossa (2020), comenta que en el pasar de nuestras vidas siempre se está pasando por distintos momentos, algunos de mucha felicidad y otros llenos de dificultades, pero en ambas situaciones se puede aprender, por esto mismo es importante de hacerse cargo de tales situaciones como, experiencias de aprendizaje, y es por esta razón se necesita realizar un proceso de retrospectión, y analizarlos, encontrar lo mejor que se pueda, como también, comprender la razón del ¿por qué? y el ¿cómo? de las cosas negativas, y así tratar de aprender de los mismos errores en el futuro, convirtiendo tales debilidades en fortalezas.

3.2. Docencia Compartida: Estrategias del teatro para la enseñanza-aprendizaje transversal

Es importante decir, que el teatro es una gran estrategia pedagógica, pues sus aportes para la enseñanza y aprendizaje a través de actividades artístico-corporales, permiten desarrollar las formas expresivas y dramáticas en los estudiantes y docentes, apoyando la idea de un proceso compartido. A su vez, posibilita el tomar las distintas formas de expresión (oral, emocional, escrita y corporal), para ejercer una docencia abierta a intercambios productivos con otros docentes y asignaturas, en una búsqueda transversal para la educación en el Colegio Integral Altazor.

El teatro en la escuela, “puede revelarse como un instrumento educativo poderoso” (Oliveira y Stoltz, 2010, p.91), ya que es un recurso motivacional cuyo potencial didáctico viene a apoyar el proceso educativo (Fernández, 2011). A ello se debe que la función del teatro, como herramienta divulgadora y facilitadora de la transmisión de conocimientos, tenga un amplio recorrido histórico que se inicia en la antigüedad y que perdura hasta nuestros días. La escuela suele atravesar una serie de discursos homogeneizantes sobre las buenas prácticas pedagógicas. Conceptos como la “co-docencia” o “co-educación”, inundan la nomenclatura contemporánea de decretos y circulares ministeriales. Sin embargo, quienes estamos en educación sabemos que mucho de eso es un discurso que muy pocas veces llega a la práctica.

Partiendo de la base de que existen docentes “especialistas” en un gran número de disciplinas, es que resulta conflictivo hablar de una “co-docencia” real. Tradicionalmente, en la escuela se entiende que la co-docencia se da entre docentes especialistas de disciplinas curriculares con docentes diferenciales, aquellos especialistas en el trabajo con estudiantes con necesidades educativas especiales. Pero, ¿dónde entra el docente de teatro en este esquema?, la disciplina teatral, ¿es capaz de ganarse un espacio de conocimiento y aporte específico en el aula, adaptada a un currículum escolar formal?

Pensar en un espacio para el teatro en las clases tradicionales de lenguaje, historia o matemáticas, por ejemplo, es desde su base una innovación pedagógica, pues el teatro tiene algo que aportar al conocimiento puro y duro de las disciplinas tradicionales del currículum escolar chileno.

El colegio Integral Altazor de Peñaflor, junto con su cuerpo docente, comprendió que no es en el “qué” del conocimiento donde está la clave del éxito académico, sino en el “cómo”. Y en este “cómo”, el teatro es un mundo de innovación y diversificación del acceso, manipulación y evaluación del conocimiento tradicional. Una herramienta potentísima, plástica en el trato de las asignaturas.

Uno de los grandes conflictos didácticos de las asignaturas troncales, es que están demasiado lejos de la realidad cotidiana de los estudiantes. Por ejemplo, una clase más didáctica entrelazadas con otra asignatura. Y por lo mismo, resultan complejas de asimilar e imaginar por parte de los educandos. Allí el teatro cumple un rol clave, pues genera un acercamiento a la realidad desde la representación ficcional de la realidad, trayendo la cotidianeidad al aula de clases y siendo capaz de replicar situaciones de la vida real en un ambiente tradicionalmente protegido por temas académicos.

Por tanto, para responder a la interrogante ¿Cómo aporta, desde su expertis, un docente teatral? La respuesta es que desde la acción y práctica de co-docencia con los docentes de asignaturas troncales, que se vuelve una en la puesta en escena didáctica del trabajo de representaciones de la realidad cotidiana, y en ciertas ocasiones, no cotidiana. A través del teatro, traemos el conocimiento a la lógica vivencial de la práctica escolar y el docente tradicional se vuelve un gestor y articulador de conocimientos con el docente teatral. Con la práctica y experiencia colaborativa, ambos se vuelven uno, y ya no existe distinción entre el experto en una disciplina y el co-docente, pues el conocimiento específico pasa a ser parte de otro gran conocimiento, aquel que se adquiere en y con la práctica.

La función de las artes a través de la historia cultural humana ha sido y continúa siendo una tarea de ‘construcción de la realidad’. Las diferentes artes construyen representaciones del mundo (...) que pueden inspirar a los seres humanos para comprender mejor el presente y crear alternativas de futuro. Las construcciones sociales que encontramos en las artes contienen representaciones de estas realidades sociales que contribuyen a la comprensión del paisaje social y cultural en el que habita cada individuo (Efland, 2004, p. 229).

En los desafíos del trabajo colaborativo en la dinámica escolar, hay que seguir trabajando, pues no podemos contar sólo con la buena voluntad de los docentes de asignaturas o las ganas de experimentar nuevas estrategias para un mejor aprendizaje de los estudiantes. Se requiere tiempo para planificar junto al docente de asignatura, pautas ideadas junto al

equipo directivo y saber cuáles son los objetivos y metas del colegio. A su vez, se necesita que se le dé al teatro el espacio que merece como asignatura dentro del currículo. Todas estas cosas se trabajan en el colegio Integral Altazor para avanzar en el objetivo de crear juntos una enseñanza eficaz que mejore nuestras prácticas educativas para la formación de seres humanos integrales, que se desempeñen de forma libre y natural frente a la sociedad.

También es necesario dejar que los estudiantes realicen sus propios proyectos, el docente debe motivarlos, es dejar que sus creaciones también estimulen al docente y es desde ahí el docente encontrar los gustos y habilidades del estudiante.

Tal como afirman los expertos y según las recomendaciones de Bannan-Ritland (2008), que la elaboración de material para la observación puede ser un estímulo para que el docente experimente directamente la vivencia de adoptar una actitud observadora y aprecie sus beneficios a la hora de evaluar los aprendizajes del estudiante

Tesconi (2018) nos explica, que al principio es un poco difícil porque no estamos acostumbrados a que trabajen así, pero luego te das cuenta de que ellos trabajan mucho mejor. Incluso algunos que normalmente no trabajan en clase, pues cuando están en grupo se ayudan unos a otros al ver que son cosas que parten de ellos, porque en los proyectos que hicimos siempre partimos de las ideas del alumnado, pues trabajan mucho mejor . El docente como maker: la formación del profesorado en making educativo.

