ANEXO 1

CARTA DE AUTORIZACIÓN DE LOS AUTORES PARA LA CONSULTA, LA REPRODUCCIÓN PARCIAL O TOTAL, Y PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL TEXTO COMPLETO.

Bogotá, D.C., junio 13 de 2019

Señores
BIBLIOTECA CENDA

Estimados Señores:

Nosotros, **Abel Julian Carrillo Villarraga, Francisco Godoy Riaño, Ricardo Peñuela Quintero y Nury Riaño Garzón,** autores del trabajo de grado titulado **Unidad Didáctica para la Enseñanza de Teatro con Base en el Teatro Popular Mestizo y Analógico (TPMA),** presentado y aprobado en el año 2019 como requisito para optar al título de **licenciados en educación artística y artes escénicas**; autorizamos a la Biblioteca de la Corporación Universitaria CENDA para que, con fines académicos, muestre a la comunidad académica la producción intelectual de la Corporación Universitaria CENDA, a través de la visibilidad de su contenido de la siguiente manera:

- Los usuarios pueden consultar el contenido de este trabajo de grado en el catálogo bibliográfico de la Biblioteca y en las redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio la Institución.

- Se permite la consulta, reproducción, a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para todos los usos que tengan finalidad académica, ya sea en formato CD-ROM o digital desde Internet, Intranet, etc., y en general para cualquier formato conocido o por conocer.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, ***"Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores"***, los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables.

Abel Julian Carrillo Villarraga
Cc: 3186375 de Sibaté
Francisco Godoy Riaño
Cc 86.054.233
Ricardo Peñuela Quintero
Cc:1019039404 de Bogotá
Nury Riaño Garzón
Cc;1018433357 de Bogotá
Firma y documento de identidad

ANEXO 2

FORMULARIO DE LA DESCRIPCIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

TÍTULO COMPLETO DEL TRABAJO DE GRADO:
Unidad Didáctica para la Enseñanza de Teatro con Base en el Teatro Popular Mestizo y Analógico (TPMA)

SUBTÍTULO, SI LO TIENE:

_____

AUTOR O AUTORES

Apellidos Completos	Nombres Completos
Carrillo Villarraga **Godoy Riaño** **Peñuela Quintero** **Riaño Garzón**	**Abel Julian** **Francisco** **Ricardo** **Nury**

TUTOR (ES)

Apellidos Completos	Nombres Completos
Baldion	**Paola Marcela**

JURADO (S)

Apellidos Completos	Nombres Completos
Bermúdez **Jiménez Pinzón**	**Diana** **Franci Milena**

TRABAJO PARA OPTAR AL TÍTULO DE: licenciados en educación artística y artes escénicas

NOMBRE DEL PROGRAMA**: licenciatura en educación artística y artes escénicas**

CIUDAD: Bogotá AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO: 2019

NÚMERO DE PÁGINAS 111

- TIPO DE ILUSTRACIONES: Ilustraciones
- Mapas
- Retratos
- Tablas, gráficos y diagramas
- Planos
- Láminas
- Fotografía

MATERIAL ANEXO (Si este material corresponde a vídeo, audio, multimedia o producción electrónica guardar por fuera del formato PDF):
Unidad didáctica TPARA T, TEATRO PARA TODOS Y TODAS

PREMIO O DISTINCIÓN *(En caso de tener una mención especial)*:

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES EN ESPAÑOL E INGLÉS: Son los términos que definen los temas que identifican el contenido. (*En caso de duda para designar estos descriptores, se recomienda consultar con la Biblioteca en el correo biblioteca@cenda.edu, donde se les orientará).*

PALABRAS CLAVE	KEYWORDS
Analogía,	Analogy,
Didáctica,	Didactic,
Freire,	Freire
Mestizo,	mestizo
Pedagogía,	pedagogy,.
Popular,	popular,
Rodríguez,	Rodríguez,
Hermenéutica analógica.	analogical hermeneutics.

RESUMEN DEL CONTENIDO EN ESPAÑOL E INGLÉS: (Máximo 250 palabras - 1530 caracteres):

Este documento se encamina a la elaboración de una *unidad didáctica* que parta de los principios teóricos y prácticos del *Teatro popular, mestizo y analógico*, forma teatral propia de Ditirambo Teatro. Dicha *unidad* se establecerá de acuerdo con los principios ontológicos y epistemológicos de la *Pedagogía del oprimido,* buscando ser un aporte a la transformación social. Conmensurando así la práctica teatral, la práctica educativa y el cambio social.

This document is directed to the developed of a didactic unit, based on the theoretical and practical principles of popular, mestizo and analog theater, Which is a typical method of Ditirambo Teatro. This unit is established according to ontological and epistemological principles of Pedagogy of the Oppressed, seeking to be a contribution at social transformation. In this way is established a dialogue between the theatrical practice, the educational practice and social change

ANEXO 3

CARTA DE ENTREGA DEL ESTUDIANTE

Bogotá D.C, junio de 2019

Señores
Biblioteca

Corporación Universitaria CENDA

Por medio de la presente hacemos entrega oficial del trabajo de grado para optar al título de PROGRAMA titulado **"Unidad Didáctica para la Enseñanza de Teatro con Base en el Teatro Popular Mestizo y Analógico (TPMA)"**, elaborada por los estudiantes **Abel Julian Carrillo Villarraga, Francisco José Godoy Riaño, Omar Ricardo Peñuela Quintero y Nury Riaño Garzón** presentado como requisito para optar al título de licenciados en educación artística y artes escénicas.

Cordialmente,

Abel Julian Carrillo Villarraga
Cc: 3186375 de Sibaté

Francisco Godoy Riaño
Cc 86.054.233

Ricardo Peñuela Quintero
Cc:1019039404 de Bogotá

Nury Riaño Garzón
Cc;1018433357 de Bogotá

Unidad Didáctica para la Enseñanza de Teatro con Base en el Teatro Popular Mestizo y Analógico (TPMA)

Abel Julian Carrillo Villarraga

Francisco Godoy Riaño

Ricardo Peñuela Quintero

Nury Riaño Garzón

Paola Baldion

Docente de Cenda

Corporación Universitaria Cenda

Licenciatura en Educación Artística y Artes Escénicas

Semestre Octavo

Bogotá D.C 2019

Dedicatoria

AL PUEBLO COLOMBIANO, PARA QUE VEAMOS HACIA NOSOTROS MISMOS Y RECONOZCAMOS EN LA COMUNIÓN LA HERRAMIENTA PARA ESCRIBIR NUESTRA PROPIA HISTORIA Y ASUMIR NUESTRO PAPEL COMO AGENTES HISTÓRICOS DE LA REALIDAD QUE NOS PERMITA REGRESAR A NUESTRA HUMANIDAD.

A LOS MAGOS DE LA PALABRA QUE HACEN POSIBLE EL ENCUENTRO DENTRO Y FUERA DEL TEATRO A LA LUZ DE UNA REALIDAD QUE PERMITE SOÑAR Y CONTAR NUESTRA PROPIA HISTORIA.

A LUPITA GODOY BONILLA POR ESE CARIÑO DE FAMILIA QUE VA MÁS ALLÁ DE LO HUMANO ;.A BEATRIZ JAIMES POR SU HOMBRO EN EL CAMINO Y A LAURA NATALIA "AILA" ARROYAVE POR RECUPERAR MI DISFRUTE POR EL ARTE.

A MI FAMILIA POR CORRESPONDENCIA Y POR ELECCIÓN, QUIENES HAN ACOMPAÑADO MI CAMINAR, A CADA UNO DE LOS SERES QUE HAN LLENADO MI VIDA DE MAGIA, LUZ, COLOR Y SONRISAS, A QUIENES ME PERMITE SER CREER FLUIR Y CRECER.

A NUESTRAS MADRES QUE HAN GESTADO NUESTRO CUERPO Y NUESTRAS IDEAS DESDE EL AMOR. Y A NUESTROS PADRES QUE HAN ESTADO Y NO

Resumen

Este documento se encamina a la elaboración de una *unidad didáctica* que parta de los principios teóricos y prácticos del *Teatro popular, mestizo y analógico,* forma teatral propia de Ditirambo Teatro. Dicha *unidad* se establecerá de acuerdo con los principios ontológicos y epistemológicos de la *Pedagogía del oprimido,* buscando ser un aporte a la transformación social. Conmensurando así la práctica teatral, la práctica educativa y el cambio social.

Palabras clave: Analogía, didáctica, Freire, mestizo, pedagogía, popular, Rodríguez, hermenéutica analógica.

Abstract

This document is directed to the developed of a didactic unit, based on the theoretical and practical principles of popular, mestizo and analog theater, Which is a typical method of Ditirambo Teatro. This unit is established according to ontological and epistemological principles of Pedagogy of the Oppressed, seeking to be a contribution at social transformation. In this way is established a dialogue between the theatrical practice, the educational practice and social change.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción 9

Planteamiento del Problema 13

Pregunta Problema: 16

Objetivos: 17

Objetivo General: 17

Objetivos Específicos: 17

Justificación. 18

Marco Referencial 20

Antecedentes 20

Aspectos de la Didáctica: 25

Marco Contextual. 27

Locombia. 27

Educación en Colombia 28

Ditirambo Teatro 30

Marco Legal 33

Ley General de Educación- Ley 115 1994 33

Ley General de Cultura- Ley 397 de 1997 35

Convenio 455 de 2005 entre los Ministerio de Cultura y Educación 2005 35

Ley 1098 Articulo 30. Derecho a la Recreación, Participación en la Vida Cultural y en las Artes 36

La Hoja de Ruta para Educación Artística 2006 36

Ley 1170 " La Ley Del Teatro Colombiano y se dictan otras disposiciones" 2007 36

Decreto 541 del 2015 36

Marco Teórico 37

Marco Conceptual 37

La Didáctica. 37

El Teatro Popular, Mestizo y Analógico. 38

Pedagogía del Oprimido. 39

Marco Teórico 40

Pilar Pedagógico. 41

Pilar Artístico: El Teatro Popular, Mestizo y Analógico 48

Pilar Didáctico. 52

Metodología 56

Sistematización de la Experiencia 57

Población: 58

Instrumentos de Investigación. 59

Implementación 67

Resultados 70

Análisis de Resultados 74

Sobre el Teatro Popular, Mestizo y Analógico. 75

Sobre la Aplicación del TPMA en el Ejercicio Educativo. 76

Unidades de Enseñanza 76

Voz 76

El Cuerpo: 77

La Imaginación 77

Texto 77

Vehículo de Enseñanza 78

El Pensamiento Critico 79

Conclusiones. 80

Recomendaciones 82

Unidad Didáctica 83

Bibliografía 84

Anexos y Apéndices 86

Carta de Autorización 86

Bitácoras 84

Transcripciones Entrevistas 90

Primer Entrevista al Maestro Rodrigo Rodríguez. 90

Segunda Entrevista al Maestro Rodrigo Rodríguez 92

Tercera Entrevista al Maestro Rodrigo Rodríguez 96

Cuarta Entrevista al Maestro Rodrigo Rodríguez 100

Diarios de Campo 102

LISTA DE TABLAS

Tabla 1:Implementacion 67

Tabla 2: Resultados 70

Tabla 3 Análisis de Resultados 74

Introducción

En la actualidad la idea de "las cosas no se pueden cambiar" se ha generalizado. Aún cuando la historia muestra como las distintas civilizaciones han construido su realidad de forma material e inmaterial, desde los valores morales hasta sus edificaciones. El mundo como se conoce es una proyección de la imaginación humana, es una construcción intersubjetiva, es un acuerdo tácito o explicito entre seres humanos. Si los seres humanos validamos mediante un consenso la realidad que imaginamos-creamos ¿Por qué no podemos transformarla? Sin embrago, a pesar de la movilidad de la historia la humanidad parece estancada en un estado de cosas, más adelante se retomará esta idea.

Ahora bien, los hallazgos más antiguos que se datan sobre la existencia de la humanidad tienen que ver con pinturas, vasijas de barro, tejidos, esculturas y hasta instrumentos musicales, cargados todos de connotaciones cosmogónicas, teogónicas, espirituales, políticas, etc. Esto es: creaciones humanas estéticas, *arte*. La pintura rupestre, por ejemplo, data de hace 35.000 años y una encontrada más recientemente de 73.000 años.

El arte acompaña a la humanidad desde sus orígenes, sus rituales cargados de danza, teatro, música, representaciones pictóricas, máscaras, etc. Es casi un axioma que el arte es el rasgo más humano que está impregnado en todos, sea desde el hacer o el gozo del arte, pero la humanidad lo busca de forma constante. Ha sido el arte desde siempre la forma en que el ser humano representa la realidad y la busca intervenir, además de guardar en éste su memoria. Cabe decir que las ideas de *intersubjetividad* y *creatividad-imaginación* están más que presentes en el arte.

Así, es posible comprender de forma más simple la necesidad de una educación artística como una necesidad humana de potencializar eso que le es esencial. La facultad del arte no es sólo la creación de piezas artísticas de cualquier índole, sino que para ello accede a la intimidad de la "realidad histórica" (Freire, 2005). Retratar un momento histórico implica su análisis, deconstruir sus conceptos, sus concepciones epistemológicas, éticas, políticas, sociales, etc.

Mas ¿Cúal es el trato real de esta área del saber humano? ¿De qué manera se comparte el conocimiento de las técnicas y tradiciones artísticas?

Al inicio de esta introducción se decía que a pesar del movimiento histórico la realidad parecía estancada. Esta idea tiene graves implicaciones para la historia, pues a pesar de los movimientos históricos, existe un estado de cosas que parece inquebrantable: El abuso de los recursos naturales, la inequidad económica y social, la guerra, el despojo de tierras, la opresión, y un largo etcétera, son constantes en la historia humana y parecen infranqueables. Las denuncias frente a esto se pueden hallar tanto en libros de historia, como en la poesía, la pintura, la literatura, el teatro de hace siglos. La inconformidad de los seres humanos con este estado de cosas solo es equiparable a su indiferencia y pasividad. El porcentaje de personas que buscan movilizar este estado de cosas es mínimo frente al porcentaje de personas que hacen todo por adaptarse. Parece que la humanidad se ha olvidado de su responsabilidad como agentes históricos. ¿Es necesario recordarla? ¿Cómo?

> "Llegamos, por tanto, a la fórmula siguiente: la educación (…) Tiene por objeto el suscitar y desarrollar en el niño un cierto número de estados físicos, intelectuales, y morales que exigen de él tanto la sociedad política en su conjunto como el medio ambiente específico al que está especialmente destinado" (Durkheim, 1975) pag 60

En esta cita, es innegable que el ejercicio educativo responde a potenciar en los sujetos lo que la sociedad necesita. Como están las cosas ¿No necesita la sociedad un sujeto crítico que vuelva a la humanización como prioridad fundamental?

El actual sistema educativo responde a necesidades del mercado, no al proyecto de humanización, por ello las constantes nocivas para la propia humanidad se siguen ahondando.

El presente proyecto de grado apuesta a la Educación Artística Crítica, que sea útil para develar las verdaderas problemáticas humanas, que contribuya a generar espacios de humanización, en los que se geste de nuevo una apropiación sobre la realidad, donde haya un reconocimiento del poder creador y transformador del ser humano en tanto que agente histórico, y lo busca hacer desde la práctica no en el mero ejercicio teórico. En esta medida se busca desde la didáctica alcanzar una pequeña guía práctica para la enseñanza del teatro

partiendo de la observación del proceso de creación del *Teatro popular, mestizo y analógico* que resulta responder a muchas inquietudes aquí planteadas, por cuanto evidencia en su manera de proceder fuertes nexos con el *pensamiento crítico* y con la búsqueda de generar una mirada reflexiva y critica sobre un contexto en concreto, el colombiano. Por lo que el grupo investigador encarna un proceso de creación teatral dirigido por Rodrigo Rodríguez dentro de los parámetros del TPMA para extraer de éste dinámicas, ejercicios, juegos, métodos, en fin todo lo que pueda alimentar la unidad didáctica para la enseñanza del teatro que este proyecto propone.

Por tanto el presente proyecto se sustenta en tres pilares para llevar a feliz término su objetivo:

1) Dado que la pedagogía permite establecer unos lineamientos teóricos para el ejercicio educativo, es vital que tenga cabida en este proyecto y teniendo en cuenta el interés en la transformación de la realidad en esta empresa, los principios pedagógicos que más resultan atinados son los expuestos por Paulo Freire, así nuestro primer pilar corresponde a la *pedagogía del oprimido*.
2) El *Teatro popular, mestizo y analógico* (TPMA), una forma de creación teatral propia del grupo Ditirambo, implementada en este por Rodrigo Rodríguez, que resulta ser aquí un objeto investigado para desentrañar desde la creación teatral colombiana misma, formas didácticas para la enseñanza del teatro que compaginen con el interés de educación *crítica* sobre el que se funda este proyecto. Este el pilar *Artístico-Teatral*, también abarcará un ítem especial, a saber, *La hermenéutica analógica,* dado que sus principios sostienen la forma de creación del TPMA y es ineludible tratarlo para comprender tal.
3) La *Didáctica*, la cual se definirá principalmente desde el autor Armando Zambrano Leal, y se aborda como la forma práctica de materializar los principios pedagógicos en la situación de aprendizaje (Zambrano, 2005).

El entramado de estos tres pilares permite realizar una *Unidad didáctica para la enseñanza del teatro* que esté atravesada por la idea de la transformación de la realidad social. Así, el presente proyecto de investigación busca extraer de un método de creación nacional

herramientas que permitan generar una unidad didáctica, es decir, no parte de la experiencia en el aula, sino que parte de la experiencia artística y un insumo pedagógico; tras su estudio se elabora la propuesta de dicha unidad.

Planteamiento del Problema

Durante mucho tiempo el arte se le ha adjudicado al artista, es decir, el arte sólo le es útil al artista, en tanto su medio de expresión. ¿Qué expresa el/la artista? Su sentir de sí mismo como humano transeúnte de su realidad. Retrata su momento histórico, lo critica o lo exalta y se pone a sí mismo en el medio. El arte puede ser un meta-relato (Lyotard, 2000) que recoge y reflexiona "las narrativas colectivas" de diferentes culturas. Por tanto el arte compete a todos los miembros de una sociedad y sus culturas. Diferentes dinastías chinas guardan con recelo sus creaciones en cerámica, sus pergaminos, sus esculturas y pinturas, pues representan el legado de su tradición y cultura. Del mismo modo las comunidades indígenas del Abya Yala resguardaban sus creencias más sagradas mediante el arte, en sus esculturas de oro, en sus cantos y ritos, lamentablemente mucho se ha perdido en los procesos de conquista y colonización.

A más de esto, el arte conecta lo ético y lo estético de forma simple y compleja. Pues no le cuesta que en una imagen bella conmueva y revalúe o enfatice algunos principios éticos, y esto a la vez moviliza una compleja maquinaria en la conciencia humana, dónde se vincula "El mundo de la vida" (Habermas, 1989) del espectador, su contexto histórico, sus principios y valores, sus concepciones, etc; con "el mundo de la vida" del interprete y/o creador de la pieza artística.

Por otro lado, el arte puede realizar una labor educativa en la medida en que pretenda transmitir un mensaje y lo haga de forma efectiva, lúdicamente, aplicando las herramientas propias del arte. Un ejemplo claro de esto es la Iconografía utilizada para transmitir las enseñanzas católicas a los indígenas en las labores colonizantes en diferentes rincones de la hoy llamada América.

Visto de este modo, el arte contribuye al resguardo de la identidad, a la transmisión de prácticas culturales y a la crítica de las mismas. Aún con todo a penas y comienzan a existir políticas más cuidadosas y que procuran darle su lugar a las artes y que reconocen su importancia, por lo menos en el ámbito educativo.

> Así, "El Ministerio de Educación Nacional espera contribuir a transformar la institución educativa en un centro cultural comunitario, fundamentado en la capacidad de ser de cada uno de los agentes educativos como hecho singular, propiciando espacios y tiempos en los cuales se cultiven climas de confianza, y se humanice nuestra impetuosa búsqueda de futuros, convirtiéndose en fuerza interior que nos reta a identificar los espacios del encuentro y de la fraternidad en tomo a nuestra proyección como seres humanos, como especie humana, como pueblo y como nación." (Ministerio, 2014) pag 4

No obstante este no es un proceso simple. Es ya bueno saber que existe cierto nivel de conciencia al respecto en el Ministerio de Educación, pero entre las buenas intenciones y los hechos hay un camino largo. La importancia del arte comienza a trascender cuando en documentos de los lineamientos curriculares para la Educación Artística del Ministerio de Educación citan esta famosa carta anónima encontrada en un campo de concentración Nazi:

> "Soy una superviviente de un campo de concentración. Mis ojos han visto lo que nadie debería presenciar. Cámaras de gas construidas por ingenieros especialistas. Niños envenenados por licenciados en medicina. Recién nacidos asesinados por competentes enfermeras. Madres e hijos fusilados por bachilleres y graduados. Por todo ello, sospecho de la educación. Mi ruego es que ayudemos a los alumnos a ser hermanos. Nuestros esfuerzos nunca deben producir monstruos, psicópatas ni Eichmans ilustrados. El leer, el escribir, la historia y la aritmética, son sólo importantes si sirven para hacer humanos a nuestros alumnos." (Ministerio, 2014)

El arte como camino humanizante no sólo se piensa dentro de la asignatura misma, sino en todo el modelo educativo, para que vele por una formación ética más allá del simple tránsito de información.

Este no es un reto fácil de asumir. Es necesario habilitar espacios de investigación dónde se identifiquen principios pedagógicos, metodologías y didácticas propias de las artes para aplicar en los ámbitos educativos y que sean efectivas a todo nivel. Evidentemente se dudará cómo el arte puede contribuir a las ciencias exactas y a la tecnología. Sin embargo una de las competencias que estimula el arte es:

> "**6**. Imaginación como fuente de contenido, la habilidad para visualizar situaciones y predecir lo que resultaría de acuerdo con una serie de acciones planeadas. El cultivo de la

> imaginación no es una de las preocupaciones de los currículos escolares, siendo uno de nuestros más preciosos recursos humanos. Las múltiples posibilidades que el proceso artístico ofrece al alumno, le permiten el adentrarse en la búsqueda constante, en la investigación permanente de nuevas formas, expresiones, elementos, conceptos, principio éste que puede trasladarse a cualquiera de los procesos científicos, como el principio de la robótica desarrollado en el cine." (Ministerio, 2014) pag 3

Si bien están claramente ejemplificados los aportes de las artes, aún es necesario teorizar y documentar formas de proceder de las artes que nutran el ámbito educativo.

Por otra parte, es necesario estimular los procesos investigativos colombianos, pues fomentar el reconocimiento de la tarea investigadora anima al investigador a seguir en su oficio, y además vislumbra caminos desde el propio contexto y desde un marco histórico que entiende la realidad propia de la comunidad que habita.

Se han establecido a través de dinámicas sociales ciertos paradigmas epistémicos que legitiman y deslegitiman el conocimiento, los cuales desconocen algunas formas de construcciones teóricas. Las distintas comunidades académicas e investigadoras regidas por dichos paradigmas desconocen aportes nacionales y esfuerzos por generar formas propias nutridas por el actual contexto y no desde formas avaladas por las instituciones del conocimiento, como es el caso del TPMA y su pionero Rodrigo Rodríguez, cuyo trabajo no ha sido suficientemente indagado y puesto en consideración como fuente de disertación y estudio teatral.

