



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Hacia la búsqueda de una pedagogía teatral popular; Diseño
de una didáctica no formal a partir de los paradigmas Paulo
Freire y Michael Chejov

Que para obtener el grado de Maestría en Pedagogía

Presenta: Fernando Briones

Tutor Dr. Miguel Escobar

17/01/2012



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Fernando y Concepción con toda mi fe y admiración.
Entusiasmada entrega para mis hermanos, cuñados y sobrinos.
Realmente a los Impuntuales, dedicado.
Noches de fiestas literarias con Fidel.
Además a Miguel Escobar por dejarme ser parte de la utopía freiriana.
Niños, adolescentes y jóvenes para ustedes con valentía y amor.
Disertaciones acertadas de mi amigo Jesús Miranda.
Oraciones de agradecimiento a la Dra. Guadalupe García.

Tabla de contenido

Introducción	3
Acto I. La observación	25
Escena 1. El teatro social educativo como práctica de la libertad.	25
Escena 2. Paulo Freire en la educación teatral informal.....	33
Escena 3. Historia, biografía y humanización. La situación educativa teatral.....	39
Escena 4. Valores en la formación teatral popular informal.....	47
Acto II. La planificación.....	51
Escena única. El pedagogo teatral en la educación popular informal.	51
Acto III. La práctica	68
Escena 1. El Grupo de Los Impuntuales. Presentación del diseño.....	68
Escena 2. Michael Chejov. El teatro de la imaginación eurítmica.....	73
Escena 3. El entrenamiento del cuerpo, de la voz y de las emociones.....	77
Escena 4. Los nueve tiempos para la imaginación creativa de puesta en escena.	79
Acto IV. Las conclusiones	93
Escena única. La empatía, la solidaridad y el ser, en el Teatro Social Educativo.	93
Referencias	98

Introducción

La singular formación de un actor o la complejidad actoral de la educación para convertirse en artista de la escena, parece no abarcar todo el universo del conocimiento científico, ni detenerse en la alineada práctica de la ocurrencia. Solo basta un estadio de expectación o de observación del mundo que nos rodea, para darnos cuenta que somos educados –actores, directores y dramaturgos- con mucha certeza y dedicación. Se norma; el cuerpo, el alma y la razón con una serie de perspectivas para formar al ser humano en acción escénica. Por mencionar algunas dentro de mi experiencia laboral, las que abarcan lo social, antropológico, psicológico y sobre todo ahora, lo pedagógico. Conformaron una especie de cultura representacional para saber hablar, saber actuar y saber vivir las experiencias representacionales del hecho escénico oficial. Las artes y en concreto la educación artística teatral no se escapa de esta observación cualitativa. Perspectivas que muchas veces se dirigieron a conocer y a entender los obstáculos de la vida psicofísica de los intérpretes, -aquella que se refiere al cuerpo como una íntima relación con el espíritu, el alma, los sentimientos y los estados de ánimo que se recrean de acuerdo al ambiente, contexto y situación de una puesta en escena- y de los personajes que se representan en el proceso de la ficción. Entre las propuestas pedagógicas estudiadas, más importantes desde mi experiencia laboral, se encuentran los planteamientos de *Pina Bauch* con relación al concepto de la danza-teatro, la biomecánica utilizada por *Meyerhold* en su teatro corporal, *Peter Brook*, *Grotowski* y *Barba* que estudiaron la teatralidad a partir de la relación con la antropología. *Artaud* y sus saberes de ritos, mitos y culturas ancestrales prehispánicas para la creación de su propuesta de formación actoral. *Constantín Stanislavski* y su teatro con base en conceptos psicológicos. *Michael Chejov* en su teatro esotérico e imaginativo con base en la eurytmia. Las teorías pedagógicas de *Piscator* y *Brecht* comprometidas en la política para la transformación de la revolución social. *Richard Foreman* y su teatro ontológico. *Robert Wilson* y *Philip Glass* que aunque no tienen una propuesta pedagógica para formar actores, fueron muy representativos para conformar mi concepto de la

teatralidad educativa contemporánea. Las lecturas de *Augusto Boal*, y su propuesta pedagógica para la actividad teatral como un acto de liberación social con base a los postulados de *Paulo Freire* ubicaron esta investigación. Mencionarlos a todos sería muy pretencioso, y no es el objetivo de esta investigación. Pero seguro renovador para conocer como influyeron y me conformaron en mis ideas docentes para hacer teatro.

Y aquí es dónde radica uno de los grandes problemas de la educación artística teatral, que a pesar de la existencia de una gran variedad de teorías para formar a un profesional de la escena, parece ser y planteado en este supuesto, que la mayoría de las instituciones educativas encargadas de la especialización de los artistas, son organizadas a partir de las ideas pedagógicas, filosóficas y psicológicas de *Constantín Stanislavski* desde hace una treintena de años. Parece ser, que supuestamente, es la única norma pedagógica para preparar actores.

Existen por lo tanto históricamente, una mayor actividad de profesores que conocí durante mi formación y un sinfín de alumnos egresados de las escuelas profesionales, que con base a este modelo han inventado una gran cantidad de interpretaciones metodológicas, planes y programas de estudio para la formación de un actor. Prescriben, como recetas, sus muy particulares visiones de esa perspectiva didáctica stanislavskiana para el entendimiento del mundo ficcional. Conseguir la “verdad escénica”, solo con base a esta teoría psicologista puede convertirse en una limitante y volverse un obstáculo en el desarrollo de lo imaginativo, creativo y lúdico que conlleva la educación artística teatral con adolescentes y jóvenes.

Es decir, educación artística teatral, si hay y mucha. Pero ¿Cómo saber si su interpretación del modelo es el correcto? ¿Tendrá ese profesor la licencia, el estudio para aplicar óptimamente actividades psicológicas? ¿Dónde se forman para enseñar esta especialización pedagógica? Son algunas de las interrogantes que surgieron en mi práctica profesional y que se fueron descubriendo a lo largo de esta investigación cualitativa laboral.

Existen tres formas educativas para recibir la preparación actoral. Las escuelas de formación artística teatral que son consideradas por la Secretaría de Educación Pública (SEP) como formales, porque se adhieren a un sistema oficial de educación curricular y que son las únicas que pueden otorgar un grado académico al finalizar sus estudios, como certificación del conocimiento adquirido para ejercer la actividad profesional. Pero ese estudio no explora la actividad docente, pedagógica, ni mucho menos al profesor de educación artística teatral con adolescentes. Dicho en otras palabras, no existe programa alguno que considere la preparación de docentes dedicados al trabajo con adolescentes, interesados en la educación a través del arte, la formación de artistas o el adiestramiento estético. Muchas veces esta preparación; el actor, el director de escena o el dramaturgo egresados de la preparación profesional, la descubren en la práctica. Sin saber a que tipo de situaciones pedagógicas se tropiezan y sin saber como solucionar los errores que por naturaleza surgen durante el proceso de enseñanza-aprendizaje. Gran problema. Sin embargo es real que la SEP, así como cada Instituto Educativo interesado en que sus profesores atiendan esta laguna pedagógica, organiza cursos, seminarios o talleres de didáctica para nivelar ese conocimiento y darles oportunidad a esos profesionales, de ejercer con mejor calidad su labor educativa.

Existen otro tipo de escuelas que están fuera de esa estructura oficial, la llamada educación no formal, porque no ofrecen una certificación avalada por la SEP, pero que si son curriculares y otorgan un documento que acredita su estudio de acuerdo a las consideraciones educativas de la organización. Donde la planta docente esta conformada por muchos profesores que no cubren el perfil mínimo administrativo en las escuelas oficiales y por no tener un título de grado, que avale la información de sus estudios teatrales. Esto quiere decir que, supuestamente, puede ingresar a dar clase cualquiera que demuestre tener relación con el Teatro. Otro gran problema. ¿Quién tendrá mayor preparación para ejercer la docencia teatral? ¿El que egresa de las escuelas formales o aquellos que se formaron en talleres libres y son autodidactas?

Una categoría más se refiere a la educación informal, aquella que no genera un proceso curricular, no pertenece a ninguna organización educativa y no aspira a obtener ninguna certificación de estudio. Y que solo se organiza por el placer económico, la necesidad docente o por la curiosidad de un grupo de trabajo. Esta se ejerce en casas de la cultura, clubs, organizaciones políticas, hogares particulares y un gran etcétera. Donde los maestros no necesitan ningún aval para dar las clases. Ese fue el mayor problema que me interesó para dar inicio a esta investigación; la educación artística teatral informal. Por lo tanto, esta Maestría en Pedagogía impartida en la Universidad Nacional Autónoma de México, está dirigida a esos alumnos de la educación teatral no formal pero que se mueven dentro de la informalidad, interesados en un adiestramiento más autodidacta, reflexivo y responsable en la preparación de su quehacer teatral. Y a esos profesores comprometidos con lo social interesados en la cultura popular.

En cuanto a los alumnos, los que se integran a esos procesos informales, están los decepcionados de la educación oficial de todas las edades, profesionistas que frustraron sus carreras histriónicas y un sinnúmero de seres con problemáticas tan variadas que resultaría ocioso mencionarlas a todas. Esta es una percepción muy personal correspondiente a la práctica docente.

En esta experiencia educativa el grupo que se constituyó para la investigación fue conformado por 8 mujeres y 3 hombres entre 14 y 23 años, profesionistas, estudiantes de secundaria, ex ninis que por algún obstáculo familiar, habían detenido el estudio formal de la actividad escénica. Partiendo siempre de la premisa para integrarnos; que los mayores cuidarían siempre a los menores, hizo que su actitud tuviera mayor relevancia en la socialización con los otros, al verse minimizadas las perturbaciones anímicas del miedo y los complejos de inferioridad en los procesos racionales de las sesiones de análisis con relación a la improvisación.

El objetivo general

Fue organizar un diseño de actuación, para alumnos y profesores que no se dedicaran por completo al estudio de la actividad teatral. Estructurado en la Casa de la Cultura Jaime Sabines de la Delegación Álvaro Obregón del Distrito Federal. En un periodo de investigación del 2010 al 2012. Ejecutados los sábados, en sesiones de 4 horas, de 9:00 a 13:00 hrs.

No es un plan de estudio ni un programa educativo. Es una idea pedagógica, un esbozo didáctico, un diseño académico que intenta proponer una alternativa seria, para la formación teatral informal. Esta dividido en cuatro partes. La primera se observa la investigación-acción teatral a través de análisis teóricos sobre una experiencia en la educación artística con adolescentes. La segunda planea el discurso pedagógico como alternativo en la formación de un profesor de teatro experimentado con jóvenes, la tercera se refiere a explicar las relaciones que existen entre *Freire* y *Chejov* en una puesta en escena a fin de reconocer los diversos elementos que conforman el diseño. Y por último las conclusiones.

Para obtener los datos se realizaron ejercicios corporales, entrevistas informales, organización de talleres temáticos, escucha de historias de vida, observación de videos, documentales y musicales para la incentivación de la imaginación creativa. El marco teórico ayudo a entender y resumir esas prácticas que a través de la teoría pedagógica freiriana propuesta en este estudio ordeno el material dramático y el siguiente diseño didáctico teatral.

El tiempo de trabajo duro los dos años de la Maestría. Uno práctico y el otro teórico. Que conforme se acercaba el estreno de la praxis se implementaban más días; los lunes, miércoles y viernes de 16:00 a 20:00 horas. Y para concretar los datos recogidos, es decir lo teórico, se fue armando un diálogo conmigo mismo de la manera en que los iba a presentar. La primera parte se armó a partir de un cuento prehispánico llamado "*Huitzilzilli*" de *Antonio Zepeda*, convertido después en un texto dramático. El resultado final fue una representación con características performáticas dónde se integraban los fundamentos de las partes anteriores para

convertirlos en acciones escénicas, monólogos, sucesos melodramáticos, cantos, danzas, psicodramas para la representación escénica que denotaran los datos recogidos. Se dice de este performance académico:

“En parte como respuesta a las ideas cada vez más difundidas sobre el performance y lo performativo y frente a la necesidad de una disciplina que organizara este paradigma, surge en los ´70s el interés por este campo. Los estudios sobre la performance se declaran inter (-genéricos, -disciplinarios, -culturales) y por todo tanto, inevitablemente inestables, rechazan toda identificación fija. El supuesto general es que el mundo es teatral y performativo en todas las esferas de la vida social y la manera de comprender la escena de este mapa confuso, contradictorio y dinámico es analizándolo desde la reflexión sobre el tipo de actuaciones que tiñen, además de las artes, a la vida cotidiana. Una categoría indeterminada con significados específicos en diferentes contextos culturales que abarca esferas y/o ámbitos yuxtapuestos”¹

En este diseño, la misma investigación se volvió una acción política, una actitud pedagógica grupal, libre y emotiva que involucró muy estrechamente a los adolescentes, padres de familia y autoridades en el compromiso moral y ético de las representaciones. Es decir, lo performático radicó ahí, como una herramienta pedagógica para ordenar el proceso e integrar todas las áreas; la investigación, la pedagogía, la práctica y la representación con los seres humanos involucrados, tal vez por esto a veces resulta inestable este tipo de investigación.

En cuanto a la metodología para ordenar el discurso teórico y el aparato crítico no fue nada sencillo ya que los seminarios dónde se estudiaban los marcos teóricos para seleccionar los métodos de la investigación y sus protocolos, ninguno se orientaba a la investigación educativa de la formación artística actoral informal. Por lo tanto la manera de ordenarlos y generar el discurso teórico para su explicación, se fueron preparando de acuerdo a los postulados de *Paulo Freire* y con la asesoría de *Miguel Escobar*, tutor de la averiguación. En otros seminarios que integraban esta línea educativa, que en este caso era Docencia Universitaria, los procesos metodológicos vistos en las cátedras, eran sumamente duros para la racionalidad de los hechos de esta práctica teatral. Dicho en otras palabras, en ningún seminario, la investigación educativa, se refería al tema y no se contaba

¹ Verónica Pallini. *Antropología del hecho teatral. Una etnografía de un teatro dentro del teatro*. Barcelona. Universitat de Barcelona. 2011. Facultat de Geografia i Historia. Tesis de Doctorado. PDF. Pág. 62

con un discurso metodológico que permitiera reflexionar sobre la misma práctica. De tal forma que me apoye en algunos de los postulados de *Kurt Lewin* respetando las fases, el camino, los pasos a seguir, para la realización de una investigación acción. Centrando estas observaciones y reflexiones a partir de una perspectiva pedagógica freiriana.

“La investigación-acción (a partir de ahora I-A), cuyo origen se atribuye al psicólogo social Kurt Lewin, es un método de investigación que, a diferencia del método etnográfico, enmarcado en el paradigma interpretativo, se inscribe dentro del paradigma socio crítico. En este sentido, el principal objetivo de la I-A es transformar la realidad, es decir, se centra deliberadamente en el cambio educativo y la transformación social. Para ello, la I-A se orienta hacia la resolución de problemas mediante un proceso cíclico que va desde la "actividad reflexiva" a la "actividad transformadora" ²

Por lo tanto la propuesta didáctica es una serie de consideraciones prácticas-pedagógicas que reflexioné con los alumnos durante el periodo de estudio y que sin lugar a dudas pude leer y teorizar sobre las problemáticas que iban surgiendo en esta práctica, con relación a la educación teatral informal con adolescentes, los espacios de estudio y los valores estéticos y éticos a que nos enfrentamos en la formación esta educación actoral informal.

El instrumento que presenté para comprobar este proceso, esta fuera del protocolo administrativo para recibir el grado. Lo sé. Pero no encontré en los lineamientos formales una categoría que me permitiera establecer la importancia del diálogo en la educación artística teatral informal.

La propuesta es una dialogicidad de la educación³, no es una obra de teatro. Porque la obra de teatro según *Erick Bentley* ha sido escrita para ser leída en voz alta. En este caso, no. Se plantea un dialogo⁴ para que se lea y se discuta, en voz baja. Para que esta investigación cualitativa⁵, pueda dar luz a ciertos fenómenos

² David Rodríguez Gómez, Jordi Valldeoriola Roquet. *Metodología de la investigación*. Universitat Oberta de Catalunya. PDF

³ Paulo Freire. *Pedagogía del Oprimido*. México. Siglo XXI. 1970. Pág. 99

⁴ *Ibid.*

⁵ Roberto Hernández Sampieri, Carlos Fernández-Collado, Pilar Baptista Lucio. *Metodología de la investigación*. México. McGraw-Hill Interamericana. 2006. “El enfoque cualitativo a veces referido como

pedagógicos y solucionar una problemática metodológica educativa dentro de la educación de artistas teatrales informales. Por eso en el texto, no hay un conflicto, una coalición de fuerzas contrarias como lo definiría *Claudia Cecilia Alatorre*, entre los personajes. Es un diálogo filosófico⁶ popular, donde los personajes, son alegorías de un mismo pensamiento, con la intención de que estos personajes imaginarios conversen, conformando una narración de una situación académica, donde el emisor-profesor recibe las preguntas fáticas de un receptor-alumno, que a su vez para no marcar la radical diferencia que se da en los procesos reales dentro de una escuela formal, los roles de los interlocutores cambian constantemente. Tiene elementos dramáticos, sin duda, porque a partir de la reflexión de una experiencia didáctica real, esta, se transformo en palabras, llena de reflexiones y acciones. Son dos categorías académicas dentro de la situación educativa; el profesor y el alumno. Ambos dialogan sobre los diferentes procesos, obstáculos y situaciones educativas para la formación no solo de actores sino de personajes dedicados a la pedagogía teatral. Son los objetos de estudio pero también los sujetos de la acción. Son uno mismo, profesor y alumno. Pero conservando la identidad del que diseña este proceso. Alumno y profesor se desdoblan en ellos y ellos en una inquietud del “Si imaginario”. Un asunto completamente empático, entre el que escribe y lo que se escribe, qué marca la fundamental actitud en la educación teatral para el proceso creativo, imaginativo y libre de los contenidos académicos. Es la propuesta de un diseño pedagógico teatral popular informal no riguroso, que intenta provocar que el propio lector llegue a sus conclusiones para aplicarlo después a su contexto.

Durante todo el proceso nos convertimos en investigadores pero también en directores de las escenas, por eso es que los personajes hablan en los mismos términos, binomio educativo que retomo de *Verónica Pallini*, pero alejado de la mirada etnográfica. Nos convertimos en amigos pero conservando esos delicados

investigación naturalista, fenomenológica, interpretativa o etnográfica, es una especie de 2paraguas” en el cual se incluye una variedad de concepciones, visiones técnicas y estudios no cuantitativos (Grinnell, 1997) Pág. 8

⁶ Luis Adolfo Domínguez. *El diálogo y la crónica*. México. Anuies. 1975. “El diálogo filosófico es una forma de desarrollar un tema, haciendo la simulación de que hay una persona que propone y otra que rechaza sus argumentos. (...) La técnica para preparar un tema filosófico dialogado, es la de tesis-antítesis”. Pág. 26.

límites de los roles escolares. Conocimos nuestras problemáticas familiares, sociales, sin dejar de observar y reflexionar sobre el proceso histórico. La averiguación se realizó a partir de la relación con los alumnos, la aplicación de los contenidos académicos, la libertad de acción, el diálogo para la organización de los ensayos, la observación constante de nuestra práctica, la creatividad y sobre la todo la abstracción histórica de los opresores sobre los oprimidos, para la selección de la jerarquía axiológica que conformarían la puesta en escena. Una opción, una alternativa didáctica no rigurosa para ayudar dentro de la educación informal a todos esos seres, docentes y alumnos, a que se responsabilicen seriamente de su formación teatral. Una investigación acción de la vida de un taller de teatro para una puesta en escena con jóvenes y adolescentes para la dignificación de sus valores estéticos y éticos populares.

“Los términos *acción e investigación* remarcan los rasgos esenciales de éste método: desarrolla desde la propia práctica un conocimiento que mejora la intervención educativa. Tal y como nos comenta Elliott (1978), la I-A pretende, como otras metodologías cualitativas, estudiar la práctica educativa tal y como ocurre en su escenario natural, profundizando en la comprensión de situaciones en las que está implicado el profesorado y que vive como problemáticas y, por tanto, susceptibles de mejora (Carr y Kemmins, 1988). Lejos de enfoques teorizantes, la IA pretende ofrecer respuestas prácticas a situaciones reales, y para ello interpreta lo que ocurre desde el punto de vista de quienes actúan o interactúan en la situación del problema, por ejemplo, profesores y alumnos, profesores y director.”⁷

Esperanza Bauselas Herreras becaria de investigación de la Universidad León de España, en un texto encontrado en internet dice al respecto:

“La investigación acción, es un término acuñado y desarrollado por Kurt Lewin en varias de sus investigaciones (Lewin, 1973), actualmente, es utilizado con diversos enfoques y perspectivas, depende de la problemática a abordar. Es una forma de entender la enseñanza, no sólo de investigar sobre ella. La investigación – acción supone entender la enseñanza como un proceso de investigación, un proceso de continua búsqueda. Conlleva entender el oficio docente, integrando la reflexión y el trabajo intelectual en el análisis de las experiencias que se realizan, como un elemento esencial de lo que constituye la propia actividad educativa. Los problemas guían la acción, pero lo fundamental en la investigación – acción es la exploración reflexiva que el profesional hace de su práctica, no tanto por su contribución a la resolución de problemas, como por su capacidad para que cada profesional reflexione sobre su propia práctica, la planifique y sea capaz de introducir mejoras progresivas. En general, la investigación – acción cooperativa constituye una vía

⁷ David Rodríguez Gómez, Jordi Valldeoriola Roquet. *Metodología de la Investigación*. España. 2008. Universitat Oberta de Catalunya. PDF.

de reflexiones sistemática sobre la práctica con el fin de optimizar los procesos de enseñanza- aprendizaje.”⁸

El objetivo específico

Fue comprobar que el conocimiento teórico-práctico y la aplicación de una metodología pedagógica, en esta caso freiriana y chejoviana, ayudarían a crear otra estética alternativa social para presentar obras más humanas comprometidas con ello en su aspecto político-social. Esta sui-generis propuesta para reportar una investigación, intenta provocar con su lectura, sin pretensión alguna y con toda la humildad, al menos, una inquietante acción concreta para fomentar la investigación en los lectores. Donde los alumnos, profesores, directivos, padres de familia y organizaciones no gubernamentales inmersas en la formación de hombres y mujeres dedicados al arte teatral informal nuevamente se puedan cuestionar los principios que sugiere *Gilberto Icle* para la actividad teatral:

“¿Cómo pensar esa situación pedagógica que se tornó tan urgente entre nosotros? ¿Cómo la Pedagogía Teatral se convierte en ese proyecto de transformación del ser humano, en esa especie de inquietud de sí? ¿La Pedagogía Teatral puede ofrecer una respuesta a ese proyecto tan usual, cuál es el de transformar al ser humano? ¿En qué condiciones eso puede suceder? Es ese tipo de problemática la que intento develar en este pequeño trabajo.”⁹

Esta dirigido a esas comunidades académicas alejadas de un mundo cultural oficial. El aparato crítico esta conformado por citas de autores sumamente reconocidos en el estado de conocimiento. Conceptos, bibliografía, términos, blogs y páginas webs en el estado de cuestión. Y para conformar el estado de arte, citas populares, escolares, textos estudiantiles, libros y documentos especializados a pie de página para que el texto dialogado fluya e intentar con su lectura acercar al lector a un verdadero asunto de una inquietud del si.

⁸ Esperanza Bausela Herreras. *La docencia a través de la investigación-acción*. Revista Iberoamericana de Educación. Principal OEI. PDF.

⁹ Gilberto Icle. *Pedagogía teatral, situación pedagógica e inquietud de sí*. Brasil. 2010. II Congreso Internacional de Didáctiques. No. 125. Pág. 2.

Las fases de la investigación-acción de esta puesta en escena

Muchas preguntas surgieron durante mi formación actoral y mi ethos docente, algunas cuantas más, en mi actividad profesional que después de mucho tiempo pude concretarlas para iniciar esta investigación. ¿Por qué la educación teatral popular informal ha perdido su trascendencia en la educación de artistas teatrales? Para poder iniciar esta investigación cualitativa de acción fue necesario entonces ubicar el supuesto anterior en algo más concreto. ¿La integración de un conocimiento pedagógico en la educación informal de artistas teatrales, puede ser una alternativa para crear puestas en escena más comprometidas con lo social? ¿La unión de algunos elementos de la pedagogía de *Paulo Freire* y de la didáctica de *Michael Chejov* funcionaría para crear otro tipo de orden visual? Para poder responder estas preguntas de investigación inicie con las siguientes etapas de la investigación acción cualitativa. Al ser estos espacios de reflexión no lineales sino circulares, es decir, siempre regresan al inicio, de acuerdo al carácter de la acción. Me permitió considerar, rectificar y avanzar en los contenidos académicos, que se iban construyendo de acuerdo a los datos recogidos. A partir siempre de esa primera idea. Y que es un aspecto fundamental para crear personajes de la teoría teatral chejoviana. Nunca dejar la primera idea. Al respecto *Bausela* menciona que:

“de forma genérica podemos decir que la investigación acción se desarrolla siguiendo un modelo en espiral en ciclos sucesivos que incluyen diagnóstico, planificación, acción, observación y reflexión –evaluación. El proceso de investigación acción es descrito con matizaciones diferentes según autores, variando en cuanto a su complejidad (Lewin, Kemmis, MacTaggart, Ander Egg, Elliot...)”¹⁰

Fase uno; la observación, planteada en el primer acto, tiene que ver con el diagnóstico de una experiencia docente, muy personal, donde expongo, la importancia del manejo de una pedagogía crítica en la educación teatral con

¹⁰ Esperanza Bausela Herreras. *La docencia a través de la investigación-acción*. Revista Iberoamericana de Educación. Principal OEI. PDF.

adolescentes, para la expresión libre, popular, pensante y creativa de los contenidos académicos, de los alumnos y los profesores involucrados.