4.3 Docencia para la diferencia: Estrategias del teatro para gestar relaciones transversales

Los avances en la tecnología de las comunicaciones, han hecho que la población mundial esté literalmente a un *clic* de distancia entre sí. En esta mezcla, existe una variedad de culturas, cuerpos, identidades y personas que viven bajo distintos principios y normas. Como resultado, comprender las interacciones con la diferencia se ha convertido en parte de la vida cotidiana. Como menciona Manuel Orellana:

(...) la filosofía con niñas y niños quiere habilitar el espacio de opinión de esos 'locos bajitos', en el cual ellos puedan reflexionar su entorno, sus emociones y relaciones interpersonales. Además de afirmar la tolerancia entre ellos, y dar o pedir razones que apoyen sus argumentos a través de talleres y actividades lúdicas; experimentado

y escuchando en comunidad nuestras preguntas y provisionales respuestas, que, junto con ellos, nos hacen verdaderamente humanos. (2009).

La necesidad de relacionarnos más afectuosamente, de conocerse con otros niños/as y de ambientarse a nuevos estilos, culturas y tradiciones que nos entregan los emigrantes en nuestro país, son una gran oportunidad para la transculturalidad (Ortiz, 1940).

Quizás unas de las problemáticas para el docente es cómo poder abordar en las costumbres del estudiante extranjero, como explicarle y puedan entender la forma de enseñarles, la transculturalidad es el tránsito entre una cultura con la otra, la idea es ninguno pierda su cultura sino lo contrario ampliar el abanico cultural transversalmente en beneficio de todos.

El impacto del teatro en la pedagogía de la diferencia, posee características holísticas, ya que abarca el desarrollo integral del ser humano. La fusión de ambas disciplinas, su complementación, aporta al proceso de formación de personas (estudiantes, docentes y familias), quienes van adquiriendo herramientas fundamentales para la vida, aprendiendo a gestar relaciones honestas con la diferencia que encuentran en su día a día.

Las familias serán siempre un soporte importante en el proceso educacional del estudiante, cuando se cita al apoderado por el docente, siempre está el miedo o el pensar negativo de que algo malo hizo el niño/a en el colegio, unas de las situaciones que funciona para mejorar la calidad de relaciones escolares con las familias, es informarles las habilidades positivas, del buen comportamiento que tienen sus hijos/as, que tuvieron una gran presentación, las familias tienen que estar informadas de aquellas situaciones, para que también ellos vayan conociendo sus aptitudes, gustos, etc. de sus hijos/as, el estímulo debe ser compartido tanto de la casa, como del colegio. Un niño/a estimulado es un niño, feliz, con ganas, creativo, un niño/a libre.

Un docente que enseña una determinada asignatura puede desarrollar a través del teatro estrategias de enseñanza dinámicas y significativas, impactando positivamente en el proceso cognitivo de sus estudiantes y extendiendo esto a sus familias y amigos. Incorporar técnicas teatrales de manera transversal en diferentes instancias del proceso educativo (aula, recreos, talleres extracurriculares, etc.), permite que las características individuales de cada persona diversa de otra, sean consideradas un valor agregado y no un problema, aportando así con la

cultura enriquecedora de cada uno(a), la expresión de las emociones positivas y negativas así pueden ser bien canalizadas para convivir armoniosamente con otros y desarrollar habilidades blandas, entre otras.

Al apoyar las diferencias no se convierte en un problema, sino todo lo contrario se abre un abanico de distintas posibilidades de extraer y aprender nuevas formas, el ser inclusivo permite valorizar la diversidad del otro es ahí donde aprendemos a llevar una buena convivencia para lograr tener una mejor sociedad.

Cuando autores como Peter Taubman (1993), trabajan el tema de la diversidad desde los proyectos de multiculturalidad, consideran que para implementar una educación que recoja y autorice las diferencias es imperativo diseñar una aproximación que sea informada por el tema de la subjetividad y sus componentes. Se nos advierte que, si no es diseñado de esta manera, "...lo que hace la escuela es prometer un mayor entendimiento de la identidad y la cultura pero que produce identidades alienadas e intelectuales arrestados" (p. 303).

Como vemos, en el contexto educativo el aporte es significativo. La transición del teatro, del escenario a las aulas, ha sido relevante para el desarrollo de las habilidades socioemocionales y de aprendizaje, un tránsito influyente y carente de distinciones negativas, que potencia habilidades en el ser y que confluyen en el desarrollo humano. Las escuelas, en su rol formador, brindan espacios de aprendizaje significativos y contextualizados. La enseñanza es un proceso dinámico y debe ser prospectivo, proyectándose bajo los paradigmas actuales, sin temer a la innovación y cambio de éstos mismos, para mejorar lo ya establecido.

No existe una estrategia buena o mala, existen estrategias innovadoras que pueden ir siendo modificadas según la necesidad observada.

Y una de las estrategias es capacitar al docente de asignatura con herramientas del teatro, para que así posteriormente ellos las enseñen a los estudiantes, es una propuesta diferente más innovadora, puesto que siempre se espera que el docente teatral lo realice, pero vemos necesario que el docente comience a tener otras formas de enseñanzas para complementarlas con las que ellos manejan.

Los procesos de transición no son inmediatos ni fáciles, requieren ser validados y a través de su implementación, promover mejoras que apunten al objetivo creado. Las virtudes que el pedagogo de teatro transmite, aportan conocimiento y enriquecimiento a las diversas áreas del saber en los estudiantes.

La pedagogía de la diferencia es un concepto aún poco convencional, sin embargo, este tránsito entre distintas disciplinas como el teatro, asignaturas troncales y profesionales de la educación, nos dan la oportunidad de mostrar y aprender de cada una de ellas, con sus métodos y prácticas para fusionar distintas áreas, he ahí la verdadera integración, en la que los estudiantes observan y manifiestan la comunión colectiva, en un proceso que cada vez está tomando más relevancia y abriéndose paso, debido a la integralidad de habilidades: la consideración de las diferencias individuales, el dominio de las emociones y la plasticidad que brinda al momento de enseñar, entre otros.

Conclusiones

A través de la observación se pudo evidenciar que la falencia en el cierre de un proceso de enseñanza el docente evalúa criterios como desplante, proyección, postura y expresión y estos no habían sido abordados ni modelados en ninguna de las clases planificadas, considerando esta dificultad se determina extraer las herramientas de la disciplina del teatro

que se consideran pertinentes para facilitarle a través de una estrategia teatral dirigida a los docentes, estos son :

- La voz: Libertad, seguridad y autoconciencia
- El Movimiento: Conciencia, precisión y concentración
- El juego: Un permiso para equivocarse

Para abordar este tema se considera la experiencia pedagógica teatral con estudiantes de 4° básico del Colegio Integral Altazor de Peñaflor, la co-docencia en el nivel de pre básica, en lenguaje e historia de básica primer y segundo ciclo, además de la experiencia con docentes del mismo colegio.