De esta manera a este proyecto le abrazan dos problemas: Por un lado, la poca aplicación real en instituciones educativas de metodologías, didácticas, en fin, formas de las artes que contribuyen a la educación, haciendo necesario rastrearlas, teorizarlas y mostrar sus posibilidades prácticas en el ejercicio educativo. Por otro, la poca visibilización de investigaciones nacionales, desde lo que nos corresponde, en el espectro artístico y educativo.

Pregunta Problema:

¿Qué herramientas teóricas y prácticas ofrece el Teatro popular, mestizo y analógico (TPMA) para estructurar una unidad didáctica en la enseñanza del teatro bajo los principios de la pedagogía del oprimido?

Objetivos:

Objetivo General:

- Proponer una unidad didáctica desde las herramientas prácticas y teóricas que usa el proceso de creación de un montaje teatral con base a la técnica del Teatro Popular Mestizo y Analógico (TPMA) propia de Ditirambo Teatro, para la enseñanza del teatro bajo los principios de la pedagogía del oprimido.

Objetivos Específicos:

- Observar los procesos de creación con base a la técnica del teatro popular, mestizo y analógico.
- Reconocer los principios de la pedagogía del oprimido
- Sistematizar las diversas propuestas para la creación teatral desde la técnica del TPMA (teatro popular, mestizo y analógico) para la didáctica de la enseñanza de Teatro.
- Analizar los aportes del TPMA en la elaboración de una unidad didáctica en la enseñanza teatral

Justificación.

El Arte presenta y representa el mundo desde el punto de vista del artista, es un ejercicio de introspección entonces, en la medida que un ser humano ve a la humanidad y se ve a sí mismo en ella, esto vincula el pensamiento crítico y la capacidad de deconstrucción de la realidad, es decir, examina las mecánicas de la generación de la subjetividad, la intersubjetividad y sus alcances.

Por otra parte, dada la naturaleza creadora del arte, éste se aparta de una concepción epistemológica naturalista, por tanto la educación artística debería hacer lo mismo, sin embargo no sucede de este modo.

La educación artística como se aplica en la actualidad, se queda en la mera tecne, en las formas de hacer, que son importantes. No obstante, el ejercicio artístico va más allá de esto. Para hacer arte no basta la técnica, poseer la técnica sólo hace al técnico. Lo que hace al artista es la habilidad de representarse el *mundo* y deconstruir la realidad, que es hacer una disección al momento histórico del artista y develar cómo funciona lo que sucede, qué apesta, qué síntomas existen y qué puede deparar a la humanidad. Este ejercicio no es necesariamente reflexivo en el pensamiento, es necesariamente estético.

La estética es un camino corto y complejo a la conciencia del ser humano: Todos los días se ven noticias de la contaminación, eso no genera un accionar por parte de quien recibe dicha información; en cambio, si el sujeto ve una obra teatral o una fotografía que muestre la contaminación y logra ser *conmovido,* esto puede virar una conducta en tanto que se instala una idea, una concepción de mundo, en el espectador.

Para el ejercicio artístico es vital decodificar la relación hombre-mundo y hombre-mundo-hombre, pues en esto se fundamenta su obra, por lo que la educación artística, necesariamente debe partir de una visión crítica, que devela el mundo y permite *decir* sobre éste.

La Educación Artística es una puerta al pensamiento crítico, pues llama a escindirse (Freire, 2005) del mundo para luego *decir* del mundo y cambiarlo. El *mundo* –la realidad- como se expondrá en otro apartado, es un discurso, es una creación intersubjetiva de verdades y principios que se convienen y parten de una concepción epistemológica, por lo que *decir* sobre el mundo hace al sujeto agente activo de dicho discurso, descubriendo su capacidad creadora y transformadora de la realidad.

De otra parte, Paulo Freire –autor en el que se basa el eje pedagógico del presente proyecto- es referente inconfundible en términos pedagógicos y también en la práctica misma de la educación, una de las razones de esto ha sido por su labor en la tarea de enseñar a leer y escribir a trescientas o cuatrocientas personas en un periodo tan breve de tres meses, a través de su método que estimulaba el pensamiento crítico de forma directa, aplicando dicho método en Brasil y Chile inicialmente.

Ahora, el método propuesto por el Teatro Popular Mestizo y Analógico, incluye como en Freire la observación sobre la realidad, pues parte desde la lectura de la realidad para su traducción (Bauchot, 2000), en este caso en concreto, traducir la realidad en imágenes teatrales para la creación artística. El TPMA describe una *dramaturgia analógica*, un *director analógico*, un *actor* y *actriz analógicos*, una *escenografía analógica* y una búsqueda del *personaje* desde la *analogía*, entre otras muchas formas de proceder para la creación; basándose fundamentalmente en la Hermenéutica Analógica de Mauricio Beuchot (Rodrigues, 2011).

Es valioso decir que Freire demuestra que mediante el análisis de la "realidad histórica" se puede enseñar otras temáticas como la lectura y la escritura, por tanto esta forma experiencial del ejercicio educativo, permite apuntar a que la experiencia de creación teatral desde la técnica TPMA puede abordar la enseñanza del teatro y otras áreas de conocimiento. De hecho se puede observar desde ya como un actor o actriz en cualquier montaje teatral, aprende desde hechos históricos hasta temas filosóficos, biológicos, biomecánicos y un largo etcétera. Por ello es necesario observar en detalle las didácticas del TPMA para potencializarlas en el ámbito educativo.

Marco Referencial

Antecedentes

En el desarrollo del presente proyecto de investigación se consultaron diferentes fuentes locales, nacionales e internacionales con el fin de corroborar la valides académica de este trabajo de grado. Es mucho lo que en los últimos tiempos se ha dicho de la educación artística y sus grandes ventajas y aportes tanto a la estructura del sistema educativo institucional como a la sociedad misma. Las reflexiones en torno a la educación artística y el teatro han comenzado a proliferar, en especial en la literatura internacional; Colombia pugna por generar modelos que habiliten más espacios para las artes (Ministerio de cultiura, 2011).

Sin embargo la búsqueda se realiza en un sentido práctico, dónde la pretensión es poner al servicio de la enseñanza teatral herramientas que brinda el TPMA, cerrando así la brecha a dos temas en particular, a saber, **investigaciones en torno al TPMA** y **didácticas para la enseñanza del teatro**. En este orden, la literatura se ha reducido considerablemente.

Si bien sobre el Teatro Ditirambo se hallan múltiples artículos y entrevistas, sobre el estudio de su método fuera de lo publicado por su creador Rodrigo Rodríguez, se encuentra la tesis de grado en la carrera de Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional: "Estudio preliminar sobre la propuesta estética del director colombiano Rodrigo Rodríguez en sus obras "Te jodiste amor" y "Pequeñas traiciones" escrita por Magda González Suelta y Ana Gracia Sierra.

Como bien lo enuncia su título el énfasis de este estudio es la estética, cosa que no compete a esta investigación, en tanto que el interés de este proyecto radica en el método y sus herramientas de creación; no obstante, la investigación realiza un análisis muy interesante a dos creaciones teatrales, por lo que se revisan varios conceptos de la apuesta teórica y práctica del TPMA y diversos principios que la fundamentan. Además comparten una parte del problema que se plantea en este texto, la necesidad de ampliar y visibilizar referentes nacionales.

En este aspecto González y Gracia observan que ya desde el curriculum es muy baja la referencia a autores nacionales y que no hay suficiente sistematización por parte de los grupos mismos, lo que dificulta aún más su visibilización.

Procurando centrar la atención en los puntos en que coinciden y se complementan los intereses de los trabajos de grado se revisarán unos temas muy puntuales.

Teniendo en cuenta que "la obra no existe en tanto que obra estética, existe en tanto que comunica estéticamente" (González & Gracia, 2013). El acto teatral busca comunicar, en éste cada elemento que lo compone dice, le corresponden distintos sistemas de significación, el del texto, la escenografía, el vestuario, el tono de la actuación. La obra teatral se apoya en la propia experiencia de el/la espectadora para comunicar desde este complejo *mundo* de la experiencia, que percibe el *mundo* desde todos los sentidos y elabora su comprensión de *mundo* desde estos. Así la recepción de la comunicación es múltiple. De este modo la semiótica entra a revisar los distintos sistemas de signos comprendiendo la obra de teatro como un problema de comunicación, lenguaje y experiencia.

Ahora bien, comprendiendo que la comunicabilidad reside también en la medida en que el público se sienta identificado y encuentre puentes entre lo que acontece en la obra teatral y su mundo de la vida, se entenderá la premisa de Gadamer puesta a colación por las autoras "no hay hechos sino interpretaciones" en últimas la obra teatral es lo que suceda en la conciencia del público, dependiendo de que tanto se conecten lo diferentes sistemas de signos con la experiencia del público. Por lo que aquí entra a jugar la hermenéutica, pues si bien la obra expresa "X", la hermenéutica busca comprender la "X" que cada publico percibe.

Hasta aquí estas generalidades que ubican el rol del lenguaje, la comunicación, la experiencia, la semiótica y la hermenéutica entorno al evento de la obra teatral.

Se examinan en el texto de la UPN elementos propios en la dramaturgia y la puesta en escena del TPMA.

Además de los elementos de lo Popular, lo Mestizo y lo Analógico que ahondaremos en otro capítulo, se adhiere la *Paradoja*

> "incongruencia en la cual el conflicto dramático no necesariamente se evidencia en la lucha de fuerzas categóricas, sino que está presente en un "Estado Colombiano Paradójico" en el que los actos, aun cuando resultan inaceptables e inverosímiles, constituyen la realidad, y que por tanto constituyen también lo que podríamos llamar el conflicto interno del personaje (Gonzales, 2013) pag 36.

Convirtiéndose el absurdo en un reflejo de la realidad, el castigo no lo recibe el victimario sino la víctima.

Esto último conecta radicalmente el TPMA al presente trabajo de grado y el que aquí se cita, y es la relación con el contexto, la decantación de la realidad, el pensamiento crítico sobre el acontecer contextual, y la visibilización nuestras paradojas para tratarlas de fondo, es decir, en nosotros mismos. "Es nuestra obligación ser cronistas de nuestro propio tiempo, es lo que conocemos y de lo que uno conoce es de lo que mejor uno puede hablar" dice Rodrigo Rodríguez (Entrevista 2). El artista al revisar su entorno se revisa a sí mismo, y al observarse, observa a la humanidad misma.

Lo que sigue en el trabajo de grado de las estudiantes de la Facultad de Artes Escénicas de la UPN es el desglose de las dos obras ya mencionadas a la luz de tres categorías rectoras: La Acción; Tema-Conflicto; y Tiempo-espacio. Dado que la apreciación no nos arroja datos del método desarrollado sino pesquisas de los objetivos del director y la descripción del montaje ya "acabado", no nos compete revisarlo. Baste decir que en estos montajes teatrales, se ve a todas luces lo Popular por cuanto muestra de forma evidente lo que socialmente identifica a la población colombiana, representa hábitos y costumbres; y como lo señala Rodríguez permite que el espectador se estremezca con la obra de teatro más que con la realidad, una paradoja más.

También hace aparición lo Mestizo, dado que intervienen múltiples interpretaciones del mundo, distintos saberes y técnicas, haciendo por lo demás a las obras dinámicas y móviles.

Y la carga analógica corre por cuenta de los diferentes elementos que hacen referencia a la mitología griega, a la miseria, a la política, desde pequeñas pesquisas y metáforas en los distintos sistemas de signos y la dramaturgia.

Ahora, sobre didácticas para la enseñanza del teatro, no se hallaron textos que abarcaran tal tema a nivel nacional; en cambio a nivel internacional se han encontrado dos textos muy pertinentes de la Facultad de Artes y Diseño de Uncuyo en Mendoza y la Universidad Nacional de Río Negro, ambas instituciones argentinas.

Ester Trozzo junto con Luis Sampedro y la colaboración de Sara Torres elaboran el texto: "Didáctica del Teatro I. Una didáctica para la enseñanza de teatro en los diez años de escolaridad obligatoria". La importancia de este texto radica en varios frentes. Primero, reconoce en el teatro un posibilitador para el cambio social, permitiendo imaginar y crear un mundo otro. Como epígrafe inicial exponen:

> "Es muy difícil decir cuál es la función (del artista en estos tiempos), lo cierto es que la experiencia teatral nos invita a ensayar de alguna manera la otra realidad, y esa otra realidad es importante porque uno puede ensayar una posibilidad de cambio. Asistir al teatro y ver ensayada la posibilidad de cambio, en una de esas me invita y me conmueve, en el sentido de moverme a ser partícipe del cambio". Los Andes, 29 de abril de 2002- Arístides Vargas. (Trozzo, 2003)

Es importante resaltar que en Latinoamérica existe una imperante sed de cambio frente al actual estado de cosas y cada vez más, el arte juega un papel más activo y reconocido en dicha función. Así brindar la experiencia teatral desde las aulas de las instituciones educativas desde la primera infancia hasta la media vocacional contribuye a que el/la estudiante se piense como sujeto social activo que tiene una incidencia en la construcción de la realidad.

Segundo, brinda contenidos actitudinales que aportan a la convivencia social, el reconocimiento del otro, a que el/la estudiante se sienta parte de un tejido social amplio en el cual es más útil pensar en el concepto colaboración que no competencia, pues su libertad personal pende de su relación con el entorno y el *otro*.

> "Rescatando esta cualidad del accionar sobre el entorno para aprender, no quedan dudas de que el Teatro es una disciplina artística muy rica en experiencias visualizadoras del "yo interno" "el yo externo" y su entramado con la realidad. El alumno podrá vivenciar, mediante representaciones, el "hacer-pensar-sentir" en las diferentes circunstancias que cada rol determine. Esto le permitirá experimentar roles que, poco a poco, incidirán en las posibilidades de hacer efectiva su libertad personal" (Trozzo, 2003), p. 24)

El texto también expone lo que para los autores son las competencias básicas que la enseñanza del teatro desarrolla, tales son: a)Competencia para integrar códigos comunicacionales de la palabra y de la acción. b) Competencia para ficcionalizar. Para producir pensamiento. c) Competencia para pensar creativamente. d)Competencia para actuar éticamente.

Desde estos ángulos se permiten evidenciar y dejar muy clara la relevancia y aporte que brinda el Teatro en el aula; y por qué se hace relevante pensar en las formas más adecuadas de enseñar el teatro de manera que no genere tedio y sea encasillado en métodos tradicionales de enseñanza, por ello el texto hace un cuestionamiento de frente a la problemática de "cómo" enseñar.

Partiendo de Darwin se enuncian las consideraciones evolutivas de Freud, la Psicodinámica, Piaget, Teoría del Desarrollo Cognitivo, y Gardner, Inteligencias Múltiples. Éstas entienden el Ser en desarrollo, entendiendo que más allá de una edad determinada es la relación entre las vivencias y la capacidad y modo de procesarlas, generando entonces unos Estadios de Comprensión. Visto así, quién se dispone a enseñar ha de tener en cuenta la interacción entre predisposiciones genéticas y las oportunidades medioambientales, pues es necesario reconocer, dice Trozzo, las condiciones que trae internamente el/la estudiante y la forma en que se relaciona con el entorno, para diseñar una manera de proceder. (Trozzo, 2003)

La autora y el autor de este libro comprenden que para la construcción del saber se requieren por lo menos cinco procesos de conocimiento: Conocimiento intuitivo y el simbólico de primer orden, que no requieren la existencia de la escuela; y el conocimiento de sistemas notacionales, el disciplinario formal, y el especializado, para los que es necesaria la escuela.

Por todo lo anterior definen el quehacer de la didáctica así: "La tarea de la didáctica es dar forma al camino que se recorrerá para construir conocimiento a partir del diagnóstico de un grupo y de la selección de contenidos y de estrategias de enseñanza" (Trozzo, 2003) pag.38

Y anexan: "Entendemos como Propuesta Didáctica la enunciación organizada de un itinerario posible para un determinado periodo de escolaridad (…) para un determinado grupo

de alumnos, incluyendo la explicación de criterios y estrategias de abordaje." (Trozzo, 2003), pp.38).

Este estudio juicioso respecto a la didáctica que nace bajo unas condiciones históricas propias de Argentina, donde el teatro comienza a hacerse obligatorio en los currículos escolares oficiales, no termina con este primer acercamiento. De nuevo Trozzo, desde la Universidad Nacional de Río Negro, amplía su estudio siendo maestra de una especialización en docencia y producción teatral, esta vez, en la didáctica del teatro para la educación superior. Si bien la población a la que la unidad didáctica que pretende el presente trabajo de grado no es la universitaria, este último texto toca lo que respecta a este proyecto, por cuanto las generalidades que trata de la didáctica mediante la definición de algunos de sus aspectos fundamentales. En últimas, antes de establecer una didáctica es necesario tener claros unos valores y principios pedagógicos y hasta de vida.

Aspectos de la Didáctica:

Estos aspectos son: a)Organizar la terea: Es necesario derribar el prejuicio que existe de una falsa pugna entre el orden y el proceso creativo. La estructura y organización sirven de andamiajes cruciales que sostienen el proceso creativo. b)Construir un clima propicio: "Se enseña más con el modo de enseñar que con los contenidos" (Trozzo, Didactica del teatro para la educacion superior, 2015)pág. 13. Partiendo de una filosofía de vida y unos valores se establece una Ideología, de ésta se desprende una Actitud, y esta establece un clima adecuado, no se trata solamente del entorno físico, sino como se asume. c) Motivar, provocar, ofrecer diversidad de oportunidades: "Se aprende desde la interacción con la realidad" (Trozzo, Didactica del teatro para la educacion superior, 2015)pág. 14,Y desde dicha interacción ha de buscarse la provocación al conocimiento, el pensamiento se encuentra hambriento de estímulos .d) Promover procesos Metacognitivos: la metacognición se entiende como acomodar y apropiarse de lo que se ha asimilado. Para ello lo aprendido, es decir, la capacidad de poner en relación lo nuevo que vivencia con lo que ya sabía, pasa por un proceso en el que se reordena la información en la mente, se desecha lo que no esté actualizado de cara a lo nuevo, hasta que lo aprendido comienza a ser usado.

Estos dos textos abanderan cuanto se ha visto de Didáctica para la enseñanza del Teatro y que se relacionan profundamente en la búsqueda que lleva acabo este trabajo investigativo.

Las publicaciones de Trozzo y sus colaboradores, terminan con un compendio de didácticas concretas, unidades estructuradas de actividades y formas de acercarse a distintos temas teatrales. Estos son resultado de su experiencia, es decir, son aposteriori, resultado del ensayo y el error o acierto. Compilan su experiencia docente en diversos momentos y lugares, haciendo de este un trabajo también de sistematización de sus experiencias.

De esta manera se puede apreciar que el objetivo propio de la extrapolación de un método de creación a una didáctica para la enseñanza del teatro no ha tenido mayores adelantos, aun menos en Colombia y menos desde desarrollos metodológicos propios. Si bien no se entra desde aquí a un campo inexplorado, y hay muchos aportes que le nutren, sí realizamos un ejercicio pertinente que visibiliza el quehacer teatral nacional y brinda herramientas al ejercicio de la enseñanza del teatro en Colombia.

Marco Contextual.

En una de las entrevistas realizadas en este proceso investigativo, Rodrigo Rodríguez expresaba una pregunta pilar en la elaboración de la propuesta "Teatro popular, mestizo y analógico" que se hizo en 1988, a saber ¿Qué tipo de teatro se debe hacer en Colombia? Él llego a su propia conclusión, "un teatro analógico", por el carácter mediador al que se consagra la analogía. Un teatro dónde pueda convivir una idiosincrasia con tantas contradicciones, un teatro para un país donde coexisten un sinnúmero de paradojas como "la virgen de los sicarios" o "masacres con criterio social" o buscar la paz haciendo la guerra.

Por ello este apartado busca mostrar el contexto en el que se desarrolla el presente proyecto, teniendo presente que es necesaria una mirada holística para también pensar en una "Unidad didáctica para la enseñanza de teatro" en Colombia. Ahora, jugando con la lógica "univoco, equivoco, analogía" expondremos en primer lugar generalidades del país –lo univoco-; en segundo lugar, un contexto de la educación que se brinda en Colombia, como contraste a las desafiantes necesidades que requiere el país –lo equivoco-. Por último, el quijotesco nicho dónde se desarrolló la investigación, Ditirambo Teatro –lo analógico.

Locombia.

Colombia es un país perteneciente al continente americano que entra a la conciencia mundial hace apenas cinco siglos. Su historia desde entonces está enmarcada por la guerra. Sin años de paz, busca el desarrollo yendo en contravía de un progreso real de los pueblos que habitan tal terruño. La brecha de desigualdad aumenta y el erario nacional no soporta las necesidades del país. En su presupuesto la educación y la cultura periodo tras periodo de gobierno han venido sufriendo recortes. Y sin embargo entre sus gentes el empeño, el espíritu de trabajo y alegría no les deja desfallecer. Algunos se adaptan y soportan impávidos una realidad que les consume, se apropia de su tiempo y su cuerpo, condenándoles a un trabajo que no les retribuye lo suficiente para tener una vida digna y despreocupada. Para ellos el Estado tiende una mano sinuosa con créditos blandos que tapan los huecos que deja un gobierno que incumple con sus deberes constitucionales. Llena con créditos y tarifas excesivas y obligatorias los bolsillos de

los emporios privados para solventar los derechos fundamentales tales como vivienda, educación, salud y cultura.

Existe sin embargo otro grupo de personas, cada vez más amplio, que pugna por el cambio social y cree firmemente en que la realidad es una construcción y como tal puede ser transformada y reconfigurada, con plena conciencia de que tal tarea es un proceso histórico que requerirá el empeño de ésta y las próximas generaciones.

A un panorama así se enfrenta el educador de estos tiempos. Contextualizar este trabajo de grado es en sí misma una labor investigativa amplia y triste. No existe un texto que permita revisar este contexto más actualizado que las noticias de a diario: asesinatos, pobreza, abuso de autoridad, corrupción, hambre en un país rico en flora y fauna, leyes que benefician al acaudalado capitalista, microtráfico, narcotráfico. Aun cuando estas noticias sean manipuladas no alcanzan a tapar el sol con un dedo.

Educación en Colombia

Gabriel García Márquez en su texto "Un país al alcance de los niños" muestra un país alejado de su historia, incapaz de asumir su responsabilidad histórica. Expone en la educación la problemática de la transmisión de datos desarticulados del contexto real del estudiante. El destino de un país se dibuja impersonal, como cosa de otros. Postulando así una educación para la adaptación, que permita mantener un nocivo statu quo.

En contraste, la administración de Bogotá 2011 – 2015, lanzo el proyecto "Jornada 40x40" que adiciona dos horas en los colegios distritales, haciendo de la jornada complementaria un nicho para las artes, los deportes y las ciencias aplicadas. Dando un empujón a las artes y su papel educativo. En esto dos experiencias se dieron. Por un lado algunos artistas se esforzaron en hacer creaciones que tocarán de forma crucial la realidad del estudiantado. Otros siguiendo las premisas de la "obra focal", una obra que escogían las directivas y se imponían los textos a estudiantes que no habían hecho o siquiera visto teatro. Este proyecto ha tenido un impacto generoso y ha logrado mantenerse incluso en la actual administración capitalina.

No obstante aún existen problemas pedagógicos y de formas de enseñanza en la ejecución del proyecto, dado que la necesidad de la "Muestra", es decir la exposición de "productos" artísticos, limita la búsqueda artística y apremia la estructuración de montajes.

En el Plan Nacional de Teatro 2011-2015, se revela cómo se han impulsado en el ámbito educativo un despliegue de apoyo a la formación en teatro, especialmente en la formación a formadores y en la Formación en las regiones. Además los distintos programas de profesionalización.