La Observación (diagnóstico y reconocimiento de la situación inicial). El proceso de investigación-acción comienza en sentido estricto con la identificación de un área problemática o necesidades básicas que se quieren resolver. Ordenar, agrupar, disponer y relacionar los datos de acuerdo con los objetivos de la investigación, es decir, preparar la información a fin de proceder a su análisis e interpretación. Ello permitirá conocer la situación y elaborar un diagnóstico.¹¹

El diagnóstico a la problemática observada tuvo que ver con mi historia, al saber que si la educación teatral informal al ser ejecutada por servidores públicos inexpertos, sin sueños, ni utopías, carentes de principios éticos y estéticos, puede ser dañina, confusa y superficial, quitando la trascendencia dentro de una sociedad, al bloquear la imaginación y la creatividad de los implicados. Ubico a *Paulo Freire* con relación a mi experiencia para la selección de seminarios que fueron construyendo mi actitud ante la acción de educar.

La fase dos denominada, Acto II. La planificación; se refiere a la organización para una proyección de acción. Considerando que la selección de áreas, materias, didácticas y estrategias determinan el ethos pedagógico de los alumnos. Tratando de reafirmar durante el diálogo, la importancia que tiene el conocimiento pedagógico en la relación con los jóvenes y adolescentes en una situación didáctica de puesta en escena para la formación de docentes. En cuanto a esta fase se dice que:

“La Planificación (desarrollo de un plan de acción, críticamente informado, para mejorar aquello que ya está ocurriendo). Cuando ya se sabe lo que pasa (se ha diagnosticado una situación) hay que decidir qué se va a hacer. En el plan de acción se estudiarán y establecerán prioridades en las necesidades, y se harán opciones entre las posibles alternativas.”¹²

Se conversa acerca de que la educación teatral con adolescentes esta inmersa en muchas confusiones teleológicas, epistemológicas y que se imparte de manera arbitraria en muchas escuelas oficiales, deduciendo que en la educación informal el arte teatral también esta olvidándose de la importancia de los otros, de la

¹¹ <http://html.rincondelvago.com/investigacion-accion.html>

¹² *Ibid*

empatía entre los humanos y de la cantidad de las alternativas que existen para lograr juntos la excelencia, el compromiso, el triunfo y la mejor calidad de vida para una óptima educación informal teatral. Y que si no se detiene para dialogar sobre estos problemas, es lógico suponer, que la relación entre adolescentes y adultos, puesto que para ellos se dirige esta propuesta educativa, estará plagada de solo una cara de la moneda; violencia, odio, desdén y falsedad. Olvidándose por completo de la otra; la ternura, el amor, atención y honestidad. Es decir la aplicación de un conocimiento pedagógico a la docencia teatral, creará otro tipo de valores estéticos y éticos que dignifiquen el pensamiento de niños y adolescentes.

En la fase tres. Acto III. La práctica, y después de un largo y agitado proceso formativo, la integración de la pedagógica crítica, la didáctica teatral de *Michael Chejov* y la pedagogía de la liberación propuesta por *Paulo Freire* guiaron la puesta en escena para la propuesta de esta formación teatral.

“La Acción (fase en la que reside la novedad). Actuación para poner el plan en práctica y la observación de sus efectos en el contexto en que tiene lugar. Es importante la formación de grupos de trabajo para llevar a cabo las actividades diseñadas y la adquisición de un carácter de lucha material, social y política por el logro de la mejora, siendo necesaria la negociación y el compromiso”.¹³

La misma acción nos hizo reflexionar en los símbolos lingüísticos, corporales, emotivos y cognitivos implicados en la actividad teatral informal. Dicha acción me hizo entender de lo confuso en que se estaba convirtiendo mi actividad pedagogía teatral, al estar repitiendo las mismas palabras durante más de treinta años.¹⁴ Tomando en cuenta que la palabra es un resultado de la cultura a que se pertenece. Desde el día en que inicie mi actividad teatral pedagógica hasta ahora en que esta investigación-acción a través de este diálogo, me obligo a recapacitar sobre esos signos fonéticos y traer al presente aquellas palabras que no me había atrevido a pronunciar, junto con otras ciertas palabras, que aunque siempre

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Paulo Freire. *Pedagogía del Oprimido*. México. Siglo XXI. 1970. “La palabra inauténtica, por otro lado con la que no se puede transformar la realidad, resulta de la dicotomía que se establece de sus elementos constitutivos. En tal forma que, privada la palabra de su dimensión activa, se sacrificará también automáticamente, la reflexión, transformándose en palabrería. (...) Si, por el contrario, se subraya o hace exclusiva la acción con el sacrificio de la reflexión, la palabra se convierte en activismo. Pág. 100.

latentes en mi dinamismo laboral, docente y artístico tuve miedo de enunciar. En este diálogo se expresan como interrogantes ontológicas; ser, verdadero, responsable, imaginativo, honesto, atento, revolucionario, propositivo, erótico y tanático. Palabras arriesgadas entre muchas otras para un reporte de Maestría en Pedagogía. Y que al escribirlas generaban asombro, duda, temor por el tan hecho de escribirlas.

En este capítulo se explica y se propone la didáctica de *Michael Chejov* integrada al discurso pedagógico freiriano para trabajar en equipo. Dinámicas dialógicas-reflexivas atendiendo a las maneras de pronunciar las palabras en cuestión. Dichas palabras y en esta diligencia tan popular para la creación de esta parte de la investigación acción, cobraron tal importancia porque fueron emitidas primero por mis fundamentales profesores de mi experiencia académica y luego por los sorprendentes doctores e investigadores que contribuyeron al estudio del posgrado. Me hicieron recapacitar en la trascendencia de las; inflexiones, acentos, volúmenes y pausas que se utilizaban para conformar el ambiente y espíritu libre de una clase y para la búsqueda de una pedagogía teatral mexicana a través de puestas en escena. Dice al respecto un grupo español de educación alternativa llamado “utopía y educación” sobre la tercera fase de la metodología de la investigación acción:

“Desarrollo de las distintas etapas de acción: a) Utilizando técnicas de supervisión. b) Manejando la acción buscada y también la imprevista, c) Comprobando lo que realmente ocurre desde distintos puntos de vista”.¹⁵

En esta tercera parte del diálogo, el profesor-alumno explican la aplicación de una parte del diseño de acción dónde la mirada del profesor-actor-director-alumno permítaseme esta categoría, se dirige a un personaje que no esta presente textualmente, pero si imaginativamente, a ese docente-alumno que esta leyendo.

La cuarta y última fase de esta investigación acción, Acto IV. Las conclusiones. *David Rodríguez Gómez* y *Jordi Valldeoriola Roquet* dice en su metodología de investigación dicen al respecto:

¹⁵ <http://www.utopiayeducacion.com/>

“En este sentido, el principal objetivo de la I-A es transformar la realidad, es decir, se centra deliberadamente en el cambio educativo y la transformación social. Para ello, la I-A se orienta hacia la resolución de problemas mediante un proceso cíclico que va desde la "actividad reflexiva" a la "actividad transformadora".¹⁶

En este momento del diálogo, los personajes se unen en una sola voz, convirtiéndose en un solo personaje *profesor-alumno*, se dejan llevar por su propia reflexión, compuesta al final por dos *aportes*, “palabras que pronuncia un actor en voz baja. Convencionalmente se supone que sólo los espectadores las oyen y no los demás actores que participan en la obra. Parlamento dirigido al público”.¹⁷ Cada uno llega a sus conclusiones. A veces no muy gratas pero siempre en llenas de esperanza y creatividad. En esta parte los especialistas de esta metodología dicen:

“Reflexión en torno a los efectos como base para una nueva planificación. Será preciso un análisis crítico sobre los procesos, problemas y restricciones que se han manifestado y sobre los efectos lo que ayudara a valorar la acción desde lo previsto y deseable y a sugerir un nuevo plan”. Todas se integran en un proceso denominado “espiral auto reflexiva”.¹⁸

Pensar la práctica para transformarla es un gran movimiento de creatividad, de amor que se debe tener uno mismo para después compartirlo con los otros. Creo que la metodología utilizada para la obtención y explicación de los datos, es una propuesta para los que se dedican a la docencia y son actores o directores. No se puede descartar que la misma práctica teatral esta conformada por un sinfín de estrategias para ordenar un problema. Se utilizo en este diseño, la grabación de video, esta herramienta, la cámara misma es el ojo que mira sin criticar. Que al confrontarla en una sesión de trabajo es realmente perturbadora por la gran actividad que se realiza al observar las acciones-datos.

¹⁶ David Rodríguez Gómez, Jordi Valldeoriola Roquet. *Metodología de la Investigación*. Universitat Oberta de Catalunya. PDF.

¹⁷ Marcela Ruiz Lugo, Ariel Contreras. *Glosario de términos del arte teatral*. México. Ed. Trillas. Pág.29

¹⁸ <http://html.rincondelvago.com/investigacion-accion.html>

El Marco Teórico de la investigación acción

Insistiendo en lo que decía más arriba con relación a las perspectivas teóricas que asume un investigador para explicar una hipótesis según la problemática observada en la realidad. Esta investigación acción asumió la pedagogía como guía, para cuestionar, reflexionar y proponer un diseño para la formación teatral en la educación informal. Con base a ciertos tópicos de *Paulo Freire* en *“La pedagogía del oprimido”* y la propuesta del Dr. *Miguel Escobar* tutor de esta Maestría *“La lectura de la realidad en el aula; pensar la práctica para transformarla, y “Al Actor” de Michael Chejov.* Estructuré las palabras significativas para pronunciarlas en este nuevo lenguaje que le dieron forma al cuerpo de la investigación; Opresores, oprimidos, educación bancaria, libertad, investigación, cultura, sexualidad, identidad, teatro popular, clase media, ricos, pobres, teatro comunitario, performance, muerte, vida y sobre todo, esperanza, lucha, cambio, revolución y las más importante: Honestidad. Fueron reconocidas en sus contextos para darles claridad de acuerdo a las lecturas realizadas en los seminarios. Y de gran ayuda para poder explicar a través de ellas mis inquietudes pedagógicas teatrales. Es así que este recuento de palabras lo inicio con lecturas sobre la investigación cualitativa propuestas por *Sampieri*, que me hicieron sustentar mejor las observaciones del problema de estudio, las fundamentales preguntas de investigación, y los inquietantes objetos de estudio, fueron delimitando las tendencias sociales y culturales de la problemática a tratar desarrollada más adelante. Al respecto del marco teórico se dice:

El **marco teórico** denominado por algunos autores simplemente como la **revisión de la literatura** (Creswell, 2005; Mertens, 2005), es un proceso y un producto. Un proceso de inmersión en el conocimiento existente y disponible que puede estar vinculado con nuestro planteamiento del problema, y un producto que a su vez es parte de un producto mayor: el reporte de investigación (Yedigis y Winbach). (...) Ello implica exponer y analizar las teorías, las conceptualizaciones, las perspectivas teóricas, las investigaciones y los

antecedentes en general, que se consideren válidos para el correcto encuadre del estudio (Rojas, 2002).¹⁹

Algunos elementos de *Hans Gundermann Kroll* para profundizar en los estudios de caso y sin duda los relevantes procesos que propone *S.J. Taylor* y *R. Bogdman* para la realización de las entrevistas a profundidad sirvieron para ubicar la misma metodología a seguir y saber descartar y seleccionar las experiencias humanas de los participantes en la investigación. Al respecto menciona *Nolberto Leyva Aguilar*

Que el marco teórico es un conjunto de referentes estructurados en un sistema conceptual que posee todo investigador (síntesis de los resultados alcanzados de su propia experiencia y de la revisión de la literatura científica) para adoptar una posición o corriente de opinión científica que le permita sustentar y justificar el problema de la investigación iniciada.²⁰

Lo expuesto por *Kelinger Fred* y *Lee Howard* para la organización de encuestas, contribuyo en la historia de mi pensamiento para ir distinguiendo los conceptos doxas de donde surgió la problemática coloquial a los asuntos epistemológicos que formalmente residen en cada puesta en escena. Tratar de integrarlos, fue lo difícil. Constituirlos en un solo pensamiento sin que se volviera una selección de autores, teorías y significados intelectuales fue la meta. Reintegrarlos a mis inquietudes científicas alejándome de la copia, de la repetición de fórmulas, teorías y conceptos que sistemáticamente nos van alejando de la realidad de dónde sucedió la evidencia social investigada, fue una constante observación en la construcción de este diálogo didáctico.

La complejidad radico en que la gran variedad de seminarios junto con la particular visión y tema que cada doctor o doctora exponían durante el transcurso de la investigación fueron sorpresivamente determinantes en la ubicación del marco teórico, creándose inevitablemente así, un pensamiento confuso, complejo y sofisticado que fue moldeando el sistema de análisis de la siguiente investigación cualitativa. Poco a poco de entre dos años de conocimiento científico

¹⁹ Roberto Hernández Sampieri, Carlos Fernández-Collado, Pilar Bautista Lucio. *Metodología de la investigación*. México. Ed. Mc Graw Hill. 2006. Pág. 64.

²⁰ Nolberto Leyva Aguilar. <http://www.slideshare.net/ticupt2008/marco>

y la experiencia siempre presente de la problemática pedagógica, se fueron detallando los autores guías para la explicación del fenómeno social. Y es así como las primeras lecturas sobre los fundamentos de la significación de la vida humana de *Peter L. Berger* y *Thomas Luckman*, los fieles cuestionamientos de *Canclini* en *“Latinoamericanos buscando lugar en este siglo y la producción simbólica”*, *“La sociedad de riesgo”* de *Ulrich Beck*, *“Los linderos de ética”* de *Luis Villoro*, *“Ética Posmoderna”* de *Sygmund Bauman*, *“El análisis del cambio sociocultural”* de *Rosario Esteinou* y *Magdalena Barros*, fueron definiendo las ideas sociales y políticas con las que inicio este discurso dramático y que contribuyeron a reafirmar las preguntas de investigación. Que significaron todavía más, cuando ingrese al estudio de los valores. Se concluyo en crear un diálogo ontológico de acuerdo a las ideas de *Juliana Gonzales* y *Josu Landa*, así como las referencias de los valores para concretar estos conceptos generales, en la *Enciclopedia de Ciencias Sociales*.

El objeto de estudio

Docente de profesión, experimentado en la educación artística teatral con adolescentes, actor, director de escena egresado de la Universidad Nacional Autónoma de México, del Colegio de Teatro, interesado lector autodidacta sobre la teoría pedagógica. Siempre relacionado con el mundo adolescentes de secundaria en escuelas oficiales de Bellas Artes y su formación teatral, me llevo a descubrir, valorar y reconocer la actividad escénica como fuente inagotable para el desarrollo de su espíritu. Determinado increíblemente por los aspectos sociales, éticos, estéticos y políticos de la vida cotidiana, introyectados en su pensamiento, alma, cuerpo y sentimientos que se van afirmando poco a poco en la dolorosa pero necesaria transición hacia una vida adulta. Tres libros básicos y la experiencia académica sirvieron para comprender de manera científica la cantidad de problemas educativos, escolares, pedagógicos, administrativos y sobre todo políticos que existen en la educación secundaria formal; *Jimeno Sacristán* *“La transición a la educación secundaria”* donde se apuntala del riesgo que se corre al romperse la continuidad en el sistema educativo *“Una educación*

*para el cambio reinventar la educación con adolescentes” por Andy Hargreaves y la “Educación Secundaria “ de la Dra. Patricia Ducoing fueron la base para que surgiera sorpresivamente, la aventura de crear un diálogo e intentar realizar una metodología que permitiera indagar en la supuesta ambigüedad en que se encuentra la educación artística teatral mexicana informal. Ante este gran espectro conflictivo pedagógico de la formación actoral es casi lógico pensar que la actividad artística y sobre todo la teatral, se halle en una situación desdeñosamente parecida. Al menos en el periodo que me tocó vivir como profesor de 1986 a 1996. Siendo aquí mi primer síntoma de preocupación y observación al objeto de estudio: *La educación artística teatral informal con jóvenes y adolescentes*. Es lo que este estudio propondrá al preguntarnos por nuestra propia actividad. Podremos argumentar sobre esas ausencias, hablar de esos métodos y de esos esfuerzos para, al menos, proponer otra alternativa teatral de relación, que tome en cuenta al otro para que juntos podamos dignificar los valores éticos y estéticos de los individuos que conformamos una cultura al margen de lo institucional. Jóvenes y adultos contando su propia historia de vida a través del drama de la vida o la vida del drama parafraseando a un título de *Erick Bentley*. Los sucesos educativos de esa otra cultura, aquella, otra vez estigmatizada por ser una actividad marginada muchas veces por ellos mismos, esa identidad desarrapada que ha buscado durante mucho tiempo un lugar digno de representación, de educación, de vida. Todo este palabrerío aprendido que todas las veces podría objetarse por ser solo un conocimiento cognitivo, serán el inicio para reinventarnos y poder ser responsables de nuestro propio sistema de liberación para poder dialogar y comenzar a recrear ese espíritu crítico para darle significación a esas palabras robadas del lenguaje popular por el gobierno neoliberal. Y lo digo en plural porque contar esta historia sobre las vicisitudes metodológicas, emotivas, culturales y psicológicas de la actividad del grupo de los *Impuntuales*, es también hablar de ellos. Es decir de nuestra biografía, la de cada uno, la mía y del conocimiento que hemos obtenido en la realización de una puesta en escena, de un texto dramático llamado Huitzililli de *Antonio Zepeda*, que es un marco teórico que le funciona al actor- alumno en este Teatro Social*

Educativo, para partir de su problemática real hacia el mundo ficcional. Ubicadas en las presiones de una clase media, una masa sin cabeza, que como diría Careaga citando a Max reconociendo a la clase media como “masa que se está pudriendo pasivamente arrojada por los estratos más bajos de la vieja sociedad, que puede aquí y allá, ser arrastrada al movimiento por una revolución proletaria”.²¹ Una masa que necesita miles de alternativas teatrales no solo la oficial, para externar los millones de significados que existen en nuestro teatro popular arrastrado hacia una sola manifestación estética, a ese teatro llamado por lo siglos de los siglos teatro oficial. Nuestro Teatro Social Educativo, entonces no tendrá que ver con las Bellas Artes sino con las Feas Artes, donde nuestra liberación fue con esta puesta en escena que intento proponer una diferente jerarquía de valores éticos de organización y de la enseñanza teatral no formal para una mayor comunicación con el mundo adolescente y juvenil. “Hay que saber partir del contexto donde se encuentran los educandos, este su nivel cultural, político e ideológico”²² Por eso nuestro grupo social, ya no solo teatral, muestra una parte de la circunstancias a la que nos entregamos amorosamente desde el 2010 hasta nuestros días para la duración de nuestros más intrínsecos anhelos en la lucha por encontrar en nuestras narraciones de vida, los recuerdos necesarios para prolongar la experiencia en nuestra memoria y así revalorar la existencia de un espíritu creativo juvenil y adolescentes que ya es urgente desarrollar fuera de este poder esquematizado de las instituciones oficiales del poder neoliberal.

Los datos en la investigación acción cualitativa teatral.

“El común denominador de todos los enfoques es la preocupación central por transformar e interpretar los datos cualitativos –de manera académica y rigurosa- a fin de captar las complejidades de los mundos sociales que buscamos comprender”²³

²¹ Gabriel Careaga. *Mitos y fantasías de la clase media en México*. México. Ed. Joaquín Mortiz. 1980. Pág. 17

²² Paulo Freire. *Constructor de sueño (1y2)* Youtube. 2009.

https://www.youtube.com/watch?v=qCZ_eoT19mo

²³ Amanda Coffey, Paul Atkinson. *Encontrar el sentido de los datos cualitativos*. Facultad de enfermería de la Universidad de Antioquia. Colombia. Colección Contus. 2003. Pág. 4 (Versión digital)

Los datos²⁴ obtenidos que se generaron en esta investigación se refieren a la grave situación en que se encuentra la educación teatral por una intempestiva y confusa política educativa expresadas a través de entrevistas que tenía con los alumnos de manera muy informal, y que se reinterpretaban en la misma puesta en escena. Los videos que también recogen datos sobre las dinámicas teatrales, se realizaron durante las sesiones de ensayos. Las improvisaciones escénicas respaldadas por la teoría, resultaron un mundo de datos cualitativos que el interpretarlos *in situ* no fue el objetivo de esta investigación, aquellos se integraron para armar la estructura dramática y que están registrados en un blog, mas adelante citado. Estos datos obtenidos generaron el diálogo pedagógico sobre los procesos de enseñanza-aprendizaje que se aplicaban en sus escuelas, y el comportamiento docente-alumno de las situaciones didácticas teatrales. Que puede ya en la práctica durar el tiempo necesario para su entendimiento y aplicación, porque la formación de un actor implica ser un experto en expresiones de palabras, las cuales se deben comprender con mucho tiempo de reflexión y retomando las ideas de *Nietzsche* que tiene sobre el concepto de la filología:

“es aquel venerable arte, que exige de su admirador sobre todo una cosa, apartarse, tomarse tiempo, ensimismarse, relanzarse –como un arte, y un conocimiento, de orfebre de la palabra, que ha de realizar trabajos sutiles y cuidadosos, y no logra nada sino logra lento”.²⁵

Orfebre de la palabra dialogada, en el caso del actor, de la paciencia, durante el proceso para convertirse en un artista, el cual no se logra ni en un estudio de tres años, ni en un curso de verano, ni mucho menos con solo la practicidad laboral. Se necesita, paciencia, rigor, estudio y práctica. El trabajo, para este actor profesional alternativo, consiste en la transformación total de su persona, deberá

²⁴ Roberto Hernández Sampieri, Carlos Fernández-Collado y Pilar Baptista Lucio. *Metodología de la investigación*. México. McGraw-Hill. 2006. “Aquí el interés se centra en “qué o quiénes”, es decir, en los sujetos, objetos, sucesos o comunidades de estudio (las unidades de análisis), lo cual depende del planteamiento de la investigación. (...) Por lo tanto, para seleccionar una muestra, lo primero que hay que hacer es definir la unidad de análisis (personas, organizaciones, periódicos, comunidades, situaciones, eventos, etc.) El sobre qué o quiénes se van a recolectar datos depende del planteamiento del problema a investigar y de los alcances de estudio. Pág. 236.

²⁵ Friedrich Nietzsche. Aurora. México. Ed. Alba. 2010. Pág. 17

ser un arte del humano, hecho ficción para la contemplación y reflexión de los otros, público del cuerpo, mente y alma en los diferentes estadios de la vida. Y pedagógico porque se plantea una serie de perspectivas teóricas de pedagogos, para poder entender las didácticas en la práctica teatral de un joven en formación, pensando en un idea de formar a futuro a ese ser humano actor más comprometido con la educación popular. Por lo tanto la forma de interpretar estos datos obtenidos, fue a través de las palabras de un *profesor-alumno* reflexionando sobre una puesta en escena y a los obstáculos a que se enfrentaron, al seguir fomentando el mito dentro de las familias y de algunos círculos culturales que en el arte teatral solo se encontrará sexo, drogas y rock and roll.

Pero haciendo voz a la verdad, tengo mas preguntas porque me encuentro todavía involucrado ante esta forma de presentación no común para una tesis de posgrado.²⁶ Sin embargo intente darle formalidad, verdad y sobre todo honestidad a todos esos testimonios educativos que con toda la humildad posible, son fueron fundamentales para proponer una solución a la actividad teatral y dignificar los valores éticos y estéticos dentro de la educación informal con adolescentes.

²⁶ Roberto Hernández Sampieri, Carlos Fernández-Collado y Pilar Baptista Lucio. *Metodología de la investigación*. México. Ed. MacGraw-Hill. Cuarta Edición. 2006. "La narración puede comenzar con una historia costumbrista, un testimonio, una reflexión, una anécdota o de manera formal (como un reporte cuantitativo). Incluso, como menciona Creswell (2005) puede no solamente iniciarse, sino estructurarse a manera de "cuento", "novela" u "obra de teatro". Pág. 723,724.

Acto I. La observación

Escena 1. El teatro social educativo como práctica de la libertad.

En el verano de 1968, cuando la ola "revolucionaria" de mayo del mismo año había llegado a su ápice, tuve ocasión de escuchar discusiones, frecuentemente espontáneas, que versaban sobre los argumentos siguientes: relación entre alienación y manipulación; quienes son los intelectuales de la sociedad contemporánea; las universidades como instrumento de manipulación y de reclutamiento de los jóvenes por parte de la clase dominante y otros problemas que se relacionaban con las causas y los efectos de los acontecimientos de mayo de 1968. Mi interés personal en estos problemas se fijaban en la historiografía como instrumento de identificación con el agresor.²⁷

Vladimir Dedijer

Personajes

Profesor

Alumno

Sala del departamento. El profesor revisa, busca, alza, levanta dentro de un librero de madera muy viejo; revistas, libros, papeles hasta encontrar un libro. El joven que lo observa murmura una melodía. En todo el diálogo pedagógico, se escucha "Einstein on the Beach" de *Philip Glass*.

Profesor.- (De repente se detiene. Piensa. Sin moverse) "Pero ¿cómo aprender a discutir y a debatir en una escuela que no nos acostumbra a discutir, porque impone? Dictamos ideas. No intercambiamos ideas. Hacemos discursos. No debatimos o discutimos temas. Trabajamos sobre el educando. No trabajamos con él. Le imponemos un orden al cual él no se ajusta concordando o discordando, sino que se acomoda. No le enseñamos a pensar, porque él recibe las fórmulas que le damos y simplemente las "guarda". No las incorpora, porque la incorporación es

²⁷ Basaglia, Ongaro Franco. *Apuntes sobre la historiografía como instrumento de identificación con el agresor*. México. Siglo XXI. 1981. Pág. 123.

el resultado de la búsqueda de algo que exige de quién la intenta el esfuerzo de realización y de indagación. Exige reinención”²⁸. (Pausa)

Alumno.- (Intrigado) ¿Se encuentra bien?