La propuesta de estrategia teatral es entregar a los docentes una visión alternativa de lo que es la docencia inquieta: el teatro como apertura de la mirada pedagógica; la docencia compartida: estrategias del teatro para la enseñanza-aprendizaje transversal y la mirada de la docencia para la diferencia: estrategias del teatro para gestar relaciones transversales, para que el profesor entienda esta nueva propuesta.

El objetivo general que se plantea es generar una propuesta con herramientas teatrales que capaciten al docente para mejorar la comunicación oral y corporal de los estudiantes de 4to básico del colegio Integral Altazor basados en la experiencia en pedagogía teatral para esto se propuso:

Seleccionar herramientas de la disciplina del teatro que pueden ser utilizadas como estrategia teatral para la docencia, desde aquí se extraen las herramientas anteriormente mencionadas y consideradas indispensables.

Estudiar la experiencia pedagógica teatral llevada a cabo con estudiantes de 4° básico del Colegio Integral Altazor de Peñaflor, objetivo que se basa específicamente desde mi experiencia directa y activa que he tenido durante todos los años en el colegio, conociendo y considerando la comunidad escolar completa.

Para finalmente generar la propuesta de estrategia teatral para la docencia considerando los dos objetivos anteriores planteados.

Las herramientas de la pedagogía teatral, como la voz, el movimiento y el juego mejoran habilidades comunicativas relacionadas a proyección de la voz y corporal de los estudiantes

de 4to básico, esto se evidencia en la diferencia que presentaron los estudiantes que participaron o participan en el taller de teatro dirigido por mi persona, que respondieron positivamente a estas exigencias en tiempos de evaluación.

Al mismo tiempo los docentes de los subsectores de aprendizaje del colegio Integral Altazor capacitados fueron capaces de evaluar con conocimiento las herramientas aprendidas de la Pedagogía teatral, ya que en las propuesta se consideraron capacitaciones dirigidas a ellos entregando el conocimiento necesario y preciso para abordar esta temática en aula común con la diversidad de estudiantes.

La metodología utilizada fue la cualitativa ya que se realiza a través de la observación y la experiencia obtenida trabajando en este establecimiento.

El diseño de investigación no experimental transversal causal, se aplica ya que al no ser experimental la investigación se realiza en su contexto natural y luego se analizó, se realizó en tiempo único y causal ya que la finalidad no fue describir el problema, sino que intenta encontrar las causas del por qué se genera esta dificultad.

Las principales disciplinas abordadas e indispensables en la elaboración de esta propuesta fueron: Teatro, Pedagogía teatral, y Psicología del aprendizaje de Vygotsky - Piaget ya que son las que entregan las herramientas abordadas en la propuesta hacia los docentes y desde la psicología los autores nombrados exponen las teorías que ayudan a entender el proceso de desarrollo y aprendizaje por el que atraviesan los estudiantes observados.

Se utilizaron las herramientas de recolección de datos aplicadas en el nivel estudiado, a través de la experiencia se observó cómo se desenvuelven en el aula común, contexto natural de los estudiantes de 4to básico y se realizaron entrevistas a los docentes que realizan clases en este mismo curso, esto permite tener una visión más general de los estudiantes y sus dificultades, a estos mismo docentes se les solicitan las, rúbricas utilizadas en los niños y niñas del colegio, y que indican concretamente qué y cómo se evaluarán.

Una vez entendido lo que significa el término comunicación y la interacción en la cual puede efectuarse a través de los medios verbales y no verbales, es importante mencionar que

este no siempre es considerado en los procesos de enseñanza aprendizaje formal y que los docentes tampoco están preparados para ello. Luego de este proceso de investigación, se hizo relevante la necesidad de incorporar dentro de la constante capacitación docente las herramientas que mejoren sus procesos evaluativos y que nuestros estudiantes adquieran herramientas que le permitan mejorar sus habilidades comunicativas orales y corporales.

La investigación realizada, confirmó que en la realidad los estudiantes carecían de habilidades comunicativas efectivas que le permitieran desenvolverse con confianza frente a sus pares. Aquí es donde las estrategias y aplicación de la didáctica de la pedagogía teatral como son la voz, el movimiento y el juego pasa a ser una herramienta para el aprendizaje, ya que fomenta el trabajo en equipo, socialización entre pares, creatividad, espíritu crítico y habilidades de comunicación desde la individualidad de cada niño.

Se pudo concluir, que existe un desconocimiento de las herramientas pedagógico teatrales y de cómo estas pueden modificar y beneficiar a los estudiantes en su comunicación oral y corporal.

Al considerar estas herramientas dentro de las metodologías pedagógicas, se pueden mejorar los resultados académicos, así como también las áreas socioemocionales. Es importante que el estudiante incorpore estas herramientas teatrales a su cotidianidad, ya que desarrollan y estimulan el autoestima y autoconcepto, al tener herramientas que le permitan desenvolverse de forma más segura permite que se enfrente a situaciones nuevas con mejor disposición y con pensamiento positivo.

Es importante considerar al docente en su rol de mediador, capacitarlo con los conocimientos mínimos para su correcta ejecución ya que desde su formación estas herramientas no están consideradas, entonces la propuesta de la pedagogía teatral vendría a complementar esta constante capacitación de los docentes en su quehacer diario.

Los docentes por su parte, pueden flexibilizar su estilo de enseñanza considerando esta nueva propuesta para así optimizar el proceso enseñanza-aprendizaje, enriqueciendo sus

metodologías y al mismo tiempo, obteniendo mejores resultados académicos en sus estudiantes.

Comunicarse oralmente no es solamente reunir letras y formar palabras, uno enriquece mucho más esta habilidad al saber expresarse, entonar, desplazarse; dar la importancia a la respiración; rara vez somos conscientes de ella y en su mayoría no lo hacemos correctamente, al hacerlo correctamente alcanzamos un nivel de concentración mayor al habitual.

La expresión del cuerpo viene a completar nuestro discurso, comunicar nuestros sentimientos, emociones, estados de ánimo, en educación su rol ayuda a desarrollar la creatividad y la expresión artística de los estudiantes. Esta herramienta estimula la confianza y el autoconocimiento, entrega la oportunidad al estudiante de ser libre, un ser expresivo y sin miedos a mostrarse ante los demás, lo que concuerda totalmente con mi propuesta.