Al tiempo deja por sentadas las siguientes necesidades:

> "Así pues, con respecto a las necesidades más relevantes se puede mencionar lo siguiente: a) El programa Colombia Creativa ha sido importante para el reconocimiento de los saberes teatrales del país, se requiere su ampliación a ciudades y municipios en los que no se previó inicialmente. Al mismo tiempo, es importante buscar otras estrategias que apunten a este mismo objetivo y que permitan extender el reconocimiento de estos saberes. b)No existe un verdadero proceso de retroalimentación y estructuración de los apoyos aportados por el Programa Nacional de Concertación a los procesos de escuelas de formación teatral del país. c) Es necesario organizar una mesa permanente de trabajo conformada por Ministerio de Cultura, Ministerio de Educación, Universidades, y SENA, entre otras, para el diseño de una política educativa teatral en el país en sus diferentes niveles y modalidades. d) Un estímulo y apoyo anual a la realización de encuentros nacionales de escuelas de formación teatral es indispensable. e)Es necesario alcanzar la cobertura nacional con los programas de formación a formadores (laboratorios de creación e investigación) que fomentó el Plan Nacional para las Artes del Ministerio de Cultura." (Plan Nacional de Teatro 2011-2015).pág. 23

Hay que resaltar, también, que no existe una puja por proyectos de investigación en la enseñanza de teatro, tanto en lo formal como en lo no formal. En la búsqueda de literatura sobre el tema se observó que existen múltiples textos dónde el teatro se muestra como estrategia de enseñanza, no se encontraron, en Colombia, estrategias para la enseñanza del teatro.

Ahora, es importante mencionar que como bien lo anota el Plan Nacional de Teatro, el esfuerzo realizado se da por la demanda de las industrias del entretenimiento, más que por hallar en el teatro una herramienta para el cambio social.

Al tiempo se resalta que no es una propuesta por parte del Ministerio de Educación, es un Plan Nacional de Teatro que busca articularse al ministerio. Es otra la realidad a nivel nacional de la educación en las artes y en particular del teatro. Una asignatura sin un peso real en los pensum de los colegios oficiales, haciendo presencia con una o dos horas a la semana. Sin potencializar sus alcances; haciendo de lo que aparece en los documentos institucionales realizados por Mineducación, tales como los lineamientos para la educación artística, nada más que vana ilusión: el dibujo de un proyecto en el aire, sin un plan de acción que lo consolide, sin hechos aunque con muchos fundamentos, sin rubros suficientes destinados al fortalecimiento de la educación artística, haciendo inviable en la práctica lo que sugiere el Ministerio de educación cuando dice airosamente:

> "El Ministerio de Educación Nacional espera contribuir a transformar la institución educativa en un centro cultural comunitario, fundamentado en la capacidad de ser de cada uno de los agentes educativos como hecho singular, propiciando espacios y tiempos en los cuales se cultiven climas de confianza, y se humanice nuestra impetuosa búsqueda de futuros, convirtiéndose en fuerza interior que nos reta a identificar los espacios del encuentro y de la fraternidad en tomo a nuestra proyección como seres humanos, como especie humana, como pueblo y como nación." (MinEducación, 2014. pp 4)

Ditirambo Teatro

Por otro lado encontramos el contexto de Ditirambo Teatro que será el nicho de la investigación. Ditirambo como grupo es una muestra de constancia y empeño que desde su fundación en 1988 no ha parado su labor creativa. Con su primera obra "La familia Pascual Duarte: Gilaldo Sampos" escrita, dirigida y actuada por Rodrigo Rodríguez, no solo se funda el grupo, también se adhiere a uno de los escasos ejercicios en el teatro colombiano: el teatro de repertorio, pues esta obra ya cumple 30 años de ser representada; así como su propia investigación teatral y método de creación denominado *Teatro popular, mestizo y analógico* que ha sido desde sus inicios su camino inacabado de exploración artística constante. Otra de sus obras cumbre ha sido "Ni mierda pa`l perro" que con quince años y varios galardones internacionales se ha convertido en su obra más taquillera y un clásico del teatro colombiano.

Entre sus obras más queridas también se encuentra “Montallantas” que fuese premio nacional de dramaturgia y beca de creación en los años 1996 y 1997. Del mismo modo la obra que le daría a Rodríguez el premio Iberoamericano de dramaturgia “Pequeñas Traiciones” la cual montada en E.E.U.U. Esto y más de 45 obras, la mayoría de dramaturgia propia, avalan su peso en la historia del teatro.

Sin embargo como la mayoría de procesos investigativos no es reconocido si quiera a nivel local. Tras cumplir 30 años Ditirambo Teatro buscó apoyo por parte de Idartes para la publicación de un libro que compilase los resultados de su investigación y apuesta teatral, tal apoyo no fue encontrado. Este suceso muestra la realidad de los apoyos que brinda el *estado* a diferentes procesos investigativos nacionales en la actualidad, que las distintas becas y residencias no alcanzan a cubrir. Por lo demás es necesario que los esfuerzos de escasos grupos de tal trayectoria sean reconocidos y aún más si han realizado la tarea de sistematizar sus formas creadoras, pues esto nutre el gremio teatral nacional e internacional.

Ditirambo Teatro como grupo también teme por su suerte tras la recién aprobada Ley de Economía Naranja que pone en jaque a los pequeños grupos teatrales. Disminuyendo el presupuesto para los *estimulos* estatales cambiándolos por una constante invitación al endeudamiento a través de la implementación de los créditos blandos para la creación artística.

Además, desde hace algún tiempo se pide la capacidad de endeudamiento para participar para distintas becas y concursos Distritales y Nacionales. Esto al tiempo que debilita los pequeños grupos creadores que han obtenido mediante su constancia grandes resultados, fortalece grandes industrias del entretenimiento que absorben a los pequeños como bien es ley del capitalismo. Estas industrias más que la creación buscan capitalizarse y sus resultados pueden ser desastrosos. Bien se puede revisar el caso del Festival Iberoamericano de Teatro, que tras descubierto el desfalco y su posible quiebra, sin concursos ni papeleos el Ministerio de Cultura le brinda mil millones de pesos para aportar a su realización.

Otro desafío que ahora afronta Ditirambo es la poca asistencia de público a sus salas, desafío que resulta ser un síntoma de los teatros alternativos de Bogotá.

Así, este proyecto de grado con la elaboración de la unidad didáctica busca brindar una herramienta a artistas y educadores que dedican su vida al teatro o a la educación, a la vez mostrar cómo ésta se conecta al pensamiento crítico de forma congénita e inquietar –estimular- a otros para que se dispongan para esta labor de pensar la enseñanza y la labor social del teatro y de la educación teatral. Del mismo modo dar a conocer la labor y el aporte de Ditirambo Teatro al teatro en general.

Marco Legal

Bajo las siguientes leyes nos apoyamos para darle vía a este proyecto.

Ley General de Educación- Ley 115 1994

Ley General de Educación- Ley 115 en su **Articulo 3**. Prestación del servicio educativo. El servicio educativo será prestado en las instituciones educativas del Estado. Igualmente los particulares podrán fundar establecimientos educativos en las condiciones que para su creación y gestión establezcan las normas pertinentes y la reglamentación del Gobierno Nacional. De la misma manera el servicio educativo podrá prestarse en instituciones educativas de carácter comunitario, solidario, cooperativo o sin ánimo de lucro".

Ley General de Educación- Ley 115 en su **Articulo 5**. Fines de la educación. De conformidad con el artículo 67 de la Constitución Política, la educación se desarrollará atendiendo a los siguientes fines: tomando los literales,1, 2, 5, 6, 7, 8,9 y 13

> 1. El pleno desarrollo de la personalidad sin más limitaciones que las que le imponen los derechos de los demás y el orden jurídico, dentro de un proceso de formación integral, física, psíquica, intelectual, moral, espiritual, social, afectiva, ética, cívica y demás valores humanos. 2. La formación en el respeto a la vida y a los demás derechos humanos, a la paz, a los principios democráticos, de convivencia, pluralismo, justicia, solidaridad y equidad, así como en el ejercicio de la tolerancia y de la libertad. 5. La adquisición y generación de los conocimientos científicos y técnicos más avanzados, humanísticos, históricos, sociales, geográficos y estéticos, mediante la apropiación de hábitos intelectuales adecuados para el desarrollo del saber. 6. El estudio y la comprensión crítica de la cultura nacional y de la diversidad étnica y cultural del país, como fundamento de la unidad nacional y de su identidad. 7. El acceso al conocimiento, la ciencia, la técnica y demás bienes y valores de la cultura, el fomento de la investigación y el estímulo a la creación artística en sus diferentes manifestaciones. 8. La creación y fomento de una conciencia de la soberanía nacional y para la práctica de la solidaridad y la integración con el mundo, en especial con latinoamérica y el Caribe. 9. El desarrollo de la capacidad crítica, reflexiva y analítica que fortalezca el avance científico y tecnológico nacional, orientado con prioridad al mejoramiento cultural y de la calidad de la

> vida de la población, a la participación en la búsqueda de alternativas de solución a los problemas y al progreso social y económico del país. 13. La promoción en la persona y en la sociedad de la capacidad para crear, investigar, adoptar la tecnología que se requiere en los procesos de desarrollo del país y le permita al educando ingresar al sector productivo.

Ley General de Educación- Ley 115 en su **Articulo 13.** Objetivos comunes de todos los niveles. Es objetivo primordial de todos y cada uno de los niveles educativos el desarrollo integral de los educandos mediante acciones estructuradas encaminadas a:

> a) Formar la personalidad y la capacidad de asumir con responsabilidad y autonomía sus derechos y deberes. b) Proporcionar una sólida formación ética y moral, y fomentar la práctica del respeto a los derechos humanos

Ley General de Educación- Ley 115 en su **Articulo 23**. Establece las áreas fundamentales y obligatorias del conocimiento y de la formación en la educación básica. En el numeral 3, el área de Educación Artística y cultural, debe ser incluida en el currículo escolar según el proyecto educativo institucional.

Ley General de Educación Ley 115 en su **Articulo 36.** Definición de educación no formal. La educación no formal es la que se ofrece con el objeto de complementar, actualizar, suplir conocimientos y formar en aspectos académicos o laborales sin sujeción al sistema de niveles y grados establecidos en el artículo 11 de esta Ley.

Ley General de Educación- Ley 115 en su **Articulo 37.** Finalidad. La educación no formal se rige por los principios y fines generales de la educación establecidos en la presente Ley. Promueve el perfeccionamiento de la persona humana, el conocimiento y la reafirmación de los valores nacionales, la capacitación para el desempeño artesanal, artístico, recreacional, ocupacional y técnico, la protección y aprovechamiento de los recursos naturales y la participación ciudadana y comunitaria.

Ley General de Educación- Ley 115 en su **Articulo 38.** Oferta de la educación no formal. En las instituciones de educación no formal se podrán ofrecer programas de formación laboral en artes y oficios, de formación académica y en materias conducentes a la validación de niveles y grados propios de la educación formal, definidos en la presente Ley.

Ley General de Cultura- Ley 397 de 1997

Ley General de Cultura- Ley 397 en su **Articulo 17.** Del fomento. El Estado a través del Ministerio de Cultura y las entidades territoriales, fomentará las artes en todas sus expresiones y las demás manifestaciones simbólicas expresivas, como elementos del diálogo, el intercambio, la participación y como expresión libre y primordial del pensamiento del ser humano que construye en la convivencia pacífica.

Ley General de Cultura- Ley 397 en su **Articulo 27.** El creador. Se entiende por creador cualquier persona o grupo de personas generadoras de bienes y productos culturales a partir de la imaginación, la sensibilidad y la creatividad. Las expresiones creadoras, como expresión libre del pensamiento humano, generan identidad, sentido de pertenencia y enriquecen la diversidad cultural del país.

Ley General de Cultura- Ley 397 **Articulo 33.** Derechos de autor. Los derechos de autor y conexos morales y patrimoniales de autores, actores, directores y dramaturgos, se consideran de carácter inalienable por las implicaciones que éstos tienen para la seguridad social del artista.

Ley General de Cultura- Ley 397 en su **Articulo 48.** Fomento del teatro colombiano. Con el fin de salvaguardar, conservar y difundir el patrimonio teatral colombiano y las obras maestras del repertorio del arte dramático universal, el Ministerio de Cultura convocará anualmente a directores, dramaturgos, autores y actores profesionales pertenecientes a distintas agrupaciones del país, quienes desarrollarán proyectos teatrales que serán difundidos en los órdenes nacional e internacional.

Convenio 455 de 2005 entre los Ministerio de Cultura y Educación 2005

Convenio 455 de 2005 entre los Ministerio de Cultura y Educación, para aunar esfuerzos para la formulación de políticas y acciones que impulsen la educación artística en Colombia con este referente a nivel nacional, se hace necesario a nivel Distrital la creación de un Plan Distrital Educativo Artístico, el cual tendrá como fin el consolidar las Escuelas de Formación del Arte.

Ley 1098 Articulo 30. Derecho a la Recreación, Participación en la Vida Cultural y en las Artes

Ley 1098 en su **Articulo 30.** Derecho a la recreación, participación en la vida cultural y en las artes. Todos tienen derecho al descanso, esparcimiento, al juego y demás actividades recreativas propias de su ciclo vital y a participar en la vida cultural y las artes.

La Hoja de Ruta para Educación Artística 2006

La Hoja de Ruta para Educación Artística es el fruto de las deliberaciones realizadas en el marco de la Conferencia Mundial sobre la Educación Artística que se celebró del 6 al 9 de marzo de 2006 en Lisboa (Portugal). El objetivo es explorar la posible contribución de la educación artística para satisfacer las necesidades de creatividad y sensibilización cultural en el siglo XXI, y se centra en las estrategias necesarias para introducir o fomentar la educación artística en el entorno de aprendizaje.

Ley 1170 " La Ley Del Teatro Colombiano y se dictan otras disposiciones" 2007

Ley 1170 " " **Articulo 1.** Objeto de la ley: La actividad teatral y escénica, por su contribución al afianzamiento de la cultura nacional, será objeto de la promoción y apoyo del Estado colombiano.

Ley 1170 "" **Articulo 2.** Actividad Teatral. Para los fines de la presente ley se considerará como actividad teatral o escénica a toda representación de un hecho dramático o cómico, manifestado artísticamente a través de distintos géneros creativos e interpretativos

Decreto 541 del 2015

DECRETO 541, Por medio del cual se reglamenta el Acuerdo Distrital 594 de 2015, se crea el Sistema Distrital de Formación Artística y Cultural - SIDFAC, y se dictan otras disposiciones".

Marco Teórico

Marco Conceptual

La Didáctica.

Partimos pues de lo que es la didáctica general, entendida ésta como una disciplina de las ciencias de la educación, la cual revisa el quehacer docente en la relación enseñanza-aprendizaje (Camollini, 2008). Históricamente este concepto ha sido desarrollado desde las disciplinas del saber docente por autores y contextos diferentes. Es importante que la/el docente tenga claro el concepto de didáctica, pues éste da luces para encaminarse hacia un verdadero aprendizaje desde y para las prácticas del aula (Barboza, 2017))

La didáctica general se ocupa de los conceptos, problemas, modelos y teorías, realizados en diferentes contextos, dedicándose, así, a la reflexión e investigación. (Barboza, 2017)

Así, es una disciplina que estudia el proceso o procesos fácticos en el ejercicio educativo, es decir, la manera en que se materializa el camino trazado por la metodología.

De otro lado se encuentran las "Didácticas Especificas" estas labran herramientas propias para la enseñanza dentro de un campo particular, en el caso de este trabajo de grado es el teatro.

Son aquellas que puedan ser desarrolladas y adaptadas al contexto de las/los educandos, es decir, relacionar estas didácticas específicas a los procesos de aprendizaje y el contexto. También son enfocadas en la selección de los contenidos teniendo en cuenta los diferentes problemas en los procesos de enseñanza, explicándolo desde el punto de vista en que cada uno de las/los educandos son diferentes y que por ello los procesos de enseñanza deben ser planeados y contextualizados a cada uno de ellos, (Barboza, 2017)

Para aclarar este panorama es necesario decir que la educación siendo un campo tan amplio y complejo, se ha hecho en sí mismo un campo de estudio. La pedagogía es la fuerza teórica, quién revisa contextos y principios sociológicos, filosóficos e históricos que yacen en la profundidad del ejercicio educativo. La metodología enmarca rutas y los principios rectores de éstas, formula pues maneras de proceder. Las Didácticas en este orden de ideas son

herramientas sistematizadas que tienen en cuenta lo anterior para permitir hacer real el proceso de enseñanza-aprendizaje. Es así, un aparato que cuenta con actividades concretas que permiten la expresión un *algo* que se enseña y que procuran que es *algo* sea efectivamente aprendido.

Unidad Didáctica

En esta medida, cuando hablamos de Unidad Didáctica, planteamos la elaboración de una herramienta sistematizada con principios y objetivos claros que desembocan en una forma práctica de enseñanza (Gomez, 2010)

El Teatro Popular, Mestizo y Analógico.

El 30 de agosto de 1988 se estrena en El Cerrejón –Guajira- la obra teatral "Gilaldo Sampos", cuya dramaturgia, dirección y actuación estuvo a cargo de Rodrigo Rodríguez. Escrita a partir de la obra literaria de Camilo José Cela "La Familia Pascual Duarte", se convierte en la primera obra del grupo Ditirambo Teatro y también la primera obra creada con la técnica del Teatro Popular, Mestizo y Analógico, que aún está vigente y circulante.

Existen en esta forma o camino teatral un compendio de principios y una metodología que sin ser estrictamente exacta en su repetición, pues es flexible de acuerdo a los distintos montajes en que se aplica, han creado una identidad y un sello propio en las creaciones de este grupo.

Principios:

LO POPULAR: Este principio hace referencia a las temáticas que se abordan en los montajes teatrales, corresponden a problemáticas sociales del contexto en que se realiza la obra, en este caso Colombia. La desigualdad social, los inconvenientes e insatisfacciones con el sistema de salud, el sistema económico, la políticas y legislaciones, en fin, de problemas que tocan a un número considerable de personas, que se vuelven problemáticas populares y con las cuales el espectador puede identificarse con facilidad. Esto se vuelca también en el humor que suelen manejar las piezas, el sarcasmo y el humor negro se hacen presentes en el momento de revisar las tragedias humanas que usualmente suelen traer una pizca de ironía que divierte así sea un solo instante, generando de este modo múltiples matices en la interpretación. (Rodríguez,).

LO MESTIZO: Este principio hace referencia al reconocimiento de una realidad innegable, ya no solo del continente latinoamericano, sino mundial, ser un inevitable cruce de tradiciones. No solo se trata del cruce de razas, sino de todas las influencias culturales, teóricas, políticas, etc. Esa identidad amplia y difuminada que abarca un sin número de vidas, la cual es la plataforma de creación y la perspectiva desde la cual se realiza el ejercicio artístico. (Rodríguez,)

LO ANALÓGICO: Este apartado es el músculo filosófico que determina el proceder metodológico del proceso de creación teatral. Este parte de La Hermenéutica Analógica, la cual es fundamentalmente una forma de interpretación de textos, que a su vez los trasciende pues ve lo textual en toda forma de creación semántica (Beuchot, 2000). Tal categoriza en analogías, pues es la analogía un intermedio útil entre lo que se denomina como lo "Univoco" y lo "Equivoco". Siendo lo primero una noción cerrada de la interpretación que se ubica en la literalidad, en un punto positivista. El segundo referente a formas tan amplias de interpretación, hasta anárquicas, que pasan de lo polisémico a lo incomprensible.

Pedagogía del Oprimido.

Propuesta praxeológica elaborada por Paulo Freire donde se establecen principios pedagógicos para una educación liberadora, que surja desde la "realidad histórica" de los oprimidos y busque la liberación de la humanidad, estableciendo como ruta la concienciación, el diálogo y la humanización misma.

Marco Teórico

Para la elaboración de la unidad didáctica propuesta es necesario que tenga una fuerte base teórica que permita explicar desde la claridad conceptual tanto la investigación de la práctica creativa del TPMA, como su puesta en práctica en el ámbito didáctico con el énfasis en el pensamiento crítico y transformación social que el presente proyecto busca.

Por tal razón este marco teórico responde a los tres pilares de este trabajo de grado. Toda propuesta didáctica ha de tener un fondo pedagógico que establezca ciertos principios teóricos que orienten la acción educativa. Gracias a esta base desde la pedagogía la investigación se permite discriminar conceptos, temas y categorías que caben en la ruta que determina. De este modo el primer pilar de este trabajo será la *pedagogía* y dada la búsqueda del pensamiento crítico, la obra que fundamenta este pilar es *La Pedagogía del Oprimido* del autor brasileño Paulo Freire, de la cual se tomarán ciertos conceptos y reflexiones.

El segundo pilar constituyente y a la vez el objeto investigado, a saber, el *Teatro popular, mestizo y analógico* -TPMA-, forma de creación elaborada por Ditirambo Teatro, que cubre el componente o pilar artístico teatral. Este se explicará en cada uno de sus apartados y tendrá un apartado adicional que corresponde a la *hermenéutica analógica* que es la base filosófica del TPMA.

El tercer pilar en esta empresa es necesariamente *La Didáctica*, pues es ésta el campo desde el cual se erige este proyecto investigativo. Mas este campo no es siempre tocado y de hecho no tiene mayor desarrollo pues generalmente se le adhiere a la metodología de la educación o a la pedagogía misma. Por tanto es vital definirlo y delimitarlo, comprender de qué va. Así, este texto se ampara en Armando Zambrano quién discierne de forma clara al respecto y establece unos parámetros de la acción didáctica.

Cabe resaltar que dado el interés de aportar una herramienta didáctica que no sólo responda a una enseñanza de técnicas y temas teatrales sino que aporte a la potencialización del pensamiento crítico y el cambio social se hará cierto énfasis en el concepto *intersubjetividad*.

Pilar Pedagógico.

Como se ha mencionado antes este apartado se abre para explicar los principios pedagógicos que fundan la unidad didáctica construida, y se establece como rutero la *pedagogía del oprimido* postulada por Freire, por ser icono en la educación popular y la estimulación del pensamiento crítico, y por los principios epistemológicos que están en su raíces útiles al objetivo de la presente investigación.

La pedagogía del oprimido responde a una serie de premisas epistemológicas y ontológicas, direccionadas a resolver una cuestión: la liberación de la humanidad, su humanización y su concienciación.

Dentro de las premisas ontológicas se puede establecer lo que Freire denominará la vocación de los seres humanos: la humanización.

> "Humanización y deshumanización, dentro de la historia, en un contexto real, concreto, objetivo son posibilidades de los hombres como seres inconclusos y conscientes de su inconclusión. Sin embargo, si ambas son posibilidades, nos parece que sólo la primera responde a lo que denominamos "vocación de los hombres" (Freire, 2005, p 25)

Si bien pareciera esto una obviedad, es necesario visibilizar que en el actual estado de cosas el ser humano se encuentra más cercano a la "deshumanización" o "Ser menos". "Vocación negada en la injusticia, en la explotación, en la opresión, en la violencia de los opresores…" (Freire, 2005, p 24)

La tarea de la humanidad será entonces romper con su estado de deshumanización y caminar hacia el "Ser más". La educación humana por tanto ha de estar, desde Freire, encaminada a este propósito.

Dentro de este camino óntico que se propone la educación liberadora o problematizadora se observarán tres situaciones del *ser* humano: Ser inmerso, ser emerso y ser inserto.