Profesor.- Si mira... Esta cita del libro de *Paulo Freire en Educación y actualidad brasileña*, nos funcionará para iniciar nuestra reflexión del “Taller de Teatro Social educativo”²⁹, que se refiere a la reflexión y análisis de la práctica educativa teatral que realizamos, como base de teorización y argumentación pedagógica para el proceso de cambio. El diálogo como estrategia de conocimiento para el concepto de la liberación y la historicidad política y social de nosotros mismos, para ubicar en las situaciones didácticas la imagen del opresor y del oprimido. Y como este proceso creativo de puesta en escena que venimos realizando en el grupo de los Impuntuales³⁰ y su diseño educativo tienen relación con la pedagogía freiriana.

Alumno.- Sí. Ubicar primeramente lo que pensamos de la educación en la secundaria³¹ como resultado de nuestra experiencia y charlar sobre lo que hemos descubierto de *Freire*, su relación con el arte teatral...

Profesor.- Sí. Generar un diagnóstico y reconocimiento de una situación didáctica dentro de la educación artística teatral

Alumno.- Cierto. Ordenar nuestros pensamientos para mostrar la problemática en la formación de actores que descubrimos dentro de la educación teatral no formal. (Alegre) Es decir, lo que llamaría *Freire* la situación educativa actual. Donde a partir de la historicidad de nuestra práctica, relacionaremos los datos obtenidos de

²⁸ Paulo Freire. *Educación y actualidad brasileña*. México. Siglo XXI. 2001. Pág. VII.

²⁹ <http://olavecabracobra.wordpress.com/page/2/> “La base teórica del teatro social surge de la exportación de las tesis de Augusto Boal que desarrolla lo que se da en llamar el Teatro del oprimido apoyándose, entre otras en la idea que “cualquiera puede hacer teatro, incluso los actores”. Aceptar esta premisa, provoca una presentación mental de la realidad del teatro más abierta y amplia y ya no queda una imagen exclusiva de creación, acto cultural, recurso lúdico, carrera profesional, sino que también se puede entender como elemento terapéutico, agente de cambio social o instrumento educativo. El teatro social se justifica pues, como una vía para evitar el aumento de las desigualdades, evitar el refuerzo de la imagen de una cultura y un arte exclusivamente de elite, para hacer accesible esta cultura a todas las personas y convertir y reconocer a cada una de ellas como a agente creador. En definitiva se trata de democratizar la cultura: de facilitar caminos de expresión, creación y comunicación individuales, grupales y comunitarias”.

³⁰ “Es el grupo de teatro que surgió para abordar el objeto de estudio de la presente investigación acción cualitativa. http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=laSZMdg7pYU

³¹ Margarita Zorrilla. (2004). “*La educación secundaria en México: Al filo de su reforma*”. La educación secundaria en México se define como el último tramo de la enseñanza básica obligatoria, la cual está conformada por los niveles de preescolar (3 a 5 años), primaria (6 a 11 años) y secundaria (12 a 15 años)”. <http://www.ice.deusto.es/RINACE/reice/vol2n1/Zorrilla.pdf> Pág. 1

la reflexión y la práctica, con la teoría de *Paulo Freire* para ubicar esta actividad didáctica artística teatral, como una propuesta alternativa para intentar ser la base de la creación de un programa de estudio en la formación hacedores teatrales informales.

Profesor.- Si una recapitulación de las ideas que descubrimos en la práctica sobre la educación básica, concretamente en la experiencia en una secundaria de educación artística. Hablar un poco de los alumnos, profesores y del ambiente escolar que se originaba en aquellos años, para demostrar dialógicamente la importancia del conocimiento pedagógico crítico en la enseñanza del teatro y en la formación de artistas³² dedicados al quehacer escénico.

Alumno.- Intentar comprender con nuestro diálogo, que los pedagogos teatrales dentro de la educación básica no formal, se tienen que formar en algún lugar, porque también pueden ser una alternativa para contribuir en la conformación de un Teatro Nacional. Porque como diría *Freire* “Las maestras y los maestros democráticos intervenimos en el mundo a través del cultivo de la curiosidad y de la inteligencia esperanzada que se desdoblan en la comprensión comunicante del mundo.”³³ Por lo tanto no es imposible, ni aventurado ni confuso pensar, que una formación teatral, popular, democrática e incluyente y con maestros preparados en esta línea educativa, puedan generar artistas escénicos curiosos, en el estudio y reflexión de las formas autoritarias de un teatro mortal³⁴. Pensamientos con base en la pedagogía freiriana que nos ayudará a ubicar la importancia de esa perspectiva en el suceso teatral, partiendo del supuesto que la situación didáctica³⁵ escénica, aquella que se realiza entre un director/maestro y un

³² Sue Jennings. (1979). *Terapia Creativa*. Buenos Aires. Kapelusz. 1979. “(...) Es en esto en lo que difiere esencialmente el artista: porque el artista vive en un precario equilibrio entre la necesidad de fusión por un lado y la excitación y el dolor que causa la separación, la diferenciación y la definición por el otro”. Pág. 11.

³³ Paulo Freire. *El grito manso*. México. Siglo XXI. 2010. Pág. 34.

³⁴ Peter Brook. *El espacio vacío*. Barcelona, Ed. Península. 2012. PDF. “A primera vista el teatro mortal puede darse por sentado, ya que significa mal teatro. Como ésta es la forma de teatro que vemos con más frecuencia; y como está estrechamente ligada al despreciado y muy atacado teatro comercial, pudiera parecer una pérdida de tiempo extenderse en la crítica. No obstante, sólo nos percataremos de la amplitud del problema si comprendemos quejo mortal es engañoso y puede aparecer en cualquier lugar”. Pág. 16.

³⁵ Paulo Freire. *El grito manso*. México. Siglo XXI. 2010. “Una situación de almuerzo, por ejemplo, puede contener algunos momentos educativos, pero no es necesariamente una situación educativa. Podríamos pensar en una situación educativa en la casa, en la relación entre el padre y el hijo, pero prefiero pensar en la relación entre las profesoras y los alumnos. No importa qué escuela, sea primaria, secundaria,

actor/alumno en un espacio teatral/aula; para la representación de una texto dramático/contenidos cognoscibles, supuestamente, también está perdiendo sus valores éticos y estético. Se está corrompiendo.³⁶ Porque ya no importa el alumno, el proceso, el contenido, sino el número de representaciones o actos cívicos y sociales para mantener la economía de la escuela. Por eso la decepción escolar, porque sólo parece que existe una sola intención de enseñar a los alumnos, de que el aprender tiene que ver con la sumisión, con el cumplimiento del halago, actuar mejor que el otro, poseer una memoria presumible mayor que el entendimiento de lo que se dice, ser más competitivo, adaptándose al comportamiento general de la comunidad escolar. Situaciones didácticas que han permitido la parálisis de la creatividad³⁷ escénica, el olvido de la norma teatral educativa y la proliferación de la cultura del chisme y el rumor como proceso de adiestramiento teatral e intelectual. Maltrato de lo humano y por consecuencia desdeño de la educación artística teatral popular.

Profesor.- Sí. Reinterpretar la idea de la deshumanización según Freire para retomar ciertos tópicos de la *Pedagogía del Oprimido* y ubicarlos como metodología del análisis educativo; el concepto del opresor y el oprimido, la educación bancaria, la historicidad de la práctica, la deshumanización, el concepto de libertad teatral, la importancia del diálogo para la conformación del ser y el diseño de una didáctica para una puesta en escena social y educativa. Para reflexionar juntos como es que la actividad docente ha perdido el interés por lo

universitaria o círculo de cultura. Lo que quiero hacer es analizar y descubrir con ustedes cuales son los elementos constitutivos de la situación educativa. Págs. 39 y 40.

³⁶ Jacques Hallak, Muriel Poisson. *Escuelas corruptas, universidades corruptas ¿Qué hacer?* Paris. Francia. Unesco. 2010. PDF "La educación es un recurso en peligro. Los planificadores y analistas del desarrollo educativo nos lo llevan diciendo desde hace tiempo. La calidad es muchas veces baja, la eficacia reducida, la pertinencia cuestionable y el despilfarro considerable, mientras que las intenciones y los objetivos son frecuentemente borrosos". Pág. 5.

³⁷ Sue Jennings. *Terapia creativa*. Buenos Aires. Kapelusz. 1979 "La creatividad comprende de hecho una serie de cualidades tales como "productividad", "inventiva", "originalidad", "divergencia", etc., pero es muy importante reconocer que no es ninguna de ellas ni alguna de ellas solamente. Pues la cualidad más importante que señala a un producto como "creativo" es que expresa la búsqueda y la necesidad del hombre de hallar un sentido, y que está imbuido de valor y excelencia". Pág. 9

teórico³⁸. Porque también se está convirtiendo en un proceso bancario de depósito de conocimientos, donde el estudiante es un objeto tan solo, sin historia, sin ilusiones e ideales. Es decir con la intención de acercar más a niños y jóvenes al teatro para su ubicación social, la Secretaria de Educación Pública (SEP) integró en sus programas de estudio, libros/cuadernos de estudio, que sólo son utilizados como instrumentos narrativos, quitándole al teatro su esencia, la práctica/reflexión. “Es cierto: los programas, tan llenos a veces de objetivos y contenidos de carácter repetitivo, sumativo, acumulativo, apartan muy a menudo a los niños del gozo de la experimentación, del placer de la creación”.³⁹ Que les hace ver la actividad teatral como un cúmulo de teorías y actividades muy impersonales sin sentido teleológico, deshumanizadas fuera de su contexto social. Convirtiéndolos en presos escolares por no dejar exponer su curiosidad, limitados a memorizar y repetir conceptos, palabras y acciones copiadas del libro/profesor para pasar la materia optativa o para los festejos de fin de año.⁴⁰

Alumno.- ¿Presos? ¿Estamos encerrados?

Profesor.- Cuando la escuela se vuelve un deber administrativo, cuando las dinámicas en clase no permiten el movimiento, cuando lo que importa es la cantidad de alumnos y no la calidad. Cuando hay revisiones constantes a las mochilas y pertenencias personales. Cuando violentamente los profesores están criticando y obligando a los alumnos a ser como ellos. Eso para mí es estar en calidad de presos, de reclusos, encerrados en un proceso de socialización muy coercitivo.⁴¹

³⁸ Esther Seligson. *Para vivir del teatro*. México. Ed. UACM. 2008. “Para desentrañar ante ellos las claves de las grandes obras y de los movimientos significativos que han ido jalonando la evolución del fenómeno escénico.” Pág. 12.

³⁹ José Cañas Terregrosa. *Cuando los niños y niñas suben juntos a un escenario: una invitación al juego teatral en el aula*. Artes. Teatro. Antologías. Primer Taller de Actualización sobre el Programa de Estudios México. SEP. 2006. Pág. 9

⁴⁰ Margarita Zorrilla. *La educación secundaria en México: al filo de su reforma*. México. Revista Electrónica Iberoamericana sobre Calidad, Eficacia y Cambio en Educación. 2004. “En México, al igual que en distintos países de la Región e incluso de Europa, la universalización de la educación primaria originó un crecimiento también importante en la educación secundaria; con ello se ha hecho más evidente la crisis de un modelo curricular y pedagógico que ya no responde a las necesidades de los adolescentes de hoy ni a las exigencias de una sociedad que se fundamenta cada vez más en el conocimiento” Pág. 1. PDF.

⁴¹ Es una paráfrasis del texto de la contratapa de la versión digital de *Vigilar y Castigar* de Michel Foucault para demostrar la experiencia pedagógica en varias escuelas de educación básica oficiales y privadas.

Alumno.- Entonces ¿La pregunta obligatoria sería; liberarse de eso? ¿O de quién?

Profesor.- En lo educativo, de los profesores que gritan, que sólo hablan. De los directivos que amenazan, confunden. De los padres dominadores e indiferentes. De un gobierno como el nuestro donde los políticos encargados de la educación carecen de identidad y de valores educativos⁴². Liberarnos de la mentira, de la hipocresía, del desamor y sobre de la impunidad que rige nuestra sociedad. Y de la grosera realidad en la que se encuentra la formación teatral, no importa si es en el kínder, primaria, secundaria, preparatoria, universidad en cualquier institución pública, libre, popular o privada. Y esto se puede lograr desde la adolescencia.

Alumno.- (Eufórico) Si. Ese profesor/director de escena, que humilla e impone sus ideas burocráticas que tiene sobre el éxito y el actor.

Profesor.- (Risas) Considerado solo como un juguete, un objeto dentro del mecanismo comercial recalcitrante, dónde el teatro educativo lo convierte en una fábrica de muñecos sin un bien comunitario. Es decir, el alumno en formación teatral como un objeto de vitrina escolar y repetidor de palabras sin emociones al hacer obras a destajo para comprobar la actividad administrativa escolar. (Pausa.) Hay que liberarnos entonces de esa idea. ¿De quién o de qué? De lo que nos oprime. ¿Qué nos oprime? Lo que no deja hablar, lo que prohíbe sentir, lo que dificulta pronunciarse y escribir. Encontrar esos obstáculos, es el primer paso hacia la liberación. Una inclinación individual de la abstracción del conocimiento “como una producción social que resulta de la acción y de la reflexión de la curiosidad en constante movimiento de búsqueda.”⁴³

Alumno.- ¿Pero cómo darnos cuenta de esa necesidad de libertad?

Profesor.- A través de la historia del teatro popular. (Lo mira extrañado) si... con los profesores de antaño. Mira...el asunto de la libertad fue un concepto muy recurrente en los discursos narrativos dentro de la formación teatral de muchos profesores de mi época que ya traían desde los años 40s. Lo repetían tanto, que

⁴² Lorenzo Meyer. *Ética y política. México*. Siglo XXI. 2006. en Los valores humanos en México de Juliana González. “En el México de hoy, el ejercicio de poder político es uno que se puede caracterizar como carente de principios trascendentes, netamente oportunistas”. Pág. 110.

⁴³ Paulo Freire. *Política y educación*. México. Siglo XXI. 2001. Pág. 12.

ahora, junto con los planteamientos de *Freire*, se generó una curiosa necesidad por encontrar nuevamente en el Teatro Social Educativo esa palabra: libertad. Es decir, comencé por inventar con los jóvenes una didáctica que exaltará la voluntad, los impulsos y respetará los sentimientos axiológicos en el proceso de enseñanza-aprendizaje, para liberarnos de los vicios que generaba la educación bancaria. Esas ideas inculcadas del ser más que los otros⁴⁴ negaban los procesos de la libertad que tanto nos enseñaban. Aprender a ubicarlas en nuestras relaciones, dentro de la educación a través del arte teatral nos ayudo a contemplarlas y encontrar nuevos caminos de creación. Para después integrarlas a otras actividades sociales, económicas, jurídicas y políticas. Respetando nuestra particular concepción de la moral. Nos ayudo entonces a darnos cuenta de esa necesidad de volver a ser libres. Por eso, reconstruir los tópicos de la propuesta de *Freire* en la educación teatral, nos ayudará primeramente, a reconocernos históricamente como personajes inmersos en una cultura violenta/enajenante y segundo a concientizar nuestra propia experiencia de vida como una copia fiel del mecanismo de esa opresión, para después buscar las herramienta escénicas que nos ayuden a practicar nuestra libertad conscientemente popular.

Alumno.- Es decir, comprender que el material del teatro popular⁴⁵ ya con ideas de libertad, tuvo su origen de la realidad social, política y económica de aquellos años. Y que ahora tendría que ser trascendente en la formación actoral porque es una gran síntesis que nos conforma como individuos. El ser humano actor con circunstancias sociales imprevistas, que ha sido construido históricamente a través de acciones entre el opresor y el oprimido y que esa opresión es una realidad que deben atender también las figuras del quehacer teatral educativo.

Profesor.- Situaciones y circunstancias académicas que aunque estén podridas habrá que analizarla para que a través del diálogo puedan liberarse del silencio. Un diálogo que propone un profesor, alumno, autor o dramaturgo, entre ambientes y personajes reales para entrar en contacto con un público observador de su

⁴⁴ *Ibid.* "Esta vocación de ser mas que no se realiza en la inexistencia de tener, en la indigencia, exige libertad, posibilidad de decisión, de elección, de autonomía". Pág. 13

⁴⁵ John B. Nomland. *Teatro Mexicano Contemporáneo (1900-1950)*. México. SEP/INBA. 1967. Págs. 79-81

identidad cultural que necesita que le hablen de sucesos verdaderos y entretenidos aun cuando esa realidad sea cruel y fatalista.

Alumno.- Una realidad que se presenta como una telaraña de significados⁴⁶ compuesta de categorías culturales, dónde cada una de ellas genera comportamientos observables que se pueden criticar a través de la expectación del otro, al crear escenas donde ellos, los espectadores, con sus respectivos ritos, mitos, danzas, hábitos y esquemas cognitivos puedan reafirmar su identidad popular y forman una cultural más humana que nos sirva como un catalizador para liberarnos a través de la metodología del drama⁴⁷. Un teatro social educativo para practicar nuestra libertad en escena.

⁴⁶ Gilberto Giménez. *Cultura e identidad*. México. UNAM. 2010. Pág.2 PDF

⁴⁷ Claudia Cecilia Alatorre. *Análisis del drama*. México. Escenología. 1999. En cuanto a la dramática. Hegel la define como la plasmación del movimiento total, es decir es una elaboración total del proceso vital, que queda concentrado en un núcleo central llamado drama. A este concepto, Aristóteles el significado de acción y Hegel lo interpreta y lo amplia, definiéndolo como una colisión de fuerzas que representa los afanes humanos, por un lado, y las circunstancias histórico-sociales por otro. Pág. 14

Escena 2. Paulo Freire en la educación teatral informal.

El alumno y el profesor conectan un proyectar. Seleccionan imágenes para verlas.

Alumno.- (Toma otro libro. Lee en voz alta) *Freire* nació en el noroeste Brasileño dónde son originarios muchos pensadores, el 19 de septiembre de 1921, el barrio de la Casa Amarilla de la ciudad de Recife. Y fue el iniciador de la Educación liberadora que empezó a tomar forma hacia 1960 y surgió como una alternativa de lucha a favor de los explotados, como fruto del trabajo de *Paulo Freire* con grupos de analfabetas de la región más pobre del Brasil, el Nordeste. Ahí *Freire* aprendió lo que significa ser analfabeta en una sociedad dirigida por quienes conocen las letras y que se aprovechan de esta situación para enriquecerse, despreciando y explotando a quienes no han tenido acceso a la educación.

Profesor.- Sin embargo, las experiencias que *Freire* busca compartir con otras personas a través de sus libros, no son recetas que nos entrega. Ni tienen que ver directamente con el teatro. No tienen como fin decirnos qué hacer, cómo hacer, por qué hacer. Sus libros, por el contrario, son un desafío, una invitación a reflexionar para que pensemos seriamente sobre nuestra labor educativa de cada día.

Alumno.- Por eso esta investigación reflexionó sobre la relación que existe entre *Freire* y lo que llamamos nosotros teatro social educativo. Donde relacionamos al profesor con el director de escena, de alguna manera esta figura teatral o categoría académica, dirige, coordina, sugiere o decretan los caminos que deben seguir un grupo de personas. Los alumnos como los actores, porque asumen roles, expresan emociones, usan un vestuario que los unifica y por último un texto dramático con los contenidos académicos porque los dos materiales de estudio tratan sobre una historia a contar. Descubrimos que deben no ser tolerantes sino empáticos dentro del salón de clase, que sería la misma puesta en escena porque ahí se generan ambientes, diálogos. Y porque existe una escenografía que determina el comportamiento de los actores-estudiantes. Por lo tanto pudimos comprobar que sacar lo que tenemos dentro, como emociones, palabras, pensamientos, dudas sin ninguna restricción moral, funcionó para que

juntos transformáramos esas angustias ontológicas en escenas positivas, creativas y estéticas. Nos ayudo a encontrar otros caminos alternativos de reflexión ante la siempre preocupación social del deber ser. Es decir lo que yo deseo ser o lo que el mundo social desea de mí.⁴⁸ Así relacionamos la propuesta de *Freire* y el proceso que se puede dar en la educación teatral. Una propuesta metodología pedagógica para la reflexión más comprometida de la libertad y exploración de una mejor vida para todos a través de la práctica teatral.

Profesor.- Exacto. Si el teatro educativo social se relaciona con una actividad artística al servicio del pueblo y con ello me refiero a ricos, pobres y a la clase media tan olvidada por nuestros sistemas de gobierno. Entonces todos los involucrados deben asumir una direccionalidad de la educación.⁴⁹ Porque a veces los maestros de teatro, supuestamente, y a lo que se refiere a mi experiencia eran muy subjetivos con su posición política. Al no asumir un discurso académico con relación a su actividad profesional. Lo que pensaba de la institución con relación a lo que enseñaba y a lo que sentía.

Alumno.- Muy importante en los personajes que juegan⁵⁰; maestros y alumnos, directivos y estado, individuo y sociedad. Que la educación tenga una direccionalidad para ayudar al descubrimiento del ser, en la conformación de la palabra verdadera y al respeto de las acciones de los sueños de los otros.

Profesor.- Por eso nosotros asumimos el jugar, inventar, crear,⁵¹ como elementos didácticos, para fomentar esta direccionalidad porque siempre estuvo implícita la discusión, el debate, el recreo, el ocio que fue reafirmando nuestra cultura infantil, adolescente joven y adulta. Con esta idea aplicamos los contenidos curriculares, que eran el mismo texto dramático, el cuerpo, la emoción y sus palabras que nos ayudo entender el aspecto lúdrico de los objetos cognoscibles. Porque que

⁴⁸ Paulo Freire. *Pedagogía del Oprimido*. México. Siglo XXI. 1970. "Los oprimidos, acomodados, y adaptados, inmersos en el propio engranaje de la estructura de dominación, temen a la libertad, en cuanto no se sienten capaces de correr el riesgo de asumirla. Pág. 38.

⁴⁹ Paulo Freire. *El grito Manso*. México. Siglo XXI. 2010 Pág. 20

⁵⁰ Jean Duvignaud. México. FCE. 1980. *El juego del juego*. "Pero se muy bien que no me habría ligado al teatro, a la creación artística, a la fiesta, a los sueños, a lo imaginario, si no hubiese tratado de elucidar cierta experiencia del ser, cuya raíz está en la libertad del juego. Pág. 12

⁵¹ *Ibíd.* Probablemente se necesite otro paso distinto, otra epistemología para hacer frente a esas manifestaciones irrepetibles e inopinadas que son la fiesta, la creación artística, los sueños, la práctica de lo imaginario que es el juego. (Pág. 16).

muchas veces por falta de esta dirección se mantienen escondidos en el discurso narrativo de los profesores e instituciones.⁵² Y por lo tanto los conocimientos solo son dictados, mecanizados y memorizados, deshumanizando, alienando y aburriendo la situación pedagógica teatral. De esto el cuidado que los profesores debemos tener al explicar nuestros contenidos académicos, o preservamos la curiosidad de los estudiantes⁵³, intentando darle un posición política al discurso académico o los desamparamos con nuestra dudosa ideología didáctica.

Alumno.- Exacto. Y no solo los profesores sino también de los alumnos. Los dos conforman la situación educativa.⁵⁴ Por ejemplo, obvio es pensar que si los salones de clase tienen más de cuarenta alumnos y el profesor fue educado sin ninguna direccionalidad educativa en su formación entonces, es posible que ese maestro enseñe con odio, gritos y muestre frustración hacia los escolares debido a que sus anhelos, utopías y sueños se vieron negados en el proceso. (Se miran) Sí, un círculo de vicios⁵⁵ si, lamentablemente de ahí venimos muchos de los profesores de mi generación. Por eso esta propuesta didáctica, la aplicación de algunos tópicos de la pedagogía freiriana en la reflexión de nuestra práctica para ayudar a reconocer estos obstáculos educativos y transformarlos en un ejercicio teatral para intentar darle una direccionalidad a nuestra práctica educativa. Y generar cambios en beneficio de todos. Como lo que se propone en la *Pedagogía del Oprimido*, educarnos para que salga el amor, ahí ya existe una dirección. (Lee en voz alta) “Cada vez nos convencemos más que la necesidad de que los verdaderos revolucionarios reconozcan en la revolución un acto de amor, en tanto creador y humanizador”.⁵⁶ Enseñarnos a aprender, a escribir nuestras vidas, como autores y como testigos de la historia porque este Teatro Social como

⁵² O. cit. Jean Duvignaud. “Siendo así, es fácil comprobar que la parte lúdrica de la experiencia humana nos ha sido ocultada por los historiadores, los sociólogos, los antropólogos, o que, al menos, ha pasado inadvertida para ellos”

⁵³ Paulo Freire. *El grito manso*. México. Siglo XXI. 2010. Pág. 29

⁵⁴ *Ibid.* Pág. 39

⁵⁵ *La ética Socrática*. http://mayeruticaeducativa.idoneos.com/index.php/La_Etica_Socratica (...) en esto consiste, según Sócrates, la ciencia o conocimiento, mientras que el vicio será la privación de ciencia y conocimiento, es decir, la ignorancia.

⁵⁶ Paulo Freire. *Pedagogía del oprimido*. México. Siglo XXI. Pág. 102.

propone *Freire* no piensa las ideas, piensa la existencia⁵⁷ como opción de análisis para darle sentido a nuestra propia educación. Y como en el teatro también la palabra, la acción y la intencionalidad son fundamentales para el conocimiento de las situaciones y de las circunstancias, entonces esta relación entre las ideas pedagógicas de *Freire* y el Teatro Social Educativo pueden ser opcionales para como metodología de análisis para el arte teatral con adolescentes.

Profesor.- Exacto. Por eso la importancia de la lectura de los libros que *Freire* ha escrito como marco teórico; *Educación como práctica de la libertad*, *Pedagogía del Oprimido* y *El grito manso* para intentar la alfabetización del proceso teatral informal.

Alumno.- Nuestra biografía conformada por acciones, dice mucho de nosotros. Que lamentablemente en la escuela oficial donde estudié, fue utilizada en contra de mis compañeros para destruirlos. Pero ahora con el conocimiento de la pedagogía freiriana y esta orientación del saber, me podré dirigir al mundo en búsqueda de trabajo con los más pobres, con los más desprotegidos, porque los estudiantes del teatro social educativo tenemos ese compromiso.