Otras de las herramientas fundamentales expuestas en esta investigación, son el juego y la imaginación, a través de ellas se potencian las habilidades educativas descendidas, en particular en aquellos estudiantes que poseen problemas del lenguaje, conductual y comunicativas, el teatro ayuda a desarrollar las competencias sociales y afectivas que algunos niños necesitan y que el docente al tener este conocimiento puede ser un mediador cercano y presente.

Desde la experiencia vivida se obtiene el conocimiento base necesario para haber planteado la pedagogía teatral como estrategia educativa, lo observado durante el trabajo de acompañamiento al docente de asignatura, donde su rol es entregar contenido planificado y el rol del co-docente teatral, entregar las herramientas propias del área como proyección de voz, trabajo corporal, seguridad propia, entre otras, logran dar como resultado en las intervenciones, un enriquecimiento de la comprensión de los contenidos, logrando así un real y significativo aprendizaje en los estudiantes.

Bibliografía

- Abad, E. V., García, M. I. B. y Tello, F. H. (2008). La adaptación de los tests en estudios comparativos interculturales. *Acción psicológica*, 5(2), 7-16.
- Alonso Sánchez, M., Gil Pérez, D. y Martínez Torregrosa, J. (1996). Evaluar no es calificar. La evaluación y la calificación en una enseñanza constructiva de las ciencias. *Revista Investigación en la Escuela*, 30, 15-26.
- Amezcu Martínez, M. y Hueso Montoro, C. (2004). Cómo elaborar un relato biográfico. *Archivos de la Memoria*, (1), 4.
- Anderson, R. C. y P. D. Pearson, P.D. (1984). A schema- theoretic view of basic processes in reading comprehension. En P. D. Pearson (ed.). *Handbook of reading research*, pp. 255-291. Nueva York: Longman
- Arancibia, V. (2008). *Manual de psicología educativa*. Ediciones UC.
- Atorresi, A., Centanino, I., Bengochea, R., Jurado, F., Martínez, R. y Pardo, C. (2009). Aportes para la enseñanza de la lectura: segundo estudio regional comparativo y explicativo. OREALC/UNESCO.
- Avendaño, F. (2007). *El desarrollo de la lengua oral en el aula: estrategias para enseñar a escuchar y hablar*. Alcalá de Guadaíra (Sevilla): Homo Sapiens.
- Bamberger, J. (1982) Growing up prodigies: the midlife crisis. En D.H. Feldman (Ed). *Developmental approaches to giftedness and creativity*. San Francisco, Jossey Bass
- Bannan-Ritland, B.; Kelly, A. E.; Baek, J. Y. y Lesh, R. A. (2008). Enabling innovations in education and systematizing their impact. *Handbook of design research methods in education: Innovations in science, technology, engineering, and mathematics learning and teaching*, pp. 3-18.
- Barba, E. (1994). *A canoa de papel*. São Paulo: Hucitec.
- Barba, E. y Savarese, N. (2007). *El arte secreto del actor*. Alarcos.
- Bernal Torres, C. A. y Briceño Moreno, M. D. L. Á. (2010). Estudios de caso sobre la gestión del conocimiento en cuatro organizaciones colombianas líderes en penetración de mercado. *Estudios gerenciales*, 26(117):173-193.
- Berry, C. (2019). *La voz y el actor*. Alba Editorial.
- Benavente Morales, C. (2020). Prodigiosa: consagración cultural y espectáculo contemporáneo en Yma Sumac (1922-2008). *Athenea digital: revista de pensamiento e investigación social*, 20(3), pp. 1-12.

- Bravo, L., Villalón, M. y Orellana, E. (2002). La conciencia fonológica y la lectura inicial en niños que ingresan a primer año básico. *Psykhe*, 11(1).
- Bruner, J. (1998). La teoría del desarrollo como cultura. En observatoriocultural.udgvirtual.udg
- Bruscia, K. E. (1987). *Improvisational models of music therapy*. Charles C Thomas Pub Limited.
- Bustos, I. (1995). *Tratamiento de los problemas de la voz*. Madrid: Cepe.
- Caba, B. (2004). De jugar con el arte al arte de jugar. (Ensayo). Obtenido de <http://storage.vicaria.edu.ar/caba.pdf>.
- Cajiao, F. (2004). La concertación de la educación en Colombia. *Revista iberoamericana de educación*, Vol. 34: Pactos educativos. En <https://rieoei.org/RIE/article/view/886>
- Calvache Díaz, Á. C. (2018). Aplicación de tres ejercicios teatrales para mejorar el desempeño escénico del cantante académico vinculado al teatro musical (Estudio de caso). Master's thesis, Quito: UCE.
- Cano García, E. (2015). Las rúbricas como instrumento de evaluación de competencias en educación superior: ¿uso o abuso? Profesorado. *Revista de currículum y formación del profesorado*, 12 (3) (Monográfico Las reformas educativas basadas en el enfoque por competencias: Una visión comparada). Disponible en: <http://www.ugr.es/~recfpro/rev123COL1.pdf>.
- Cañón Ramírez, O. M. y Pedraza Madero, L. J. (2020). El teatro como estrategia para desarrollar las competencias ciudadanas en los estudiantes del grado séptimo de la jornada tarde del Colegio Enrique Olaya Herrera. Incidencia de la pedagogía teatral como recurso didáctico en el aprendizaje de las artes musicales. Tesis. En - repository.libertadores.edu.co
- Château, J. (1958). École et éducation. *Les Etudes Philosophiques*, 13(2).
- Cifuentes Obreque, S. R. I., Donoso Sandoval, L. A. y Osorio Hernández, S. A. (2016). Incidencia de la pedagogía teatral como recurso didáctico en el aprendizaje de las artes musicales. Tesis. En www.repositorio.umayor.cl
- Claparède, E. y Coll, C. (1983). *Psicología genética y aprendizajes escolares*. Madrid, Siglo XXI.
- Claparède, E. (1932). *La découverte de l'hypothèse*. Libr. F. Alcan.
- Climmer, B. J. (1968). FLICKER NOISE FROM TUNGSTEN CATHODES. In Conference on Physical Aspects of Noise in Electronic Devices: 11th-13th September, University of Nottingham. Peter Peregrinus Limited.
- Cómitre, I y Valverde, J.L. (1996). Proyecto lingüístico-ies-zoco- Role playing. En IES ZOCO, C/ JOSÉ MARÍA MARTORELL, S/N Córdoba, 14005
- Contreras Espinosa, R. (2013). Acercamiento a las características de los videojuegos y sus beneficios en el aprendizaje. Congreso internacional de videojuegos y educación, Cáceres. En <https://core.ac.uk/download/pdf/50525521.pdf>