El primero es un estado de adaptación, más próximo a los animales, sin incidencia en su realidad. Comparando la naturaleza de los humanos con la de los animales, Freire se refiere así de los últimos:

> "Al no tener este punto de decisión en sí; al no poder objetivarse, ni objetivar su actividad; al carecer de finalidades que proponerse y proponer; al vivir "inmerso" en el "mundo" al que no consigue dar sentido; al no tener un mañana ni un hoy, por vivir en un presente aplastante, el animal es ahistórico" (Freire, 2005, p 81)

Luego refiriéndose a los seres humanos oprimidos dice:

"Los oprimidos, acomodados y adaptados, inmersos en el propio engranaje de la estructura de la dominación, temen a la libertad…"(Freire, 2005, p 28)

Es decir, en esta situación del ser, la humanidad no se siente en la capacidad de transformar su realidad, es más, no es consciente de tal, ya que está adaptado. Así, resulta saliéndose de su propia naturaleza histórica, y a la vez gana una concepción de inmovilidad, de encajonamiento en el tiempo sin salida.

> "No será lo mismo hacerlo a campesinos latinoamericanos cuyo mundo, de modo general, se acaba en las fronteras del latifundio y cuyos gestos repiten, de cierta manera, aquellos de los animales y árboles; campesinos que "inmersos" en el tiempo, se consideran iguales a éstos" (Freire, 2005, p 159)

Ahora, el otro estado del ser es el "ser emerso". Tal estado supone un nivel de conciencia que permite *ver* su situación, es decir hallarse como oprimido y reconocer de forma consciente la necesidad de liberarse. "Los individuos, inmersos en la realidad, con sólo la sensibilidad de sus necesidades, emergen de ella y, así, adquieren la razón de las necesidades." (Freire, 2005). Es decir, se hacen conscientes, notan anomalías, objetivan el mundo.

> "Empezaremos afirmando que los hombres son seres de la praxis. Son seres del quehacer, y por ello diferentes de los animales, seres del mero hacer. Los animales no "admiran" el mundo… Por el contrario, lo hombres como seres del quehacer "emergen" del mundo y objetivándolo pueden conocerlo y transformarlo con su trabajo" (Freire, 2005, p 111)

No obstante, no es ésta la última etapa para llegar al *Ser más*. Es cuando vuelven a la realidad que observan como nociva para sí y la transforman. Es cuando se *insertan* en el mundo para construir su realidad en la praxis, la constante reflexión-acción.

> El ser inserto es más próximo a la naturaleza real del ser humano. "De este modo, la *inserción* es un estado mayor que la *emersión* y resulta de la conciencia de la situación. Es la propia conciencia histórica." (Freire, 2005, p 93)

Así, pues, no se trata de un imposible, todo lo contrario, es lo más posible en tanto que corresponde a la naturaleza de la humanidad y su relación con la historicidad, dicho de forma más freiriana la educación ha de conectar a la humanidad a su propia vocación. Esta posición le permite al ser humano *ser* conciencia de sí y conciencia del mundo, esta idea se ahondará cuando hablemos de los rasgos epistemológicos.

Es importante mencionar dos nociones frente a este proceso óntico. Primero la *situación límite*, un término con una doble tarea, la cual depende en mucho de la percepción de los seres humanos. La situación límite en primera instancia "se presenta a los hombres como si fuesen determinantes históricas, aplastantes frente a las cuales no les cabe otra alternativa, sino adaptarse a ellas" (Freire, 2005). Visto de este modo, la situación límite se muestra como una trampa que cerca toda posibilidad de liberación, se dibuja como desesperanza histórica, por lo que el opresor, dice Freire, buscará la forma de mantener dicha situación. No obstante para quién *emerge* de la realidad verá en ésta un momento histórico desafiante que le impulsa a *ser más*, que lo lleve a realizar *actos límite*, que desafíen la situación límite y la transforme en un *inédito viable*, es decir, un camino de transformación.

> "Ésta es la razón por la cual no son las "situaciones límites", en sí mismas, generadoras de un clima de desesperanza, sino la percepción que los hombres tengan de ellas en un momento histórico determinado, como un freno para ellos, como algo que ellos no pueden superar. En el momento en que se instaura la percepción crítica en la acción misma, se desarrolla un clima de esperanza y confianza que conduce a los hombres a empeñarse en la superación de las "situaciones límites" (Freire, 2005, p 82).

En segundo lugar se encuentra el término "escisión" que no es otra cosa que la capacidad humana de ser conciencia del mundo y al tiempo conciencia de sí. Es decir, verse a sí mismo como conciencia del mundo, como dador de sentido del mundo. Por lo que es desde aquí que se puede realizar la deconstrucción y construcción de la realidad, donde el ser humano se descubre como ser histórico, como dador de sentido a la realidad.

> ‘‘Al contrario de la educación bancaria, la educación problematizadora, respondiendo a la esencia del ser de la conciencia, que es su intencionalidad, niega los comunicados y da existencia a la comunicación. Se identifica con lo propio de la condena que es ser, siempre, conciencia de, no solo cuando se intenciona hacia los objetos, sino cuando se vuelve sobre sí misma, en lo que Jaspers denomina “escisión”. Escisión en la que la conciencia es conciencia de la conciencia” (Freire, 2005, p 60)

> El camino de la educación desde aquí ha de ser entonces un camino de concienciación mediante el *diálogo,* pues se ha de tener en cuenta que no existe un solo ser humano, sino que este existe en comunidad por ello Freire dirá “nadie libera a nadie, nadie se libera solo, nos liberamos en comunión” (Freire, 2005, p 46)

Esta última noción permite visibilizar un gran entramado entre la ontología y la epistemología que no sólo convergen en este punto, sino que están de forma constante enlazados. Aquí hemos categorizado ciertas cuestiones para facilitar su comprensión y estipular lo que permite explicar la naturaleza pedagógica del presente proyecto.

Hasta aquí queda expuesta la cara ontológica y que establece de dónde viene la necesidad existencial de construir una educación problamatizadora y enruta dentro de una misión a la educación. Ahora se expondrá la línea epistemológica que permite seguir ahondando sobre algunos preceptos.

Paulo Freire exponía:

> ‘‘Si el educador es quien sabe, y si los educandos son los ignorantes, le cabe, entonces, al primero, dar, entregar, llevar, trasmitir su saber a los segundos. Saber que deja de ser un saber de “experiencia realizada” para ser una saber de experiencia narrada o transmitida.No es de extrañar, pues que en esta visión “bancaria” de la educación, los hombres sean vistos como seres de la adaptación, del ajuste” (Freire, 2005, p 53)

Gabriel García Márquez escribía: “…nuestra educación conformista y represiva parece concebida para que los niños se adapten por la fuerza a un país que no fue pensado para ellos…” (García Márquez, 1998)pág.26) la adaptabilidad de los seres humanos a la realidad como seres pasivos es pan de cada día en la educación. Develándose una enseñanza que parte

de una realidad distante que no toca a los educandos, donde estos no son siquiera sujeto sino ya meros objetos, vasijas que se llenan con la narrativa de un docente que sí es sujeto actuante (Freire, 2005).

Se concuerda, sin esfuerzo, que Colombia en mucho yace en el régimen de la educación "bancaria". Ya se mencionaba en la introducción que la educación genera una visión de mundo. En la educación "bancaria" tanto el mundo como el hombre se encuentran por separado, el hombre simplemente está en el mundo (Freire, 2005), no es partícipe de éste. En la educación "*bancaria*" dice: "la conciencia es, en relación con el mundo, esta "pieza" pasivamente abierta a él, a la espera de que en ella entre" (Freire, 2005 pág. 50). Es decir, la conciencia y el mundo se hallan distanciados, son dos cosas diferentes y hasta opuestas, el papel de la conciencia así es vasija que se deja llenar por el mundo que ya está concluido, hecho. De manera que el conocimiento es aprender todo lo que del mundo se deposita en la conciencia. Aquí no hay movimiento, todo ya está.

Entonces, si todo "ya es" no hay que cambiar nada, la conciencia se queda sin mayor labor que memorizar lo que el mundo ya es. Así se anula la capacidad de transformación, la vocación de los seres humanos, pues el mundo le es lejano a la conciencia, no está "al alcance de los niños". (García Márquez, 1998)

Por otro lado, está la educación problematizadora. Ésta genera otra concepción de la relación hombre-mundo. Ya no son dos cosas distintas, ya no es un hombre en el mundo, sino un hombre en y con el mundo. La conciencia ahora será conciencia del mundo, no una conciencia intacta, sino una conciencia que se mueve con *intencionalidad* (Freire, 2005), que le da significado al mundo, así cobra sentido conciencia y mundo a la vez (Freire, 2005, pág. 95). Pues la conciencia es, siempre, "conciencia de", y el mundo no se haya constituido sino es la conciencia la que la constituye.

Entiéndase, si se acepta, así: la relación mundo-hombres, no puede ser una relación dicotomizada, sí dialógica. Los hombres están en el mundo como conciencias vivas que le dan sentido al mundo cuando yacen insertos en el mundo (Cfr. Freire, 2005). El ser humano cuando "pronuncia" el mundo le da significado, le brinda un sentido, sentido que pende del ser humano

y que por tanto el ser humano puede transformar, puede volver a "pronunciar" sobre el mundo, tantas veces como éste retorne problematizado para inquietar al hombre(Cfr. Freire, 2005).

La relación hombre-mundo es tan estrecha, dado que el hombre toma al mundo y al "pronunciarlo" como mundo es mundo consciente, en tanto que el hombre es conciencia del mundo, y ahora se le puede presentar problematizado para ser re-pensado.

De modo que no es el mundo el que le da al sujeto las cosas como ya hechas, como si estuvieran de una vez y por todas; tampoco el "yo" le da existencia al mundo. El mundo tiene existencia, pero un mundo sin nadie que lo "pronuncie" no está en la conciencia de nadie, no tiene sentido. Verbigracia, el árbol no es árbol hasta que yo "pronuncie" "árbol", la conciencia le da sentido a las cosas que están en el mundo. Claro, esto en la postura de Freire es más complejo, trasciende, pues esta comprensión de la relación ser humano-mundo, es ahora, relación *Ser Humano- Ser Humano* mediado por el *mundo*. Esto es, el *mundo* es un punto de referencia por el cual los *seres humanos* se comunican para constituirlo, pues la construcción del mundo no es algo solipsista, es una constitución *intersubjetiva*. El mundo se constituye con el otro y así el sujeto cobra conciencia del mundo, y de la misma manera se transforma en comunión.

En este punto es necesario detenerse en la *pronunciación* del *mundo* y la vitalidad del *diálogo*. Si se acepta que la creación y transformación de la realidad parte de la *pronunciación* del mundo que al ser *pronunciado* por seres *insertos* son *conciencia del mundo* y retorna esta *palabra* problematizada para que, por último, ésta genere una nueva pronunciación y sea fuente de la transformación; teniendo presente, además, que la vocación de los seres humanos es la humanización y esto implica ser agentes históricos y *decir su palabra*, y que este *pronunciamiento*, la *palabra*, instaura la relación *ser humano-mundo-ser humano* como ya se mencionaba, entonces:

> "El diálogo es una exigencia existencial. Y siendo el encuentro que solidariza la reflexión y la acción de sus sujetos encauzados hacia el mundo que debe ser transformado y humanizado, no puede reducirse a un mero acto de depositar ideas de un sujeto en el otro, ni convertirse tampoco en un simple cambio de ideas consumadas por sus permutantes" (Freire, 2005, pág 121).

Entonces, si se transmite esta concepción de mundo, esta concepción de continuidad en la temporalidad de la historia, donde toda mujer y hombre es sujeto, es ser humano activo, que "está siendo" junto con la *realidad histórica*, donde ambos son inconclusos y se constituyen en conjunto, ya uno en "conciencia de", ya el otro como mundo. Si el ser humano se ve como constructor del mundo, como dadores de sentido de la historia, como protagonistas en la continuidad de la misma, es evidente que la actitud será diferente, donde se gestará una responsabilidad en cada ser humano por el otro y por la *realidad histórica* que construyen en conjunto.

El ejercicio educativo no puede eludir esta imperante necesidad: Construir la realidad con el *otro*. Esto pende de una concepción epistemológica como se demostraba anteriormente, pues si se apela a la visión naturalista del mundo, en la que esté *es* de forma conclusa e invariable, la utilidad de la conciencia del ser humano será memorizar cómo está constituido. Al tiempo el ser humano no se sentirá partícipe en la construcción de la historia, su posición será de recibir y habitar lo que otra entidad construye y no se descubrirá como creador y transformador de su realidad. Si en cambio se comprende el mundo como una construcción desde el lenguaje la cual el ser humano crea, habita y transforma, no solo su forma de comprender el mundo será otra, también la forma de *estar-en-el-mundo*, pues se verá así mismo como hacedor de su *realidad histórica*.

Por tanto, la educación más que ofrecer una forma de ser, una salida, o determinar cuál es la mejor realidad posible, ha de propiciar espacios para el diálogo de sujetos conscientes que comprendan que la búsqueda de una realidad mejor es intersubjetiva, por lo que el otro es imprescindible.

De este modo se puede observar que hay de fondo una concepción ética que se desprende de tal concepción epistemológica. Pues la forma de comportarse y los principios de convivir con el otro cambian cuando se comprende al otro como un par en la construcción del mundo e incluso la relación con el entorno es otra pues todo es un entramado que compete al sujeto.

Esta perspectiva respecto a la tarea del ejercicio educativo y la manera en que este proyecto de grado concibe la Educación partiendo de los claros pilares epistemológicos y ontológicos de la *pedagogía del oprimido* , así como la necesidad de estimular el pensamiento crítico y la

existencia de sujeto crítico que se apropie de su rol dentro de la realidad, son la base pedagógica de la búsqueda pretendida hacia una unidad didáctica que responda a tales premisas.

Pilar Artístico: El Teatro Popular, Mestizo y Analógico

Ahora bien, en este mismo sentido se comprende el arte como una deconstructor de la realidad por su propia naturaleza, pues el arte representa la realidad que circunda al sujeto creador y viaja al interior del sujeto mismo, logrando una breve radiografía de la humanidad.

> "El proceso creador en el arte, por ser una práctica que se lleva a cabo desde el conocimiento técnico práctico, posibilita al ser humano reflexionar sobre sus propios procesos tanto internos, como externos, y así mismo propiciar en el sujeto una especie de reflejo del ser, de lo que es, de sus debilidades y sus cualidades, de sus emociones y sentires, de sus oscuridades y deseos a través del objeto creado y de la reflexión constante sobre este" (Daza, 2009. Pp. 90).

Así, la enseñanza del arte no puede estar desligada de la aproximación a la realidad y una mirada crítica hacia el/la estudiante mismo como hacedor de ésta.

Aquí se enfocará sobre el proceso de enseñanza-aprendizaje del teatro. ¿Cómo enseñar el arte teatral? En definitiva no se podría bajo los moldes de la educación tradicional. Por lo demás porque no basta la técnica para hacer teatro. Ya sea la actriz o el actor (en adelante la/el intérprete) o el director tienen que hacer una interpretación sobre el acontecimiento de la escena que necesariamente está basada en la realidad humana, es decir, estudian las emociones, o el cuerpo, o las circunstancias, en fin, la humanidad misma. Puede ser, sin embargo, que se intente amoldar a una única forma el arte teatral enseñado en un lugar específico. El arte como la educación pueden ser adoctrinadores, mostrar un paradigma de *ser* y no viajar a lo que sucede en la realidad. Mas correspondiendo a las necesidades mencionadas esta forma no tendría cabida.

La búsqueda es entonces hacia una forma que permita enseñar el arte teatral crítico que permita adentrarse y perderse en las aguas del *mundo* y la humanidad que lo habita, comprendiéndolo mejor y vislumbrando nuevas formas de ser en un ejercicio constante de autodescubrimiento, reconfiguración y resignificación.

Justo en este punto cobra sentido el tomar la forma de creación del Teatro Popular, Mestizo y Analógico para crear una unidad didáctica, pues en su naturaleza tiene dos características vitales, es crítico de su propio contexto y tiene una interesante herramienta para la deconstrucción de la realidad y la creación, a saber, la analogía.

Lo Popular

Esta forma de concebir el teatro propia de Ditirambo Teatro y su director Rodrigo Rodríguez permite fijarse en la dolencias de un momento histórico, como parte del elemento *Popular*, es necesario que se revisen dificultades, problemas o prácticas culturales que le competen a personas reales y concretas, de modo que las personas que habitan el contexto y sean espectadores se sienten identificadas y se conmueven con la creación escénica. Esto implica también respetar la "sabiduría popular" ese saber construido desde la experiencia de generaciones propias de un contexto, respeta lo popular, ese acervo de indignaciones y actitudes para sobrevivir a ellas; también la sabiduría ancestral que le abraza. Lo popular permite desde este método revisar y expresar unas formas particulares de existencia y de relacionarse con la realidad.

> "Hay algo que interesa al teatro y tiene amplia cobertura para ser popular y es la condición de vida entre situaciones paradójicas que se funden en el absurdo. Es muy propio de la nación colombiana desenvolverse entre planteamientos planteamientos que son verdaderos y falsos y por esto muy contradictorios. Por ejemplo en el accionar del estado, el gobierno y los ciudadanos. Hablamos de un país rico en recursos y sin embargo con tanta pobreza o que a pesar de estar en guerra sigue de algún modo funcionando" (Rodrigues, 2011) p 31).

Así, lo *popular* escarba en las llagas de las costumbres, las prácticas culturales, la historia, la construcción de identidad, la relación con el entorno que un pueblo -una comunidad- sufre, padece, vive y, en últimas, genera. Lo popular *pronuncia* la realidad en la que una comunidad está *inmersa*. Es decir, este aspecto hace de las obras propias de esta forma de teatro, como necesariamente crítica. Por todo lo anterior se puede hablar de una *poética popular*.

Lo Mestizo

El elemento *mestizo* representa- dice Rodríguez (entrevista 2)- un enorme cruce de culturas, saberes, disciplinas… etc. Es un cruce que nutre la creación en tanto que admite pensar elementos que aporten desde la ciencias: la química, la matemática, la física… o desde cualesquier otro campo del conocimiento o la cultura. Es la explicitud de la interdisciplinariedad e interculturalidad. Es, en últimas, apertura al *diálogo*. Reconocimiento máximo de lo *otro* donde cada saber o disciplina o cultura no pierde su identidad la conserva y desde esta aporta a la creación teatral.

Por último está la analogía, para explicarla haremos una parada en la *Hermenéutica analógica* expuesta por Mauricio Beuchot.

Hermenéutica Analógica.

La hermenéutica surge por la necesidad de comprender los textos de la forma más leal posible a la intención del autor, resulta así la arte o ciencia de interpretar textos (Beuchot, 2003). Sus principales exponentes han sido Aristóteles y los medievales. Para Aristóteles, expone Beuchot, el principal reto es cercar el significado, determinar, delimitar la interpretación sin cerrarla. La hermenéutica interviene donde hay polisemia, es decir, múltiples significados posibles que se acercan a diferentes niveles a la verdad del texto. Por lo que ésta se ubica desde la sutileza para realizar sus análisis, transponiendo el sentido superficial para ir al sentido profundo y oculto, para hallar el sentido auténtico, la intención del autor.

En tal tarea de interpretación existen dos extremos que son nocivos para su objetivo, a saber, la *univocidad* y la *equivocidad*. La primera dando un sentido completamente idéntico, sin permitir una lectura diversa (Beuchot, 2003). Esta diversidad es relevante por cuanto es la apertura del significado a la interpretación del lector que lee desde su *mundo de la vida* -término que Beuchot toma prestado de Deleuze- y tal diversidad también guarda una verdad posible que lo unívoco castra, dejando, en últimas, una verdad a medias que podría ser completada por las otras lecturas negadas. Llegando así al monolitismo del conocer.

El otro extremo, la *equivocidad* es la permisión de la exageración de la diversidad, es una diversidad que no se puede cercar, puerta al relativismo extremo, monolitismo quebrado en fragmentos monolíticos, que no permiten asir la verdad, o una parte de ella, sino que lleva al equivoco.

Por ello la necesidad de la *Analogía* como mediadora para hacer posible la interpretación. Reconoce la diversidad de significados, la polisemia, mas conserva una unidad esencial, no es relativismo absoluto.

"Es cierta conciencia de que lo que en verdad se da, es diversidad de significado, diversidad de interpretaciones; pero no es renuncia a un algo de uniformidad de convivencia en algo estable y reconocible..." (Bauchot, 1997. pp 39). Así, es en parte idéntico y en mucho diverso, distinto. En verbigracia, en la frase "este reloj no anda", se puede comprender que no sirve, aún cuando el verbo "andar" en su concepción más *univoca*, no se aplica a un reloj, pero en el devenir humano se ha aceptado y esta frase comunica lo que quiere comunicar quién la emite; contrario a si se dice "la chaqueta anda", está tan del lado del equivocismo que no comunica, suena descabellada.

La forma en que se constituye el lenguaje es muy compleja y la *analogía* permite la comunicación entre humanos , por ello la necesidad de la hermenéutica analógica que amplía la comprensión de cómo los seres humanos entraman lo que es *la verdad*, o mejor, los procesos de validación de las interpretaciones sobre el mundo.

"Cuando se dice que la comunidad o comunidades ayudan a determinar esa adecuación con la verdad de la traducción o de la interpretación se alude a la intersubjetividad" (Beuchot, 1997, pág 43)

La hermenéutica analógica discierne niveles de validez de la interpretación de acuerdo a la cercanía o lejanía de la diversidad a lo idéntico. Se hace a dos herramientas para ello la *prudencia* (phronesis) y la *equidad* (epiqueya). Es decir, el cuidado en la porción de sentido y la relación equivalente con lo idéntico.

Ahora bien, lo más cercano a la objetividad en la interpretación es la intención del autor. No obstante éste no agota las posibilidades de sentido, pues pende de la subjetividad del lector. La subjetividad absoluta raya en el relativismo absoluto y así en lo equívoco. Por ello es necesario cuidar alguna forma de asir algo verdadero, de no ser así se imposibilita el conocimiento racional. De modo que es necesario tener en cuenta el contexto del autor, el contexto del texto y también el contexto del lector para, como se exponía antes, cercar el significado.

Mas en definitiva lo que no permite que la diversidad del significado no se pierda en las oscuras aguas de la equivocidad y la pérdida de sentido por el relativismo absoluto es la *intersubjetividad:* "El único medio que tenemos de cribar la objetividad alcanzable y evitar lo más que se pueda la mera subjetividad es la intersubjetividad" (Beuchot, 1997. pp 44)

La intersubjetividad funge entonces como árbitro definitivo en el juego entre la interpretación literal y la interpretación alegórica o simbólica que propone la *analogía*.

En este orden de ideas la *analogía* utilizada en el TPMA como mediador para la traducción de la escena teatral a la conciencia de la espectadora o el espectador, como herramienta de creación desde las diferentes formas de decir y representar el mundo, las situaciones, los personajes. La analogía por lo demás cabe a todas luces en las artes por cuanto como dice Beuchot: "Se interpreta con todo el hombre" pues genera una sinopsis entre el intelecto y la emoción. (Beuchot, Ermeneutica analogica: una propuesta contemporanea, 2000)

Pilar Didáctico.

Dado que la búsqueda de este trabajo no es la mera teorización sino elaborar un producto práctico que pueda ser utilizado en la labor educativa, y que a tal producto se ha tenido por bien llamar Unidad Didáctica. Se hace necesario, entonces, aclarar lo que para efectos de esta investigación es la "didáctica".