Profesor.- Sí, aunque sería por ahora más efectivo empezar por nosotros, la clase media, relacionar el concepto de alfabetización que se refiere a la comprensión de las palabras y las letras, porque debido a esta educación bancaria muchos jóvenes ignoran lo que leen, dicen y hablan. Esta clase media⁵⁸ a la que pertenecemos, muchos teatreros caemos en pobreza intelectual, debido a la mala distribución de una política cultural elitista en los medios de producción, condescendiendo más al deber ser institucional, como único camino para la

⁵⁷ *Ibíd.* Pág. 3

⁵⁸ Gabriel Careaga. *Mitos y Fantasías de la clase media en México*. México. Joaquín Mortiz. 1980. La clase media para Halbwach, son los pequeños comerciantes, los artesanos, los empleados, los ejecutivos. Esto es el resultado de la expansión de la sociedad industrial. En la medida en que se desarrollan más las sociedades contemporáneas, este grupo aparece mucho más heterogéneo, con más crisis y con menos posibilidad de ser homogeneizado, a través de un solo elemento o de una sola explicación. Y es que no constituye realmente una clase unitaria con un horizonte social claro, sino que su lucha cotidiana, su afán de movilidad constante, su mezquindad y su egoísmo hacen que jamás tomen conciencia plena de los motivos de su conducta, de su situación histórica social o de sus contradicciones como clase heterogénea. Págs. 27, 28

validez de nuestras creaciones.⁵⁹ Porque es lógico pensar que muchos artistas clase medieros⁶⁰ antes de caer en la pobreza prefieren disfrazar sus artefactos estéticos en grandes obras dirigidas a un público también mortal incapaz de distinguir entre la conciencia crítica y la conciencia ingenua.⁶¹ O lo que es peor, asumir el rol de profesor y dar clases como único recurso de resignación y sobrevivencia. Por eso creo que *Freire* puntualiza en el concepto de la alfabetización, un acto de creación debido a la clara dirección en sus discursos pedagógicos y que seguro aplicadas a la didáctica teatral dará luz para diagnosticar estas problemáticas artísticas que han surgido en la práctica como profesor teatral con jóvenes y adolescentes. Plantear primeramente experiencias directas de la realidad real, que nos lleve a reconocer el abandono en que nos encontrábamos y comenzar a surgir hacia un nuevo camino de exploración axiológica. Debe ser nuestro objetivo general. Reconocernos a nosotros mismos. ¿De dónde venimos? y ¿quiénes somos? sin ningún temor.

Alumno.- Bien. Porque el teatro educativo también puede servir para darnos rumbos, confirmaría *Héctor Azar*⁶² y formarnos con un espíritu más crítico y liberador. El sueño de toda humanidad, profe, la libertad a través del diálogo. El arte teatral popular y la educación freiriana pueden conformar una didáctica científica, crítica y metodológica para crear una estética comprometida con la vida de los adolescentes populares oprimidos. Este diseño puede dar las bases éticas para inventar una pedagogía teatral crítica con una clara direccionalidad de sus

⁵⁹ Peter Brook. *El espacio vacío*. Barcelona, Ed. Península. 2012. PDF. Los autores mediocres parecen hallar de manera infalible la mezcla perfecta, y así perpetúan el teatro mortal con insulsos éxitos, universalmente elogiados. El público busca en el teatro algo que pueda calificar como «mejor» que la vida y por dicha razón está predispuesto a confundir la cultura, o los adornos de la cultura, con algo que no conoce aunque oscuramente siente que podría existir, y así, trágicamente, al convertir algo malo en éxito lo único que hace es engañarse. Pág. 18

⁶⁰ Paulo Freire. *La educación como práctica de la libertad*. México. Siglo XXI. 1982. La clase media siempre buscando la ascensión y la obtención de privilegios, temiendo naturalmente su proletarización ingenua y emocional, veía en la concienciación popular una amenaza para su paz.

⁶¹ *Ibid.* La conciencia crítica es la representación de las cosas y de los hechos como se dan en la existencia empírica, en sus correlaciones causales y circunstanciales. “La conciencia ingenua [por el contrario] se cree superior a los hechos dominándolos desde afuera y por eso se juzga libre para entenderlos conforme mejor le agrada” Pág. 20

⁶² Héctor Azar. *Funciones teatrales*. México. SEP/CADAC. 1982. A la de servir de auxiliar efectivo en la exposición de los valores educacionales. Porque educar significa descubrir, exponer, mostrar, explicar la realidad que constituye nuestra circunstancia. Saberla comprender, aceptarla o rechazarla en sus justos valores. Pág. 71

formas de educar y de concebir al alumno, institución y conocimiento como elementos ontológicos para la construcción de un mundo a futuro más justo para todos.

Escena 3. Historia, biografía y humanización. La situación educativa teatral.

Profesor.- Esta problemática que plantea *Freire*, la ubique históricamente en las prácticas pedagógicas y humanas que sucedieron en la educación artística teatral durante más de 10 años en una escuela oficial de Bellas Artes, con “*chavos*” de secundaria y preparatoria. Reflexiones que pude exponer en un reporte académico de práctica profesional titulado “Una experiencia de trabajo en la enseñanza del arte teatral con adolescentes de 12 a 16 de años en el Centro de Educación Artística Diego Rivera del INBA” con la cual pude obtener la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro. Cuyo objetivo era recapacitar sobre algunos (porque eran muchos) impedimentos educativos que afectaban la actividad pedagógica teatral; por mencionar algunos, el servilismo de la institución, la rigidez de los programas de estudio, la relación hipócrita⁶³ entre el alumno y el profesor, el verbalismo pedagógico, la burocracia escolar y sobre todo el orden militar de la enseñanza-aprendizaje, entre muchas nebulosas acciones institucionales que tenían que ver con los salones, los uniformes, el hablar de los maestros, la relación con los padres de familia y el solo adoctrinamiento de los alumnos.

Alumno.- ¿Bueno, a ver, en concreto para entender, como se fue dando la situación pedagógica? ¿A qué se refiere con el servilismo educativo?

Profesor.- Según mi punto de vista, es cuando ciertos directivos, utilizaban la posición, como trampolín (metafóricamente) y acceder a mejores sistemas económicos en la escala administrada. Es decir, entre más institucionales fueran, obedientes a lo que la corporación disponía, tenían muchas posibilidades de seguir subiendo en la jerarquía docente. Servir, sin importar la situación académica. De tal manera que por esta circunstancia laboral algunos maestros, directivos o administrativos, permitían fluir intereses corruptos y enajenantes de la

⁶³ Jean Duvignaud. *El actor. Bosquejo de una sociología del comediante*. España. Ed. Taurus 1965. “Es el hipócrita ἡπόκρισις y significa “representar un personaje”. Habitar un ser que no es y, sobre todo, por ese medio, obtener la adhesión de los demás hombres”. El actor encarna conductas imaginarias que torna convincentes realizándolas en la trama de la vida real. Provoca esa activa participación que prepara la efervescencia innovadora de la vida social que, de otro modo, se adormece o se fija”. Pág. 11

misma institución⁶⁴. Ese era el problema, que desde mi punto de vista, la Institución, estaba formando “alumnos-objeto” sin ninguna posición política, solo interesados en su individualista forma de avanzar para encontrar camino en la burocracia intelectual y en los grupos de poder ya instalados en las estructuras culturales del país. Es decir el servilismo educativo artístico teatral.

Alumno.- El servilismo que es el resultado de la burocratización, la domesticación, la repetición, la teorización, el academicismo, la improvisación y por último la elitización... ¡claro los siete pecados capitales de la educación propuesto por *Suarez Díaz!*⁶⁵ ¿Tenemos que repetirlos como mandamientos? (Risas)

Profesor.- ¡Nooo!

Alumno.- Y toda esa experiencia engloba las ideas de Freire. Claro, no se puede exigir a los alumnos una posición crítica, porque históricamente estamos educados con violencia, amamantados con ideas de sumisión, explotados mental y corporalmente,⁶⁶ que ya somos incapaces para reinventar nuestra propia historia. El servilismo de la educación y la forma en que lo artístico lo asumió para educar a los adolescentes interesados en el teatro.

Profesor.- Sí. Por eso muchos profesores de educación artística teatral creemos que es ahí, en la educación básica y en la secundaria, donde se puede iniciar la transformación del mismo teatro nacional. Es ahí, con los jóvenes de 11 a 15 años, donde es posible crear los espíritus rebeldes respetando y valorando sus juicios estéticos y éticos de su vida moral.

Alumno.- Pero ese desdén por parte de los responsables de la educación formal ha permeado las voluntades críticas del arte teatral informal, donde el teatro en la escuela puede ser un proceso alternativo de concientización política del ser humano. O un sistema artístico mañoso que fomente la sumisión. Esta es la

⁶⁴ Carlos De la Isla. *El problema de la educación para la libertad*. México. ITAM. 1990. “Por eso la educación no es humanizadora. (...) muere cuando confunde el servicio con el servilismo. La Universidad sirve a la sociedad cuando es inteligencia colectiva que razona, cuestiona, analiza, propone, ilumina: inteligencia activa que entiende y comprende a todos a favor de todos; pero se somete servilmente cuando se convierte en programadora de procesos (carreras, grados, materias) y productos (maestros, estudiantes, diplomados) de acuerdo a la demanda de un mercado regido por los intereses de grupos. Y no hay peor servilismo que el servilismo ilustrado”.

⁶⁵ Reynaldo Suarez Díaz. *La educación. Su filosofía. Su psicología. Su método*. México. Trillas. 1989

⁶⁶ Paulo Freire. *La educación como práctica de la libertad*. México. Siglo XXI. 1982

situación didáctica observada. Por eso nosotros buscamos en la educación artística teatral una alternativa para defendernos de la seductora cultura que enajena. Nosotros sí intentamos hablar, discutir, charlar. Nos incentivo a sacar lo que teníamos adentro, conocer históricamente como nos fuimos construyendo. Tener conciencia social, espíritu rebelde e inteligencia creativa. Ese diálogo sin ningún juicio para transformarnos intuitivamente en algo positivo, nos funciona como base para poder existir. Nosotros mismo fuimos guías, porque conocimos los contenidos académicos de la puesta en escena. Discutimos y nos pronunciamos para hacernos conscientes del contexto dónde nos desenvolvíamos. Siempre intentamos dejar fluir a nuestro ser. Porque como decía Ud. lo que no se puede hablar, pronunciar, nunca se podrá actuar. Y funciona.

Profesor.- Claro. Porque todas las situaciones didácticas teatrales suceden en el aula y ahí es dónde se discuten. En aquel entonces también en nuestros salones de clase inventábamos trascendentes ejercicios escénicos, emocionantes discusiones temáticas, grandes actividades extracurriculares, relaciones más honestas y duraderas, hasta llegamos a crear círculos de estudios informales y grupos representativos de teatro⁶⁷.

Alumno.- ¡Vaya que emocionante!

Profesor.- Si, ese tipo de formación teatral, es emocionante y pasional. Sin embargo en los primeros años, esos silogismos que parecían proponer otra alternativa pedagógica, al cabo de los años, la verticalidad de la educación en general, prevaleció en los alumnos y fue manipulada por una norma institucional que solo sirvió para mantener el *statu quo* de un sector artístico privilegiado académicamente que nos hizo caer en un tremendo caos existencial, pedagógico y social.

Alumno.- ¿Por qué? ¿Qué sucedió?

Profesor.- Grandes confusiones en la relación alumno-profesor y estos con el conocimiento y la aplicación de los contenidos académicos, por no entender que

⁶⁷ Fernando Briones. *Informe sobre una experiencia de trabajo en la enseñanza del arte teatral con adolescentes*. UNAM. 2001.

los procesos educativos en la formación teatral con adolescentes deben de estar apuntalados por conocimientos pedagógicos, psicológicos, sociales y sobre todo humanos muy serios. Por eso ahora y partiendo de esa experiencia, la pedagogía crítica de *Freire* me ayuda a entender que la educación; tiene que ver primeramente con la observación histórica de la realidad, con los sentidos, emociones y estados de ánimo de los alumnos y la forma en que estos fueron educados desde pequeños, para poder profundizar sobre la compleja dignificación en la estructuración de sus valores estéticos y éticos de su vida personal. Por eso es importante remarcar que el aula/teatro es un lugar donde se puede reinventar la realidad para transformarla. Es en el espacio áulico donde es posible pensar, discutir, reflexionar, proponer, es decir, generar la dialogicidad. Imaginar sobre la realidad de nuestras acciones para que la lectura de la realidad en el aula⁶⁸ fomenté el encuentro con el otro/a, ya sea docente o alumno/a, entre ellos y ellas mismas y en especial con el conocimiento. El aula para crear utopías, revoluciones, hombres y mujeres libres. Ahí nació, por ejemplo, la semilla de lo que hoy es el sub Marcos. Por ello, podemos hacer hablar simbólicamente al aula, hacer de ella el espacio dialógico, de encuentros, vivencias, luchas, derrotas, y placeres. El aula está viva, se mueve, grita, nunca se esconde siempre está presente dentro o fuera de una institución. El aula no tiene formas, ni límites, ni puertas ni ventanas que le impidan leer la realidad. Ahí estuvo Freire, Mahoma, El Che, Marcos, Sartre, De Távira y Mendoza. En el aula está el pasado, el presente y el futuro de la humanidad es un espacio de lucha, de imaginación, creativa y por lo tanto libre. Un lugar dónde se puede organizar e inventar de abajo hacia arriba.⁶⁹ Tiene que ver con todos aquellos participantes del proceso creativo, nadie ignora todo, nadie sabe todo, los hombres y las mujeres nos enseñamos mutuamente,⁷⁰ juntos creamos la situación educativa. Un espacio donde quepan verdaderamente todos los pensamientos. *Freire* es nuestra alternativa pedagógica teatral, ese es el asunto de esta tesis. Seamos científicos e investigadores reales,

⁶⁸ Miguel Escobar. *El conocimiento como lucha por la vida: pensar la práctica para transformarla*. México. Universidad Nacional Autónoma de México. 2010.

⁶⁹ Miguel Escobar. *Paulo Freire y el EZLN, la perversión en la globalización neoliberal*. México. UNAM. 2010

⁷⁰ *Op. Cit.* Paulo Freire. *La pedagogía del oprimido*.

sino, seguiremos manteniendo el *statu quo* de la ignorancia, creando situaciones educativas paternalista apostándole a crear un mundo teatral sin idiosincrasia, un teatro sin rumbo, escupido por los poderosos ante la misma hipocresía educativa de unos alumnos también mortales. Seamos nuevamente los hijos rebeldes, los arriesgados, los atentos a las condiciones políticas, económicas, sociales y educativas. Es aquí donde nuestro espíritu revolucionario se sustenta, porque la educación es un acto político y un acto de conocimiento, no lo abortemos antes de que se construya con honestidad y valor.

Alumno.- Es decir elaborar una pedagogía crítica⁷¹ para entender las situaciones didácticas con mucha responsabilidad. Por eso a través de un formación ética y estética desde secundaria los alumnos se pueden transformar en educadores de su propia sensibilidad política y social (Agarra otro libro y lee) “Es preciso defender el derecho que tiene el niño de preguntar, de satisfacer su curiosidad, pero al mismo tiempo decirle que hay momentos para preguntar y momentos para abstenerse, lo que ética definimos como asumir los límites de la libertad. Sin límites no hay libertad, como tampoco hay autoridad”.⁷²

Profesor.- Si. Con base a las situaciones educativas escénicas de este periodo entre el 1987 al 1996 que fue mi salida del sistema institucional, y a la creación de grupos representativos como el que estamos formando, ayudo a comprobar que el arte teatral es una actividad humana que todos podemos realizar, y que con un acercamiento respetuoso, consciente y grupal puede crear espíritus liberadores en contra de una sociedad perversa, que encierra los deseos mas inhumanos de aislamiento y castración. Diría Yoho “El arte como factor humanizador, es el goce y la comprensión de las artes de otros pueblos (...) es más que apreciación artística. Es respeto y comprensión hacia el hombre mismo. Muchos creen que el arte es una fuerza positiva sumamente necesaria para la tarea de humanización de un mundo perturbador”.⁷³

Alumno.- Educación teatral crítica, será igual a libertad, diálogo para la empatía con los otros. Seamos actores, directores y sobre todo profesores con un fuerte

⁷¹ Paulo Freire. *El grito manso*. México. Siglo XXI 2010.

⁷² *Ibid.*

⁷³ Fernando Briones. Informe académico de actividad profesional. México. UNAM. 2001. Pág. 15

compromiso ético, político y estético, como alternativa para la educación artística teatral informal. Alejémonos de la sombra del opresor, del maestro discursivo, del alumno pasivo, del actor narrador. Del servilismo educativo.

Profesor.- Esta forma de humanizar a través del teatro me hizo conocer otras culturas, recorrer otros caminos fuera de la educación oficial y encontrarme con otros grupos educativos alejados del ambiente comercial. Ingresar a muchas preparatorias del estado de México, centros independientes informales de educación actoral, secundarias privadas, comunidades educativas muy pobres dentro y fuera de la ciudad, afirmaron la importancia de inventar otro tipo de arte teatral y una pedagogía más crítica. Ahí descubrí que se puede alfabetizar también a través de las situaciones teatrales.⁷⁴ Porque parece ser que la praxis, el diálogo, la palabra, y el aula, conforman una dialogicidad que nos puede ayudar a conocer las palabras, las acciones y su entorno de los otros.

Alumno.- Es decir lo crítico del quehacer teatral y lo agresivo, se va definiendo con el contacto directo con nuestra práctica formativa y en general con la convivencia con los otros. Los grupos que se forman en cada situación didáctica definen los pensamientos y la razón de ser grupal. (Pausa) ¿Oiga profe? una pregunta, tal vez fuera de contexto ¿En esta pedagogía crítica teatral existe también lo violento hacia los jóvenes y adolescentes?

Profesor.- Sí. Lamentablemente de muchas formas. Aunque la violencia no es lo mismo que la agresión, históricamente ha sido violencia, la que ha caracterizado las situaciones didácticas con los adolescentes de todas las edades y clases sociales⁷⁵; que externarla a través del arte teatral ayudará a su estudio y reflexión

⁷⁴ Augusto Boal. *El teatro de oprimido 1. Teoría y Práctica*. México. Ed. Nueva Imagen. 1980. "(2) alfabetizar en todos los lenguajes posibles, especialmente artísticos, como el teatro, la fotografía, los títeres, el cine, el periodismo, etcétera. Pág. 16.

⁷⁵ Carolina Vargas Romero. Juan Martín Pérez García. *La violencia contra niños, niñas y adolescentes en México. Miradas Regionales*. México. Ed. Red por los derechos de la infancia. 2010. "Tiene muchas expresiones. Si bien el uso de la fuerza a través de las agresiones son desafortunadamente amplias en sus víctimas, también lo es en las distintas formas en que es ejercida en nuestro país: de ahí la importancia de abordar el tema de la violencia a través de miradas regionales. Actualmente México enfrenta una situación alarmante por la normalización de la violencia, en algunas zonas de nuestro país, como consecuencia de la guerra contra el crimen organizado que se mantiene como asunto central desde la Presidencia de la República, pero más allá de esta expresión grotesca es importante señalar que la violencia comprende distintos niveles y modalidades de existencia que resulta pertinente hacer visible, denunciar, cambiar. Lamentablemente México va ascendiendo rápidamente en el ranking mundial para ocupar uno de los

para que se pueda erradicar como algo establecido del proceso educativo. (Piensa) Si ha sido una educación violenta.

Alumno.- ¡Aaaa maldita sea! ¡Por eso somos analfabetas! ¡Porque nos tratan violentamente! Por eso seguiremos siendo los juguetes de las instituciones educativas, sus objetos, sus cosas... sin finalidades. ¿Por qué no hacemos nada?

Profesor.- Por miedo, estamos en la cultura del silencio. Tenemos terror. Pero no debemos olvidar que podemos hacer hablar en el aula a esa cultura e ir con el teatro y sembrar la semilla de la organización social, del despertar de la cultura del silencio.

Alumno.- ¡Ya no quiero tener miedo!

Profesor.- Yo tampoco. Eso es lo que fomenta la educación bancaria. Ahí, en aquel entonces, no se podía cuestionar a la autoridad, por temor a ser señalados como rebeldes en el mejor de los casos. No se podía mostrar ningún sentimiento o emoción con los alumnos, por temor a ser considerado “extraño”. Ya no se podía hablar... el silencio... reinaba la cultura del silencio y la rabia contenida. Por eso no me parece extraño que la violencia entre los alumnos, este alcanzando niveles catastróficos. Por eso al descubrir a *Paulo Freire* me hizo entender que la educación que yo viví en esas secundarias y preparatorias particulares u oficiales tenía que ver con una educación bancaria. Y comenzar a estudiar las relaciones que se viven entre los profesores de teatro y los alumnos dedicados al arte teatral. La relación alumno/actor-profesor/director de escena, con relación al texto y las maneras en que se comunican para relacionarse con el conocimiento social, político y psicológico que genere la obra dramática. Pensar la práctica educativa dentro de la puesta en escena, es entenderla como un proceso de libertad que nos invita a pensar sueños posibles, a soñar la forma como podemos utilizar nuestros espacios para denunciar las injusticias emanadas de las relaciones sociales de explotación. Y para anunciar, mediante la acción dramática una estética más comprometida con las luchas sociales, sin caer nunca en proselitismo político y,

primeros sitios por la creciente violencia contra niños y niñas; desde la violencia física, el abuso sexual y el homicidio de adolescentes. Pero la violencia más extendida es el castigo corporal con fines disciplinarios y el maltrato infantil (físico o psicológico), seguido de la falta de atención de sus necesidades básicas (omisión de cuidados) y los tratos humillantes (violencia emocional). Pág. 8.

sin olvidar, que el teatro social educativo no es la palanca de la revolución, pero sí la semilla de la creatividad democrática, en cada situación académica que se genere. Es la búsqueda de una pedagogía teatral popular,⁷⁶ para el diseño de otras didácticas no formales. Incluyentes, que dignifique las culturas y los valores éticos de los adolescentes y jóvenes mexicanos contemporáneos con mayor arraigo en sus culturas de origen. Así, problematizando nuestras palabras, acciones y didácticas, entre estudiantes y docentes, más lo que queremos estudiar en el aula para entender mejor la propia práctica, será primeramente lo que podría ayudarnos a ubicar lo que hacemos actoralmente.

Alumno.- Tiene razón no sabemos hablar de nosotros, pensamos que solo los “importantes señores de la cultura y el intelecto” pueden hacerlo, nos han enseñado a valorar otras cultura menos la nuestra. Nos han hecho creer que solo pueden hablar ellos, los que saben, los “Maestros”...

Profesor.- Sí así es porque, tratando de concluir esta historia de vida, para ubicar como esta lectura de la *Pedagogía del oprimido*,⁷⁷ ha intervenido y caer en cuenta como es que la situación educativa teatral no formal, supuestamente ha sido alterada a favor de una minoría cultural y ha modificado nuestros pensamientos teatrales a su beneficio, deshumanizando nuestras actividades, convirtiéndolas solo en un hecho pastoral transformando hombres y mujeres creativ@s, en solo objetos de compra y venta para el mercado de trabajo elitista. Por eso nosotros con el reflejo de esa práctica teatral educativa, intentaremos que en cada sesión de trabajo, en los diferentes textos de conocimiento, en nuestras propias biografías e historias de vida, humanizar nuestras relaciones para ser democráticos e incluyentes con alumnos, maestros e instituciones para que juntos, todos, podamos generar el mágico, sublime y libre, teatro social popular educativo. (Silencio.)

⁷⁶ http://es.wikipedia.org/wiki/Educaci%C3%B3n_popular

⁷⁷ Paulo Freire. *Pedagogía del Oprimido*. Colombia. Ed. Siglo XXI. 1977. “(...) lo que venimos llamando la pedagogía del oprimido, aquella que debe ser elaborada con él no para él, en tanto hombres o pueblos en la lucha permanente de recuperación de su humanidad.” Pág. 34.

Escena 4. Valores en la formación teatral popular informal.

El profesor y el alumno siguen escuchando a Philip Glass

Alumno.- El teatro social educativo popular con una base pedagógica crítica para practica la libertad “no puede ser muda, silenciosa, ni tampoco puede nutrirse de falsas palabras, pero es con la palabras verdaderas, con la que los hombres transforman el mundo. Existir humanamente y pronunciar el mundo, es transformarlo”⁷⁸ Eso es importante, mostrar lo que uno es, siente y cree. (Silencio).

Profesor.- Por eso al principio percibimos este taller de estudio un poco pintado de enojo e indignación, porque descubrimos que teníamos una forma de educar, actuar, dirigir y escribir, muy egoísta. Silenciosa, chismosa, con palabras falsas en nuestras sesiones de estudio y exploraciones teatrales.

Alumno.- Si. Y aunque *Paulo Freire* no escribió la *Pedagogía del Oprimido* con el objetivo de analizar la educación artística teatral. Nos ayudo a dialogar, a saber escuchar, y a ubicar este teatro social como un proceso liberador.

Profesor.- Exacto. Porque los valores estéticos y las éticas de este sistema educativo bancario, de repente nos hicieron claudicar en nuestros deseos más importantes. Donde los opresores no ven sino su realidad virtual, la construida con las cifras macroeconómicas, las mandadas por los organismos internacionales y, por ello, velan la realidad, cotidiana de la exclusión, de las relaciones de opresión, la ocultan, la tergiversan a la sombra del control que ejercen, por ejemplo a través de la mayoría de los medios de información a su servicio.⁷⁹

Alumno.- Gran problema. Muchas veces se refieren a las cualidades o a los atributos...

Profesor.- Sí. Por eso, nosotros nos vamos a entretener solo en los que descubrimos en el taller, en el aula/teatro y como se fueron desarrollando para lograr la puesta en escena. Los valores los consideraremos como cualidades

⁷⁸ O. cit. *Pedagogía del Oprimido*.