- Cook, L., & Friend, M. (1995). Co-enseñanza: Pautas para crear prácticas efectivas. *Atención en niños excepcionales*, 28(3), 1-16.
- Correa, F. V., Agila, D. G., Pulamarín, J. J. y Palacios, W. O. (2012). Sensación y percepción en la construcción del conocimiento/Sensation and perception in the construction of knowledge. *Sophia*, (13), 124-149.
- Cramer, M. (2010). La prueba DGPF sobre evaluación de cámaras aerotransportadas digitales, descripción general y diseño de prueba. *Photogrammetrie-Fernerkundung-Geoinformation*, 73-82.
- Cruz Cruz, P. (2014). El juego teatral como herramienta para el tratamiento educativo y psicopedagógico de algunas situaciones y necesidades especiales en la infancia. Universidad Nacional de Educación a Distancia (España). Facultad de Educación. Departamento de Didáctica, Organización Escolar y Didácticas Especiales.
- De Marinis, M. (2005). *En busca del actor y del espectador* (Vol. 2). Editorial Galerna.
- De Zubiría, M. (1989). *Fundamentos de Pedagogía Conceptual*. Bogotá.: Plaza & Janes 8.
- De Zubiría, M. (1999). *Pedagogía Conceptual: Desarrollos filosóficos, pedagógicos y psicológicos*. Bogotá.: Fondo de publicaciones Bernardo Herrera Merino
- Decreto Supremo N°170 (2009) El Decreto N° 170 de la Ley N° 20201
- Diaz Araujo, G. G., Marti, S. E., de Servera, E. T. y Torres, S. (2004). *Teatro, adolescencia y escuela: fundamentos y práctica docente*. Aique.
- Dugan, K., y Letterman, M. (2008). Student appraisals of collaborative teaching. *College Teaching*, 56(1), 11-15.
- Echeverría, R. (1994/2003). *Ontología del Lenguaje*. 6ta, Edición, Chile, Ed. JC Sáez.
- Efland, A. (2004). Las artes y la creación de la mente: las contribuciones de Eisner a las artes en la educación. *Revista de Educación Estética*, 38 (4), 71-80.
- Egea, M. B. y Sánchez, M. G. (2010). Recursos didácticos para la enseñanza musical de 0 a 6 años. *Revista electrónica LEEME*, (26):14-31.
- Eines, J. y Mantovani, A. (1980). Teoría del juego dramático. Ministerio de Educación, Instituto Nacional de ciencias en la educación Madrid, Vol. 8, pp. 33-96
- Elkonin, D. B. (1980). *Psicología del juego*. Madrid: Visor libros (Orig. 1978).
- Escobar-Pérez, J. yCuervo-Martínez, Á. (2008). Validez de contenido y juicio de expertos: una aproximación a su utilización. *Avances en medición*, 6(1), 27-36.
- Escrivá, V. M., García, P. S. yNavarro, M. D. F. (2002). Procesos cognitivos y emocionales predictores de la conducta prosocial y agresiva: La empatía como factor modulador. *Psicothema*, 14(2), 227-232.

- Feldenkrais, M. (1972). *Autoconciencia por el movimiento*. Paidós.
- Feldenkrais, M. (1980). *Learn to Learn*. Booklet.
- Feldman, R.S. (2005). *Psicología: con aplicaciones en países de habla hispana*. (Sexta Edición) México, Mc GrawHill.
- Fernández March, A. (2011). La evaluación orientada al aprendizaje en un modelo de formación por competencias en la educación universitaria. *REDU. Revista de Docencia Universitaria*, 8(1), 11-34.
- Fons Sastre, M. B. (2019). Investigar la Dramaturgia del Actor: la antropología teatral y sus aplicaciones científicas. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 9.
- Garaigordobil Landazabal, M. (1995). *Psicología para el desarrollo de la cooperación y de la creatividad*. Bibao: Desclée de Brouwer. Biblioteca de Psicología.
- García Andrés, A., Fuentes, N. A. y Montes García, O. (2012). Desigualdad y polarización del ingreso en México: 1980-2008. *Política y cultura*, (37), 285-310
- García Huidobro M.V. (2016). *Pedagogía teatral*. Universidad Católica de Chile
- García-Huidobro, M. V. (2018). *Pedagogía teatral: metodología activa en el aula*. Ediciones UC.
- García, A. y Llull, J. (2009). *El juego infantil y su metodología. El modelo lúdico en la intervención educativa*. Editex.
- García, G. M. (2010). Escuchar en colores. En redi.ufasta.edu.ar
- Gardner, H. (1997). *Inteligencias múltiples. La teoría en la práctica*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Garrido, J. (2010). Lengua y globalización: inglés global y español pluricéntrico. *Historia y comunicación social*, 15, pp. 63-95.
- Godoy Miranda, O. (2016). Análisis de competencias y problemas frecuentes en la comunicación oral en estudiantes de octavo año de enseñanza básica. Tesis para optar al grado de magíster en lingüística mención lengua española, Universidad de Chile, Santiago Chile.
- González, S. (1999). *La comprensión lectora*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- Grisales, Cardona, J. I. (2006). *Método para el manejo de la voz escénica*. Universidad de Antioquia.
- Grotowski, J. (1968). *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI.
- Grotowski, J. (1990). Textos de 1965-1969. Elección. Varsovia: conocimiento sobre la cultura.
- Grotowski, J. (1999). El pontifisex. Pontedera, Italia, *TDR* (Cambridge, Mass.), 43 (2), 11-11.
- Guerreros Benavides, J. I., Castillo Molina, E. J. S., Chamorro Quiroz, H. G. y De Gil, G. I. (2013). El error como oportunidad de aprendizaje desde la diversidad en las prácticas evaluativas. *Plumilla educativa*, 12(2), 361-381.
- Guil Ward. (2010) (Psico)Pedagogía teatral: La Experiencia Lúdica. <http://pedagogoteatral.blogspot.com/> (08/01/10)