Si bien existen distintas posturas sobre la didáctica, este proyecto abraza la expuesta por Armando Zambrano Leal, no de forma caprichosa, sino por cuanto este autor se para en la región del *saber*.

> "Distingue entonces el conocimiento del saber, el primero como un proceso abarcable principalmente desde la razón. El segundo como un ejercicio de sospecha, una inquietud sobre la realidad y las disciplinas que buscan asirla, la toma el autor como una capacidad de ver más holística, desde ésta se comprende la enseñanza desde una actitud de vida" (Zambrano, 2005). pp 15).

La didáctica trabaja principalmente la relación enseñanza-aprendizaje, en este autor en particular el objeto de la didáctica es el aprendizaje vía el saber (Zambrano, 2005. pp 22). este aprendizaje por tanto no se reduce al acto intelectual sino que proviene de diversas fuentes. En esta medida el factor intelectual no es relevante, pues la didáctica se interesa por las motivaciones y dificultades que el acto intelectual comporta cuando el estudiante está en *situación de aprendizaje*. (Zambrano, 2005. pp 22) "En general, ella se orienta por la transmisión y la apropiación, mecanismos que sugiere el aprendizaje en actos" (Zambrano, 2005. pp 22).

> Así "La didáctica es, entonces, el lugar donde las situaciones de aprendizaje se presentan de manera práctica. Incorpora elementos tales como la representación y los medios intelectuales que utiliza un sujeto para apropiarse un saber (...) A través de su estatuto disciplinar busca materializar la mirada axiológica que tiene la pedagogía sobre el educar. Como disciplina científica adquiere una dimensión epistemológica a través del desarrollo de la investigación en campos relacionados directamente con el acto de aprender" (Zambrano, 2005. pág. 22).

Ahora bien, este proyecto de grado no ocupa todo el campo de la didáctica la cual dice Zambrano tiene tres orientaciones a saber: Epistemológica, la cual busca comprender los objetos de la enseñanza y el aprendizaje; Praxeológica, cuyo objetivo es intervenir en el aula de clase; y Psicológica, que se encamina a comprender y explicar las condiciones intelectuales del sujeto y sus aprendizajes (Zambrano, 2005. pp 27). Este trabajo investigativo se ubica entonces en la orientación praxeológica, pues la búsqueda es el diseño de una *unidad didáctica* que intervenga en el aula mediada por el docente.

Unidad Didáctica

Hablar de la unidad didáctica es reconocer que la mayoría de procesos a nivel del aula tienen como dispositivo de arranque una previa construcción de lo que se va a desarrollar, esto implica que haya una programación de lo que se va a enseñar y para esto se recurre a diferentes elementos que permitan desarrollar ese momento pedagógico; una unidad didáctica es un elemento de planeación por eso que hablar de unidad didáctica en los espacios no formales requiere que sea más riguroso, dado que en estos espacios se asisten no por acreditarse formalmente sino por un aprendizaje más propio de quién aprende.

Una unidad didáctica hoy en día reconceptualizando los espacios en las dinámicas de aula, se podría considerar desde diferentes ópticas, la primera es el compromiso de una enseñanza activa esto implica que allí mismo haya una atención a las necesidades e intereses de los estudiantes del aula, esto implica a su vez un trabajo mancomunado de los docentes al servicio de una educación integral de estos estudiantes buscando que los contenidos que se les imparte o se abordan sean significativos para ellos, articulándolo al trabajo del entorno, del contexto como ejes de contenido que le dan a esta herramienta de trabajo una validez un poco más grande y que le da fuerza a la enseñanza aprendizaje facilitando la transferencia de los aprendizajes y analizando lo aprendido con los demás. En el contexto de aprendizaje ya sea educación formal o no formal, permite captar información de diferentes partes para la construcción de educandos y se vuelve una fuente de información psicológica del estudiantado, el profesorado y la relación educativa que se puede construir. A nivel social puede aportar conocimientos del contexto es decir aporta un conjunto de memorias sobre los aspectos sociales y culturales de los ciudadanos que asisten a nuestra clase esto ayuda a la determinación de los contenidos a enseñar que contribuyen al proceso educativo y a la socialización con los estudiantes; a nivel pedagógico es una práctica docente y como tal el funcionamiento teórico que permitirá, después de ello reflexionar sobre lo enseñado y que se puede mejorar enseñar cómo se pueden dar las posibilidades de cambio, que trasciendan el aula, qué dificultades se tienen en el proceso; a nivel de epistemología es una fuente que nos da información de los contenidos que se aportan y que integran a las áreas en su estado actual en su evolución, en su metodología para vincularse a lo interdisciplinarmente y así se va aportando a un proceso en el cual hay unos aspectos que se pueden reconstruir y por eso una unidad didáctica es importante en aras de la enseñanza.

Es importante el contexto para la didáctica ya que es donde se desenvuelven los diferentes estudiantes. Ese conocimiento en el entorno, puede dar unos inconvenientes, unas posibilidades y por eso es importante tener claro si es rural urbano suburbano y las diferentes posibilidades que esto presentan; la unidad didáctica debe tener en cuenta dentro del entorno también a la familia ya que ésta da herramientas para reconocer los conocimientos que trae el estudiante, a éste lo debemos reconocer desde su familia y poderlo visualizar dentro de los diferentes espacios que él está y comparte esto a su vez facilita la construcción de unidad didáctica al reconocer qué objetivos y qué contenidos se deberá impartir en ese tiempo de trabajo con ellos, las estrategias metodológicas que se pueden desarrollar, las secuencias en fin, las experiencias de enseñanza y aprendizaje, los recursos que sean válidos e idóneos para ello. Es así que las unidades van sujetas a una serie de etapas y de fases dependiendo de la edad de los estudiantes y se caracterizan porque así mismo se puede buscar las herramientas propias de enseñanza y aprendizaje para ellos, reconocer los elementos esenciales para cada uno de esos momentos de su etapa de su vida, identificar los conocimientos y las experiencias del alumnado para que eso ese vuelva una fortaleza en ellos y considerar como los factores se relacionan para construir un entorno de aprendizaje significativo.

.

Metodología

El proyecto "Unidad didáctica para la enseñanza de teatro con base en el Teatro Popular, Mestizo y Analógico" se fundamenta desde la investigación *cualitativa* en el *Paradigma Interpretativo*, por cuanto busca categorizar un hecho y generar una herramienta práctica desde la vivencias del sujeto-investigador el cual vivencia de primera mano el hecho-experiencia investigado.

De acuerdo a las características más importantes de este paradigma Pérez Serrano señala esta:

> "a) La teoría constituye una reflexión en y desde la praxis, conformando la realidad de hechos observables y externos, por significados e interpretaciones elaboradas del propio sujeto, a través de una interacción con los demás dentro de la globalidad de un contexto determinado. Se hace énfasis en la comprensión de los procesos desde las propias creencias, valores y reflexiones. El objetivo de la investigación es la construcción de teorías prácticas, configuradas desde la práctica…c) Describir el hecho en el que se desarrolla el acontecimiento, en el que el uso de la metodología cualitativa permite hacer una rigurosa descripción contextual de estas situaciones que posibilitan la intersubjetividad en la captación de la realidad, a través de una recogida sistemática de los datos que admite el análisis descriptivo. Se apuesta por la pluralidad de métodos y la utilización de estrategias de investigación específicas y propias de la condición humana" (Rico, 2006. Pp. 17).

A su vez se considera que dicho paradigma es acorde al estudio debido a que compara la realidad dinámica y dirigida a las acciones sociales, la comprensión y la significación democrática entre el investigador y el objeto investigado.

Ya que este paradigma abre la pluralidad de metodologías aplicables, se aborda la *sistematización de experiencias* ya que permite obtener aprendizajes críticos del estudio, mostrando además otras perspectivas del objeto de investigación (El teatro popular, mestizo

y analógico) por cuanto no se ha observado el TPMA como un fenómeno educativo sino de creación.

Sistematización de la Experiencia

Este tipo de investigación permite no solo dar un informe partiendo de la sistematización, ordenanza y catalogación del proceso, sino que abre la posibilidad de observar los ajustes que se pueden hacer a la propuesta, reflexionar acerca de la proposición y descubrir que el hacer también genera conocimiento y que esta construcción desde la práctica produce un mayor entendimiento que a su vez es el que permite entrar en diálogo con la teoría o conectarse con planteamientos teóricos para de esta manera plasmar el resultado en una *unidad didáctica para la enseñanza del teatro*.

> "La sistematización es aquella interpretación crítica de una o varias experiencias que, a partir de su ordenamiento y reconstrucción, descubre o explicita la lógica del proceso vivido en ellas: los diversos factores que intervinieron, cómo se relacionaron entre sí y por qué lo hicieron de ese modo. La Sistematización de Experiencias produce conocimientos y aprendizajes significativos que posibilitan apropiarse de los sentidos de las experiencias, comprenderlas teóricamente y orientarlas hacia el futuro con una perspectiva transformadora." (Jara, 2015). pág. 4

Al tiempo es evidente la necesidad de hacer una cuidadosa sistematización selectiva, en tanto que la narrativa se categorizará en lo que sea susceptible a los términos de enseñanza, de modo que se describirá con mayor detalle aquellos sucesos que se determinen útiles para enseñar-estimular técnicas, aptitudes y actitudes que propendan el arte teatral.

Este se convierte en un ejercicio participativo en el cual aparecen las voces no solo de quien investiga sino de quienes trabajan en la creación de espectáculos basados en el teatro popular, mestizo y analógico, quienes lo han estudiado y sus precursores, haciendo que todas las vivencias y experiencias basadas en el TPMA se convierten en insumos para la investigación.

El proceso de esta investigación resulta particular, pues entiéndase que el grupo de investigación estará inmerso en el montaje, se sumergirán en esta experiencia artística y estarán atentos para pescar los elementos del proceso de creación que puedan desglosarse y aplicarse en la *unidad didáctica*. El objeto de investigación es pues un proceso de creación teatral y para asirlo de algún modo los investigadores lo encarnarán, lo vivenciarán, desdibujando así la frontera entre el objeto de estudio y quién lo observa.

Así, pues, se utiliza el arte, desde su metodología, para la elaboración de conocimiento útil para la educación, por tanto, para la sociedad.

A la vez se podrá explorar con otras metodologías que a lo largo del proceso el equipo vaya viendo necesarias y complementen los principios metodológicos aquí expuestos.

Población:

El proyecto de investigación conto con la participación de Rodrigo Rodríguez, fundador, director, dramaturgo y actor del grupo Ditirambo Teatro, creador de la propuesta TPMA, quién colaboro con entrevistas y suministro información acerca su metodología de trabajo; además, es autor de" La Ruta… al gancho ciego" que será montada a modo de laboratorio bajo la dirección de él mismo; con el fin de materializar el método del TPMA de modo que se haga susceptible de una observación empírica.

También el grupo de investigadores e investigadora participo como grupo muestra para la ejecución del proceso creación:

Abel Carrillo Villarraga: Licenciado en Biología, Tecnólogo en actuación, narrador oral. Estudiante del programa de Profesionalización en Licenciatura de Educación Artística y Artes Escénicas de la Corporación Universitaria CENDA.

Francisco Godoy Riaño: Técnico en artes escénicas, auxiliar en enfermería, Director, dramaturgo y actor del grupo Godoy Teatro de Villavicencio, Consejero Municipal del Consejo de Arte Cultura y patrimonio de Villavicencio. Estudiante del programa de Profesionalización en Licenciatura de Educación Artística y Artes Escénicas de la Corporación Universitaria CENDA.

Nury Riaño Garzón: Artista formadora del programa Nidos de la Alcaldía Mayor de Bogotá, Directora de la Fundación la Mochila, percusionista del grupo Vientre Nativo; Actriz del grupo Mascarada, Presidente del Consejo Local de Arte Cultura y Patrimonio de Bosa. Estudiante del programa de Profesionalización en Licenciatura de Educación Artística y Artes Escénicas de la Corporación Universitaria CENDA.

Ricardo Peñuela Quintero: Docente de Filosofía, Director de Red Fibras, dramaturgo y actor de Teatro de Miércoles, actor del grupo Ditirambo Teatro. Estudiante del programa de Profesionalización en Licenciatura de Educación Artística y Artes Escénicas de la Corporación Universitaria CENDA

Instrumentos de Investigación.

En medio del proceso se utilizaron los siguientes instrumentos para la recolección de información:

a) **Entrevistas** Informales y elaboradas al director y creador del TPMA, Rodrigo Rodríguez, y a actores, músicos y plásticos que hayan trabajo bajo este método.

b) **Fichas de observación** con items específicos que serán diligenciadas al terminar cada sesión, esto permitirá, de acuerdo a la percepción de cada participante-investigador aportar a la investigación desde puntos distintos.

c) **Diario de campo** en el cual se escribieron percepciones personales esta vez no tratando de resolver preguntas sino teniendo como perspectiva la unidad didáctica a crear, que funciona de cada encuentro, palabras claves, conceptos importantes, entre otros.

d) **Registro audiovisual**. Al nivel de fotografía y de video

e) Al finalizar las sesiones se tendrá un **diálogo** de percepción para plasmar en la bitácora o diarios de campo.

Implementación

Tabla 1:Implementacion

Tabla 1

IMPLEMENTACIÓN Y CRONOGRAMA

SESIÓN	FECHA	ETAPA CREATIVA	OBJETIVO ARTÍSTICO	OBJETIVO PEDAGÓGICO	OBJETIVO INVESTIGATIVO	PARTICIPANTES	ROLES
Sesión 1	**08/02/2019**	Acercamiento al Texto	Elegir un texto dramático para ser montado bajo los parámetros del TPMA.	Definir la utilidad de los textos del TPMA para la enseñanza del teatro ponderando el pensamiento crítico.	Reconocer los textos que son escritos bajo el criterio y la forma del TPMA, analizando su estructura escritural.	Francisco Godoy Nury Riaño Abel Carrillo Ricardo Peñuela Rodrigo Rodríguez	Actor Actriz Observador Observador Director de escena
Sesión 2	**11/02/2019**	Lectura Dramática y Análisis del Texto	Realizar un análisis del texto comprendiendo el argumento de la obra y su tema	Reconocer herramientas que contribuyan a la interpretación de un texto dramático y las fortalezas que brinda para el campo de la Lecto-escritura critica.	Observar la relevancia del texto y su análisis en el proceso de creación en un montaje teatral con base en la técnica del Teatro Popular Mestizo y Analógico (TPMA)para la enseñanza del teatro bajo los parámetros	Francisco Godoy Nury Riaño Abel Carrillo Ricardo Peñuela Rodrigo Rodríguez	Actor Actriz Observador Observador Director de escena

					estipulados por el Ministerio de Educación de Colombia.		
Sesión 3	**15/02/2019**	Puesta en voz	Realizar una lectura consciente del texto comprendiendo las "unidades interpretativas" de la "gramática interpretativa" del TPMA, teniendo en cuenta técnicas de voz dramática utilizadas en diferentes tradiciones o corriente teatrales.	Rastrear didácticas para la enseñanza de técnicas vocales e interpretativas. Encontrar formas didácticas para estimular la Lecto-escritura crítica.	Vivenciar las técnicas funcionales del TPMA para generar credibilidad en la interpretación de los textos dramáticos.	Francisco Godoy Nury Riaño Abel Carrillo Ricardo Peñuela Rodrigo Rodríguez	Actor Actriz Observador Observador Director de escena
Sesión 4	**18/02/2019**	Lo univoco - lo equivoco-lo analógico	Distinguir las cualidades de lo literal y lo metafórico para la construcción de la imagen teatral.	Aportar desde los elementos de la representación teatral formas para el análisis y la deconstrucción de la realidad en medio de la enseñanza del teatro.	Enlazar las herramienta prácticas con los postulados pedagógicos de la "pedagogía del oprimido" de Paulo Freire.	Francisco Godoy Nury Riaño Abel Carrillo Ricardo Peñuela Rodrigo Rodríguez	Actor Actriz Observador Observador Director de escena
Sesión 5	**22/02/2019**	La imaginación	Potenciar en la actriz y el actor la capacidad de imaginar y "vivir" la escena para transmitir al espectador los sucesos y	Encontrar formas de ejercitar y estimular la imaginación tanto para la creación teatral como para proponer solución a conflictos sociales reales.	Conceptualizar la imaginación como un motor vital en la creación teatral y como puente entre la conciencia del actor/actriz y el espectador/espectadora	Francisco Godoy Nury Riaño Abel Carrillo Ricardo Peñuela Rodrigo Rodríguez	Actor Actriz Observador Observador Director de escena

			sentimientos del cuadro teatral.				
Sesión 6	**25/02/2019**	Estructura escénica.	Establecer una estructura escénica del cuadro teatral. (Canovaccio)	Explorar la transmisión de formas de depurar elementos innecesarios o redundantes que beneficien la elaboración de un cuadro teatral.	Dialogar desde el planteamiento de Paulo Freire frente a las interpretaciones personales de los agentes involucrados en la creación teatral.	Francisco Godoy Nury Riaño Abel Carrillo Ricardo Peñuela Rodrigo Rodríguez	Actor Actriz Observador Observador Director de escena
Sesión 7	**04/03/2019**	El actor analógico	Depurar la interpretación de la actriz y el actor mejorando la puesta en escena.	Encontrar en la visión del "actor/actriz analógico" formas de transmitir técnicas de interpretación escénica así como el análisis hermenéutico que le es propio de acuerdo al TPMA.	Proponer una forma de realizar el personaje desde lo propuesto del TPMA	Francisco Godoy Nury Riaño Abel Carrillo Ricardo Peñuela Rodrigo Rodríguez	Actor Actriz Observador Observador Director de escena
Sesión 8	**08/03/2019**	El director analógico	Reconocer las dinámicas de dirección en la puesta en escena	Encontrar las formas de trasmitir las técnica propuestas desde el TPMA	recolectar la mayor cantidad de insumos para la dirección desde el método del TPMA	Francisco Godoy Nury Riaño Abel Carrillo Ricardo Peñuela Rodrigo Rodríguez	Actor Actriz Observador Observador Director de escena

NOTA : *Esta tabla es un plan de ruta que busca el desarrollo de este proceso y está sujeto a cambios y acuerdos de los investigadores*

Resultados

Tabla 2: Resultados

Tabla 2: RESULTADOS OBTENIDOS				
Preguntas dinamizadoras	¿Qué quiero enseñar de teatro?		Vehículo de enseñanza (Juego-ejercicio)	
Categorías del TPMA	**Unidades de enseñanza**	**Temas**	**Didáctica establecida**	**Objetivo de enseñanza**
Popular	**Voz**	La respiración diafragmática 1	Tomas progresivas de aire	Reconocer las dinámicas biológicas de la respiración (funciones ventilatorias del cuerpo humano) y su uso para el teatro.
Mestizo		La respiración diafragmática 2	Tomas progresivas de aire y movimiento	Fortalecer y optimizar el rendimiento del sistema respiratorio en función del uso de la voz.
Analógico		Aparato Fonador	Tomas de aire, movimiento y sonido	Reconocer las dinámicas biológicas del aparato fonador y su uso para el teatro.

La paradoja		Voz dramática 1	Ejercicios con gramática interpretativa	Alcanzar una dicción eficiente para el teatro.
Gramática interpretativa		Voz dramática 2	Lectura dramática	Lograr una eficiente modulación del volumen para la escena.
		Voz dramática 3	La voz con gramática interpretativa	Usar e identificar la modulación del timbre de la voz mediante los resonadores naturales de manera efectiva en la escena.
Dramaturgia Analógica	**Cuerpo**	Biomecánica del cuerpo 1	Desde el juego reconocer el cuerpo	Reconocer fortalezas y debilidades del cuerpo como herramienta para la escena.
		Biomecánica del cuerpo 2	A partir de la música jugar y reconocer el cuerpo	Relacionar los diferentes estados que afectan el cuerpo para mejorar la destreza física en el actriz o actor acorde a su diagnóstico inicial.
		Mimesis corporal 1 (Elementales)	Desde la música el juego del cuerpo a encontrar sensaciones de aire, agua tierra y fuego	Implementar de las cualidades de los elementales(aire , agua, tierra , fuego) en el cuerpo del actor.
		Mimesis corporal 2 (Animales)	Juego del cuerpo en disposición de un animal	Implementar en el actor la corporalidad animal para la escena

		Analogías Corporales 1	Juego: "Decir en otras palabras"	Reconocer las diferentes analogías en dinámicas personales y grupales-
		Analogías Corporales 2	Comparar una acción desde el cuerpo	Aplicar las diferentes analogías en dinámicas personales y grupales atravez del cuerpo en la escena-
		Analogías Corporales 3	Oponer una acción desde el cuerpo	Relacionar los cuerpos atravez de los cuerpos creando situaciones
	Imaginación	Espacio escénico	La cámara oscura y el cuerpo al desnudo	Relacionar el espacio físico y el espacio imaginado
		Situación escénica	El cuerpo e situación	Reconocer como la Paradoja reconstruye
		El personaje	Construcción de personaje	Construcción del personaje con relación de verdad
		La narrativa	Acciones del personaje	Contextualizar lo leído para proyectarla en la práctica
		Analogías para la escena 1	Juego: "Decir en otras palabras"	la analogía es una herramienta para movimientos en la escena
		Analogías para la escena 2	Juego : el cuerpo dice	reconocer y aplicar las analogías

		Analogías para la escena 3	Juego; el cuerpo habla y muestra con el otro	reconocer y aplicar las analogías
	Texto	Gramática interpretativa	Atreves de varios ejercidos reconocer las tomas de	reconocer y aplicar os códigos de tomas de aire en el texto
		Lectura critica	Mediante ejercicios de música discriminar lectora	Desarrollar una lectura a los criterios de la gramática interpretativa

NOTA: *Esta tabla es la matriz base para presentar los hallazgos más significativos en ell diseño y la elaboración de la unidad didáctica*

Análisis de Resultados

De acuerdo al objetivo del presente proyecto los resultados se han reducido de acuerdo a las nociones de didáctica que fundamentan la creación de una herramienta práctica para la enseñanza. En esa medida ciertos hallazgos no han sido tratados por cuanto no aportan en el ámbito educativo aun cuando lo hagan en el artístico.

Tabla 3 Análisis de Resultados

ANALISIS DE RESULTADOS

CATEGORÍA	SUBCATEGORÍA	ELEMENTOS
ELTPMA	Principios	Popular
		Mestizo
		Analógico
	Lo emergentes	Gramática interpretativa
		Paradoja
EJERCICIO EDUCATIVO	Unidades de enseñanza	Voz
		Cuerpo
		Imaginación
		Texto
	Vehículos de enseñanza	El Juego
		El Ejercicio
EL PENSAMIENTO CRITICO		Analicemos
		Dialoguemos

Sobre el Teatro Popular, Mestizo y Analógico.

En este apartado se evidencia los resultados hallados en la vivencia y observación del TPMA en tanto que se asume como un fenómeno meramente artístico y se encuentra la correspondencia con los principios propios de este método.