⁷⁹ Miguel Escobar. *Psicosis y globalización neoliberal. La lectura de la realidad en los procesos educativos*. México. UNAM. 2009.

reales que están en las cosas, también en las acciones de las personas e instituciones.⁸⁰ La empatía, la creatividad, el respeto, la libertad, la honestidad y el amor, los asumimos como valores directrices que conformaron nuestro ethos actoral. Y para darle forma a las ideas para la selección del texto. Esta selección surgió de las deficiencias de conducta que observamos en nuestros diferentes centros escolares. Discutirlos para comprender como surgían en nuestra práctica ordenó nuestros temas de estudio, las formas de comunicarnos y los obstáculos que impedían muchas veces, el proceso imaginativo y la curiosidad.

Alumno.- ¡Sí! (con coraje) Esos valores de la educación bancaria que supuestamente infectaron nuestra creatividad, se pudieron erradicar por un momento con la actividad teatral.

Profesor.- Si porque esos valores nos ofrecieron una lectura más dialéctica⁸¹ entre el ser y el deber ser de nuestras acciones dentro del grupo.

Alumno.- Si entre lo que deseábamos hacer y lo que nosotros pensábamos que Ud. quería que hiciéramos. Oiga eso generó mucha angustia existencial, porque siempre parecíamos estar determinados por “algo”. De hecho recuerdo que nos deprimió al darnos cuenta que éramos muy chismosos entre nosotros, mentirosos cuando intentábamos mostrar nuestro ser en escena. E hipócritas con nuestra comunicación. ¿Por qué?

Profesor.- Porque nosotros mismos tenemos introyectados al opresor y al oprimido, “El placer del dominio completo sobre otra persona (o sobre una criatura animada), es la esencia misma del impulso sádico⁸². Otra manera de formular la misma idea, es decir que al fin del sadismo es convertir un hombre en cosa, algo animado en algo inanimado, ya que mediante el control completo y absoluto el vivir pierde una cualidad esencial de la vida; la libertad. Y eso se introyecta de acuerdo a los deseos de cada persona, cultura y sociedad. Por eso, lo que comenta *Escobar*, “Docentes y estudiantes –educador@s y educand@s– tienen

⁸⁰ Juan Escámez, Rafael García López, Cruz Pérez y Antonio Llopis. *El aprendizaje de los valores y actitudes Teoría y Práctica*. Barcelona. España. Ed, Octaedro. 2007.

⁸¹ García Canclini Néstor. *La producción simbólica. Teoría y método en la sociología del arte*. México. Siglo XXI. 1979. “(...) de mediación entre lo social y lo individual, entre la producción colectiva y la de cada artista. Pág. 9

⁸² Paulo Freire. *Pedagogía del Oprimido*. Colombia. Siglo XXI. 1977. Pág. 54

que asumir su responsabilidad ética, romper el silencio que impone la ética perversa y rebelarse contra las injusticias que le son impuestas.⁸³ Y esta ética se refiere a todo este diagnóstico que hemos estado platicando, el cómo se hacen las cosas, por qué y a favor de quién o en contra de quién estoy. Sí, en el discurso didáctico existe la esperanza dialógica o solo un simple repetidor de teorías que solo nos lleva a la depresión. Y en lo que nos interesa, su fundamental relación con la educación artística teatral no formal. Hemos descubierto en este diálogo que jóvenes y adolescentes inquietos por sus angustias existenciales los han asumido a una limitada condición de vida artística. Porque así han sido tratados por sus maestros, padres y amigos. Esta tendencia de la conciencia opresora a inanimar todo y a todos, que tiene su base en el anhelo de posesión, se identifica, indiscutiblemente, con la tendencia sádica es lo que parece que invade nuestra profesión de educadores teatrales con jóvenes y adolescentes.

Alumno.- ¿Pero entonces nunca podremos decir nada... por esa introyección de la sombra del opresor en nosotros que se transforma en miedo? No... por favor... que terror... mire creo, que hemos descubierto que juntos podemos extirpar esa violencia a través del arte teatral informal y transformar nuestras relaciones sádicas educativas en contactos de fraternidad, amor y amistad. Este diagnóstico de la situación didáctica vivida nos hace ver dos síntomas importantes en las formas en que se desarrolla la educación artística. El primero es la falta de una pedagogía teatral con adolescentes. ¿Dónde o como estudiarla? El segundo, es la grave situación de abandono en que se encuentra el teatro popular informal con relación a sus didácticas y puestas en escena.

Profesor: Sí. Por eso de nosotros depende que pueda existir un Teatro Social Educativo como práctica de la libertad. Para buscar una pedagogía teatral popular en las historias de nuestras propias biografías, integrando para su estudio nuevas perspectivas pedagógicas y modelos teatrales de actuación. Será una fuente de conocimiento que ayudará a instituciones, profesores y alumnos a apreciar las diferentes idiosincrasias que conforman las miles de situaciones didácticas, solo

⁸³ Miguel Escobar. Leer la práctica para romper el silencio. México. UNAM. 2008. Pág. 4

con el objetivo de dignificar los valores éticos y estéticos de niños, jóvenes y adultos dedicados al arte teatral popular informal.

Profesor y alumno se quedan estáticos. En la pared se proyectan imágenes de un mundo virtual. Escuelas, niños, jóvenes, adultos y guerras. Al final un gran Sol ilumina un campo de flores dónde todos los seres humanos juegan.

Acto II. La planificación.

Escena única. El pedagogo teatral en la educación popular informal.

Paseaba por el bosque/ Ensimismado/ Y no buscar nada
tenía pensado/ Pero en la sombra vi/ Una quieta
florecita/ Cual un astro lucia/ Como ojitos linda/ Cortarla
yo quise/ Y me dijo muy fina/ ¿Para qué me marchite/ Me
quieres partida?/ Con todas raíces/ La desenterré/ Y al
jardín de mi casa/ Con ternura la lleve/ La planté de
nuevo/ En un tranquilo lugar / Ahora tiene ramas/ Y
flores sin cesar.

Goethe

Los compañeros se encuentran degustando una suculenta comida; queso Gouda, vino Merlot y pan de cebolla. En todo el diálogo pedagógico escuchan a Win Mertens. *Motives for writing*.

Alumno.- Me parece hermoso este texto de *Goethe* que encontramos en una conferencia de *Rosa Sala Rose*,⁸⁴ en internet, sobre la vida de este dramaturgo, y poeta alemán, que pensamos como una analogía a la actividad que realiza un profesor de teatro con adolescentes.

Profesor.- Si, lo relacionamos como un metáfora que se refiere a la intervención que ejecuta cualquier individuo que decida ser docente, pedagogo o profesor en la formación teatral con jóvenes. Es irreversible la forma en que vamos a interactuar con el alumno en ese primer contacto. Las raíces como símbolo de su historia de vida, de nosotros dependerá conservarlas eróticamente para proyectarlas hacia una vida placentera junto con su idiosincrasia o cortarlas tanáticamente de un golpe, transformándolo, tan solo, en un sujeto/objeto, proyectado hacia una vida de sumisión e ignorancia. (Pausa) En esta parte de nuestro diálogo pedagógico nos centramos en tratar de planificar el diseño que avaló nuestra práctica no formal a partir del paradigma *Paulo Freire* y el modelo actoral *Michael Chejov*. Para desarrollar un plan de acción, críticamente informado, y mejorar aquello que sabemos que está ocurriendo en la observación. Mira. Ya percibimos que la práctica es importante para entender lo que somos históricamente. Ahora soy pedagogo porque me gusta y entusiasmo interpretar la realidad a partir de este

⁸⁴ Rosa Sala Rose, ensayista y traductora literaria nacida en Barcelona, España, en 1969.

paradigma. Comencé a entender, realmente, lo fundamental que es para un profesor de teatro popular⁸⁵ ir a las biografías de cada uno de los alumnos, no para destruir sino para construirnos mutuamente. Conocer las diferentes perspectivas pedagógicas y didácticas⁸⁶ para aplicarlas a las muy complejas técnicas teatrales, nos ayudo a saber como se fue construyendo una idea filosófica para formar al ser humano con vocación en la educación artística teatral con adolescentes, a partir de su propia practicidad teatral. Fue imprescindible para la estructura metodológica de esta investigación y concretamente en este capítulo. Conocer las historias de nuestra práctica para comprometernos mucho más, con los sectores humanos más descuidado en la sociedad. El pedagogo teatral que trabaja con jóvenes y adolescentes debe saber reconocer y estudiar dentro de su formación, las metodologías óptimas, para comprender e interpretar estas historias.

Alumno.- Seguro que es muy emocionante conocer nuestra historia, de cómo se nos enseñaba. ¿De cómo eran las escuelas de antaño? Conocer los sistemas educativos de nuestros profesores a través de la pregunta y la respuesta libre de la invención. Una mayéutica didáctica, como esta misma propuesta. Hacer preguntas de tal forma que el otro llegue a descubrir una verdad por sí mismo mediante la razón natural del pensamiento. Ser nosotros los alumnos y ustedes los profesores, una misma persona de conocimiento en una misma experiencia teatral.⁸⁷

⁸⁵ Alfonso Torres Carrillo. *La educación Popular. Trayectoria y actualidad*. Bogotá. Ed. El Búho. 2011. “La educación popular es: 1. Una lectura crítica del orden social vigente y un cuestionamiento al papel integrador que ha jugado allí la educación formal. 2. Una intencionalidad política emancipadora frente al orden social imperante. 3. Un propósito de contribuir al fortalecimiento de los sectores dominados como sujeto histórico capaz de protagonizar el cambio social. 4. Una convicción que desde la educación es posible contribuir al logro de la intencionalidad, actuando sobre la subjetividad popular. 5. Un afán por generar y emplear metodologías educativas dialógicas, participativas y activas. Pág. 14

⁸⁶ Francisco Larroyo. *Didáctica General Contemporánea*. México. Ed. Porrúa. 1970. El nombre de didáctica viene del verbo griego didasco, enseñó. Didáscalos significa maestro, el que enseña. Didascálico es el adjetivo correspondiente. Didaxis, la lección, la enseñanza. Pág. 33

⁸⁷ W. Stern, G.W. Allport y otros. *Aportaciones a la psicología de la personalidad*. Buenos Aires. Ed. Paidós. 1967. “En la totalidad de la persona están entretreídos tanto sus aspectos psíquicos como físicos. La actividad con vistas a un fin se manifiesta en la respiración y en los movimientos de los miembros lo mismo que en pensamiento y en las aspiraciones” Pág. 7.

Profesor.- Un diálogo que nos permita saber cómo llegamos a este pensamiento educativo a través de la pedagogía, para no alejarnos de lo que propone *Kemmis y McTaggart* sobre una investigación acción crítica y participativa⁸⁸ para reflexionar sobre los caminos que hemos seguido para poder hablar ahora de un diseño didáctico para la formación de un pedagogo teatral. Este camino que se inicio con el conocimiento del origen de la pedagogía me ayudo a ir descubriendo y comprendiendo esta parte fundamental del Marco Teórico como vía para ir estructurando una pedagogía teatral popular con un fundamento y un estudio previo para aplicarlo al sistema de puesta en escena.

Alumno.- Profesor ahora sí que ya entendí porque estamos dialogando. Para tener al menos una idea educativa de lo que hacemos cada uno de nosotros en su área⁸⁹. Alumno-profesor, profesor-alumno, insertos en el *educar*. No solo en la vida común, que se puede volver enajenante, perversa. Sino en un grado de responsabilidad con el otro para no alejarlo de la realidad real y de los estudios pedagógicos rectores de muchos saberes culturales que dan sentido al individuo y a sus roles dentro de la sociedad. Por eso la importancia de que un profesor de teatro conozca las teorías pedagógicas, porque han mantenido siempre su relación con la historia y la identidad de los sujetos habituales, esforzándose por mantener vivo un clima de libertad intelectual, de discusión sin prejuicios y de apertura hacia lo nuevo y lo imprevisto. Una forma de pensar al ser humano actor, de construir su devenir histórico, de acompañarlo, darle armas para defenderse ante esta posmodernidad enajenante. Y es la Filosofía, que dará muchas bases a la Pedagogía para que nuevamente los docentes y alumnos volvamos a confiar en las instituciones y la cultura para el desarrollo, digno y democrático de los seres humanos dedicados al arte teatral popular.

⁸⁸ David Rodríguez Gómez, Jordi Valldeoriola Roquet. *Metodología de la investigación*. España. Universitat Oberta de Catalunya. PDF “2) Participativa: promueve que las personas examinen su conocimiento y la forma en la que se interpretan a ellas mismas y su acción en el contexto social y material. Es participativa en el sentido de que sólo podemos hacer investigación-acción sobre nosotros mismos, ya seamos un individuo o un colectivo”. Pág. 65

⁸⁹ *Ibid.* “La investigación acción Interpreta lo que ocurre desde el punto de vista de quienes actúan o interactúan en la situación del problema, por ejemplo, profesores y alumnos, profesores y director”. Pág. 64

Profesor.- Exacto esta planificación del discurso teórico pedagógicos inicio con ese diagnostico a partir de nuestra práctica educativa y es por eso que seguimos haciendo referencia a nuestra actividad con la intención de ayudarnos a entender nuestra formación. Para intentar dar soluciones y que nuestra actividad evolucione hacia prácticas más democráticas e incluyentes dentro de la actividad teatral informal. Porque creo que un profesor o un alumno de teatro informal, necesita conocimientos pedagógicos, para conocer cómo históricamente, por la misma persona⁹⁰ nos hemos estancado en los procesos de alineación por la construcción de nuestras vivencias⁹¹ teatrales. Esto nos ayudará a saber que hacer y que deseamos en el futuro para ellas. Es decir, la teoría pedagógica para aplicarla a las categorías teatrales; actuación, dirección, dramaturgia serán más objetivas si tenemos como base la misma pedagogía para comprenderlas. Mostrar en este diálogo que la pedagogía nos ayudará a planear nuestra profesionalización dentro de la enseñanza-aprendizaje, será fundamental para entender este diseño y el desdeño y confusión a la que se enfrenta la educación artística teatral popular.

Alumno.- Como una propuesta para la creación de otro tipo de valores estéticos y éticos. Más nacionalista, con una tendencia política, social y descolonial, en la creación de su infraestructura. Escuela, administración, relación familia-padres, institución. Porque importante reafirmar, que solo en una escuela, pueden surgir estas reflexiones de las situaciones didácticas y en las cosas artísticas también observamos esto mismo cuando se procede racionalmente. “El arboricultor, recorriendo las selvas y jarales, no planta la semilla en cualquier parte que es a propósito para la plantación, sino que preparada la lleva al jardín y con otras ciento las cuida al mismo tiempo; así también el que se dedica a la multiplicación de peces para la cocina construye una piscina y los hace criar a millares; y cuanto mayor es el jardín más felizmente suelen crecer los árboles, y cuanto más grande es la piscina mayores son los peces. Por lo cual, así como es indispensable la

⁹⁰ W. Stern, G.W. Allportby otros. *Aportaciones a la psicología de la personalidad*. Buenos Aires. Ed. Paidós. 1967. “La persona en un todo viviente, individual, único, que aspira a fines, se contiene a si mismo y sin embargo, esta abierto al mundo que lo rodea; es capaz de tener vivencias” Pág. 7.

⁹¹ Ibid. “La vida abarca el fundamento de dónde se desarrolla toda vivencia, que sirve de apoyo a toda vivencia y que desemboca toda vivencia. La vida es completa, mientras que, comparada con ella, la vivencia es fragmentaria e inteligible solamente en función de vida” Pág. 8

piscina para los peces y el vivero para los árboles, así las escuelas son precisas para la juventud”,⁹² es el punto que une los otros elementos de la enseñanza-aprendizaje, pero debe ser el alumno en torno del cual debe girar toda esa organización escolar. Y el alumno puede ser desde el niño que inicia a conocer palabras, formas y emociones, hasta el viejo que ya harto de la vida, requiere nuevamente estar al tanto de un mundo nuevo al que constantemente nos enfrentamos. Grave puede resultar una formación sin método y sin la valoración de estos elementos pedagógicos. Es real que dentro de esta Maestría lo pude concretar. El plan de estudio que te forma como Maestro en Pedagogía, tiene la libertad de ser dirigida hacia los intereses pedagógicos de tu práctica. En este caso yo la guíe hacía una línea de educación artística teatral no formal, proponiendo la investigación acción como una metodología para el estudio y la reflexión a los problemas prácticos, ante todo, y teóricos a que se enfrenta un profesor popular de teatro social. Sugiriendo estas perspectivas pedagógicas, áreas de conocimientos sociales y pasos a seguir de la investigación acción, para la compleja y sublime educación artística teatral informal con adolescentes.

Alumno.- ¡Profe! Entiendo la importancia de esta planificación, su metodología de investigación para la construcción de su ser teatral pedagogo. Todas esas experiencias didácticas, la propia genealogía, la relación con los profesores, es lo que va construyendo al docente.

Profesor. Exacto. Y toda esta estructura vivida, se muestra como docente/director en una puesta en escena educativa. Por eso dentro de la pedagogía se habla de la reconstrucción del sujeto a partir de la historicidad de sus acciones para caer en cuenta hasta dónde hemos perdido la importancia del concepto del saber pedagógico en las áreas teatrales. Esto me llevo a reflexionar sobre las enseñanzas de antaño, las presentes y como podrían ser las futuras en un mundo donde los jóvenes, la sociedad y el mundo en general han evolucionado. La creación de nuestros círculos de estudio libres y los talleres a los que fuimos integrados nos hizo encontrarnos en otra alternativa educativa. Es decir, conformamos una escuela donde intentamos integrar a toda la comunidad para

⁹² Juan Amós Comenio. *Didáctica Magna*. México. Porrúa. 1998. Capítulo VIII. (9) Pág. XV. (Versión digital)

organizar nuestro diseño pedagógico a través de círculos de estudios. Que contempló textos clásicos como hilos conductores de nuestro concepto educativo para después integrarlos a *Freire* y finalmente al trabajo escénico.

Alumno.- Fue un amoroso proyecto de formación con una sólida y estructurada base pedagógica. Porque, en otro de los supuestos, de alguna forma, escuelas instantáneas informales han surgido de manera imprevista, abusando de la bondad de los jóvenes; populares, ansiosos, inseguros y confundidos de clase media. Estos muchachos entre 18 a 25 años, rechazados de la escuelas oficiales o por indefinición de no integrarse a los sistemas educativos o por la necesidad de creer en el slogan publicitario de estas escuelas “patito” ingresan a estudios de corto alcance, aprenden con profesores sin ninguna preparación sólida, con programas de estudio inventados por la ocurrencia del momento o el peor de los casos sin programa. ¿Quién las reglamenta? ¿Existen permisos para abrirlas? ¿O acaso no es de importancia? ¿No es de casualidad que estas escuelas estratégicamente están puestas en colonias de clase media, y media baja? Si en las escuelas oficiales los jóvenes salen con una preparación deficiente, no es de magia, imaginar los resultados finales catastróficos de la educación de estos colegios. Y para el espíritu del teatro mexicano.

Profesor.- Si existe una Comisión de mejora regulatoria de la Secretaría de Economía, que a través de la Autorización y Registro del Colegio de Profesionistas puedes iniciar los trámites para abrir una escuela. Sin embargo no es nuestro caso profundizar en este proceso y si esas escuelas lo han hecho. Y si tienes razón. En una de las sesiones del seminario donde pude exponer las ideas de esta investigación, me hizo caer en la cuenta, junto con las opiniones muy acertadas de mis compañeros, de la gran cantidad de temas que pueden desarrollarse en esta área de la formación docente. Me di cuenta de la importancia de los argumentos expresados y que efectivamente estos son determinantes para la claridad de los primeros pasos a seguir. Por lo tanto surgió la necesidad de ir definiendo el campo de estudio y los sujetos de investigación, que en este caso son los jóvenes estudiantes con necesidad de adquirir un proceso no formal a través de talleres libres. Ir definiendo un perfil, una cultura de escolarización, una idiosincrasia juvenil

de los chavos que se dedican a este tipo de procesos académicos. Porque esta es una de la primeras ideas de esta investigación. Formarme con una sólida cultura pedagógica para comenzar a entender como se organizan los contenidos cognitivos en un proceso informal. Tratando de no descartar sino incluir, unir, no separar, crear un diseño alternativo que pueda sugerir otro camino en la situación pedagógica teatral no formal con jóvenes dedicados al teatro. El adiestramiento de un profesor de Teatro Social Educativo Popular que retome y de forma a un despertar de la conciencia política, un docente más transgresor que debele la experiencia ficcional vivida de una práctica escénica del ocultismo político educativo.

Alumno.- Y que mejor lugar para estas reflexiones que el Taller de Teatro Social Educativo donde descubrimos estos obstáculos, realizado en la Casa de la Cultura Jaime Sabines, en un tiempo del 2010 al 2012, periodo que abarco su Maestría para la teorización y el montaje de *Huitzililli*. Integrado con adolescentes entre 13 a 17 y jóvenes entre de 18 a 23 años. En una institución de gobierno, donde supuestamente sus actividades tendrían que estar dirigidas a las clases pobres y de clase media. Dentro de un programa de llamado (Elitem) Escuela libre de teatro mexicano surgido hace mas de cuatro años.⁹³

Profesor.- Que ya hablaremos de ese proyecto en otro momento.

Alumno.- Elementos constitutivos de una situación educativa teatral donde los padres de familia y la comunidad, intervinieron, sin duda para la puesta en escena pero “que prefiero pensar en la relación típica entre los profesores y los alumnos”⁹⁴ como sujetos educadores y educandos, integrados en un espacio-tiempo pedagógico para un mismo fin, una tarea específica que tenía que ver con el desarrollo humano a partir de los valores ético y estético de los alumnos y profesores. Cuyos contenidos curriculares fueron; la creatividad, la eurytmia, concepto de valores, la imaginación creadora, maquillaje, vestuario, poesía, mitología prehispánica, *Paulo Freire*, *Michael Chejov* y por supuesto metodología de puesta en escena.

⁹³ Su puede encontrar información en Facebook. Elitem.

⁹⁴ Paulo Freire. *El grito manso*. Argentina. Siglo XXI. 2010. Págs. 39, 40

Profesor:- ¡Seguro que sí! Dos espacios fundamentales para la aplicación de los contenidos; el espacio representacional y el de ensayos, que muchas veces no se toman en cuenta por las instituciones en estos lugares y que en nuestro caso fue lo que nos hizo salir del lugar. Porque los “Jefe” o “Coordinadores” de esos lugares públicos o privados, interrumpían constantemente las sesiones de trabajo, nos cambiaban de sitio por cuestiones administrativas y nos sacaban sin aviso del aula por festejos sociales o visitas de compromisos políticos.

Alumno.- Si. Y lo que más nos angustiaba, cuando asumían el rol de querer dar clase.

Profesor:- Este es el objetivo de la investigación dar ideas educativas para que hombres y mujeres interesados en la docencia teatral puedan iniciar su propia formación autodidacta. Y aplicar lo que Comenio pensaba que debería ser una escuela. *Sapienter Cogitare*; con sabiduría pensar, *Honeste Operari*; con honestidad actuar, *Loqui Argute*, con propiedad hablar.⁹⁵ Proponer una alternativa teatral con un conocimiento pedagógico para incentivarlos en los difíciles procesos de levantamiento de las escenas con adolescentes y jóvenes. Y poder implementar estas categorías a la formación artística teatral con el estudio de la filosofía/pedagógica de *Paulo Freire*. Esta es la intención de este diálogo pedagógico. Dar una idea para la formación de un profesor de teatro para poder hacer una lectura de la realidad en el aula y así pensar nuestra práctica para transformarla. Para que los profesores democráticos, como los llamaría *Freire*, convencidos de ese ideal de justicia, amor y libertad, comiencen por exigir a las instituciones⁹⁶ su apertura a otro tipo de valores⁹⁷ en la formación docente. Pero

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ Juan Carlos M. Call. *La importancia de la historia para entender la economía*. España. Valencia. Gpo. EUMED. NET Universidad de Málaga. Enciclopedia Multimedia EMVI. 2003.

http://www.eumed.net/multimedia/videos/historia_importa.htm “Las Instituciones tienen origen histórico y se comportan de manera diferente en unos países que en otros porque han sido creadas por procesos históricos diferentes. Se entiende que son las leyes escritas, los reglamentos, pero también se refiere a las costumbres, los usos, las normas éticas, religiosas, morales que la sociedad impone a cada individuo que la compone y restringen o limitan o conducen su forma de actuar en la sociedad.

⁹⁷ Robin M. Williams. Jr. “Valores”, en *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*, vol. 10, Aguilar. 1977 “El término de <valores> puede referirse a intereses, placeres, gustos, preferencias, deberes, obligaciones morales, deseos, necesidades, aversiones, atracciones y muchas otras modalidades de orientación selectiva. (...) Sin embargo es dudoso que una sola definición descriptiva pueda hacer justicia a toda la gama y diversidad de fenómenos identificables relacionados con los valores”. Pág. 607.

eso no se podrá lograr si en nuestras escuelas, la educación a través del arte, la formación y la misma cultura que se realiza con adolescentes y jóvenes siga en esa confusión sindical e institucional que impide el avance educativo⁹⁸ en nuestra conformación como docentes para la reafirmación de nuestro ethos educativo, “Las categorías de “juventud”, “clase”, “etnia” y “género” no son neutras, pues conforman tipos específicos de desigualdades, producto de relaciones sociales y de poder históricamente constituidas en cada país y región y son usadas como herramientas para regular y normar asimétricamente las relaciones entre jóvenes y adultos, ricos y pobres; entre quienes tienen capital y poder y quienes no lo poseen; entre mestizos, blancos e indígenas, entre hombre y mujeres⁹⁹. (Pausa) Y esto se aprende o se olvida en la formación educativa. “Enseñas a vivir o enseñas a morir”.¹⁰⁰ Creo que estas categorías culturales de la educación generaron una gran cantidad de preguntas problematizadoras que impulsaron la curiosidad, la creatividad y la imaginación de nuestra actividad escénica. ¿El quién soy?, ¿A dónde voy? y de ¿Dónde vengo? fueron más relevantes en nuestra conformación del actor-profesor, del alumno-actor del director-maestro. Categorías sociales formativas que se deberán incluir básicamente, en la gloriosa conformación de un pedagogo dedicado al teatro con jóvenes adolescentes para una mayor trascendencia, dentro del mundo teatral. En esta forma alternativa de hacer teatro se intenta de establecer la igualdad entre alumno y profesor a partir del conocimiento histórico del otro, ser iguales, a pesar de la edad, no porque estemos interactuando en un momento creativo, humano y amoroso, sino por la comprensión de la propia experiencia que cada uno posee alejándonos de los estigmas impuestos de un mundo global. Para que de manera empática podamos hacer teatro trascendente para nuestras vidas sociales.