- Hayes, L.J. (1994). Pensamiento. En S. C. Hayes, L. J. Hayes, M. Sato y K. Ono (Eds.), Análisis del comportamiento del lenguaje y la cognición (págs. 149-164). Reno, NV: Prensa de contexto.
- Huey, E.B. la psicología y la pedagogía de la lectura. Cambridge: MIT press, 1968. (Publicado originalmente, 1908).
- Joffé, R. (1986). *La misión*. Cine Colombia.
- Jung, C.G. (1969). *El hombre y sus símbolos*. Madrid. Aguilar.
- Jurado Grisales, C. (2006). Evaluaciones materiales didácticos multimedia para la Educación Superior. Especialización en Docencia Universitaria. Departamento de Estudios Educativos. Universidad de Caldas.
- Kaufman, J.C. y Beghetto, R. A. (2009). Beyond Big and Little: The Four C Model of Creativity. *Review of General Psychology*, 13, (1),1-12
- Kohler-Evans, P. A. (2006). Co-teaching: How to make this marriage work in front of the kids. *Education*, 127(2), 260-265.
- Laferrière, G. (1997). *Prácticas creativas para una enseñanza dinámica: la dramatización como herramienta didáctica y pedagógica*. Ciudad Real: Ñaque.
- Laferrière, G. (1999). Apprendre à organiser et à gérer la classe, communauté d'apprentissage assistée par l'ordinateur multimédia en réseau. *Revue des sciences de l'éducation*, 25(3), 571-592.
- Laferrière, G., Lamon, M. y Chan, C. K. (1993). Emerging e-trends and models in teacher education and professional development. *Teaching education*, 17(1), 75-90.
- Lagos Araya, R., y Palacios Arce, N. (2010). Incidencias del Teatro en el Aprendizaje y Personalidad de Niños y Niñas de 6º Año de Educación General Básica. Doctoral dissertation, Universidad Academia de Humanismo Cristiano.
- Lázaro, M. (1883). Über die reize des spiels. Academia de Educación Física Bronisław Czech (Cracovia). Biblioteca Principal.
- Le Boulch, J. (1987). *La educación psicomotriz en la escuela primaria*. España.
- Lehman, H. (1953). *Age and achievement*. Princeton. Princeton Univ. Pres.
- Limiñana Gras, R.M. (2008). Cuando crear es algo más que un juego: creatividad, fantasía e imaginación en los jóvenes. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*. Universidad Nacional de Jujuy, (35), 39-43.
- López Recacha, J. (2009). Evolución histórica del concepto de comprensión lectora Innovación y experiencias educativas. N° 16 en https://archivos.csif.es/archivos/andalucia/ensenanza/revistas/csicsif/revista/pdf/Numero_16/JOSE%20ANTONIO_LOPEZ_2.pdf
- Lucci, M. A. (2011). La propuesta de Vygotsky: la psicología sociohistórica. En digibug.ugr.es.

- Majluf Pizarro, D. y Montecinos Díaz, P. (2018). Proximidades y distancias: decreto N° 83/2015 y co-docencia (Doctoral dissertation, Universidad Academia de Humanismo Cristiano).
- Macías, M. C. (2011). El juego dramático en educación infantil. *Temas para la Educación*, 12, 1-6.
- Malagarriga Rovira, T. y Valls Casanova, A. (2003). *La audición musical en la Educación Infantil*. Barcelona: Ceac.
- Mancho Duque, M. J. (1990). La espiritualidad española del siglo XVI: aspectos literarios y lingüísticos. *Acta Salmanticensia/Estudios filológicos*, 226.
- Manosalvas Llerena, J. P. (2019). Técnicas de expresión oral aplicadas al teatro. Bachelor's thesis, Quito: UCE.
- Maslow, A. (1959). La creatividad en las personas autorrealizadas. En H. Anderson (Ed.) *La creatividad y su cultivo*. Nueva York. Harper y fila
- Martínez, S. D. (2010). El teatro en Educación Infantil. *Temas para la educación. Revista Digital para profesionales de la enseñanza*, (27).
- Martínez, F. V. (2000). Las corrientes educativas en la Grecia clásica desde la perspectiva del concepto postura. *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos* (México), 30(1), 89-116.
- Martínez, F. C. (2017). Análisis descriptivo de los efectos de la danza libre en jóvenes en situación de discapacidad intelectual pertenecientes al Centro Educacional Ríos de Valdivia (Doctoral dissertation, Universidad Austral De Chile).
- Maturana, Humberto (2012) *Entrevista. Última Mirada*, Canal Chilevisión.
- Ministerio de Educación. (2012). Estándares orientadores para egresados de pedagogía en Educación Media. Bases curriculares y programas de estudio. <http://www.curriculumlineamineduc.cl/605/w3-channel.htm>
- Montavéz, M. (2012). La expresión corporal en la realidad educativa. Descripción y análisis de su enseñanza como punto de referencia para la mejora de la calidad docente en los centros educativos de educación primaria de la ciudad de Córdoba. Córdoba: Editorial servicio de publicaciones de la universidad de Córdoba.
- Morel du Boil, P. G Vaccari, G., Mantovani, G. y Lionnet, G. R. E. (1990). Colour inclusions and habit-modification in cane sugar crystals. *Zuckerindustrie*, 115(12), 1040-1044.
- Morón, M. C. (2011). La importancia de la motivación en la educación infantil. *Revista digital para profesionales de la enseñanza*, N° 12, pp. 1-5.
- Motos, T. (1983). *Enfoques teóricos sobre la expresión corporal como medio de formación y comunicación*. Bogotá. Horiz. Pedagógico.
- Motos, T. (2009). El teatro en la educación secundaria. *Revista virtual: Creatividad y Sociedad*, 14.
- Muguercia, M. (1995). Teatro y utopía en el siglo XX. *ESCENA. Revista de las artes*, 53-59.