Así, se han localizado dos tipos de categorías del proceso de creación teatral del TPMA, unas fundantes y otras emergentes. Las primeras corresponden a conceptos desde los cuales se erige la forma de creación desde los inicios del TPMA, conceptos que corresponden a su identidad y señalan las pautas para el proceso de creación, éstos son: LO POPULAR; LO MESTIZO y LO ANALÓGICO. Categorías que atraviesan toda creación de Ditirambo Teatro y de las cuales se ha hablado largamente en el presente texto. Las emergentes corresponden a conceptos que se descubren en medio del proceso como categorías relevantes puesto que agrupan otros conceptos e incluso sucesos de la creación teatral del TPMA. Como categorías emergentes se encontraron la PARADOJA y LA GRAMÁTICA INTERPRETATIVA. la primera es en el TPMA la matriz del conflicto, más que la pugna de dos fuerzas es la relación de dos elementos contrarios unidos en una misma naturaleza, de esta nace la tensión. Visto de este modo no sería más que un concepto; sin embargo, dado que atraviesa la creación abrazando los personajes, la situación de una escena en particular y el argumento de la obra general, es decir, hay la paradoja del personaje, la paradoja de la escena y la paradoja del argumento, se estipula, entonces, como categoría. La gramática interpretativa, es una categoría que parte del texto y su lectura e interpretación, y desemboca en la puesta en escena.

Sobre la Aplicación del TPMA en el Ejercicio Educativo.

Aquí se discriminarán y expondrán los resultados que le sirven al objetivo práctico del presente proyecto en el ámbito educativo, pues dada la observación del TPMA como hecho artístico, se establecen categorías que traduzcan las formas del método teatral investigado en formas pedagógicas para la enseñanza de teatro.

Unidades de Enseñanza

Por otro lado, se identificaron cuatro ejes que trabaja el TPMA que permitieron estipular cuatro unidades de enseñanza para la unidad didáctica, a saber: Voz, Cuerpo, Imaginación y Texto. Estos ejes fueron mencionados en una de las entrevistas (anexo 2) realizadas a Rodrigo Rodríguez, como las herramientas que ha de fortalecer quién se quiera dedicar al teatro

Ahora, estas categorías atraviesan todo el proceso creativo sin tener un orden cronológico establecido, en palabras de Rodrigo Rodríguez "no es una receta de cocina". Son formas de llegar a la creación no procesuales. Esta forma anárquica se presenta como una dificultad para establecer un proceso de enseñanza mediante la unidad didáctica, por lo que se disponen unas preguntas orientadoras para organizar lo vivenciado en el proceso observado de creación del TPMA:

¿Qué se quiere enseñar? ¿Qué vehículos de enseñanza (juegos o ejercicios) observados en el TPMA son útiles para lo que se quiere enseñar? ¿Cómo se involucra el componente crítico social con los temas dispuestos?

Estas preguntas permitieron establecer un esquema matriz para la formulación de la unidad didáctica. La primera determinó cuatro unidades enseñanza que son énfasis en el TPMA a saber: Voz, cuerpo, imaginación y texto.

Voz

La primera por cuanto la relevancia que se le da a la voz y su interpretación en tanto que el TPMA es un teatro de texto y **la puesta en voz** es una de sus mayores preocupaciones, a más de esto "Yo diría que esto de la puesta en voz habría que subdividirlo porque si nos vamos con

esto de la puesta en voz realmente nos queda algo técnico y frío, pero es que en realidad lo que está pasando ahí es toda la reflexión política que el actor está haciendo mientras hace esto." (Entrevista a Rodrigo Rodríguez).

La puesta en voz bajo la categoría de la gramática interpretativa es un ítem importante en el proceso de creación del TPMA, incluye el análisis del texto en sus cuatro dimensiones: textual, subtextual, profundo y oculto; también abarca la modulación de la voz, las intenciones, ritmos de respiración e incluso tiene su propia simbología en la dramaturgia analógica. Estos símbolos consisten en barras diagonales que enmarcan tomas de aire (una barra "/"), pausas dramáticas (dos barras "//"), y giros dramáticos y contundentes (tres barras "///").

El Cuerpo:

Este como principal herramienta de expresión, cuya preparación es vital incluso para la voz, el cuerpo ha de estar preparado y dispuesto para decir, para encarnar un personaje, para "estar" en escena.

La Imaginación

Esta es la facultad con mayor relevancia en el TPMA, pues es la que construye la verosimilitud, la armadora de realidades posibles, el/la intérprete requiere de una fuerza imaginativa tal que invite al espectador a imaginar lo mismo, a que crea en la verdad propuesta, a que acepte la convención, a que se alegre o se entristezca por lo que sucede ficticiamente, pero que gana, gracias a esta facultad, un valor de verosimilitud. El/la intérprete ha de lograr que las y los espectadores entren en el juego de la representación.

Texto

Por último está **el texto** que implica un análisis profundo, que parte de cuatro categorías en el texto propuestas por la hermenéutica: Lo textual, lo subtextual, lo profundo y lo oculto. El entendimiento del texto está de base para los anteriores ejes temáticos, Rodríguez hablará de la "dictadura del texto", dónde casi pudiese desaparecer la figura del director. El texto teatral expresa casi el cómo ha de ser montado, sus premisas, sus lógicas internas. El/la intérprete han de socavar en el texto, descubrirlo y hacerlo propio, "se tiene que oír su voz para, hay que matar

al dramaturgo. Se tiene que oír su voz, no la voz de un dramaturgo en un actor que le queda grande ese, esas frases, esos versos" (entrevista a Rodríguez).

Vehículo de Enseñanza

Con respecto a lo que aquí se ha denominado como "vehículo de enseñanza" que son formas dinámicas en las que estimulan y entrenan algunas facultades particulares requeridas para hacer teatro se encontraron dos subcategorías que atraviesan la unidad didáctica, a saber:

El juego: La definición más acertada que se ha encontrado para esta subcategoría de vital importancia para el teatro y la educación ha sido la expresada por Huzinga***:***

> "El juego es una acción u ocupación libre, que se desarrolla dentro de unos límites temporales y espaciales determinados, según reglas absolutamente obligatorias, aunque libremente aceptadas, acción que tiene su fin en sí misma y va acompañada de un sentimiento de tensión y alegría y de la conciencia de "ser de otro modo" que en la vida corriente." (Huizinga, 2007) pág. 45

Esta acción se presta como vehículo de enseñanza en tanto que dispone la conciencia y el cuerpo del educando desde un lugar otro estimulando aptitudes y actitudes buscadas en los distintos temas trabajados.

El ejercicio: Se tomará desde aquí como una práctica que brinda un conocimiento o habilidad particular. A diferencia del juego, es un hacer desde la mera instrucción, una actividad concreta.

De estas dos categorías han sido compiladas no solo las realizadas en la experiencia de montaje referida en esta investigación, sino que se han dispuesto de otras que se hallan en el acervo de los participantes de la investigación y que compaginan con los lineamientos del TPMA. Es decir, dado que el TPMA no niega las tradiciones teatrales y de forma constante realiza ejercicios que corresponden al universo teatral general, cosechados estos juegos y ejercicios de la práctica misma teatral y que no se pueden adjudicar a alguien en particular, los integrantes de la investigación disponen de ejercicios y juegos que mediante su experiencia en el teatro han cultivado y contribuyen a los fines establecidos bajo los parámetros del TPMA.

El Pensamiento Critico

El componente de pensamiento crítico se constituye de acuerdo a las premisas tanto de la pedagogía del oprimido como del TPMA. Éstas derivan en herramientas tales como: el análisis del contexto; el debate y la argumentación; el diálogo; la lectura crítica; la historia crítica. Es decir, prepondera el análisis mancomunado de la realidad desde la búsqueda de la creación teatral.

Se determina que como estímulo bilateral -que aporte tanto a la enseñanza del teatro como al pensamiento y actitud crítica- se utilizarán textos dramatúrgicos de Rodrigo Rodríguez como objetos de análisis y creación estos. Siempre habrá un espacio de lectura en las sesiones, unas veces dramática otras solo de análisis. Esto, por las particulares características de sus textos y su relación a la conciencia de la realidad en tanto la categoría de lo *Popular*. Los textos dramatúrgicos a trabajar son: justicia injusta, salón de peticiones, cantata a la indigencia y 1902.

También se aplicarán diversos ejercicios de analogías que ejercitarán la capacidad de interpretación de la realidad, la imaginación y los caminos para asumir una escena.

Si bien cada tema de la *unidad* está entramado por el pensamiento crítico, cada *Unidad de enseñanza*, tendrá un espacio donde se trabajará con énfasis en esta categoría. Este espacio se ha denominado **Analicemos y Dialoguemos**, donde se ahondan ciertos temas de la "realidad histórica" mediante preguntas generadoras que estimulan el debate, la argumentación y la reflexión sobre la subjetividad, la intersubjetividad y la incidencia de los seres humanos como seres históricos y creadores de la realidad**.**

Conclusiones.

Al observar el proceso de creación del TPMA se reconoce que sus dinámicas, formas y contenidos pueden constituir una didáctica para la enseñanza del teatro, acorde además a los principios de la *pedagogía del oprimido*.

El TPMA contribuye a la deconstrucción de la realidad, dados sus principios ya expuestos y su relación con la *hermenéutica analógica*.

Existe una contradicción tácita entre los principios de la *pedagogía del oprimido* y la realización misma de una *unidad didáctica*. Pues la primera desde sus premisas ontológicas y epistemológicas, busca un programa a realizar desde la investigación y *diálogo* con la comunidad a intervenir, o sea, no existe un programa apriori, se construye desde búsqueda de la *palabra generadora*, desde las necesidades de la comunidad misma. Mientras que esta unidad didáctica propone unos temas que no surgen desde la comunidad a intervenir, estos se instauran de forma previa a la práctica educativa desde la vivencia de los investigadores. Sin embargo esta contradicción se supera dado que: a) Los temas a abordar son encontrados por la experiencia vivida, por la investigación realizada de forma vivencial desde el contexto propio de los investigadores que pertenecen a la comunidad colombiana. b) Los temas técnicos seleccionados son una excusa para el diálogo sobre la realidad y contribuyen a la escena, pero existe la apertura en tanto los temas existenciales que susciten el proceso de creación y análisis. c), la *unidad didáctica* no tiene un orden secuencial, los temas y sus ejercicios pueden ser tomados como unidades individuales y hasta cruzarse, por la misma naturaleza anárquica del TPMA. d), la *unidad didáctica* no toma la metodología propia de *la pedagogía del oprimido* sino sus principios epistemológicos y ontológicos, se reserva de cualquier desarrollo metodológico y se erige como herramienta para la enseñanza utilizable en casi cualquier método.

La intersubjetividad es un concepto fundante en esta *unidad didáctica*, pues la construcción y deconstrucción de la realidad y la verdad parten de ésta, y tiene suma relevancia tanto en la *pedagogía del oprimido* como en la *hermenéutica análogica* y por tanto en el TPMA. Así, el *diálogo* cobra una prioridad como ejercicio fundante para las pretensiones de esta investigación y la *unidad didáctica a realizar*.

La unidad didáctica tiene como componentes lecturas de obras propias del TPMA que por su perspectiva *popular* estimulan el *diálogo,* evidencian la necesidad de la *intersubjetividad* y se hacen cercanos a la comunidad, además, son en sí mismos críticos, facilitan el ejercicio del pensamiento crítico.

La aplicación de esta supone que aquellos con quienes se ejecute la *unidad didáctica* tengan la competencia de lectura básica.

El teatro en general y en concreto el TPMA visualiza, examina y retrata las *situaciones límite* y al tiempo invita a su superación es decir presenta también lo *inédito viable*.

La *hermenéutica analógica* y la *pedagogía del oprimido* comparten la noción de la construcción de la realidad y la verdad desde la *intersubjetividad*. Lo que da una fuerte base relacional a este proyecto de grado.

Se resalta el *Teatro popular, mestizo y analógico*, como un aporte inmenso tanto para el teatro colombiano y el teatro universal como para las artes y el conocimiento en general. Se divisa desde éste múltiples campos de acción aún inexplorados, este trabajo de grado aporta un vistazo a su potencial en el ámbito educativo. Se resalta su profundidad teórica y su aplicación práctica, reconociendo en éste un ejercicio artístico completo, complejo y consciente.

El TPMA por su naturaleza hermenéutica sirve tanto a la investigación desde las artes y para las artes en tanto que su método realiza un estudio juiciosos sobre las interpretaciones sobre el *mundo*. Además su carácter mestizo le permite aunar distintas disciplinas para lograr su creación, que es siempre investigación creación, por cuanto desde el proceso de la dramaturgia hasta el montaje es una indagación sobre la realidad.

El TPMA por su carácter mestizo permite que un proceso de creación se convierta en una constante indagación sobre otras áreas del conocimiento para que éstas nutran la creación escénica, y en esta medida el TPMA es en sí mismo un vehículo didáctico para quién participe de él. Es decir es desde sí, un aporte a la educación y a la investigación, pues convierte a sus partícipes en investigadores-creadores críticos.

Recomendaciones

- Este proceso permite continuar con el trabajo en diferentes planos tales como en lo didáctico en el dramático y lo investigativo.

- Desde lo didáctico la aplicación de la unidad didáctica encontrada y ´presentada lo largo de este proceso en espacios de educación formal e informal, además incluir esta propuesta en las didácticas que el distrito desarrolla a nivel planteles educativos.

- Desde lo dramático se continúen la sistematización de las narrativas de los actores del TPMA que han construido a fondo lo mestizo lo popular y lo analógico como modelo del método de creación y así mismo alimenta su didáctica teatral y asi esta unidad.

- En el plano de lo investigativo la comparación de los métodos creativos del teatro colombiano donde se retome como modelo creativo el TPMA.

- Se recomienda a fuerza mayor, más tiempo en la ejecución y desarrollo en el proceso investigativo de trabajo de grado por parte de parte de la corporación universitaria CENDA y no se una camisa de fuerza para la obtención de grado.

Unidad Didáctica

La *Unidad Didáctica para la Enseñanza de Teatro con base en el teatro popular mestizo y analógico,* titulada "T para T: Teatro para todas y todos" por cuanto su carácter incluyente, inteligible y práctico, es el resultado praxiológico y fin último de este proyecto de grado, irá como un documento anexo por su naturaleza y volumen.

Bibliografía

Barboza, I. d. (2017). Didáctica, didáctica general, didácticas específicas y metódicas: tensiones productivas y determinación del punto de observación Andrés Klauss Runge Peña. *caicacia*, 1-31.

Beuchot, M. (1997). *tratado de hermeneutica analogica.* mexico D F: direccion general de asuntos de personal acadeico UNAM.

Beuchot, M. (2000). *Ermeneutica analogica: una propuesta contemporanea.* Mexico: Universida autonoma de aguascalientes.

Durkheim, E. (1975). *Eduaccion y Sociologia.* Barcelona España.

Freire, P. (2005). *Pedagogia del Oprimido.* Mexico: siglo XI.

García Márquez, G. y. (1998). *Misión de ciencia, educación y desarrollo; Al filo de la oportunidad: La proclama.* Bogota: Magisterio.

Gomez, L. G. (7 de marzo de 2010). *revista digital para los profecionales de la enseñanza.* Obtenido de temas para la educacion: https://www.feandalucia.ccoo.es/docu/p5sd6953.pdf

Gonzales, G. S. (2013). *Pesia e Interpretacion en las Paradojas de Ditirambo, estudio preliminar sobre la propuesta estetica del director Colombiano Rodrigo Rodriguez"te jodiste amor""pequeñas traiciones".* Bogota, Colombia: Universidad Pedagogica Nacional.

Habermas, J. (1989). *Teoría de la Acción Comunicativa: Complementos y Estudios Previos.* Madrid, España: Catedra.

Huizinga. (2007). *Homon Ludens.* madrid España: Alianza.

Jara, o. (2015). *orientaciones teorico-practicas para la sistematizacion de experiencias.* san jose Costa Rica: Alforja.

Lyotard, J.-F. (2000). *La Condicion Posmoderna, tratado.* Madrid España: catedra 7am edicion.

Ministerio de cultiura. (2011). *Plan Nacional de teatro 2011- 2015 ,escenarios para la vidqa* . Bogota, Colombia: taller de edicio ROCCA.

Ministerio, E. (2014). *Lineamientos Curriculares de EDucacion artistica.* Bogota Colombia: magisterio.

Rodrigues, R. (2011). *Opera prima.* Bogota Colombia: grupo penta.

rodriguez, R. (2011). *Tetralogia Ditirambica.* Bogota Colombia: Gupo Penta.

Trozzo, E. (2003). *Unidad Didactica del Teatro 1.* Mendoza Argentina: UNCUYO.

Trozzo, E. (2015). *Didactica del teatro para la educacion superior.* Rionergo Argentina: Uncuyo.

Zambrano, A. (2005). *Didactica Pedagogia y Saber.* Bogota Colombia: Magisterio.

Anexos y Apéndices

Carta de Autorización

CARTA DE AUTORIZACIÓN DE USO DE DATOS

Yo **Rodrigo Rodriguez** identificado con cc: 79.293,344 de Bogotá; en pleno uso de mis facultades, autorizo el uso de los datos, información, entrevistas, textos y material audiovisual de mi autoría expuestas en la proyecto de grado **Unidad Didáctica para la Enseñanza de Teatro con Base en el Teatro Popular Mestizo y Analógico (TPMA)** desarrollado por Abel Julian Carrillo Villarraga, Francisco Godoy Riaño, Ricardo Peñuela Quintero y Nury Riaño Garzón estudiantes de la Corporación Universitaria Cenda de la Licenciatura en Educación Artística y Artes Escénicas.

Autorización expedida el dia 22 de mayo del 2019

Cordialmente,

Rodrigo Rodríguez
Director de Ditirambo teatro

Bitácoras

Bitácora # 1		
Estudiantes observadores	Ricardo Peñuela Abel carrillo	Fecha: 8 de febrero 2019
Observados	Nury Riaño Francisco Godoy Rodrigo Rodríguez	Lugar: Ditirambo teatro Palermo Hora: 5 pm

Tutora: Paola Baldion	Tema: el texto
Objetivo general: Diseñar una unidad didáctica desde las herramientas prácticas y teóricas que usa el proceso de creación de un montaje teatral con base a la técnica del Teatro Popular Mestizo y Analógico (TPMA) propia de Ditirambo Teatro, para la enseñanza del teatro bajo los parámetros estipulados por el Ministerio de Educación de Colombia	
Pregunta orientadora: ¿Qué características tiene un texto para ser intervenido y montado bajo los parámetros del tpma?	
Actividades realizadas(Calentamientos, ejercicios vocales-corporales, juegos, lecturas etc.) • Charla sobre la importancia de la elección del texto para el proceso de montaje , dedo por la elección del mismo (Revisar anexos) • Sugerencia de los textos bajo las características del tpma para el montaje de creación del tpma. • Elección del el texto" la ruta… al gancho ciego" que es escrita por el maestro Rodrigo Rodríguez , • lectura se en voz alta neutro tal cual cada uno de los presentes	

Dificultades observadas:

- Problemas de dicción en la lectura en voz alta.
- Dificultada en la reconocimiento de los signos de puntuación
- Falta de respiración a la hora de lectura

Mejoras observadas

No aplica

Técnicas o Tradiciones o corrientes Teatrales utilizadas.

- No aplica

Segmentos de la sesión.

- La charla introductoria
- Selección del texto
- Lectura del texto

Categorías del TPMA tratadas-observadas

Se aborda lo popular en el texto y en la charla, pensando lo *popular* desde los sucesos de la realidad, revisando las problemáticas que le atañen a la sociedad, complejizando los problemas cotidianos, llevándolos a planos políticos y sociales. Generando una postura crítica de los y las intérpretes y espectadores y espectadoras, quienes intervienen allí en esta realidad compartida.

Tareas:

- Lectura del texto "la ruta… al gancho ciego"
- Se solicita que para la siguiente sección se desarrolle una improvisación partiendo del texto leído.

Observaciones:

- Se plantea que el texto fue motivado por una noticia nacional donde mueren 24 personas en bus turístico donde se lleva una tonelada de cocaína para ecuador.
- Este montaje será dirigido por Rodrigo Rodríguez quien es el autor del teatro popular mestizo

<table>
<tr><td colspan="3">Bitácora #2</td></tr>
<tr><td>Estudiantes observadores</td><td>Ricardo Peñuela
Abel Carrillo</td><td>Fecha:11-2-2019</td></tr>
<tr><td>Observados</td><td>Nury Riaño
Francisco Godoy
Rodrigo Rodríguez</td><td>Lugar: Ditirambo teatro Palermo
Hora:5:30pm</td></tr>
<tr><td colspan="2">Tutora: Paola Baldion</td><td>Tema: acercamiento al texto desde lo univoco</td></tr>
<tr><td colspan="3">Objetivo general: Diseñar una unidad didáctica desde las herramientas prácticas y teóricas que usa el proceso de creación de un montaje teatral con base a la técnica del Teatro Popular Mestizo y Analógico (TPMA) propia de Ditirambo Teatro, para la enseñanza del teatro bajo los parámetros estipulados por el Ministerio de Educación de Colombia</td></tr>
<tr><td colspan="3">Pregunta orientadora: ¿Cómo se aproxima al texto el tpma?</td></tr>
<tr><td colspan="3">Actividades realizadas(Calentamientos, ejercicios vocales-corporales, juegos, lecturas etc
• Se inicia con un calentamiento a partir del juego de balón-pie 20 min
• Ejercicio para estimular la imaginación: Imaginar distintos estados del suelo y reaccionar físicamente ante ellos (piso caliente, con vidrios, con barro, etc.) 40 min
• Ejercicio de improvisación a partir de lo univoco o literal del texto la ruta al gacho ciego 30 min
• Se toma punto a punto la improvisación se ve lo literal o lo univoco
Dificultades observadas.
• Llegar a acuerdos para la propuesta escénica.
• La sobre-teatralidad, es decir, viciados por expresiones corporales y vocales muy exageradas que no permiten la verosimilitud.
• Los estereotipos corporales y vocales
• Falta de entrenamiento corporal.
mejoras observadas
• no aplica
Técnicas o Tradiciones o corrientes Teatrales utilizadas.
No aplica.
Segmentos de la sesión.
• Entrenamiento
• Improvisación desde el texto para reconocer lo univoco y lo literal</td></tr>
<tr><td colspan="3">Categorías del TPMA tratadas-observadas</td></tr>
<tr><td colspan="3">Lo univoco
Lo equivoco</td></tr>
<tr><td colspan="3">Tareas: Leer el texto con tomas de aire largas</td></tr>
</table>

<table>
<tr><td colspan="3">Bitácora #3</td></tr>
<tr><td>Estudiantes observadores</td><td>Ricardo Peñuela
Abel Carrillo</td><td>Fecha:15 – 2 -2019</td></tr>
<tr><td>Observados</td><td>Nuri Riaño
Francisco Godoy
Rodrigo Rodríguez</td><td>Lugar: Ditirambo teatro</td></tr>
<tr><td colspan="2">Docente: Paola Baldion</td><td>Tema: La puesta en voz</td></tr>
<tr><td colspan="3">Objetivo general: Diseñar una unidad didáctica desde las herramientas prácticas y teóricas que usa el proceso de creación de un montaje teatral con base a la técnica del Teatro Popular Mestizo y Analógico (TPMA) propia de Ditirambo Teatro, para la enseñanza del teatro bajo los parámetros estipulados por el Ministerio de Educación de Colombia</td></tr>
<tr><td colspan="3">Pregunta orientadora: ¿Cómo aplica la gramática interpretativa en la escena el tpma?</td></tr>
<tr><td colspan="3">Actividades realizadas(Calentamientos, ejercicios vocales-corporales, juegos, lecturas etc

• Entrenamiento vocal técnica de tradiciones teatrales.
• Ejercicios de respiración.
• Se hace un calentamiento con ejercicios de respiración-retención y a partir de ello se retoma la lectura del texto.
• Se retoma el texto y desde la gramática interpretativa, se remplazan los signos de puntuación y su división por “unidades de interpretación” representados por slash (/).