Alumno.- Si porque, por esta introyección del ser mas adecuado como profesor, del ser el mejor alumno, exitoso, competente, para poder socializar y entrar lo

⁹⁸ CNN. Primera edición. México Opina. *La educación en México*. 2011

<http://mexico.cnn.com/nacional/2011/05/16/el-sindicato-de-maestros-no-frena-la-reforma-educativa-segun-su-dirigente>

⁹⁹ Maritza Urteaga Castro Pozo. *Género, clase y etnia. Los modos de ser joven*. (Versión digital). Pág. 16. <http://es.scribd.com/doc/47789693/TextoMUCP-2-GCYJ>

¹⁰⁰ Juan Amós Comenio. (1971). *Didáctica Magna*. Prologo. Pág. XV.

más rápido que se pueda al “mercado”, laboral y a los medios de producción. Nos olvidamos de nuestro ethos educativo al crear relaciones narcisistas que se construyen a la sombra del modelo de educación bancaria, para servir como mercancía, donde competir es lo único que importa, ganar, solo aplastando al otro. Porque supuestamente si no es así no hay trabajo, porque actualmente no hay trabajo para los jóvenes y menos para los adultos. Porque esa lucha de poderes y esa falsa generosidad, nos hace olvidar de dónde venimos y cuales eran nuestros ideales, pues sólo reconocen las necesidades de ellos en la medida que sirvan a su propio beneficio.

Profesor.- Exacto (Silencio.) Nos convierten en nada, en nadie. Un simple profesor o alumno desarrapado.

Alumno.- ¿Desarrapados? ¿Quiénes son?

Profesor.- Todos aquellos que estamos fuera del “glamour” intelectual, los que estamos al margen de una cultura institucional, los que buscamos otra estética diferente. Un teatro social educativo para todas las clases sociales. Donde se permita otra vez gritar, reír protestar ante una obra de teatro mal hecha o un profesor ignorante de su actividad. Y esto no tiene que ver con que vivas en un lugar elegante o que seas rico o pobre. Por eso es importante como diría *Freire* que la formación de profesores y alumnos tengan esa, politicidad de la educación, es a través de ella que decidimos nuestra posición. Y esta no tiene que ver con pertenecer a un partido político o a ser miembro de una clase social baja o alta, sino de tener claras las opciones políticas y los sueños y en el acto educativo hacer explícito a favor de qué y de quien y en contra de qué y de quién orientamos el proceso educativo, claro, sin caer en proselitismos alguno. Donde la estética, la ética y la pedagogía teatral vayan de la mano creando y definiendo nuestros placeres, el deber ser y lo que se desea para la humanidad.¹⁰¹ Lamentablemente

¹⁰¹Nohemí Preza. *La teoría pedagógica de Paulo Freire: una lectura de su planteamiento estético*. UNAM. Tesis licenciatura. PDF. “Gracias a ello, pudimos darnos cuenta de que la Estética puede proporcionar nuevos referentes a la Pedagogía para analizar y comprender tanto las prácticas educativas como los planteamientos pedagógicos. Algunos de ellos son el concepto de sensibilidad y el de dimensión estética, los cuales muchas veces están en los planteamientos pedagógicos o en las prácticas educativas, pero no pueden analizarse ni desarrollarse en ese contexto si no se recurre a las construcciones que la Estética ha hecho en torno a ellos. De aquí la importancia y nuestro interés por relacionar la Pedagogía con la Estética”. Pág.

es claro en nuestros días, que la administración educativa teatral, los políticos responsables, esto no les interesa.

Alumno.- Ciertamente por eso *Freire* afirma en *Cartas pedagógicas en Pedagogía del Oprimido* la indignación que la educación no es neutral, pues “[...] puede estar tanto al servicio de la decisión, de la transformación del mundo, de la inserción crítica en él como al servicio de la inmovilización, de la permanencia posible de las estructuras injustas, de la acomodación de los seres humanos a la realidad, considerada intocable”¹⁰²... ¡Aaaa! Ya caigo... Todos esos valores históricos fundamentales se perdieron por el egoísmo de unos cuantos. (Pausa) Por eso el Teatro Social Educativo con adolescentes y el profesor, deben tener una metodología pedagógica muy clara para poder analizar estos mecanismos de una cultura selectiva y otra, una cultura estética teatral que configure los sueños y utopías.

Profesor.- Si por eso, esta propuesta de investigación acción cualitativa en Pedagogía¹⁰³. Intenta descubrir cómo se fue planificando este método de formación¹⁰⁴ y sus problemáticas en la aplicación de algunos tópicos de *Freire* y *Michael Chejov* en la praxis teatral informal.

Alumno.- ¡Claro! Porque la pedagogía freiriana también le preocupaba lo estético de la educación, un profesor es también un esteta, diría *Freire* porque alejado de los sistemas oficiales y opresores ayuda a crear un mundo mejor organizado. No hay una separación entre la razón y la sensibilidad para la concientización humana. Acción y reflexión para resaltar la palabra, aquella que transforme a otro tipo de educador teatral más comprometido con estos elementos didácticos para la formación de otro educando escénico.

Profesor.- Exacto. Y en esto radica este diseño. El concepto del diálogo freiriano durante el proceso educativo como base fundamental para inventar

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ David Rodríguez Gómez, Jordi Valldeoriola Roquet. *Metodología de la investigación*. España. Universitat Oberta de Catalunya. PDF. “Profundiza en la comprensión de situaciones en las que está implicado el profesorado y que vive como problemática y por tanto susceptible de mejorar (Carr y Kemmmins, 1988). Pág. 64

¹⁰⁴ Pablo Naport. *Curso de pedagogía Social*. México. Ed. Porrúa. 1975 (...) “Formar quiere decir construir o alcanzar su perfeccionamiento adecuado. Por tanto supone un concepto previo: como debe ser la cosa, esto es un concepto final”. Pág.105

representaciones más sociales y políticas. Porque el trabajo actoral que realice muchas veces en el teatro institucional, se quedó, muchas veces en la expresión específica de un conflicto moral, es decir de un conflicto neurótico¹⁰⁵, como base para entender la ficción teatral. Lo social dentro de esa experiencia escénica no interesa. Y en estos días donde la matanza de miles de jóvenes por la lucha en contra del narcotráfico¹⁰⁶ y el gran desempleo¹⁰⁷ que sufren a causa de un gobierno que fomenta la impunidad, es necesario construir otras alternativas académicas para construir otros pedagogos teatrales. No para negar las otras metodologías sino para intentar integrarlas a un todo del discurso didáctico y encontrar otras estéticas-éticas que puedan coadyuvar en el intento por contribuir a la humanidad de adolescentes y jóvenes. Un teatro donde el profesor, el director, el actor, el escenógrafo y todo aquel que se acerque al Teatro Social Educativo, puedan leer la realidad para llevarlas a las aulas y así poder transformarla en una vida más libre para todos y todas. E inventar textos, diálogos más comprometidos con esa realidad humana.¹⁰⁸

Alumno.- ¿Por qué?

Profesor:- Porque se tendría más herramientas para accionar en la formación teatral popular. Porque sería una opción para una educación artística teatral que este a favor de los valores morales y éticos de niños y adolescentes desarraigados, aun cuando pensemos que son contrarios a lo establecido. Porque una formación de profesores con estos saberes, seguro ayudará a comprender teóricamente la muy confusa pedagógica teatral. “Está claro que en la actualidad todas las actividades humanas tienen una tendencia humana de ir hacia la

¹⁰⁵ Erich Fromm. *Ética y psicoanálisis*. México. Ed. FCE. No. 74 Breviario. 1973. Pág. 10

¹⁰⁶ CNN México. <http://mexico.cnn.com/nacional/2010/10/24/un-adolescente-de-14-anos-victima-de-los-enfrentamientos-en-coahuila> “La violencia del crimen organizado en México ha dejado más de 28,000 muertes en los últimos cuatro años”

¹⁰⁷ CNN México. Luis Miguel González. Domingo, 05 de diciembre de 2010 a las 06:00 (...) en México hay 7.5 millones de jóvenes que no estudian ni trabajan. HYPERLINK "http://www.cnnexpansion.com/expansion/2010/11/23/desempleo-empleo-informal-ninis" <http://www.cnnexpansion.com/expansion/2010/11/23/desempleo-empleo-informal-ninis>

¹⁰⁸ Erich Fromm. *Ética y psicoanálisis*. México. Ed. FCE. Breviarios No 74. “(...) la Ética Humanista, que contempló al hombre en su integridad física y espiritual, creyendo que el fin del hombre es ser él mismo y que la condición para alcanzar esa meta es que el hombre sea para sí mismo”. Pág. 19

mediocridad, basta observar el estado del mundo, el estado de los gobiernos, el estado de los partidos políticos. En el arte, y esto nos atañe directamente, esta actitud se estiliza como falta de seriedad con que se mira el arte profesionalmente y cuya intrascendencia nos es manifiesta. Este dato, un hecho del que se hace indispensable partir para cualquier meditación sobre temas de enseñanza”¹⁰⁹

Alumno.- Por eso la metodología de *Freire* y los procesos creativos de *Michael Chejov* para que maestros y alumnos construyan su enseñanza-aprendizaje como alternativa pedagogía y didáctica y darle mayor formalidad al estudio de una pedagogía estética popular teatral.¹¹⁰

Profesor.- Sí, para que nos demos cuenta que los métodos de opresión/mediocridad en el teatro informal solo se podrán erradicar con representaciones teatrales más cercanas a los sentimientos, afectos, deseos y emociones de los mismos creadores, alejados de actitudes salvadoras-paternalistas.

Alumno.- Básica cualidad para los pedagogos teatreros que trabajan con adolescente, las emociones y la sensibilidad del ser para ordenar los contenidos cognitivos, porque ¿cómo podrá crear un alumno o un docente si piensan que pertenecen a un “ghetto” artístico dueños de la verdad y del saber teatral si antes no he permitido escuchar las preguntas, los reclamos, las angustias, los amores, las palabras lo deseos de los estudiantes? Imposible. El arte teatral nunca estuvo separado de una evolución del pensamiento educativo. Y para comprender al mundo de la pedagogía escénica y asumir esa responsabilidad de conocer seriamente la actividad que se realiza es necesario echar una mirada a la historia a la pedagogía en general y sobre todo definir la teatral porque “a la fecha y como resultado de la llegada de Seki Sano, André Moreau, Fernando Wagner, Charles Rooner y otros desconocidos como Earl Sennet, por mencionar un nombre, la metodología teatral existente en nuestras escuelas, muestran una aparente pluralidad de direcciones que no ha resuelto sino agudizado el problema que

¹⁰⁹ Edgar Ceballos. *Las técnicas de actuación en México*. Ed. Gaceta. Escenología. 1993. Pág. 19

¹¹⁰ *Ibid.* “(...) Y es por ello que también el concepto de ética y profesionalismo en nuestro teatro sea limitado. Quizá porque tal vez en el fondo esto no sea del todo esencial como para sacrificarse toda la vida, en especial si se mide desde una óptica de tabulación salarial”. Pág. 21

plantea la formación profesional del teatrista”¹¹¹ Porque no solo basta formar como actor, dramaturgo o director, también se debería enseñar como una opción, a la cual nos dedicamos muchos, el ser un pedagogo teatral. Iniciando con saberes pedagógicos como planteamientos básicos. Es decir la real conciencia de la actividad docente para los interesados en la pedagogía teatral. El ethos docente. Eso no sucede. Ni sucederá con este sistema de educativo teatral bancario selectivo y opresor.

Profesor:- Pues sí ya lo teníamos. Nuestro grandes profesores de actuación eran portadores de un conocimiento muy amplio, pero creo que algunos de ellos por experiencia personal, no sabían enseñarlo. Porque hablaban de su poética, o de su filosofía. De su pedagogía, de su teoría de cómo se tendría que formar al actor, es decir “el qué”. Pero olvidaron la didáctica, es decir, “el cómo” se llevaba a la práctica. Y saber si nosotros los alumnos de aquellos años lo ¿entendíamos? (Toma un libro) Por ejemplo “Decimos que la actuación es el arte de la vida; por eso es preciso preguntar ¿en qué consiste vivir? Y responder, en primer lugar, que vivir consiste en sobrevivir, ya que estar vivo es estarlo apenas, todavía. Pero aquel que ha conseguido sobrevivir, no se conforma con eso; por lo que del confinamiento a la pura sobrevivencia decimos que es una vida que no es vida. Se sobrevive para llegar a ser lo que no se es, nos formulamos proyectos, se es el proyecto de lo que se quiere llegar a ser, pero un proyecto, es decir una irrealidad: por eso la vida más allá de la sobrevivencia, consiste en la realización del proyecto, es decir, en realizarse a uno mismo. Si la actuación alcanza a ser un acto supremo de sobrevivencia que se juega al borde de la nada, al tiempo que consiste en la realización de un proyecto que llamamos personaje y si el personaje es la obra que convierte en actor a la persona que sobrevive para realizar el proyecto de llegar a ser actor, podemos decir entonces, que la actuación es el arte por excelencia de la vida”¹¹² ¿No es grandioso?

Alumno.- Pues si seguro... Aaaa... ya entiendo... entonces eso es la actuación.

¹¹¹ *Ibid.* Pág. 19

¹¹² Luis de Tavira. *El espectáculo invisible. Paradojas sobre el arte de la actuación*. México. Ed. El Milagro. 2003. Paradoja 65.

Profesor.- En concepto sí, pero esto es la pedagogía, la teoría que sustentará su didáctica. Porque es seguro que sus referencias metodológicas son muy amplias. Pero... ¿y cómo se aplica? Seguro descubrirlo será para un estudio pedagógico de doctorado. Por eso dedicarse a la docencia teatral y más con adolescentes, se necesita una práctica, una didáctica. Un orden, una estética. Un estudio previo en la actuación, la dirección y la dramaturgia para enseñar solo esas ideas pedagógicas teatrales.

Alumno.- Por eso un conocimiento freiriano y chejoviano como una alternativa para entender alguno de esos conceptos actorales.

Profesor.- Exacto. Pero en un país de aproximadamente 106.7 millones de habitantes¹¹³ dónde las instituciones oficiales educativas para la formación de artistas para el quehacer teatral¹¹⁴ ya no se dan abasto por la cantidad de interesados en ingresar a sus sistemas educativos.¹¹⁵ El apoyo para los Centros de culturas populares, Casas de la Cultura, Centros Culturales, Fábrica de Artes y Oficios (Faros) entre otros dónde se realiza actividades de educación a través del arte, y educación estética son opciones alternativas para formar talleres libres en la educación artística teatral informal, con una gran direccionalidad educativa para introducir otro tipo de creador escénico que sea tan trascendente en la jerarquía cultural y fundamentalmente para las comunidades alejadas de la cultura oficial. Que le diera a la gran cantidad de hombres y mujeres que nos dedicamos a la educación popular, en su área de formación actoral, de crear otros planes de estudio dirigidos a la clase social media perdida en el glamur de escuelas u otras sin el mínimo rigor académico y de volver los ojos a las comunidades, clase medieras indígenas y pobres de esta gran ciudad.

Alumno.- ¿Muy bien es así como puede formarse un pedagogo teatral?

¹¹³ Fondo de Población de las Naciones Unidas (UNFPA) <http://www.unfpa.org.mx/contexto.htm>

¹¹⁴ Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Teatro y Escuela Nacional de Arte Teatral.

¹¹⁵ Edgar Ceballos. *Las técnicas de actuación en México*. México. Ed. Gaceta. Col. Escenología. 1993. "En este aspecto estoy de acuerdo con Grotowski. Pienso que ante este estado de cosas se debería tratar a nuestras escuelas de teatro como una casa abandonada en el presente, algo inútil, algo que verdaderamente no es indispensable. Aún no queremos ver que son solo ruinas, la igual que nuestros centros de investigación"

Pág.20

Profesor.- Si. Esta es la propuesta. Aunque difícil. El conocimiento pedagógico para crear una alternativa estética que podría darle a la ficción informal, mayor trascendencia a la imaginación para la creación de sus personajes. Y como un diseño didáctico que puede dar conciencia social para el beneficio de alcanzar sueños y utopías comunitarias.¹¹⁶

Alumno.- ¿Difícil?

Profesor.- Si... porque dentro de la jerarquía teatral mexicana aquellos que asumimos, antes de ser actor o director, nuestro ethos docente, no valemos. La actividad teatral que se desarrolla dentro de la educación básica está muy devaluada. Aun, cuando el plan de estudio del cual egrese...

Alumno.- (Lo interrumpe) Nooo pues ya llovió... Jajajaj

Profesor.- Jajajaj Bueno... no tanto hace 30 años... el muy acertado perfil de aquellos años, se refería a la formación de docentes.¹¹⁷ Eso me ayudo a definirme como tal, no salí con ninguna especialidad en actuación, ni dirección, ni dramaturgia, egrese como docente pero sin un estudio pedagógico. Pero fui autodidacta en ese conocimiento. Por eso la importancia de integrarme a esta Maestría. Para hacer buen teatro y seguir manteniendo la pedagogía como una alternativa educativa teatral. Olvidarla estaremos en manos de la flojedad, del aislamiento, de la mortal instrucción elemental, de la simulada construcción humana del actor y de sus valores negativos estéticos. Que como pura finalidad

¹¹⁶ Nohemí Preza. *La teoría pedagógica de Paulo Freire: una lectura de su planteamiento estético*. UNAM. Tesis licenciatura. PDF "Derivado de esto, podemos decir que la formulación de sueños y utopías necesita de la capacidad humana para entrar en una dimensión estética, la cual no se encuentra desarrollada en todos los sujetos. Ciertamente, el elemento básico para entrar en ella que es la sensibilidad (vista en Freire en la esperanza), es inherente a la naturaleza humana, pero no siempre se encuentra desarrollado debido a las situaciones opresoras de la sociedad. Por ello, podemos afirmar que la teoría de Freire, apunta hacia una educación estética que potencie la sensibilidad y la esperanza para la transformación de la realidad, basada en la formulación de sueños y utopías así como la lucha por llevarlos a la realidad.

¹¹⁷ En 1975 la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, aprobó un nuevo Plan de Estudios que ponía énfasis en la formación de docentes y de teóricos teatrales. [HYPERLINK http://www.filos.unam.mx/LICENCIATURA/Teatro/pdf/docbase.pdf](http://www.filos.unam.mx/LICENCIATURA/Teatro/pdf/docbase.pdf)

será un puro sedante psicológico, enervante, escapista y masturbatoria” actividad teatral.¹¹⁸

¹¹⁸ Héctor Azar. *Funciones teatrales*. México. SEP/CADAC. 1982. “Un teatro es bueno cuando comunica, siembra, introduce, estimula valores humanos. Es “malo” cuando impide, interfiere, entorpece la comunicación. En esto puede consistir la ética y la estética del acto teatral”. Pág. 204

Acto III. La práctica

Escena 1. El Grupo de Los Impuntuales. Presentación del diseño.

Nosotros aquí como educadores y educadoras o somos un poquito locos o no haremos nada. Si, sin embargo, fuéramos solamente locos, nada haríamos tampoco. Si fuéramos solamente sanos tampoco haríamos nada. Sólo hay un camino para hacer algo, es ser sanamente loco o locamente sano. Paulo Freire

Profesor.- Hace años desde el 2007, nuestras vidas se unieron para buscar un camino de formación teatral independiente y responsable. Surgieron varias ideas que generó un proyecto académico, llamado ELITEM, «Escuela libre de teatro mexicano», que hasta la fecha se sigue cimentando, para construir un conocimiento pedagógico, como base, para inventar un plan de estudio para la enseñanza del arte teatral informal. En aquel entonces éramos 20 jóvenes y dos adultos, con una gran vitalidad, ingenio e imaginación que nos hizo volver a creer en el Teatro alternativo no formal de la educación popular. Dos años después con el ingreso al estudio de la Maestría se retomaron ideas didácticas y conceptos educativos como base para definir este proyecto de investigación. Partiendo de que esta educación artística informal y su particular visión del mundo académico teatral, nos hizo descubrir otras formas estéticas y éticas en nuestra formación. Y así fue como surgieron varios trabajos académicos profesionales a partir de la puesta en escena de *“Huitzililli”*, proyecto que generó las bases para esta investigación acción. Primero, *“Juárez se nos muere de tristeza”*, performance político corporal que germinó a partir del entrenamiento teatral concebido en este proceso. Inventado a partir de una carta confesión de una mamá cuya hija fue asesinada en Ciudad Juárez. Después un curso de verano para niños y adolescentes con base a la praxis del concepto de solidaridad, trabajo comunitario y respeto a los pensamientos de los niños y niñas que conformaban el curso. La idea era descubrir y aplicar la didáctica aprendida durante el taller y obtener nuevos descubrimientos académicos para dar solución a las situaciones didácticas

que siempre estaban latentes, en la juguetona y discursiva actividad teatral informal que realizábamos. Ahora, nos enfrentaremos a una importante disyuntiva y acertada acción del grupo de los *Impuntuales*. Formar nuestro carácter, nuestra fe, y nuestro ser grupal, u olvidamos de este intento educativo por cuestiones personales de selección de vida. El grupo de *Los Impuntuales*, existe, nació, sucedió, se mueve, se siente, ahora solo le daremos forma en esta escena y dejaremos que el testimonio hable por si mismo. Y para eso nuestro estudio, y disciplina nos conducirá placenteramente por los rumbos sorprendentes del arte teatral no formal.¹¹⁹

Alumno.- Este diseño didáctico, partió de la idea del juego, el juego libre, al juego autónomo y sin reglas establecidas por el deber ser. Bueno al menos recuerdo que eso fue lo que nos dijo cuando comenzamos el proyecto. Sentados en un círculo, vestidos en pans, camisetas y descalzos. Nunca se me va olvidar que nos repetía constantemente que era importante dejar nuestra moral social fuera, que nosotros inventáramos otra, la construiríamos, pero que de entrada, no habría reglas establecidas. Aquí en este taller de teatro se puede hablar, reír, llorar, discutir, dudar, gritar, ser como uno piensa que es nuestro ser humano en formación. Creo que esto permitió dar origen al Grupo de los *Impuntuales*. Un nombre que nos identifico durante el proceso, entre juego y seriedad. Porque a partir de esta libertad, el caos fue evidente, nadie podía con ella, no sabíamos que hacer con esa libertad de acción y de pensamiento que empezábamos a construir, a sentir. Nos confundimos y entre muchas otras transformaciones psicofísicas el llegar tarde a las sesiones de trabajo se radicalizo. Porque además de una fuerte reflexión que hicimos a lo que nos estaba sucediendo, todos coincidimos supuestamente, que el llegar tarde era una forma aprendida, que constantemente se repetía en nuestras actividades cotidianas debido a la difícil actitud de asumir la gran responsabilidad de la libertad. Alejados del objetivo que nos unió, nuestras relaciones académicas nos generaban cansancio, inseguridad, violencia y rumor entre nosotros, por el simple hecho de no ser decretados por alguien.

¹¹⁹ <http://teatroimpuntuales.blogspot.com/>

Profesor.- Así es, por eso esas acciones se vieron transformadas por la reflexión histórica que se propone es una investigación acción. Y convertirlas en representaciones escénicas que perfilaban la aplicación de esta práctica educativa teatral para comprobar como se iba integrando lo freiriano, lo pedagógico y lo teatral en el diseño de esta didáctica¹²⁰ informal. Con el fin¹²¹ de formar una personalidad actoral más creativa, imaginativa, libre, política, social y comunitaria. Trataremos de explicar como fuimos generando entre todos, una moral más estética, más democrática, sin obligar a la individualidad¹²² ni al deseo del querer ser, más que el otro. Es decir la manera en que construimos durante el Taller de Teatro Social Educativo nuestro ser humano/actor partió de un gran objetivo¹²³ general llamado *Creatividad*. Como una idea que le dio forma, coherencia, orientación y sentido a los contenidos cognitivos básicos del diseño curricular. Porque nos dimos cuenta que la creatividad era fundamental para la convivencia escénica, pero que estaba oscurecida por la violenta y enajenante sociedad de consumo¹²⁴ introyectada en todos nosotros. Este proceso humano reconoció nuestro *ego superior*¹²⁵ que permitió acercarnos a los códigos individuales, permitiendo que esos signos de pensamiento, palabra y obra no fueran oprimidos por esa educación bancaria. La palabra verdadera, el pensamiento consecuente y la acción reflexiva ontológica y social hicieron fluir sentimientos reales, no violentos expresados en el cuerpo imaginativo-creativo del actor-alumno. Alejado de la ignorancia del cliché de las acciones imitadas, permitieron encontrar en estas cualidades, las emociones diferentes del ser en construcción, o sea, del personaje en forma lúdica y liberadora. Otro objetivo fue la Imaginación, categoría que fundamenta la didáctica chejoviana. Incentivarla y recrearla para la creación de

¹²⁰ Francisco Larroyo. *Didáctica General Contemporánea*. México. Porrúa. 1970. "La didáctica como suma de principios metódicos" Pág. 91

¹²¹ *Ibid.* "Los fines o finalidades; son de carácter general, algo así como los rumbos o itinerarios que llevan a realizar los ideales de la vida. Pág. 91

¹²² *Ibid.* La totalidad de los estados de un hombre, su concreta manera de ser. Pág. 91

¹²³ *Ibid.* Entre unos y otros, empero, hay una relación imprescindible y constante. Los primeros llamados finalidades se realizan a través de los segundos llamados objetivos. Algunos autores designan a las finalidades, fines generales, y a los objetivos, fines materiales; lo que se explica en razón de que éstos últimos tocan de cerca, señalándola específicamente, la materia de enseñanza." Pág. 91

¹²⁴ Malcom X. "Si no estáis prevenido ante los medios de comunicación, os harán amar al opresor y odiar al enemigo" http://es.wikiquote.org/wiki/Malcolm_X

¹²⁵ Michael Chejov. *Sobre la técnica de actuación*. España. Ed. Alba. Pág. 83.

personajes, ambientes y emociones fue fundamental en la aplicación de las estrategias didácticas de enseñanza-aprendizaje, los ejercicios de improvisación, las tareas, y el proceso de memorización.