- Murawski, W.W. y Dieker, L. (2008). 50 maneras de mantener a su co-profesor: estrategias para antes, durante y después de la co-enseñanza. *Enseñanza de niños excepcionales*, 40 (4), 40-48.
- Navarro, L. P. (2007). *Autoeficacia del profesor universitario: eficacia percibida y práctica docente*. Vol. 15. Narcea Ediciones.
- Navarro, V. (2002). *El afán de jugar. Teoría y práctica de los juegos motores*. Barcelona: Inde.
- Neira, R. V. (2010). El juego en la educación escolar. En Lulu. com. [nhttps://books.google.com](https://books.google.com).
- Norbeck, E. (1974). El estudio antropológico del juego humano. *Folleto del Instituto Rice-Estudios Universitarios Rice*, 60 (3).
- Núñez Cubero, L. y Navarro Solano, M. D. R. (2007). Dramatización y educación: aspectos teóricos. *Teoría de la Educación: revista interuniversitaria*, s/n pp.225-252.
- O'Donovan, B., Price, M. y Rust, C. (2001). La experiencia de los estudiantes de evaluación basada en criterios (a través de la introducción de una tabla de evaluación de criterios comunes). *Innovaciones en educación y Enseñanza internacional*, 38 (1), 74-85.
- O'donovan, B., Price, M. y Rust, C. (2004). Mejorar la comprensión de los estudiantes de los estándares y criterios de evaluación. *Enseñanza en la educación superior*, 9(3), 325-335.
- Oliveira, Med y Stoltz, T. (2010). Teatro na escola: consideraciones a partir de Vygotsky. *Educar em revista*, n°36, pp. 77-93.
- Olmedo, M. (2010). Estrés laboral. Atrapados por el estrés. *Revista ©RÍTICA*, N° 968, JulioAgosto, pp. 30-35.
- Ortiz, F. (1940). Del fenómeno social de la transculturación y de su importancia en Cuba. *Revista Bimestre Cubana*, 46(2).
- Ospina, P. (2016). Estrategias pedagógicas para desarrollar la lateralidad a través del juego, la ronda y el geoplano en niños de 4 y 5 años, del colegio de la Universidad Libre. Bogotá: Repositorios Universidad Libre. Recuperado en: <https://repository.unilibre.edu.co/bitstream/handle/10901/8953/Trabajo%20de%20grado%20Pilar%20Ospina.pdf?sequence=1>
- Pérez Porto Julián y Gardey Ana (2010). Tono, México. Recuperado de: <http://definicion.de/ritmo/#>
- Pérez, J.C.N., Pienda, J.A.G., Rodríguez, M.G., Pumariiega, S.G., Montero, C.R., Pérez, L. Á. y Torres, M.D.C.G. (1998). Estrategias de aprendizaje, autoconcepto y rendimiento académico. *Psicothema*, 10 (1), 97-109.
- Pérez-Díaz, M. (2022). La cultura física terapéutica y su influencia para el tratamiento de la voz en los docentes. *Arrancada*, 22(41), 58-73.
- Piaget, J. (1929). Les dos direcciones de la pensée scientifique. *Arco. Des sciences physiques et naturelles*, 11, 145-162.

- Piaget, J. (1945). Precursores cognitivos del lenguaje. *Precursores cognitivos*. Juegos, sueños e imitación en la infancia. (C.Gattegno & F.M. Hodgson, Trans.). Nueva York: Norton.
- Piaget, J. (1962). *Play, Dreams and imitantion in childhood*. New York. Morton.
- Piaget, J. (1980). Psicología Del Niño. (Versión pdf). En http://23118.psi.uba.ar/academia/carrerasdegrado/musicoterapia/informacion_adicional/311_escuelas_psicologicas/docs/piaget1.pdf
- Prost, R. (1985). Diseño arquitectónico. *Diseño Arquitectónico*, 1-192.
- Quesada, C. A. (2004). La expresión corporal y la transversalidad como un eje metodológico construido a partir de la expresión artística. *Revista Educación*, 28(1), 123-131.
- Ramírez, FO y Wotipka, CM (2001). ¿Lento pero seguro? La expansión global de la participación de la mujer en los campos de estudio de la ciencia y la ingeniería, 1972-1992. *Sociología de la Educación*, n°3, vol.74, pp.231-251.
- Ramírez, R.F., Manosalvas, M.I. y Cárdenas, O.S. (2019). Estereotipos de género y su impacto en la educación de la mujer en Latinoamérica y el Ecuador. *Revista Espacios*, 40 (41).
- Ramos Díaz, E., Rodríguez Fernández, A., Ros Martínez de Lahidalga, I. y Zuazagoitia Rey Baltar, A. (2018). Implicación escolar de estudiantes de secundaria: La influencia de la resiliencia, el autoconcepto y el apoyo social percibido. *Educación XXI: revista de la Facultad de Educación*, n°1, vol.21, pp.87-108.
- Rancière, J. (2008). *El maestro ignorante*. Mimesis.
- Relloso, Gerardo. (2007). Definición de aprendizaje. Departamento de Producción de Colegial Bolivariana, C.A. ed. Psicología. Caracas, Venezuela: Colegial Bolivariana, CA. pp. 121. ISBN 980-262-119-6
- Reyes, A. (2014). *El deslinde: prolegómenos a la teoría literaria*. Editorial Verbum.
- Ribot, T. (1901). *Ensayo sobre la imaginación creadora*. Madrid. Victoriano Sáez.
- Rogers, C. (1978). Hacia una teoría de la creatividad. En Th. Roberts (Ed) *Cuatro psicologías aplicadas a la educación*. Madrid, Narcea.
- Rouvière, H. y Delmas, A. (2002). Anatomía humana: descriptiva, topográfica y funcional. Sistema nervioso central, vías y centros nerviosos (Vol. 4). Elsevier mason
- Rubiales, A. M. V., Rubiales, F. V., y Ortega, M. D. P. G. (2018). *El juego infantil y su metodología*. SSC322_3. IC Editorial.
- Rust, C., Price, M. y O'DONOVAN, BERRY (2003). Mejorar el aprendizaje de los estudiantes mediante el desarrollo de su comprensión de los criterios y procesos de evaluación. *Valoración y evaluación en la educación superior*, 28 (2), 147-164.

- Sainz, A. (2014). Arriba el telón: enseñar teatro y enseñar desde el teatro. Secretaría General Técnica. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Recuperado en: <http://www.mecd.gob.es/porugal/dms/consejeria>.
- Salcedo, C. (2010). Propuesta pedagógica para el desarrollo de la lateralidad y el pensamiento espacial a partir del juego con niños entre 5 a 7 años del grado transición, primero y segundo del colegio mi pequeño mundo. Florencia, Caquetá. Recuperado en: <https://es.scribd.com/document/333885245/Desarrollo-de-La-Lateralidad-y-El-PensamientoEspacial-a-Traves-Del-Juego-Con-Ninos-de-5-a-7-Anos-Del-Grado-Transicion-Primero-y-Segund>
- Sampieri, R., Fernández, C. y Baptista, P. (2010). *Metodología de la investigación* (5ta. ed.). DF. México: McGraw Hill.
- Santos, A. C. (2010). *Gestión de talento humano y del conocimiento*. Ecoe ediciones.
- Sanuy, Conchita. (2003). *Cascabelea: Actividades de expresión oral, corporal, musical y plástica*. España. (Vol. 24). Narcea Ediciones.
- Schleicher, A. (2015). Escuelas para estudiantes del siglo XXI: líderes fuertes, maestros seguros de sí mismos, enfoques innovadores. Cumbre Internacional de la Profesión Docente. Publicaciones de la OCDE. 2, rue Andre Pascal, F-75775 París Cedex 16, Francia.
- Schön, D. (1992). Formar profesores como profissionais reflexivos. Os professores e sua formação. Lisboa: *Dom Quixote*, 2, pp. 77-91.
- Scruggs, T. E., Mastropieri, M. A. y McDuffie, K. A. (2007). Co-teaching in inclusive classrooms: A metasynthesis of qualitative research. *Exceptional children*, 73(4), 392-416.
- Sedano Solis, A. S. (2017). El Teatro Aplicado como campo Científico-Didáctico en la Formación Docente. Sistematización Teórica y Propuesta Curricular para El Desempeño del Profesorado. Universidad; Universidad de Alcalá. Programa de Doctorado en Estudios Lingüísticos, Literarios y Teatrales.
- Smith, F. (1971). La independencia de la identificación de letras, palabras y significados en la lectura. *Investigación trimestral de lectura*, 394-41.
- Simonton, D. (1988). Creativity, leadership, and chance. En R. J. Sternberg (Ed) *The nature of creativity*. New York. Cambridge Univ. Press.
- Simonton, D. (2000) Creative development as acquired expertise: Theoretical issues and an empirical test. *Developmental Review*, 20, 283-318.
- Skovsmose, O. y Borba, M. (2004). Metodología de la investigación y educación matemática crítica. En *Investigación de las dimensiones sociopolíticas de la educación matemática*, Springer, s/n, pp. 207-226). Boston, MA.