Dificultades observadas

• La dicción
• Control de las tomas de aire en la lectura de textos
• En las tomas de aire agudizar la voz y agravar la vos para hallar intenciones.

Técnicas o Tradiciones o corrientes Teatrales utilizadas.

• Carlos Araque la voz del actor
• Fernando Tintinago Londoño, la voz

Segmentos de la sesión.

Calentamiento de la voz. Puesta en voz desde la gramática interpretativa, las tomas de aire en la respiración y construcción de la metáfora.</td></tr>
<tr><td colspan="3">Categorías del TPMA tratadas-observadas Lo mestizo. Viéndolo no solo como una mezcla cultural sino la intervención-fusión de diferentes fuentes del conocimiento y artes en el teatro.:</td></tr>
<tr><td colspan="3">Tareas: leer el texto</td></tr>
</table>

<table>
<tr><td colspan="3">Bitácora #4</td></tr>
<tr><td>Estudiantes observadores</td><td>Ricardo Peñuela

Abel Carrillo</td><td>Fecha: 18-2- 2019</td></tr>
<tr><td>Observados</td><td>Nury Riaño

Francisco Godoy

Rodrigo Rodríguez</td><td>Lugar: Ditirambo teatro</td></tr>
<tr><td colspan="2">Docente: Paola Baldion</td><td>Tema: lo univoco, lo equivoco, lo analógico.</td></tr>
<tr><td colspan="3">Objetivo general: Diseñar una unidad didáctica desde las herramientas prácticas y teóricas que usa el proceso de creación de un montaje teatral con base a la técnica del Teatro Popular Mestizo y Analógico (TPMA) propia de Ditirambo Teatro, para la enseñanza del teatro bajo los parámetros estipulados por el Ministerio de Educación de Colombia</td></tr>
<tr><td colspan="3">Pregunta orientadora: ¿Cómo el TPMA estructura la improvisación desde univoco, lo equivoco y lo analógico?</td></tr>
<tr><td colspan="3">Desarrollo de la Actividad</td></tr>
<tr><td colspan="3">Actividades realizadas(Calentamientos, ejercicios vocales-corporales, juegos, lecturas etc

• Calentamiento con el juego “la lleva” con los participantes de la sesión.
• Se incorpora la categoría “Mestizo” utilizando elementos del área Química del conocimiento.</td></tr>
</table>

- Se cimientan bases estructurales de la escena ha montar partiendo de analogías de comparación y complementariedad.

Dificultades observadas

No aplica

Técnicas o Tradiciones o corrientes Teatrales utilizadas.

- Quemar la casa de Eugenio Barba
- La realidad desde Antonin Artaud

Segmentos de la sesión.

- Calentamiento
- Texto
- Improvisación
- Corrección de la improvisación

Categorías del TPMA tratadas-observadas

- Lo mestizo
- Lo popular
- Lo analógico

Tareas: Leer el texto ha montar.

Transcripciones Entrevistas

Primer Entrevista al Maestro Rodrigo Rodríguez.

Fecha: Noviembre 18 de 2018

Lugar: Teatro Ditirambo, Galerías.

Entrevistador pregunta: Maestro, si hablamos de crear con el sistema popular, mestizo y analógico podemos empezar por hablar de los textos. ¿Cómo elegimos una historia para una para el montaje?

Rodrigo Rodríguez responde: Antes de ser escrita, de eso lo trae el teatro popular mestizo y analógico. Hay una que se llama EL NÁUFRAGO. Me fui a una misa católica, cogí el librito, la estructura de la misa exacta. La antífona, entrada, la parte que es cantada, el personaje aquí tiene que cantar; la comunión, cómo hacer para que el público pruebe algo, coma algo. Es una misa, la estructura es una misa católica. El público va a ver la obra y no tiene ni idea de que yo le estoy haciendo una misa, pero está acostumbrado a ir a misa, en el caso de los católicos, entonces no rechaza la obra de una, porque se le hace familiar. Va a decir "yo, esto como que lo conozco" aparte de la temática y de lo que hable la obra.

El teatro popular mestizo y analógico, yo no lo sé en otros teatros, por lo menos es un hallazgo de este servidor y, por eso le digo, ya existía la misa, pero es traer ese elemento.
¿Cómo genero espacios de expectación, que no dejen de cumplir su función de mirar? A veces uno se equivoca y no le salen todas, por supuesto, obvio, pero las obras tienen normalmente una estructura ¿Sí?. El tema, me ponía yo a practicar con los celulares, uno saca una caja de un celular nuevo. Cómo es la estructura: Abrir caja, prenderlo de una vez, que hay que dejarlo tanto tiempo ahí y ¿uno lee las instrucciones? ¡No!

Cómo es la estructura de abrir su Facebook, cuánto tiempo dura más o menos. De esa estructura humana, cómo hago micro teatro de un minuto haciendo esos mismos pasos, pero con texto y acciones físicas y, la persona no está diciendo "el dramaturgo sacó esta pequeña escenita, este minuto de teatro, de prender el Facebook y poner un mensaje".

Ese tipo de cosas, hablando de logros y hallazgos, además hallazgos viejos, no estoy hablando del año pasado, estoy hablando de una obra Premio Nacional de Dramaturgia, creada así y funcionó, me parece.

Normalmente el texto les sugiere. La idea es que con ustedes trabajemos esta hojita y la que sigue, con su criterio de los slash "La toma de aire manda" o el cambio ideológico de oración es tan teso que la lógica le dice dónde parar. Mire el ejemplo: El texto solo dice ¡Aló! Pero usted viene de mamarse tres renglones al tiempo y no es que se le cortó la comunicación. Entonces no pensar en puntos y comas y alejarse. ¿Por qué pasa eso?

Un actor cuando ya ve algo con slash y "aes" chiquitas y signos y símbolos dice "Ay, esto no es literatura". Ya, sicológicamente lo manda a otro tipo de estructura, lo manda a otro tipo de gramática. Son sugerencias del dramaturgo para que lo interprete así "cántelo así". La redonda vale cuatro tiempos en la música, no veinte, cuatro. Aquí el director, el dramaturgo, le propone "Actúelo, dígalo así"… Claro, el dramaturgo es actor y el dramaturgo ha estado parado más de una vez frente a público, entonces aprovecha su condición real para poder sugerirle a otro colega cómo él cree que debe sonar su pieza. Simplemente es una guía porque usted después con las funciones va a hacer variaciones suyas pero usted ya se monta en una estructura que lo saca adelante y, se lo aseguro, porque la persona no sea un actor muy experimentado, si hace caso, esa estructura lo ayuda a no recitar, no canturriar, no hacer teatro dentro del teatro, pero teatralidades inverosímiles. Se verá como una partitura de gramática interpretativa y ese es el concepto.

Segunda Entrevista al Maestro Rodrigo Rodríguez

Fecha: Diciembre 2 de 2018

Lugar: Teatro Ditirambo, Palermo. Bogotá.

Entrevistador pregunta: Maestro ¿Cómo evoluciona su experimentación para la escena hasta estructurar su forma de hacer teatro?

Rodrigo Rodríguez responde: Habría que hablar entonces, primero, de dónde surge el teatro popular mestizo y analógico. En los años 80 llegó por primera vez el Odín Teatro a Colombia a hacer unas presentaciones de Cenizas de Brecht y de Anábasis; llegó a Bogotá e hizo sus presentaciones en La Candelaria, en el barrio Egipto, etc. Era una época en la que yo estaba en la escuela de teatro apenas empezando carrera y el despliegue que ese grupo tuvo en Bogotá esos días, me sorprendió tanto que yo pensé que ese es el modelo de teatro que me hubiese gustado poder compartir, lograr. Eran unos actores versátiles, no solo por los idiomas que dominan, sino porque las técnicas musicales, dancísticas y actorales de teatro de calle, de zancos, en el escenario y yo, simultáneamente estaba estudiando una licenciatura en Biología. Entonces se distribuyeron los actores de ese grupo que serían de 12 a 15; así que a la Universidad Distrital donde estudiaba Biología Toni Cox, actor español del Odín se presentó, hizo taller de teatro Balinés, pero los otros actores también estaban en otras salas, pero al tiempo en la cinemateca Distrital habían películas sobre el proceso del Odín, pero al tiempo el maestro Eugenio Barba estaba haciendo talleres, pero en la tarde también compartía conversatorio y en la noche obra de teatro y era tal la presencia de ese grupo multiplicado porque cada actor era en sí mismo un grupo, un maestro cada uno. Entonces yo decía "qué tal que un grupo de teatro llegue a una ciudad y se puedan, los miembros de ese equipo, repartir en medios, en emisoras, en todos lados.

Así que era la presencia del Odín en el barrio Egipto, en las calles (funciones de calle), era una cosa impresionante. Entonces de ahí me surgió la pregunta, qué tipo de teatro debo hacer (como estamos hablando del teatro de Buenaventura); se hizo la pregunta años antes en ese Congreso en Canadá en el 68, pues a mí me llegó la pregunta en el 80 y yo no había leído a Buenaventura. Sí habíamos visto obras de teatro cuando venían de Cali a Bogotá, pero qué tipo

de teatro tenemos que hacer porque cada profesor llegaba, digamos, con un énfasis distinto a la escuela de teatro y uno no sabía realmente cómo, seguir a quién y no era claro para mí qué teatro debíamos hacer.

La pregunta fue por ese grupo porque ellos montan Brecht, montan sus obras de autores europeos y, nosotros, empezando con apenas 20 años ¿Qué hacer? Luego vino el encuentro, que también fue determinante, con Jairo Aníbal Niño, mi profesor de dramaturgia y escritura. Entonces ya esas dos influencias fueron sumamente duras, fuertes; también Álvaro Campos, por supuesto. Así que, en ese orden de ideas, se fue una reflexión muy sencilla: En esa época las FARC tenían un dominio, ustedes lo saben, territorial sumamente grande y militar. Qué hace, en un teatro en un país en guerra, qué tipo de teatro tendría uno que hacer; así que la preocupación, digamos, por todos los temas de desigualdad social estaban presentes también por donde uno viene, porque uno viene de escuela pública, colegio de bachillerato público y universidad pública, de un sector popular toda la vida, así que eso, ya ustedes lo saben, lo hacen a uno ver el mundo y las oportunidades distinto a la persona que lo tiene todo,

Así que para algo así, me parecía que el teatro, en sí mismo, no se podía explicar; necesitaba de una herramienta para poderse explicar y obviamente la filosofía es un elemento básico de conocimiento para explicar fenómenos, la vida de la gente, las escuelas del pensamiento, entonces surge la pregunta "¿Qué tipo de teatro es el que tenemos que hacer nosotros? Pero, es un país en guerra, pero hay desigualdad social, nosotros queremos hablar de esos temas, venimos de estrato popular, entonces ya está lo popular, pero nosotros no somos europeos como el Odín, tampoco soy indígena porque, podré tener ascendencia indígena, por supuesto, los campesinos de Chía, por el lado de mi papá, un poco, pero soy mestizo. Así que se fue conformando el tema de las analogías, porque obviamente la analogía siempre es un tipo poético y uno decía "qué bueno buscar imágenes poéticas en las obras, buscar poesía en la puesta". Entonces la analogía siempre ha estado ahí presente; pero la analogía, ustedes lo saben, se sitúa entre los dos extremos unívoco y equívoco, en el centro está lo analógico, la semejanza entre lo distinto hace analogía para un país en guerra. Empezó a descubrirse: La analogía es un punto de conciliación; políticamente también funciona. En un país en guerra, un teatro de conciliación es un teatro analógico, pero como nosotros no tenemos recursos como estudiantes,

trabajamos con las uñas, unas mesas y unas sillas. Qué es la analogía si no darle valor a los objetos de diversa constitución física en donde se proyectan con otros usos.

Así que poco a poco va haciéndose la idea de un teatro popular, mestizo y analógico por esas preguntas de muchacho. Lo popular, obviamente, también en lo popular hubo una reflexión que hoy está más clara. Una cosa es lo populachero (música popular, por ejemplo, que puede ser un insulto para la gente, pero vende porque es una cosa comercial) pero lo popular encierra la sabiduría popular tradicional; es decir que lo popular implica también esos saberes ancestrales, entonces uno no renuncia a eso y ahí, lo populachero, que es eminentemente de búsqueda comercial, frente a lo popular que sí tiene una poética, la sabiduría clásica, por eso, digamos, fui ligando cosas: Si es tradición, qué es tradicional en el teatro. Los griegos. Es tradicional en el teatro de occidente. Qué es lo más grande que ha habido: Shakespeare. Era autor, director, dramaturgo y empresario y ¿Quién era Shakespeare? Un autor popular, un poeta de bar, de cantina, que se cogía a golpes con otros dramaturgos, tomando y viviendo de la escritura, solo que hoy parece muy culto, pero en su momento era un artista re popular.

Entonces ver que lo popular no es lo populachero y totalmente superficial, sino al contrario, de unas raíces profundas de la sabiduría ancestral… No solo es la *vox populi* de masa, no solo es hablar de cobertura. Usted ve en el diccionario de la real academia de la lengua y ve VOX POPULI la voz del pueblo, lo popular, por cobertura. Pero también la cobertura usted la piensa y dice que es no solo masa, sino que preferimos mirar a otro lado. Todos esos tipos de problemas sociales. Entonces lo popular aparece así.

Lo mestizo va más allá de lo genético y los cruces de razas. Hay una experiencia entre la Biología y el Teatro y yo hacía práctica docente con una maestra. Entonces como vivía respirando teatro me tocaba dar una clase sobre la célula, el funcionamiento de las mitocondrias, de las vacuolas, de la pared celular en las células vegetales, etc., entonces yo le propuse a la profesora que "si ellos son personajes y no me paro allá con una gráfica a mostrar eso a los niños, sino hablan y cada cual humildemente dice su uso y su función y la célula internamente" entonces la profesora de práctica en esa época me dijo "¿Por qué no hace el programa de 5° de primaria, las clases que le tocan y las vuelve es teatro y hace eso" porque

todos deben aprenderse los conceptos y pararse uno a decirlos a los estudiantes. Entonces ahí viene otra reflexión que años después lo constaté un poco con el proceso de filosofía y fue que MESTIZAJE era más que lo que yo creía, era un encuentro Filosofía y Teatro, Biología y Teatro, Ciencia, Tecnología y Teatro, Derecho y Teatro. Son disciplinas, todas las disciplinas, lo que usted quiera con el teatro. Ese era el Mestizaje; era un encuentro de conocimientos para nutrir el teatro y ya con todo ese material y el hacer teatro todos los días y escribir teatro ya se da otro paso en donde están todas las inquietudes. Ahora ya tengo un camino para hacer un teatro en Colombia, un país en guerra; ya me había resuelto algunas preguntas y a esto hay que ponerle un orden. Me encanta actuar pero cómo soy una actor así, qué tipo de conducta o comportamiento debo tener, pero también dirijo, pero también escribo, (y el espectador qué) qué tipo de espectador es el que debe tener este teatro

¿Cómo es un actor analógico, un director analógico y un dramaturgo analógico, un espectador analógico? Entonces a cada uno de esos personajes, de esas fuerzas he ido encontrándole un rol, un papel más sencillo pero me parece más eficaz o ha sido eficaz en estas cuarenta y cuatro obras montadas con eso, con parte de esa metodología. No es ninguna receta de cocina, no será lo máximo pero me ha funcionado por 30 años y, entonces, pues creo en esa manera de hacer y así de sencillo. Eso para dar una idea de dónde viene la cosa y después nutrí eso con Husser, ya después un poco más con Fenomenología y entender Husser, lo esencial de la Fenomenología, lo idético, es decir, era cada vez como constatar que estaba en el camino que era, viendo a los grandes maestros, así que volvamos a lo más práctico y creo yo que de esa manera se entiende cómo surge la cosa. En últimas es del oficio mismo y la observación, que un muchacho de 20 años ve en su oficio y que quiere vivir de eso que hace y le encanta estar a toda hora jugando a crear y a inventar obras.

Entonces cuando empieza la cosa en el teatro, ya en la escuela con los profesores tenía muchos problemas; tenía problemas porque era del tipo de estudiante que si el profesor de actuación daba clase de actuación, yo quería ver actuar al profesor. Si el profesor de música, yo quería saber en qué grupo tocaba y así con todos, yo tenía muchos problemas porque hay profesores que hablan y no hacen. Entonces, claro, cuando yo le decía a un profesor “profe, cuándo será que vemos su exposición de cuadros” al profesor de plástica; así que me parecía que el oficio y la línea era un acto de pedagogía. Shakespeare no daba clase de dramaturgia,

pero Hamlet tiene mil clases de dramaturgia sin tener que pararse en un tablero a explicar. Cuándo ustedes ven una obra bien hecha, esa técnica le toca al observador develarla y aprender técnica ahí y así en la música.

Tercera Entrevista al Maestro Rodrigo Rodríguez

Fecha: Febrero 10 de 2019

Lugar: Teatro Ditirambo, Palermo. Bogotá.

Entrevistador pregunta: Maestro, una de las características del Teatro Popular, Mestizo y Analógico es el objeto polifuncional. ¿Por qué es importante este ejercicio?

Rodrigo Rodríguez responde: Al hablar del OBJETO MULTIUSOS, ustedes saben que eso surge de la necesidad, de la precariedad, de trabajar con las uñas y nosotros todos somos así de recursivos, los campesinos nuestros son así de recursivos o sea, nosotros somos analógicos, había que admitirlo… Súper creativos de utilizar los objetos de varias formas diferentes.

Vea usted lo que la gente hace con llantas: Materas, sillas, comederos de sal para los caballos, para los montallantas el agua y despincharse, la llanta en sí misma, es decir, estructuras ya de casas… Nosotros como Colombianos, latinoamericanos, la necesidad nos hace volver tan creativos, tan analógicos.

Entrevistador pregunta: Cuando tú piensas una obra ¿Cuáles son las categorías fundamentales de ese proceso creativo?

Rodrigo Rodríguez responde: Fíjense ustedes que como esta experiencia es tan de esta casa, obviamente la escritura y como hacemos teatro de texto, porque hay otra categoría de descritúrgia y descritúrgia no es otra cosa, como la palabra lo dice, una gran acotación, teatro no verbal que a veces le dicen de muchas maneras, pantomima, teatro físico. Para mí es teatro no verbal, siempre lo he entendido así.

Así que la dramaturgia obviamente hace parte de ese camino, necesariamente, pero si ya nos remitimos a la puesta en escena en sí, la puerta, el umbral, la entrada, definitivamente es la

gramática interpretativa porque es que definitivamente no es la entonación de la voz sino el análisis que se va haciendo del texto necesaria y obligatoriamente.

Ahora, ustedes saben que uno toma de muchas fuentes información y material, obvio, sí, qué tal que no, pero, por ejemplo el ejercicio de la retención de aire. Ese ejercicio de retención de aire es muy antiguo pero a veces el actor no lo tiene en cuenta y para mí es súper importante y determinante, este ejercicio que después se vuelve mecánico y que hace parte de la gramática interpretativa.

Creo yo que darle al actor esa entrada es, claro, uno puede darle al actor analogías de complementariedad, hagamos sinonimias, hagamos antonimias, hagamos analogías de distribución directa, a ver, cuáles simétricas, cuáles asimétricas, uno puede jugar así también, pero muchas veces depende, por ejemplo, tengo una actriz como Margarita (Gallardo); con ella yo no necesito entrar por la puerta de gramática interpretativa, lleva 25 años aquí, yo que me voy a poner a hacer eso.

Entonces por eso no es receta de cocina, es quién tengo al frente y qué puedo hacer aquí, por dónde puedo trabajar con esa persona si la cosa, si la puerta, la entrada es más física, entonces en los ejercicios de imaginación y hago siempre los mismos ejercicios: El ejercicio de las piedras del rio, el ejercicio de que está el piso caliente, el ejercicio de que el piso está lleno de vidrios, o sea cerebros, imagine, no me actúe, vívalo. Usted me actúa y esto no es para actuarlo, es para vivirlo y usted sabrá si me engaña o no me engaña, si entra o no entra al juego; pero en general, yo diría que la entrada es la gramática interpretativa, la voz, la voz que es estudio de ir al texto, porque lo que determina la puesta en escena es la dictadura del texto.

Porque el texto, como viene con esa escritura particular, hace que el texto trae técnicas como acción incluida y la acción incluida, ustedes lo saben, es un parlamento donde el texto sugiere la acción física, entonces no necesita el director que marque, no necesita "entre por la izquierda". Si un actor es lo suficientemente coherente y tiene sentido común y más si tiene experiencia, mucho mejor, leyendo el texto se da cuenta de qué tiene que hacer y el trabajo del director se minimiza.

En esta propuesta, el director casi que tiene que dar un paso al costado. Está, pero aquí es su majestad el actor, su majestad el actor con mayúsculas, no la estrella es el director y normalmente la estrella es el director, en el medio… Normalmente a quién entrevistan, al director. Normalmente no se acuerdan del nombre de los actores, el director siempre es la *vedette*. En esta idea es el actor el rey de la escena, obviamente también la actriz, se entiende, el ser humano que se para allá.

Entrevistador pregunta: Maestro ¿Se requiere que la persona tenga conocimientos de respiración lo básico es que sepa leer?

Rodrigo Rodríguez responde: Yo diría que todas las anteriores. Vamos a un ejercicio concreto: Este material (Libreto Camino al gancho ciego) como como fue escrito por alguien que fue actor, no es el literato que escribe teatro, sino alguien que se ha parado más de una vez en un escenario, entonces, al escribir y construir la frase viene, por ejemplo, el juego de las pausas ya predeterminado y lo que sí implica es tener un poco de desarrollo de falsas costillas, de diafragma, para poder tener buenas bocanadas de aire y hablar de largo.

Por ejemplo, la gente tiene muchos prejuicios y mitos de que, como es teatro clásico "Oh, soy Poseidón y estoy aquí frente a Troya, mis muros, los griegos" una cantidad de estupideces que tiene de creencia la gente de que hay que recitar porque supuestamente eso es clásico. Yo no he visto todavía el primer video del ciclo de Pericles en donde los tipos recitaran así. Lo que tratamos es de cotidianizar y humanizar esa poesía y de hacerla nuestra y por eso de una hay que deshacer la puntuación convencional para hacerla, reescribir la obra. Las peleas que tiene uno con los verbos compuestos, eso me pasa todos los días, "ha hecho, ha mirado". Horrible ese tipo de futuro "saltaré, miraré, caminaré", eso no funciona en la interpretación.

Entonces lo primero también en la gramática interpretativa, de paso, reescribe la obra, así usted mismo sea el autor. Yo no le puedo entregar una fotocopia a alguien y decirle a alguien "apréndasela". Es un acto de irresponsabilidad extrema. Yo tengo, ya si voy a montar eso, me siento con usted a reescribir la obra frase a frase. Usted conoce la obra y la hace suya porque se tiene que oír su voz, hay que matar al dramaturgo. Se tiene que oír su voz, no la voz de un dramaturgo en un actor que le queda grande ese, esas frases, esos versos. Eso es muy, muy, muy importante.