Alumno.- Descubrimos que el yo¹²⁶ puede también construirse y reafirmarse a través de aplicar la imaginación y la creatividad a los ejercicios de: contacto corporal, de verbalización, de nuestros sentimientos al mostrar nuestros enojos, dolores, alegrías, sueños y utopías en escena. Pronunciarnos estéticamente nos hizo sujetos en liberación y en construcción creativa de nuestra personalidad. El asumir el concepto de sexualidad¹²⁷ como un contenido cognitivo nos hizo alejarnos del dolor adolescente, de la mentira cotidiana, porque sentimos que estábamos hablando de nosotros, de ustedes, de los otros, jóvenes, adolescentes¹²⁸ y adultos metidos cada uno en sus muy particulares transiciones sociales y culturales.

Alumno.- Solo así pudimos iniciar el juego de la creatividad e imaginación, sin reglas establecidas por nuestro mundo clase mediero de donde veníamos, introyectados por los sistemas escolares bancarios. Sin embargo, es importante mencionar, que si había normas, pero estas surgieron y las acordamos entre todos de acuerdo a nuestra cultura¹²⁹ e idiosincrasia, dentro del Taller. Dicho en otras palabras jugar al teatro social educativo implicó estar más o menos en iguales condiciones dentro de la misma situación didáctica, asumiendo seriamente nuestras reglas dramáticas para rolar como compañeros, colegas, socios y

¹²⁶ Rolf E. Muuss. *Teorías de la adolescencia*. Buenos Aires. Ed. Paidós. 1976 "Ana Freud (...) en su estudio de la niñez y la pubescencia, toma muy en cuenta las relaciones entre el ello (compulsiones instintivas), el yo (gobernado por el principio de realidad) y el superyó (conciencia)". Pág. 37

¹²⁷ Cfr. *La educación de la sexualidad humana. Sociedad y Sexualidad*. Volumen 1. México. Consejo Nacional de Población. 1982

¹²⁸ O. Cit. *Teorías de la adolescencia*. "Durante la adolescencia los cambios de conducta tales como la agresividad y la torpeza están vinculados con alteraciones fisiológicas. Además, el concepto de sí mismo y la imagen del cuerpo ponen al individuo en relación de otras personas" Págs. 29 y 30.

¹²⁹ Gilberto Giménez. *La cultura como identidad y la identidad como cultura*. México. Ed. III Encuentro Internacional de Promotores y Gestores Culturales. 2005. Artículo. "La cultura es la organización social del sentido, interiorizado de modo relativamente estable por los sujetos en forma de esquemas o de representaciones compartidas, y objetivado en formas simbólicas, todo ello en el contexto históricamente específicos y socialmente estructurados, porque para nosotros, sociólogos y antropólogos, todos los hechos sociales se hallan inscritos en un determinado contexto espacio-temporal. (...) Es decir la identidad no es más que la cultura interiorizada por los sujetos. Pág. 5

http://sic.conaculta.gob.mx/ficha.php?table=centrodoc&table_id=70

amigos. Política que inicia desde la entrada al aula hasta la salida de ella, con la intención de extender a la vida social y cotidiana el concepto normativo metodológico del teatro. No existe en la travesura escénica exploratoria, acciones sin acuerdos. Sin guía establecida, esta intencionalidad del diseño no se pudo haber dado como base, para conformar a un actor libre. Las normas creativas e imaginativas ordenan el juego teatral, la acción, la improvisación y la misma representación. Los límites establecidos por todos fueron de gran importancia para respetar, las decisiones de la inquietud del sí. Romperlos implicó la negación del juego y la consecuencia fue que la improvisación no tenía creatividad. Los límites se organizaron entre todos, en beneficio de la construcción de los otros. Sí. Recuerdo que los más pequeño de 14 años; eran Mariel Sosa, Astrid Castillo, Tanya Piña, Claudia Escalante y Vania Benitez. Siguiendo de los compañeros de 17 y 18 años Lelsi Contreras, Axel Escalante, Alejandro Rodríguez. Hasta los más viejos (Risas) 22, 25 y 26 años. Sonia Gonzáles, Rosa Bernal, Víctor Pérez. Usted y yo. Mejor no decimos la edad... (Risas). Nos hicimos responsables de lo acordado, como nos íbamos a relacionar, de que forma partíamos para ejercer la crítica, que palabras manipularíamos dentro del taller, que ropa utilizaríamos, que tipo de consejo aplicaríamos en caso de romper el acuerdo y sobre todo el tipo de deseos, sueños y utopías que queríamos alcanzar entre todos. Trece jóvenes representativos de una clase social media, estudiantes, trabajadores, con grandes problemas de abuso escolar y familiar entre las más pequeñas. La mayoría de nosotros de familias desintegradas o con una gran soledad, de convivencia. Sí, amigables pero desesperadamente solos. Asustadas e impresionados por la gran cantidad de muertes. Por la abusiva corrupción política, escolar y humana que ya se plasmaba en nuestras relaciones sociales. (Pausa) Sí esos éramos, somos y seguiremos siendo. Adolescentes, jóvenes y adultos descubriendo a través de una pedagogía libertaria¹³⁰ teatral informal, profesional y comprometida, una técnica para poder construirnos democráticamente y romper el silencio en búsqueda de una mejor didáctica teatral informal para todos.

¹³⁰ Argentina Patnella Ceballos. *Corrientes contemporáneas de la pedagogía*. México. Secretaria de Educación Pública. S/F. Pág. 201.

Escena 2. Michael Chejov. El teatro de la imaginación eurítmica.

Alumno.- Mikhail Aleksandrovich Chekov 29 de agosto de 1864 al 30 de septiembre de 1904 fue un actor y director de teatro y de cine ruso-estadounidense. Fue uno de lo más extraordinarios maestros del S.XX. Desde su debut profesional en el Primer Estudio Experimental del Teatro de Arte de Moscú, en 1913, hasta su muerte en Hollywood cuarenta y dos años más tarde. (...) convirtió la imaginación y el trabajo sobre el personaje en sus fundamentos básicos. En la técnica de *Chejov*, todos los ejercicios derivan de estos fundamentos.¹³¹

Profesor.- Así es. Porque su perspectiva pedagógica para crear su didáctica fue con base a las ideas del pedagogo, antropólogo y filósofo austriaco *Rudolf Steiner*. Creador de las escuelas Waldorf (1919) donde la Eurytmia¹³² es parte fundamental del curriculum oficial dentro de lo que sería para nosotros la educación básica. Entre las que se encuentra la imaginación, el ritmo y la armonía como categorías pedagógicas que definieron entre otras cosas su método¹³³ y que nosotros retomamos para nuestro proceso de puesta en escena. Donde las imágenes en

¹³¹ Michael Chejov. *Sobre la técnica de la actuación*. España. Ed. Alba. 2005. Pág. 16

¹³² Mario Castro. *Educar para lo humano. La euritmia en la escuela*. 2011. "La euritmia es un nuevo arte de movimiento creado en 1912. Etimológicamente significa, eu: bello, armonioso, y ritmia: movimiento, ritmo, por lo tanto, es un ritmo bello, armonioso. (...) Para querer entender la euritmia, primero recomendaría hacerla, vivenciarla. Pero ahora nos toca tratar de definirla. Cuando decimos que la euritmia es un nuevo arte de movimiento, ya hay dos sustantivos que merecen de cierta aproximación y aclaración que nos unifique: "arte" y "movimiento". Durante la formación de euritmia se incursiona en las leyes que hacen viva la poesía y la música, como por ejemplo, el ritmo, el compás y la altura de tonos en la música; y en la poesía, el ritmo, el estilo y la rima, como para nombrar algunos elementos. Teniendo en cuenta todo esto, el euritmista los expresará por medio de gestos corporales que buscan ser lo más fiel y verídico a la experiencia auditiva, pues mientras se hace euritmia se escucha la música o la poesía que se está trabajando/euritmiando. Es decir que la euritmia hace visible lo audible. Pone sobre el escenario la música y la poesía con gestos (sobre todo de los brazos, como continuación del sentir) corporales eurítmicos y formas coreográficas". <http://educarparalohumano.blogspot.mx/2011/07/la-euritmia-en-la-escuela.html?m=1>

¹³³ Francisco Larroyo. *Didáctica General Contemporánea*. México. Porrúa. 1970. "Método en general es todo proceder ordenado y sujeto a ciertos principios o normas para llegar de una manera segura a un fin u objetivo que de antemano se ha determinado. Los vocablos griegos meta y hodos (de donde se deriva la palabra método significa literal y conjuntamente *en ruta, o en camino*." Pág. 135.

los ejercicios didácticos, los movimientos eurítmicos, el entrenamiento corporal y el concepto de la partitura, fueron fundamentales para nuestro proceso de liberación escénica moral. Y que se fueron definiendo conforme avanzaba el taller y las necesidades de la obra de teatro. Durante el proceso pudimos observar que ciertos hábitos generados por la desconfianza se iban transformando en seguridad al sentir y ver como se moldeaba el carácter¹³⁴ hacia actitudes mas positivas y serias con relación a nuestra educación emocional. Era conmovedor. Nunca fuimos rigurosos, ni arbitrarios en la selección de lo que deseábamos hacer. Siempre intentamos movernos en un ambiente de amor, empatía y honestidad para que pudiera germinar esa transformación. Utilizando siempre un lenguaje lúdico, emotivo y popular hizo que las circunstancias, situaciones y ambientes violentos que surgían, se llenaran de buen humor para que el estado del aula y las escenas representacionales tuvieran armonía, confianza y fe de acción. Tratando siempre de buscar la relación con los otros, los otros con el entorno y todos con el cosmos, construido imaginativamente a través de nuestras sensaciones, aceptando su existencia imaginaria.¹³⁵ Para conocer la verdad de la palabra a través de la reflexión de nuestras acciones. Por eso *Chejov* utilizo la euritmia pedagógica¹³⁶ como un intento de convertir lo pueril de las relaciones humanas en expresiones artística con el objetivo de enseñar a los humanos actores a pronunciar sin temor sus emociones y afectos de su formación.

Alumno.- Si recuerdo un ejercicio básico, cuando levantábamos nuestros brazos y abríamos nuestras pernas hasta estar completamente abiertos, para sentir que

¹³⁴ Víctor Manuel Aíza. *El carácter en el teatro*. México. Ed. UNAM. 1967. "Por definición, carácter quiere decir predominio de cierta constancia de la normas que asume el yo para solucionar sus tareas" Pág. 20

¹³⁵ *Op. Cit.* Michael Chejov. "Ver a través de las imágenes. Para los artistas con imaginaciones maduras, las imágenes son seres vivos, tan reales en sus mentes como visibles son físicamente ante nuestros ojos los objetos que nos rodean. A través de la apariencia de estos seres vivos, los artistas <<ven>> una vida interior. Experimentan con ellos su felicidad y sus penas; ríen y lloran con ellos y comparten el fuego de sus sentimientos" Pág. 68

¹³⁶ Adriana Pérez Pesce. *Euritmia: el arte de la armonía y la belleza en los movimientos*. Noticias Positivas Gestionado por WordPress & Publiactiva. Categoría Educación y cultura. 2011 "Dentro de la actividad, se encuentra la euritmia curativa que trabaja en el fortalecimiento y la recuperación de la salud del individuo; la euritmia artística que tiene como principal objetivo la expresión artística y la euritmia pedagógica, que se centra en educar la organización corporal, establecer el dominio sobre la lateralidad, la coordinación motora gruesa y fina, ritmo y posturas. También incluye música, historias, poesías, cuentos de hadas, leyendas y literatura en general".

<http://www.noticiaspositivas.net/2011/08/23/euritmia-el-arte-de-la-armonia-y-la-belleza-en-los-movimientos/>

del centro del cuerpo irradiaba una luz, que salía por los dedos de las manos y los pies, de la cabeza, de los ojos, logrando que esta sensación se dispersara por todos los poros, hasta encontrar la de mis compañeros y así hasta vibrar con las paredes del salón de clase, del suelo y mas allá, hasta el universo. Yo sentía mucho calor estaba ardiendo, podía sentir el fuego, en mis manos, mis ojos, sentir hervir mi sangre. En verdad abrió y estimulo mi imaginación y me hacía sentir seguro de mi y de mucha confianza con los otros.

Profesor:- Efectivamente nosotros del “*Mapa para una actuación inspirada*”¹³⁷ que propone *Chejov* para formar a un humano/actor, solo utilizamos los sentimientos de facilidad, de forma, de belleza y de totalidad para realizar ejercicios de Irradiación, de vuelo, de fluidez y moldeado¹³⁸ y así incentivar la imaginación. Palabras que se integraban constantemente en el movimiento del cuerpo como base para iniciar otros más. Irradiar, volar y moldear el espacio fueron ejercicios eurítmicos imaginativos para prender algunas “*bombillas*”¹³⁹ que son acciones para estimular imaginativamente la psique, el alma y el cuerpo del alumno/actor. Y que nosotros re-interpretamos e inventamos de muchas formas de acuerdo al estímulo del grupo en acción. Lo hacíamos dentro del entrenamiento corporal poniendo mucho énfasis en la relajación del movimiento de; cabeza, brazos, piernas y cadera, ampliamente relacionándolos con imágenes que fueran surgiendo durante el recorrido físico. Sintiendo que la voluntad para realizarlos partía detrás del ombligo,¹⁴⁰ por lo que representaba. Nos llevó a explorar nuestro mundo interno, mostrando sistemáticamente las miles de formas que tenemos los humanos de expresar libremente todo aquello que nos inquieta, nos oprime. Conduciéndonos teóricamente a la reflexión-acción freiriana de esos movimientos psicofísicos con el mundo social, político de la representación teatral. Confundidos por una educación bancaria.

¹³⁷ *Op.Cit.* Michael Chejov. Pág. 51

¹³⁸ *Ibid.* Págs. 121-140.

¹³⁹ *Ibid.* A medida que dominemos las distintas técnicas, en seguida comprobaremos, que sólo iluminar conscientemente dos o tres bombillas, se produce una reacción en cadena y se encienden varias bombillas, más sin querer que en ningún momento tengamos que prestarles una tención especial. Pág. 50

¹⁴⁰ *Cfr.* Gutiérrez Tibón. *El ombligo como centro erótico*. México. Ed. FCE/SEP Letras Mexicanas No. 16. 1979.

Alumno.- Un teatro que hace más énfasis en los olores, en los sabores, en las texturas del cuerpo y su relación con el ambiente como motores para despertar al cuerpo. Miles de movimientos libres surgían de acuerdo a los acompañamientos musicales, al roce de un brazo con la pierna, con la interferencia de un olor, con la inesperada sensación de líquidos sobre el espacio, en fin, cantidad de variantes para pensar la vida en acción y para buscar en las imágenes creadas, la verdad escénica anhelada por la ficción.¹⁴¹

¹⁴¹ *Op.Cit.* Michael Chejov. “Para Chejov, el secreto esta en alguna parte situada fuera del teatro y de la vida, el algún lugar en los más profundo de la imaginación del interprete” Pág. 23

Escena 3. El entrenamiento del cuerpo, de la voz y de las emociones.

Profesor.- No hay que olvidar que el Teatro ha funcionado para la construcción de algunas teorías psicológicas y que su lenguaje escénico ha sido extraído de ahí mismo y de muchas otras áreas científicas. En este caso, hablamos de un entrenamiento actoral cuyo objetivo específico era que los alumnos educaran su flexibilidad, resistencia, fuerza, disciplina y atención a las indicaciones dadas. Saber observar indicaciones sin humillaciones. Es importante mencionar que los entrenamientos en el Teatro Social Educativo cambian de acuerdo a las necesidades de la puesta en escena. Esta instrucción siempre se relacionaba con la imaginación creativa, el alma revolucionaria y el cambio corporal.¹⁴²

Alumno.- Es verdad recuerdo que para entrenar el cuerpo actoral, los movimientos psicofísicos se ejecutaban cada día se sesión Y eran una serie de acciones extraídas de la cotidianidad de cada uno de nosotros y consistían en reproducir ocho movimientos. El primer movimiento era caminar por el espacio, el segundo trotar, el tercero fragmentar metafóricamente nuestro cuerpo, en el cuarto la indicación era convulsionarse, el quinto corríamos por todo el lugar, el sexto nos movíamos lentos con un preciso control del cuerpo, el séptimo era lanzarse imaginativamente de una gran altura al vacío, caer y rodar, el octavo y último brincar. Acompañados rítmicamente de un sonido musical.

Profesor.- No esta de más mencionar la cantidad de combinaciones que pueden existir en estas modalidades de los movimientos, de la música y de los objetivos. Estos se integraban a las necesidades humanas del grupo de acuerdo a su cultura y a la puesta en escena. Nosotros íbamos descubriendo miles de formas de emitir sonidos y de posiciones corporales. Cantidad de sensaciones, emociones y estados de ánimo de acuerdo a las aplicaciones de las categorías chejovianas. Concretos diálogos al hacer referencia del discurso freiriano. Que durante el entrenamiento era atendido en los estáticos solicitados inesperadamente.

¹⁴² O. Cit. Michael Chejov. "El cuerpo y la mente del ser humano son inseparables. Ningún trabajo del actor es completamente psicológico ni exclusivamente físico. Siempre se debe dejar que el cuerpo físico del actor y del personaje influyan sobre la psicología y viceversa. Po este motivo, todos los ejercicios del actor deben ser psicofísicos y no deben ejecutarse de forma mecánica". Pág. 57

Alumno.- Sí. Mantenerse quietos durante varios segundos o minutos nos hacía reforzar nuestra voluntad para dar paso a una variedad de emociones muy intensas. Era inesperado cuando detenía la música en los momentos corporales de mayor complejidad. La mirada fija, hacia un punto recreaba nuestra sensación perceptual del contexto que nos rodeaba. Y sentir metafóricamente la voz en el cuerpo que nos hacía realmente vibrar de emoción. La mejor parte era cuando nos dejaba en libertad para inventar nuestra euritmia de acuerdo a lo que veíamos en la música, de las imágenes recreadas en el cuerpo y la voz y volar, irradiar, poder moldear el espacio con todo eso que sentíamos y razonábamos.

Profesor.- Los ejercicios para reconstruir el aparato fonador, era a través de la imitación de sonidos de animales, de canciones, de opera. Exploraciones vocales en diferentes volúmenes, muchos gritos con posiciones extraídas del entrenamiento y por último la imitación de los sonidos del silencio.

Alumno.- Esta parte era la más atractiva, porque en el silencio dejábamos que el cuerpo se moviera, solo eso moverlo sin ningún objetivo, dejarlo libre tranquilo, solo escuchando los sonidos del silencio en el cuerpo para que se articulara bellamente por el espacio, moldeando las emociones encontradas, para la construcción de una euritmia artística.

Profesor.- El cuerpo, la voz y las emociones muy determinadas como la ira, el amor, el odio y la felicidad, fueron integrándose a la festiva y elegante composición del personaje a través de la expresión corporal, para convertirlo y mostrarlo en un hecho estético.

Escena 4. Los nueve tiempos para la imaginación creativa de puesta en escena.

Profesor.- El grupo debe tener una intención común de desarrollar un proyecto estético.¹⁴³ Si no, las actividades serán interrumpidas constantemente por una cantidad increíble de pretextos y una versatilidad inventiva de ausencias. Tal vez esta sea la parte más difícil de generar en la práctica. Porque esta intención ya teorizada anteriormente se fue desarrollando conforme se aplicaban ciertos tiempos de trabajo. Los tiempos de trabajo, llevan un orden que fue necesario organizar así, pero estos no deben ser rigurosos en otros procesos. Dividido en nueve estaciones para el desarrollo de los colores, las texturas, las palabras, los gestos, la memoria, la concentración y la inquietud del si.

Primer tiempo

Alumno.- Se refería; a la reflexión/acción de cómo liberar nuestro cuerpo y que partes según las necesidades del montaje eran necesarias trabajar. Descubrimos que; la cabeza, los brazos, la cadera y la piernas fueron fundamentales como articuladores y origen de los otros movimientos. Ese conjunto de ocho movimientos ahora se articulaban en acciones corporales que teníamos que educar por la interferencia de hábitos intelectuales y manuales que se adquieren en la socialización y a la definición moral. Hacerlas conscientes fueron fundamentales para reconstruir el cuerpo con sus valores estéticos democráticos/populares. Reconocimiento lo social del cuerpo físico, tomando en cuenta algunos de los elementos que lo conformaban; el color de la piel, la textura, el volumen, la altura y la elasticidad. Nos ayudaron a descubrir el yo soy así.¹⁴⁴ Ejecutábamos corporalmente reflexiones teóricas para reafirmar la importancia del

¹⁴³ Santiago García. *Teoría y práctica del teatro. Volumen II*. Ed. Alarcos. La Habana, 2010. Pág. 7

¹⁴⁴ Gilberto Icle. *Pedagogía Teatral, situación pedagógica e inquietud de sí*. Brasil. CiDd. 2010. II Congreso Internacional de Didácticas. PDF. "Aquí esta la ética stanislavskiana: la atención a si, al cuerpo, al universo interior, a la disciplina, al compañero, al conjunto de la obra teatral, implica una transformación de si, no obstante, con la finalidad de ejercitar mejor la función de actor. En la Pedagogía Teatral contemporánea esa función irá a dispersarse al pretender la transformación del ser humano por medio de la práctica teatral: una especie de inversión del proyecto stanislavskiano. Pág. 125

yo social dentro de las situaciones familiares y escolares que acontecían en la cotidianidad, para después mostrarlo en el Teatro.

Profesor.- Exacto. Tenía que ver con la claridad metodológica que cada uno utilizaba para liberar al cuerpo a través de la acción, en el supuesto de que este se encontraba históricamente¹⁴⁵ sometido, encerrado, violentado y confundido por el concepto de disciplina, orden, respeto y humildad de una educación colonialista. Y como ustedes venían de escuelas oficiales con la sombra del opresor, este fue el primer paso que tuvimos que hacer aflorar, para que esos fragmentos confusos de su personalidad opresora se mostrara violentamente en sus relaciones escénicas y comenzaran a liberarse y convertirse en acciones creativas, complejas y sublimes. Complejas porque estaban cimentadas en muchas otras áreas científico-artísticas, integradas a una metodología para pensar nuestra práctica y transformarla en escena en signos concretos. Reconociendo las emociones tanáticas para convertirlas en un hecho estético en beneficio vital de la puesta en escena. Y sublimes porque recreaba estados pudorosos de buenaventura, fe y satisfacción humana. Lo cual nos permitió recapacitar sobre ese potencial creativo que poseen todos los hombres y las mujeres adolescentes, que nos enfrentaba a un cuestionamiento productivo para su fuerza conflictiva no nos destruyera. Decidimos lo erótico.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Michel Foucault. *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires. Siglo XXI. 1976. "A los que roban se los encierra; a los que violan se los encierra; a los que matan, también. ¿De dónde viene esta extraña práctica y el curioso proyecto de encerrar para corregir, que traen consigo los Códigos penales de la época moderna? ¿Una vieja herencia de las mazmorras de la Edad Media? Más bien una tecnología nueva: el desarrollo, del siglo XVI al XIX, de un verdadero conjunto de procedimientos para dividir en zonas, controlar, medir, encauzar a los individuos y hacerlos a la vez "dóciles y útiles". Vigilancia, ejercicios, maniobras, calificaciones, rangos y lugares, clasificaciones, exámenes, registros, una manera de someter los cuerpos, de dominar las multiplicidades humanas y de manipular sus fuerzas, se ha desarrollado en el curso de los siglos clásicos, en los hospitales, en el ejército, las escuelas, los colegios o los talleres: la disciplina. El sigloXIX inventó, sin duda, las libertades: pero les dio un subsuelo profundo y sólido — la sociedad disciplinaria de la que seguimos dependiendo". Contratapa. PDF.

¹⁴⁶ Miguel Escobar Guerrero. *Eros en el aula. Diálogos con YMAR*. España. Ed. La Burbuja. 2005. "El erotismo —como describe Dadoun-, encuentra su exhibición su fuente y sus recursos, su primordial sustancia y su mirada dominante, confesada o secreta, en la sexualidad [...] En todos estos dominios, constitutivos del ser mismo de hombre, el erotismo trata y pone en escena, bajo múltiples formas y transformaciones los objetos irrecusables como son el cuerpo, percibido como una realidad unitaria y global, los órganos, examinados en sus límites, funciones y roles distintivos, la libido energía sexual que irriga la totalidad del campo humano y, el deseo, conformado según un consenso casi universal, como la fuente esencial de las actividades humanas.