- Solé, I. (1993). Estrategias de comprensión de lectura. En www.lecturayvida.fahce.unlp.edu.ar
- Soler, P., Planas, A., Ciraso Calí, A. y Ribot Horas, A. (2014). Empoderamiento en la comunidad. El diseño de un sistema abierto de indicadores a partir de procesos de Evaluación Participativa. Sociedad Iberoamericana de Pedagogía Social (Barcelona, España).
- Sormani, N. L. (2004). El niño espectador. *Los Rabdomantes*, 4(4), 89-98.
- Sossa Ballestas, J. G. (2020). La pedagogía del cuerpo: una mirada construida desde el juego y el teatro. *Educación, Lenguaje y Cognición*. (2020)
- Stanislavski, C. (2019). *Ética y disciplina: método de acciones físicas*. Escenología Ediciones.
- Stenhouse, D. (1985). Filosofía activa en educación y ciencia: paradigmas y juegos de lenguaje. *Revista de Filosofía de la Educación* 43 (3): 451-469.
- Sutton-Smith, B. (1993). Dilemas en el juego de adultos con niños. Juego entre padres e hijos: descripciones e implicaciones, Juegos entre padres e hijos: descripciones e implicaciones, en books.google.com. pp.15-40.
- Tapia Meza, W. M. (2021). El emergentismo de los procesos mentales. en <http://hdl.handle.net/20.500.12773/13286>
- Taubman, P.M. (1993). Identidades separadas, vidas separadas: Diversidad en el currículo. Entendiendo el currículo como texto racial: Representaciones de identidad y diferencia en la educación, 287-306.
- Tenti Fanfani, E. (2007). Consideraciones sociológicas sobre profesionalización docente. *Educação & Sociedade*, 28, pp. 335-353.
- Tesconi, S. (2018). El docente como maker: la formación del profesorado en making educativo. En <https://ddd.uab.cat/record/201253> [Consulta: 11 agosto2022]. Universitat Autònoma de Barcelona. Departament de Pedagogia Aplicada.
- Torres, C. M. (2002). El juego: una estrategia importante. *Educere*, 6(19), 289-296.
- Torres, D. S. (1992). Els Santa Oliva, castlans d'Eramprunyà (segles XI-XIII). *Anuario de Estudios Medievales*, 22, 24-43.
- Touzard, R. (1971). Presacral ganglioneuroma in an adult. *Journal de Chirurgie*, 101(5), 577-581.
- Vieites García, M. F. (2014). Educación teatral: una propuesta de sistematización. *Revista teoría de la educación*, vol. 26, nº 1, pp. 77-101.
- Villalón, M., Suzuki, E., Herrera, M.O. y Mathiesen, M.E. (2002). Calidad de la Educación Infantil Chilena desde una Perspectiva Internacional Calidad de la Educación Preescolar Chilena desde una Perspectiva Internacional. *Revista Internacional de Educación Temprana*, 10 (1), 49-59.
- Vygotsky, LS (1933). *El problema de la conciencia. Obras escogidas*. Vol. I. Editorial Antonio Machado.

- Vygotsky, L. (1978). Interacción entre aprendizaje y desarrollo. *Lecturas sobre el desarrollo de los niños*, 23 (3), 34-41.
- Vygotsky, L. (1982). *El desarrollo de los procesos superiores*. Crítica. Barcelona.
- Vygotsky, L. (1986). *Imaginación y creatividad en el adolescente*. Universidad de Chicago.
- Vygotsky, L. (1988). *El Desarrollo de los Procesos Psicológicos Superiores*. Ed. Grijalbo. México.
- Vygotsky, L. (1998). Teoría de las emociones: estudio histórico-psicológico. *Teoría de las emociones*, 1-416.
- Vygotsky, L. (2003). *La imaginación y el arte en la infancia* (Vol. 87). Ediciones Akal.

ANEXO N° 1



Depto. de Ed. Básica
 Curso: 4° Básico.
 Asignatura: Lenguaje.

Nombre:	Fecha:	Nota:
Objetivo a Evaluar: Declamar poema "El caracol" memorizando cada uno de sus versos, expresando de manera oral y corporal lo que se quiere transmitir del poema.		

Indicadores	Excelente (3pts)	Bueno (2pts)	Insuficiente (0)
1) Es capaz de recordar la poesía en su totalidad.			
2) Pronuncia correctamente las palabras del poema.			
3) Muestra buena posición corporal, se mantiene erguida (o) durante toda la poesía.			
4) Pronuncia con énfasis palabras importantes. Considera los signos de expresión, dando una entonación correcta a la declamación del poema.			
5) Cumple con la fecha indicada			
Total:			

Puntaje Total: 15 puntos.

Puntaje Obtenido: _____.

ANEXO N° 2



Depto. de Educ. Básica
Curso: 4° Básico.
Asignatura: Historia.

PAUTA DE EVALUACIÓN DISERTACIÓN ÁRBOL GENEALÓGICO

Nombre: _____ Fecha: _____

Indicadores de evaluación	Puntaje máximo	Puntaje logrado
1. Saludan a los presentes al momento de comenzar	1	
2. Demuestra dominio del tema presentado (presenta a su familia)	4	
3. Usa vocabulario adecuado a su edad	2	
4. Utilizan material de apoyo "árbol"	2	
5. Tiene buena postura y se ve seguro(a) de sí mismo(a) durante toda la exposición	3	
6. Utiliza dibujos o imágenes para acompañar la información	2	
7. Respeta a sus compañeros durante toda la exposición.	2	
8. Presenta disertación en fecha establecida	2	
9. Cumple con los datos requeridos: Nombre de cada uno de los integrantes de su familia Fecha de nacimiento Indica el parentesco	3	
<u>Total real</u>	21 puntos	