Así que, en ese orden de ideas, en ese texto que se ha escogido, fíjense ustedes que tiene un lenguaje tan popular, tan cotidiano, salvo el poema final, que es el único poema que escribió esa mujer y se acuerda de él ya cuando le llegó la muerte. Es lo único que le quedó. Se acuerda solo al final. Es también la idea de la que persona que toda la vida, como pasa, encuentra uno colegas que le dicen "No, Rodrigo, yo sí me dediqué a la docencia, estoy en el Distrito y ya casi me voy a pensionar y ahora sí voy a hacer teatro" y son profesores de teatro desde hace treinta años. Me parece muy chistoso eso, pues porque nosotros, ustedes que son artistas, creadores, saben que vivimos en la cuerda floja del circo porque nos arriesgamos al todo por el todo, entonces bien, a esta mujer le pasa lo mismo. Ella hacía telas, hacía circo, hacía poesía y la asustaron, de todas maneras el régimen la asustó y se fue a un barrio a internarse a hacer trabajo social y comunitario y ahí envejeció y le toca esta historia, pero no fue feliz en su ley sino en la ley del miedo.

Entrevistador pregunta: Hablando de la puesta en voz, podríamos hablar de las improvisaciones ¿Esas improvisaciones están dentro de unas reglas de juego?

Rodrigo Rodríguez responde: Yo diría que esto de la puesta en voz habría que subdividirlo porque si nos vamos con esto de la puesta en voz realmente nos queda algo técnico y frío, pero es que en realidad lo que está pasando ahí es toda la reflexión política que el actor está haciendo mientras hace esto. Yo les ponía el ejemplo de la Profesora Rosalba Escolásticus, es decir, la gente llora al final que la señora se pone en ese estado, pero en realidad lo que estamos buscando es que el público esté pensando en la situación del maestro en Colombia, es decir, toda la situación de represión, otra cantidad de cosas, cómo esta señora, en el salón de clase propone un sistema de recompensa y de informantes y de pequeñas Convivir en el salón de clase. En realidad esa señora, toda esa parte es la ultraderecha. Eso es lo que me interesa que el público, claro, la señora es una profesora autoritaria, pero yo estoy hablando de ultraderecha, de Uribe Vélez. Estoy hablando de *tener la categoría de informante. Es el grado más alto que puede tener un estudiante en mi clase.* Esa es una frase de esa obra.

En ese mismo momento que se hace esa puesta en voz, se hace esa reflexión política.

Cuarta Entrevista al Maestro Rodrigo Rodríguez

Fecha: Febrero 24 de 2019

Lugar: Teatro Ditirambo, Galerías. Bogotá.

Entrevistador pregunta: Maestro ¿Qué es esencial en la escena?

Rodrigo Rodríguez responde: ¿Qué es lo esencial? En la vida y por analogía ¿Qué es lo esencial en la escena?

Claro, por eso todo está lleno en la importancia de dejar trabajar el texto. Hay que dejar trabajar la palabra, por eso no se tolera en esta metodología la ilustración y señalar e ilustrar, porque la palabra tiene sintaxis, la palabra tiene significado. Entonces no funciona en este trabajo.

Entrevistador pregunta: ¿Aquí hablamos de Edmund Husserl o de otros autores?

Rodrigo Rodríguez responde: Fíjate que cuando hablamos de mestizaje estamos hablando de todo. Por ejemplo, está la Química Orgánica de Morrison. Recuerden que les dije que yo estudié Biología aunque no la ejercí; daban química inorgánica, orgánica. Yo no era un gran estudiante de química porque vivía pensando era en términos teatrales, entones descubrí el tipo de enlace, los enlaces covalentes. ¿Qué es un enlace covalente? Transmisión de energía. ¿Qué es el átomo? El juego de orbitales y los niveles de energía que hay en los orbitales.

Yo decía que la actuación orgánica tiene que ver con esta composición, no que sea visceral, real y orgánica. Se siente desde Stanislavsky. Yo decía "esto realmente es química, es química orgánica real hecha teatro. Transferencia de energía". Entonces un personaje que le dice a otro una frase que lo va a marcar o una despedida, lo que usted quiera entre dos, si no hay transferencia de energía. Son puros enlaces covalentes, entonces autores, la literatura, la ciencia, la tecnología, es estar abierto a crear y cuando uno está abierto a crear uno sabe qué me sirve para esto.

En últimas está como todo el conocimiento ahí y para componer esto de dónde saco esta escena, como en las obras. Usted está en la mitad de la obra y puede decir "paremos,

muchachos, hay que hacer un taller de esgrima. La obra no puede avanzar, necesitamos un taller de percusión. La obra no funciona, estamos de ritmo mal. Paremos, muchachos, necesitamos traer un cura, un chamán, un exorcista, un técnico de fútbol, lo que usted quiera". La obra de teatro es interpretarla y ella le va diciendo qué necesita. Por eso la obra es un organismo vivo. Por eso la obra habla y le dice al director "Quíteme este actor que me está haciendo daño. Por Dios, quítemelo". Uno oye la obra y dice "Sí, tiene razón". Es una casa, la obra, se deja habitar. A veces se deja habitar, otras veces no se deja habitar y uno puede hacer cien funciones y uno no ha entrado en la obra.

Entonces en ese encuentro se llega a ese acuerdo porque se crea ahí.

Diarios de Campo

<table>
<tr><td colspan="3">Diario de campo Nº 1</td></tr>
<tr><td>Estudiante investigador</td><td colspan="2">Nury Lizzeth Riaño Garzón

Francisco José Godoy Riaño</td></tr>
<tr><td>Fecha: 08/02/2019</td><td>Lugar: Ditirambo Palermo</td><td>Hora: 5:30 pm</td></tr>
<tr><td colspan="3">Tema: Elección del texto</td></tr>
<tr><td colspan="3">Objetivo general: Diseñar una unidad didáctica desde las herramientas prácticas y teóricas que usa el proceso de creación de un montaje teatral con base en la técnica del Teatro Popular Mestizo y Analógico (TPMA) propia de Ditirambo Teatro, para la enseñanza del teatro bajo los parámetros estipulados por el Ministerio de Educación de Colombia.</td></tr>
<tr><td colspan="3">Pregunta orientadora: ¿Qué características tiene un texto para ser montado bajo los parámetros del TPMA?

Actividades realizadas (Calentamientos, ejercicios vocales-corporales, juegos, lecturas etc.)

1. Charla: “La importancia de la elección del texto para el proceso de montaje” brindada por el director del TPMA Rodrigo Rodríguez.
2. Sugerencia de textos para el montaje de creación.
3. Elección del texto “La ruta… al gancho ciego” escrita por Rodrigo Rodríguez.
4. Lectura del texto en voz alta.

Dificultades corporales presentadas:

• No aplica

Dificultades vocales presentadas:

1. No se pronuncia la última silaba de las palabras.</td></tr>
</table>

2. Problemas con el control de la respiración.
3. Furcios

Dificultades en ejercicios de la imaginación

- .No aplica

Mejoras corporales notadas

- No aplica

Mejoras vocales presentadas

- Conciencia de las dificultades.

Mejoras en ejercicios de imaginación.

- No aplica

Técnicas teatrales vistas.

- No aplica

Conceptos teatrales comprendidos.

- No aplica

Apreciación sobre la creación teatral.

- No aplica

Categorías del TPMA percibidas

1. Lo popular

Narre aquí la sesión:

Como primer acercamiento a esta investigación sobre el teatro popular, mestizo y analógico se lleva a cabo una charla que tiene que ver con la importancia de la elección de los textos para la creación teatral, ya que para el TPMA el texto es el 50% de la obra y un texto bien estructurado posibilita una mejor interpretación por parte de los actores; también se habló de la importancia de lo popular en un texto teatral, el encuentro con la cotidianidad.

Seguido a esto nos muestran dos textos que hacen parte de la dramaturgia del TPMA y que se ajustan a nuestras necesidades de investigación, uno de ellos es “Los amores de trompetica y violincito” y el otro

"Ruta… al gancho ciego", luego de explicar el contexto de cada uno, el grupo se decide por "Ruta… al gancho ciego". Texto basado en una noticia de agosto de 2018 en la que confirman que un bus aparentemente turístico iba cargado de cocaína y sufrió un grave accidente dejando 24 personas muertas y 26 heridas, este escrito nos permite comprender lo popular dentro de la dramaturgia del TPMA que es una de las bases fundamentales, pues se decantan problemáticas como el narcotráfico, los anhelos de vida que tiene la clase media – baja del país y el poder que da el dinero permitiendo la manipulación a otros. Además, evidencia algo esencial que es la paradoja, personas sin recursos económicos suficientes se encuentran sentadas durante largas horas de viaje sobre cocaína, un elemento que posiblemente generara sumas incalculables para otros. Para concluir este encuentro se genera un acercamiento al texto por medio de la lectura, todos los asistentes (actores y observadores) ojean el libreto y leen en voz alta.
Reflexiones: no aplica
Conclusiones: Resaltamos el valor educativo que tienen los textos del TPMA ya que al abordar temas cotidianos y que llegan a ser habituales o adaptables en la vida de cada uno, permiten generar un pensamiento crítico y como lo plantea Paulo Freire, un proceso educativo en el que no existan sujetos pasivos sino en el que todos los implicados tengan la posibilidad de intervenir.
Tareas: No aplica.

<table>
<tr><td colspan="3">Diario de campo Nº 2</td></tr>
<tr><td>Estudiantes investigadores</td><td colspan="2">Nury Lizzeth Riaño Garzón
Francisco José Godoy Riaño</td></tr>
<tr><td>Fecha: 11/02/2019</td><td>Lugar: Ditirambo Palermo</td><td>Hora: 5:30 pm</td></tr>
<tr><td colspan="3">Tema: Acercamiento al texto.</td></tr>
<tr><td colspan="3">Objetivo general: Diseñar una unidad didáctica desde las herramientas prácticas y teóricas que usa el proceso de creación de un montaje teatral con base en la técnica del Teatro Popular Mestizo y Analógico (TPMA) propia de Ditirambo Teatro, para la enseñanza del teatro bajo los parámetros estipulados por el Ministerio de Educación de Colombia.</td></tr>
<tr><td colspan="3">Pregunta orientadora: ¿Cómo se aproxima al texto el TPMA?

Actividades realizadas (Calentamientos, ejercicios vocales-corporales, juegos, lecturas etc.)
1. Calentamiento jugando balón pie.
2. Ejercicio para estimular la imaginación (Piso caliente, vidrios rotos, barro hasta la pantorrilla, saltar piedras en el rio).
3. Ejercicio de improvisación a partir del texto (La ruta… al gancho ciego).
4. Lo Univoco o literal partiendo de la improvisación.

Dificultades corporales presentadas:
• Se siente la falta de entrenamiento ya que se percibe el agotamiento físico.
• La utilización de estereotipos.
Dificultades vocales presentadas:
• La utilización de estereotipos.
Dificultades en ejercicios de la imaginación:
• Actuar las sensaciones y no permitirse sentir en los ejercicios.
Mejoras corporales notadas
• Conciencia de las dificultades a trabajar.
Mejoras vocales presentadas
• Conciencia de las dificultades a trabajar.</td></tr>
</table>

Mejoras en ejercicios de imaginación.

- Conciencia de las dificultades a trabajar.

Técnicas teatrales vistas.

- Stanislavski y el naturalismo.

Conceptos teatrales comprendidos.

- Improvisación, naturalismo, univoco, equivoco

Apreciación sobre la creación teatral.

- Que piensas de la creación teatral con respecto

Categorías del TPMA percibidas

2. Lo univoco.
3. Lo equivoco

.

Narre aquí la sesión:

Se da inicio a la sesión con un calentamiento en el cual se propone un juego de balón pie con dos equipos y cuyo objetivo es hacer goles al equipo contrario. Acomodamos las canchas con sillas dentro del teatro y se empezó el juego a 7 goles, cuando terminamos el calentamiento de inmediato iniciamos un ejercicio que nos permite estimular la imaginación.

El director Rodrigo Rodríguez nos invita a caminar por el espacio mirándonos a los ojos, equilibrando y teniendo contacto con los otros, seguido a esto comienza con instrucciones como: El suelo está muy caliente y ustedes deben caminar sobre él; estaban pasando vidrios por este lugar y todos se cayeron y se rompieron, ahora se encuentran regados por todo el espacio y ustedes deben caminar por allí; vamos caminando por una jungla y ha llovido bastante, hay un espacio lleno de lodo y ese lodo llega hasta las pantorrillas, vamos a pasar por este terreno; llegamos a un río caudaloso y la única manera de cruzar al otro lado es saltando sobre las piedras, vamos a pasar de piedra en piedra, y así variando los terrenos, los suelos y las sensaciones para habitar esos espacios que se empezaban a crear desde la imaginación y la historia previa narrada por el director ya que esta contextualización

permitía que nosotros fluyéramos más en la exploración tal vez por el hecho de tener una razón de ser.

Teniendo como base el texto "La ruta… Al gancho ciego" empezamos a hacer un acercamiento a la escena con una improvisación de lo que quisiéramos proponer como grupo.

Se propuso un personaje cliché del actor con un ego alto, que cree que todo lo sabe, que todo el mundo es menos que él.

Una aprendiz de actuación, responsable, juiciosa, puntual y dedicada.

Un conserje del teatro, que se espera por poder llegar a ser actor y esta es la única manera que encuentra para estar cerca a las tablas.

Un director de teatro (TPMA).

Nuestra propuesta de improvisación fue:

Llega la actriz directamente a cambiarse y prepararse para el ensayo, lee su texto teniendo en cuenta las observaciones del director; el director se empieza a desesperar porque no aparece el "actor estrellita", de un momento a otro llega el "actor" tarde, subido de tono, regañando a todo el mundo y comienza el ensayo.

El director da unas premisas y una forma de leer el texto, la actriz acata las observaciones del director pero el actor hace lo que quiere, interpreta de manera falsa, involucra llanto y tonos fingidos en la voz.

El director en un momento de rabia llama al conserje, le da el texto, le explica una forma muy básica de hacer las cosas y el conserje hace su debut, siguiendo las indicaciones del TPMA. Todo resulta muy creíble y allí termina la escena.

Después de terminar la improvisación el director Rodrigo Rodríguez comienza a hablarnos de lo univoco y lo literal, la manera en la cual se abordó esta improvisación, partiendo de lo que decía el texto y teniendo en cuenta que nuestra propuesta fue un poco encaminada hacia el explicar lo que ocurría con la utilización del TPMA. (Este tema se amplía en el anexo 2).

Reflexiones: Ejercicios sencillos de imaginación bien guiados y enfocados permiten al actor percibir otros espacios que llegan a ser plasmados con su cuerpo para que en algún momento sean también vistos por el espectador. Al ver la improvisación el director Rodrigo Rodríguez habla de la sobreactuación y de la manera en la que debemos cuidar la profesión, nosotros hablamos de la intención que teníamos de hacerlo de esta manera. Notamos que tenemos muy marcados algunos cánones de interpretación y en una propuesta de improvisación sin haber llegado a la creación de un personaje, optamos por los estereotipos como herramienta para la creación.
Conclusiones:
Para llegar a la creación de un personaje es importante partir de la relación de verdad, así no caer en los estereotipos o en el cliché, de esta manera lograr que el espectador se identifique con lo que está sucediendo. Es necesario tener muy claro lo que se quiere decir, apropiarse del texto para de esa manera llegar a proyectarlo en la escena. El texto en el TPMA cumple una parte fundamental así que como actores se debe estar muy atentos a lo que marca o solicita la dramaturgia en escena.
Tareas: Leer el texto teniendo tomas prolongadas de aire y sin tener en cuenta los signos de puntuación de la gramática común.

Diario de campo Nº 3		
Estudiante investigador	Nury Lizzeth Riaño Garzón Francisco José Godoy Riaño	
Fecha: 15/02/2019	Lugar: Ditirambo Palermo	Hora: 5:30 pm
Tema: Puesta en voz		

Objetivo general: Diseñar una unidad didáctica desde las herramientas prácticas y teóricas que usa el proceso de creación de un montaje teatral con base en la técnica del Teatro Popular Mestizo y Analógico (TPMA) propia de Ditirambo Teatro, para la enseñanza del teatro bajo los parámetros estipulados por el Ministerio de Educación de Colombia.

Pregunta orientadora: ¿Cómo el TPMA aplica la gramática interpretativa en la escena?

Actividades realizadas (Calentamientos, ejercicios vocales-corporales, juegos, lecturas etc.)

1. Entrenamiento vocal.
2. Ejercicios de respiración.
3. Calentamiento con ejercicios de respiración-retención y lectura de texto.
4. Gramática interpretativa.

Dificultades corporales presentadas:

- Control en el dominio del aire cuando se retiene o se van a decir frases muy largas.
- Tensiones físicas intentando manejar las tomas de aire.

Dificultades vocales presentadas:

- Problemas de dicción.
- Cambiar la tonalidad de la voz en una sola frase para dar las intenciones requeridas por el texto.

Dificultades en ejercicios de la imaginación:

- Comprender que solo el cambio de la voz genera otras intenciones en los textos que desean ser interpretados.

Mejoras corporales notadas

- El entrenamiento nos lleva como actores a ampliar la capacidad de respiración consiente.
- La respiración adecuada influye en la proyección y la capacidad vocal de los actores.

Mejoras vocales presentadas.

- Trabajar una y otra vez en los problemas que tenemos de dicción, nos permite generar una conciencia a la hora de leer.
- Centrarnos en la respiración dispone el cuerpo y la mente a un trabajo más enfocado, por ende a una apropiación de la técnica vocal.
- La dicción cambia para bien en la medida en la que trabajamos en las falencias que encontramos de manera consiente.

Mejoras en ejercicios de imaginación.

- Logramos entender la mecánica propuesta por el TPMA y de esta manera abordar la interpretación de los textos desde otra perspectiva.

Técnicas teatrales vistas.

- Carlos Araque la voz del actor
- Fernando Tintinago Londoño, la voz
- Desarrollo profesional de la voz - Marcela Ruiz Lugo y Fidel Monroy Bautista

Conceptos teatrales comprendidos.

- Respiración, retención del aire, matices de la voz, la voz.

Apreciación sobre la creación teatral.

Que piensas de la creación teatral con respecto

Categorías del TPMA percibidas

4. Lo mestizo.
5. La gramática interpretativa.

Narre aquí la sesión:
Dimos inicio a este encuentro con un calentamiento vocal en el cual subíamos y bajábamos la voz en gamas, desde lo más grave hasta lo más agudo con la boca cerrada. Pasamos a tomas de aire y soltar soplando, haciendo vibrar los labios (como el ruido de una moto), expulsar el aire con ts, con rr, produciendo un ñiii (nasal) y abriendo las vías nasales hasta que se vuelva i, pronunciar la U imitando la sirena de una ambulancia. Hablamos de la respiración intercostal con el diafragma y continuamos tomando aire hasta llenar la parte baja del abdomen (como cuando se infla una bomba) y para expulsar el aire generamos presión en el diafragma hacia afuera, esto hará que comencemos a trabajar los músculos que se involucran en la respiración. Plantas de los pies bien ancladas al suelo, liberando todas tensiones, la espalda recta, el mentón en ángulo recto con el pecho y mirando un punto fijo al frente inhalamos, retenemos y soltamos en tres, cinco y siete tiempos, variando estas cifras. Luego de estos ejercicios Rodrigo Rodríguez nos invita a tomar aire, sostener en dos tiempos y comenzar a leer el texto esto para evitar que el parlamento que le corresponde a cada uno empiece muy bajito en tono, volumen o intensión. Tras llevar a cabo una pequeña lectura del libreto, entramos en lo que se llama la gramática interpretativa, algo fundamental en el TPMA; tomamos una respiración muy amplia y hacemos lectura sin tener en cuenta los signos de puntuación o reglas de la gramática común hasta que se acaba el aire (Esto se hace porque nosotros en la cotidianidad no hablamos con signos de puntuación como marca una lectura, anexo 1). Finalizamos el encuentro con una lectura teniendo en cuenta la toma de aire y la gramática planteada por el director, importantes para lo que será la puesta en voz; ahora sí explorando con el director, matices, tonos, volúmenes para generar las intenciones que se requieren.
Reflexiones: Los ejercicios de respiración nos llevan a tener una mejor modulación de la voz en cuanto a volumen, timbre, métrica, entonación entre otras cosas de suma importancia. Las repeticiones de ciertos ejercicios permiten relajar la musculatura, obtener mayor seguridad y hacen más fácil la exploración vocal. La respiración es importante para entrar en un estado de concentración y disposición.

Conclusiones: Es muy importante comprender la puesta en voz como uno de los ejes del TPMA ya que de esta se parte para generar las intenciones, aclarando que se debe evitar al máximo involucrar sentimientos en la puesta. Es necesario llevar a cabo un análisis del contexto en el que se encuentra el texto dramático ya que devela las razones fundamentales de su escritura y su posible escenificación. La gramática interpretativa se vuelve un tema a profundizar dentro de la investigación ya que es una constante en la creación del TPMA, es una manera de generar una puesta en voz del texto basados en separar las frases por tomas de aire y respiraciones más cotidianas, de esta manera evitar que la interpretación se vuelva increíble para el público.
Tareas: Leer el texto ahora teniendo en cuenta la gramática interpretativa.

<table>
<tr><td colspan="3">Diario de campo Nº 4</td></tr>
<tr><td>Estudiante investigador</td><td colspan="2">Nury Lizzeth Riaño Garzón

Francisco José Godoy Riaño</td></tr>
<tr><td>Fecha: 18/02/2019</td><td>Lugar: Ditirambo Palermo</td><td>Hora: 5:30 pm</td></tr>
<tr><td colspan="3">Tema: Lo univoco, lo equivoco, lo analógico.</td></tr>
<tr><td colspan="3">Objetivo general: Diseñar una unidad didáctica desde las herramientas prácticas y teóricas que usa el proceso de creación de un montaje teatral con base en la técnica del Teatro Popular Mestizo y Analógico (TPMA) propia de Ditirambo Teatro, para la enseñanza del teatro bajo los parámetros estipulados por el Ministerio de Educación de Colombia.</td></tr>
<tr><td colspan="3">Pregunta orientadora: ¿Cómo el TPMA estructura la improvisación desde univoco, lo equivoco y lo analógico?

Actividades realizadas (Calentamientos, ejercicios vocales-corporales, juegos, lecturas etc.)

1. Calentamiento con el juego “la lleva”
2. Lo mestizo
3. Bases para el montaje partiendo de analogías.

Dificultades corporales presentadas.

• Es muy complejo expresar con el cuerpo</td></tr>
</table>

Dificultades vocales presentadas

Dificultades en ejercicios de la imaginación.

Mejoras corporales notadas

Mejoras vocales presentadas

Mejoras en ejercicios de imaginación.

Técnicas teatrales vistas.

- Quemar la casa de Eugenio Barba
- La realidad desde Antonin Artaud

Comprensión de conceptos teatrales.

Apreciación sobre la creación teatral.

Categorías del TPMA percibidas.

- Lo mestizo
- Lo popular
- Lo analógico

Narre aquí la sesión:
1. Se cimientan bases estructurales de la escena a montar partiendo de analogías de comparación y complementariedad. El calentamiento de este encuentro fue el famoso juego de “la lleva” un juego sencillo de habilidad, velocidad y destreza que consiste en que una de las personas es quien la lleva y debe correr tras los demás jugadores hasta tocarlos para pasarles el poder, quien es atrapado será quien deba atrapar a otro y así sucesivamente. Hablamos de lo que para el TPMA significa lo mestizo y de cómo esto no solamente involucra una mezcla de razas si no que permite esa unión de varias metodologías, estéticas, áreas de estudio entre otras cosas (Anexo 3). Teniendo en cuenta la temática del montaje y partiendo de lo analógico hablamos de la posibilidad de utilizar la química dentro de la puesta en escena para la escenografía teniendo un espacio con muchas fórmulas químicas que tengan que ver con las drogas o por lo menos con la cocaína.