Alumno.- Sí, porque en esos días estábamos inmersos en un sin fin de ideas y posibilidades de mejor vida, que muchas veces generaba rumores violentos, fríos, y calculadores que nos alejaba lentamente de una inquietante y sorprendente vida corporal afectiva. (Pausa) A veces uno piensa que la solución mas adecuada es la que te propone la mañosa educación bancaria, pobre.¹⁴⁷ Por eso estábamos perdiendo nuestra sensibilidad. Nuestra estética.¹⁴⁸

Profesor.- Y Porque en un mundo como el nuestro, es real, que una formación popular teatral con adolescentes sin metodología puede convertirse en mundana y manipuladora acción educativa. Influenciada por los medios de comunicación de una sociedad consumidora de concursos de fácil y rápido concepto del éxito. Que puede generar en los adolescentes dedicados al arte teatral una inconformidad deprimente que abrumba e intensifica su razón de ser, alejándolos cada vez más del conocimiento de la imaginación creativa. Siendo una posibilidad de la didáctica teatral con adolecentes una estrategia para que el ser humano vuelva querer ser lo que siempre ha deseado ser.¹⁴⁹

Alumno.- Teníamos que romper esas introyecciones opresoras en nuestras estructuras musculares, por eso trabajábamos tanto en él, dos horas, tres veces a la semana. Recuerdo la gran dificultad que tuve para realizarlos conscientemente las primeras veces, estábamos duros, rígidos, alienados. Que al realizar esos

Estos cuatro factores –cuerpo, órgano, libido y deseo- tejen entre ellos lazos íntimos, de variable geometría que compone la textura del erotismo”. Págs. 32,33.

¹⁴⁷ Eugenio Barba y Nicola Savarese. *Anatomía del actor*. México. Ed. Veracruzana. INBA/SEP, Gaceta. 1988. “Pobreza para empezar, no es miseria: se asocia a la idea de moderación, rigor, severidad. Austeridad es, tal vez, el término que más se le parece. Pero no como suele decirse en la jerga política actual de una bien programada regulación de gastos e incentivos. (...) Pobreza por tanto como austeridad, como dirección precisa, o incluso dureza, rigidez, programabilidad: atención casi exclusiva a lo esencial. Riqueza no es opulencia. Rico, por lo demás, se dice de un drapeado, de un muestrario, de una línea. En todos casos el término indica algo que no tiene nada que ver con el valor, con el precio, sino más bien con la variedad, con la configuración, con la improgramabilidad, ya se trate de una línea curva o de un muestrario. Un drapeado rico puede hacerse incluso con un tejido pobre; un surtido rico puede ser también de bagatelas. Riqueza por tanto como flexibilidad, variedad, vivo y ordenado desorden”. Pág. 212.

¹⁴⁸ Raymond Bayer. *Historia de la Estética*. La Habana. Ed. Pueblo y Educación. 1984. “Tomaremos el término de estética aquí en el sentido de reflexión acerca del arte. La palabra estética no hizo su aparición hasta el siglo XVIII al emplearla Baumgarten (1714-1762) y aun en ese momento no significa más que teoría de la sensibilidad conforme a la etimología del término griego *aisthesi*”. Pág. 7

¹⁴⁹ Gilberto Icle. *Pedagogía Teatral, situación pedagógica e inquietud de sí*. Brasil. CiDd. 2010. II Congreso Internacional de Didactiques. PDF. Sin embargo, en el transcurrir del siglo XX la Pedagogía Teatral se irá a generalizar para otros contextos que van más allá de la compañía teatral y será empleada por el ser humano, más allá del actor. Pág. 5

sencillos movimientos; caminar, trotar, fragmentar, convulsionarse, correr, traslado lento junto con la caída al vacío y finalmente saltar, nos permitió ir descubriendo juntos, esa misteriosa influencia opresora y porque aunque usted es gordito... (Risas) los ejemplos que nos ponía para realizarlos, mostraba la gran cantidad de ataduras, miedos que teníamos para romper esos significados sociales¹⁵⁰ reconstruidos en nuestra cotidiana educación bancaria.

Profesor.- Exacto, por eso la explicación inicial para el trabajo de exploración corporal, libre, sin moral individual. Para que en este primer paso y ante esta visión tan estrecha del espíritu que causa la educación bancaria, tanto el caminar como el correr y la infinidad de movimientos ciudadanos que realizábamos en la vida cotidiana se volvieran nuevamente importantes y significativos en la expresión escénica.

Alumno.- Y que a través de este contenido programático, el cuerpo creativo, pudo al menos identificar al opresor y acercarnos a nuevas significaciones corporales liberadoras. Creando una moralidad conjunta, comunitaria que nos permitió ser más espontáneos a los obstáculos que nos surgían de nuestra propia identidad.¹⁵¹

Profesor.- Repetirlos una y otra vez en diferente ritmos, tonos, volúmenes, acompañados de un sin fin de estilos, tipos y secuencias musicales en diferentes espacios durante una hora o más, les permitió descubrir esas vibraciones psicológicas, y volver a ese cuerpo sensible, en su capacidad, para recibir sus impulsos interiores y poder transmitirlos al público con expresividad.¹⁵²

Alumno.- Es decir la libre expresión de la imaginación corporal para la creación de personajes, ambientes, emociones, sensaciones, pensamientos a partir del rompimiento de estructuras corporales ya caducas y enajenantes. Reconocer y apropiarse nuevamente de nuestro cuerpo, escondido por la educación bancaria. Y volver a ser libres. Es decir y según lo que dice la SEP; “en primer lugar se

¹⁵⁰ Pilar Diez del Corral. *Arte Terapia. El cuerpo como terreno dónde el significado se inscribe y se reconstruye*. Barcelona. Ed. Universidad Complutense. Colección Psicología y educación. Arte terapia. 2007. Revista <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2488703>. Págs. 261-274

¹⁵¹ O. Cit. Gilberto Giménez. *La cultura como identidad y la identidad como cultura*. “En la escala individual, la identidad puede ser definida como un proceso subjetivo y frecuentemente autoreflexivo por el que los sujetos individuales definen sus diferencias con respecto a otros sujetos mediante la autoasignación de un repertorio de atributos culturales generalmente valorizados y relativamente estables en el tiempo”. Pág. 9.

¹⁵² O. Cit. Michael Chejov. Sobre la técnica de la actuación. Pág. 139.

busca que los estudiantes desarrollen un pensamiento artístico que les permita expresar sus ideas, sentimientos y emociones, así como apreciar y comprender el arte como una forma de conocimiento del mundo en donde los sentidos, la sensibilidad estética y el juicio crítico desempeñan un papel central.

Profesor.- En este primer mes buscamos nuestro camino educativo y siguiendo algunas ideas metodológicas de *Richard Schechner*,¹⁵³ en cuanto a la creación del performance, elaboramos este diseño del proceso creativo grupal. Para incentivar comunitariamente nuestro ser social con los otros. Con infinitas variedades de elementos intentamos encontrar en los poemas, sonidos, luces, ambientes y colores incentivos para comenzar a crear “algo”. No sabíamos, *qué*, pero si lo sentíamos y sobre todo lo imaginábamos. Era un trabajo libre. No se partía de ninguna idea específica. Se realizaban ejercicios de karate, danza prehispánica, folklórica, bailes de salón, clásicos y contemporáneos y todo aquello que se nos ocurría para desbloquearnos. Revisados después con un rigor didáctico y re-inventados constantemente. Se trabaja en uno y con el grupo. Se partía del caos como estrategia didáctica de utilidad creativa, del cual brotarían las primeras ideas, un orden-confuso, definido que nos llevaría al proyecto específico. Siendo la concientización de los tópicos de *Freire* una constante en la formulación de nuestra corporalidad y orden. Porque siempre teníamos una hora de discusión teórica antes del iniciar el entrenamiento que duraba entre dos y horas y media, para acordar el objetivo teórico de la sesión, que íbamos a buscar en el objetivo práctico. Aplicamos en ese momento lo que *Freire* llamo las preguntas problematizadoras, a través de dos imágenes que observábamos en aquel entonces de una mujer indígena morena y una modelo rubia. Las comparaciones, el estudio de sus formas de vestir, el color de piel, la mirada y a la pregunta de ¿Quién es bella? nos hizo entender la relación que teníamos cada uno de nosotros con el opresor y el oprimido y lo difícil que es identificarlo, pero que al hacerlo pudimos reconocer nuestra necesidad propia identidad.

¹⁵³ Cfr. Antonio Prieto, *Performancelogía*. México. Citru.doc. Cuadernos de investigación teatral, No. 1, Nov. 2005. <http://performancelogia.blogspot.mx/2007/07/los-estudios-del-performance-una.html>

Segundo tiempo.

Alumno.- Exacto. Por eso en el mes dos. Fue la introducción de un posible texto que a través de esas preguntas problematizadoras pudimos recopilar una gran cantidad de materiales; visuales, musicales, literarios, revistas, cuentos, canciones, pinturas, historias, texturas, olores y sabores de todo tipo que nos ayudo a incentivar la imaginación, la creatividad e ir concretando en la reflexión las palabras y las acciones. Que al integrarse en el pensamiento comenzó a construir una historia final que se externaba en gestos corporales.¹⁵⁴ Recrear la imaginación era base fundamental en la técnica chejoviana. Y que para nosotros fue un objetivo general. Para alejarse de la queja emotiva psicológica del humano-actor y dar paso a la imagen creativa del personaje-actor social. La memoria imaginativa como una herramienta fundamental para el aprendizaje-imitación concreta y aplicable a la subjetivación del personaje.

Alumno.- Lo que más nos permitía integrar esta dialéctica teórica/práctica era el momento en que quitaba la música y nos teníamos que detener en la posición en que nos encontráramos para generar el proceso de conocimiento del gesto corporal que resultaba, al imaginar la manera en que esa problemática psico-social se iba construyendo. Con las preguntas problematizadoras: ¿Qué es lo que se destruye? ¿Qué es lo que se crea en la vida? ¿Hacia dónde marcha la vida? Doloroso proceso, pero lleno de energía, voluntad, juego e imaginación. Porque “No hay ejercicios puramente físicos en nuestro método”, diría *Chejov* que influya en mi psique-alma. En los movimientos unían el alma, la razón, el cuerpo y el resultado que se transmitía en la emisión los sonidos vocales.

¹⁵⁴ *Op.Cit.* Michael Chejov. *Sobre la técnica de actuación*. “Así pues podemos decir que el mismo movimiento es en un caso físico (gesto) y en otro caso psicológico (cualidades e imágenes). Acuñaemos, para uso futuro, el término <<gesto psicológico>>, que significará el gesto junto con los sentimientos con él relacionados. Aplicaremos este término tanto a los gestos visibles (reales) como a los gestos invisibles (potenciales). Pág. 143.

Tercer tiempo.

Profesor.- En el mes tres. El proyecto escénico se comenzaba a perfilar. Llegamos al momento de las grandes discusiones sobre diversos tópicos sociales tomando en cuenta el diálogo como un fundamento de comunicación con cinco grandes temas seleccionados por las exploraciones, que el grupo necesitaba concretar; la guerra, el sexo, la violencia, la familia y el amor. Pero a través de la teorización-práctica sobre los conceptos de los valores.¹⁵⁵ Nos hizo recapacitar en dos ideas para formar a nuestros personajes; uno que el cambio de valores estéticos en un ser humano transforman su corporalidad y sus intereses de vida. Dos que para construir las acciones lúdico-dolorosas de los personajes es importante dignificar sus pensamientos, palabras, cuerpos, sueños y utopías. Este proceso a la par nos ayudo a ubicar nuestros miedos para comprender la importancia de hablar de muchas formas y maneras para romper ese silencio que tanto nos confundía. Teníamos una vida de acciones sin sentido, hacer por hacer dónde todos hacíamos lo mismo. Pero que pudimos por fin romper este silencio para vivir y verdaderamente crecer.

Cuarto tiempo.

Profesor.- En el mes cuatro. Comenzamos a idear el espacio representacional, es decir, el pensar dónde se iba a mover este cuerpo liberado. Trabajar directamente sobre el espacio, el como, íbamos a lograr un registro del código corporal encontrado y plasmarlo sobre el lienzo escenario. Para ello recurrimos nuevamente al trabajo de la inmovilidad, la repetición y el desplazamiento lento y rápido a partir de la imitación de otros cuerpos; de animales, de insectos hasta imaginar objetos inanimados, zapatos, fábricas y un gran etcétera para crear un ambiente. Hasta encontrarse con el desmantelamiento minucioso de cada movimiento para conformar una partitura corporal¹⁵⁶, que se escribían sobre un

¹⁵⁵ Cfr. Juliana Gonzáles. Josu Landa. *Los valores humanos en México*. Siglo XXI UNAM. 2006.

¹⁵⁶ <http://consuelomendez.blogspot.com/2010/10/partituras-corporales.html#!/2010/10/partituras-corporales.html> La partitura corporal es una metáfora que hace alusión a cómo la música vive en el cuerpo. Es una metáfora que quiere expresar el cómo a veces nos empeñamos en buscar la música fuera. La música

papel bond con textos ideogramáticos que definía los glifos, escritura expresiva que cada grupo seleccionaba para una secuencia de movimientos. Todo con relación al ambiente sonoro sugerido¹⁵⁷ y a los espacios imaginados.

Alumno.- Esa partitura nos ayudó a decidimos por un texto prehispánico. Un texto que hablará sobre la soledad, la corrupción, el engaño de nuestros días, el mito y los ritos de una cultura prehispánica sometida pero reinventada con una buena dosis de esperanza y de aventura contemporánea. Porque a fin de cuentas a esta edad todavía seguimos siendo niños jajaja bueno nuestra alma. Y el imitar y hablar como dioses y fantasmas nos ayudo a que el juego de la expresión corporal¹⁵⁸ de la partitura se conservara de acuerdo al compromiso cultural de cada uno de nosotros.

Quinto tiempo.

Alumno.- Esto nos llevó a recurrir a un mito prehispánico nahua, trasladado a cuento de fantasía¹⁵⁹ por *Antonio Zepeda* llamado *Huitzitzili o Pico de espina, de*

está fuera, evidentemente, está fuera no solamente en esta música que nos han dejado los compositores, sino también está fuera en la forma más pura y elemental, en los fenómenos naturales. Está, en su forma elemental, y en forma básica a través de lo que somos como seres humanos, en la respiración... Es decir, la música, el ritmo, la melodía, los elementos que la componen están presentes en nuestra cotidianidad. El lenguaje hablado está lleno de sonoridades, está lleno de ritmos, de alturas, de dinámicas, de timbres diferentes. Entonces, hablar de la metáfora es una manera de decir cómo la música y el sonido viven dentro de nosotros.

¹⁵⁷ Consultar para ver los ejemplos grabados en el blog. <http://escuelalibredeteatromexicano.blogspot.com/>

¹⁵⁸ Eréndira Bringas. *Expresión Corporal*. México. Ed. Investigaciones Técnicas Educativas "La expresión corporal es en esencia, una manifestación de movimiento que se proyecta en el tiempo y el espacio a través del cuerpo. Específicas de las etapas del desarrollo humano y que se presentan en dos conjuntos de elementos a los que se denomina expresión corporal natural y expresión corporal adquirida. (...) En la expresión corporal se manifiestan todos los elementos del movimiento, los cuales ordenados de manera sistemática nos darán como resultado la estética del movimiento. Esto no quiere decir que al carecer de este ordenamiento, la creatividad (utilización desordenada de movimientos) se encuentra limitada, aunque naturalmente mientras más elementos técnicos se tengan, mayor posibilidades de realización creativa habrá." Pág. 15-17.

¹⁵⁹ Carmen Ramos del Rio. *Entre la realidad y la fantasía*. México. SEP. 1957. "El término fantasía, proviene del latín phantasia, y este del griego phantasia facultad que tiene el ánimo de representar los ideales en forma sensible o de idealizar los reales, y es así como se encuentran los integrantes de la imaginación creadora, que no es sino actividad invertida, que se realiza conjuntamente entre las imágenes adquiridas directamente y las transformaciones que en ellas introduce la cualidad creadora de que está dotado el ser humano, imprimiendo una dirección original a lo imaginado". Pág.18

*“cómo el colibrí adquirió sus colores tornasoles”*¹⁶⁰. Adaptado al teatro hace diez años por otro joven adolescente de una escuela de Bellas Artes. Con poesías de un poeta llamado *“Tío Alberto”* salido de la cultura popular. La historia se trataba de que después de percatarse de la destrucción de las plantas, animales y la extinción del agua, *Pico de espina* que se escondía, por ser diferente a los demás, por su pico y su color gris, decide ir en busca de ayuda divina para salvar a la humanidad. Por el gran esfuerzo, el pajarito pico de espina, muere. Dejando sorprendidos a los Dioses por la gran fuerza de voluntad de ese ser insignificante. Las divinidades de la naturaleza; Tierra, viento, agua y fuego deciden premiar su acción y volverlo nuevamente a la vida a través del otorgamiento de colores tornasoles. Darle otra oportunidad de existencia a los seres humanos. Esto sucedía en el mes cinco. Era ya un “caos” organizado de acuerdo a las primeras imágenes que se nos ocurrían de la historia, donde todo se relacionaba con el texto-puesta en escena. Adquirió forma. Las partituras corporales seleccionadas comenzaron a tener sentido y singularidad relacionándolas con las secuencia de los eventos, textuales y emotivos. Esto definía el ambiente, construido por las necesidades sociales de cada uno. Era un texto dialectico, nos permitía conversar con el, con usted, con los otros. Texto y puesta en escena, texto y estudiante-actor, texto y público, texto y educación, categorías que alcanzaron significados diferentes en la construcción de un conocimiento social y político de la puesta en escena. Texto y escenografía, iluminación y trazo escénico fueron estrategias didácticas para que todos los participantes (internos y externos) adquirieran otro juego más crítico, para rechazarlo o aceptarlo; para destruirlo o construirlo pero juntos. Y encontrarse con un nuevo teatro. Es decir el Teatro Social Educativo como terreno de síntesis y significación humana en beneficio de una

¹⁶⁰ *Ibid.* “ Los orígenes de la literatura infantil, tienen una íntima conexión con los mitos y las leyendas y a ellos habremos de referirnos para establecer antecedentes, que no han desdeñado sociólogos y psicólogos, y que la literatura le importan igualmente, para descubrir el fondo común, el complejo ideativo, que en épocas pasadas haya servido para enmarcar la ficción. (...) El hombre en el transcurso de la vida, no deja de recurrir a la imaginación creadora, bien para vivir de ella o para resolver situaciones en la que ésta se encuentra aunada a la razón. Roberto Agramontes dice: “La existencia vive ciega si no la iluminamos o la ensanchamos con la fantasía”. Pág. 18.

comunidad.¹⁶¹ Recuerdo también la creación de las máscaras para el juego corporal, enseñadas por unas compañeras mazatecas de la INEAH, que era un dibujo de máscaras de jaguar o de águila y que nosotros las rellenamos de diamantina de colores adheridas cuidadosamente con pegamento. Y las muy emotivas figuras de nuestro ser, hechas de hojas de tamal, nos ayudo a darle forma a nuestro texto dramático, vestuario y maquillaje que se relaciono con una gran mojjiganga que representaba al Ometeotl el Dios de la dualidad, porque en nuestra exploraciones corporales para representar los personajes trabajamos los conceptos de fuego, aire, agua y tierra que en nuestra obra eran los hijos de los dioses, que el *Huitzililli* tenía que confrontar para salvar a la humanidad. Nuestros cuerpos estaban pintados de los colores de esas divinidades Tláloc rojo, Tescatlipoca/negro, Quetzalcóatl/blanco y Huitzilopochtli/azul. Todos representados por una gran cabeza hecha de alambre y utensilios de cocina y grandes sabanas de cama, jajaja, sostenidas por palos de escoba que cargábamos entre todos. Recuerdo que nos movíamos en el escenario en forma de cruz como símbolo de los dioses y el cosmos divino prehispánico.¹⁶²

Profesor.- Y que me dices de las danzas aprendidas una dedicada al Sol y otra a la Luna que nos enseñaron amigos concheros¹⁶³ que mostraban los movimientos del viento, del agua y del fuego. Acompañados por los textos de poesía coral prehispánica del Tío Alberto. Combinados con los grandes saltos en giros continuos en el aire acompañados musicalmente por los sonidos de la canción, flauta y el tambor yaqui de la danza del venado, que era el modelo que utilizábamos para los movimientos del personaje/pico de espina, que ponía en juegos todos sus sentimientos.

Alumno.- Si recuerdo la explicación; al principio era imitar un modelo, en esta caso al Colibrí, fríamente, muy claro, primero los movimientos que hacía, después

¹⁶¹ Nota del autor. Más que el interés por hacer un teatro de arte, se trató de hacer espectáculos que realzaran las raíces prehispánicas del México antiguo confrontado con el problema de violencia del México moderno y que promovieran su valoración y en algunos casos apropiación de símbolos que pudieran vincularse con ellos, en contraposición a lo que otros grupos de adolescentes promueven. Como modelo pedagógico de creación escénica con relación a los problemas que ejerce una cultura nacional.

¹⁶² <http://escuelalibredeteatromexicano.blogspot.com/>

¹⁶³ <http://www.barraganzone.com/danzasmexicanas/danzasydanzantes/index.php>

se le sumo la manera en que se moría el venado en la danza y luego lo que él pensaba de la muerte de tantos jóvenes. Sentir texturas y olores diferentes, que aquí si estuvo difícil, recuerdo que pregunto Mariel: ¿Profe pero de donde sacamos tantos olores diferentes? Jajaja... Buena pregunta nos dijo, a ver ha levantarse hagamos el *entrenamiento*. Dos horas al ritmo del mambo, rock and roll, valeses, cumbia y al final un ejercicio de meditación; que se refería a la concepción de nuestro cuerpo a las formas que adquiría la opresión desde el interior y preguntarnos lo mismo a nosotros. Después de eso nos invito a sentirnos a olerlos, primero la cabeza, ojos, oídos, piernas, hasta llegar al fuerte olor de las axilas, que verdaderamente si nos sorprendió a todos... jajaja, pero que nos fue ayudando a tomar conciencia del otro y a organizar nuestra obra de teatro con una intervención diferente y lúdica al mundo en que vivimos.¹⁶⁴ Es decir una estética alternativa, popular e inclusiva dónde nos podíamos conmover como nosotros pensábamos y no como usted pensaba que teníamos que movernos. Je. Y que podíamos arriesgarnos a pronunciarnos tal y como nosotros imaginábamos un teatro con sentimientos de belleza como nosotros éramos tal como viene del interior.¹⁶⁵

Profesor.- Una relación directa entre la didáctica pedagógica y la teatralidad como una metodología para la construcción de personajes. La integración de esos meses de trabajo donde la observación de la vida, de su vida, en cuanto lo que hacían de ella y como lo hacían, su historia era fundamental. Fijarse mucho en estos talleres que organizábamos el ¿cómo? hacían los ejercicios, ¿cómo? expresaban sus emociones, ¿cómo? movían el cuerpo en diferentes situaciones, ejercicios y circunstancias era la clave. Porque el teatro como bien sabemos imita la vida. No la copia, la representa en escena. Hace presente lo que no se ve.

¹⁶⁴ Paulo Freire. *Hacia una pedagogía de la pregunta. Conversaciones con Antonio Faundez*. Buenos Aires. Ed. La Aurora. 1986 "Sabemos que el lenguaje es de naturaleza gestual, corporal y un lenguaje de movimientos de ojos, de movimiento del corazón. El primer lenguaje es el lenguaje del cuerpo y en la medida en que ese lenguaje es un lenguaje de preguntas y en la medida en que limitamos esas preguntas y no oímos o valorizamos sino lo que es real o escrito, estamos eliminando gran parte del lenguaje humano". Pág. 57.

¹⁶⁵ Michael Chejov. *Al actor. Sobre la técnica de actuación*. España. Ed. Alba. 2005. "El sentimiento de belleza, profundamente enraizado en toda naturaleza artística, debe encontrarse desde dentro. No puede imponerse desde fuera, porque es tan individual como el propio artista". Pág. 138.

Alumno.- Cierto, de hecho, se abrió la actividad a la calle, en la familia, con los amigos, en la intimidad. Observar las corporalidades para construir lúdicamente un modelo/personaje que se acercara al personaje explorado. Es decir inventar una estructura formal externa y determinarla según nuestra mirada estética la cual intentaba reproducir otra semejante. Que inmediatamente relacionáramos con imágenes personales, aplicadas a varios ejercicios de improvisación, donde los asuntos tenían que ver con nuestra vida estética. La frustración del abuso sexual familiar, el coraje del hostigamiento genital docente, el dolor de la ausencia materna y el enojo de la violencia paterna. Nos hicieron reflexionar de donde venía el miedo y como lo relacionáramos con el silencio de esta sociedad corrupta y enajenante. Necesario fue imaginarlos para generar historias de vida con su respectiva ficción escénica y comenzar a entender lo que hace un actor, vivir la realidad planteada en la ficción teatral. Es decir el actor crea personajes, los vive, entiende lo que sienten, hacen, dicen y en ¿dónde? ¿Cuándo? y ¿cómo? Y en contra o a favor de quién están. Habitarlos ha de hacerse haciéndolos, es decir accionándolos, pues actuar es igual a vivir. Y para eso hay que imaginar la vida de otros personajes para que nos enseñen a vivir como ellos viven y después reconstruirlos ética y estéticamente para beneficio de todos en nosotros. Siempre alejados de la vida íntima, personal. Siendo conscientes del uso probado de esas herramientas cuando y como empleábamos lo imitado, para recrear la obra y llevarlas a escena sin perder la dirección de lo que hacíamos, con las sugerencias de usted que ordenaba nuestras creaciones según necesidades estéticas del grupo. Una organización de abajo hacia arriba, que finalmente en el entrenamiento no dejábamos de errar y de corregir nuestros resbalones hasta llegar a obrar con certeza y lo que *Chejov* llamaba volver a realizarlos con un gran sentimiento de facilidad hasta no cometer error alguno. Es decir haber conocido estas herramientas pedagógicas para crear juntos libremente el levantamiento de escenas fue entender el Teatro como un arma para poder romper el silencio.

Profesor.- Exacto. Y tomando en cuenta siempre, que ustedes, eran la materia humana que recibiría la forma inventada, este diseño, los ayudaría a sensibilizarlo, actuarlo y representarlo amorosamente en escena.

Alumno.- Tanta repetición de los asuntos corporales fue para comprender nuestras herramientas aplicadas en el personaje con las cuales llevarías a efecto el trabajo actoral mas creativo, pasional y racional. Nos llevo a inventar una secuencia de movimientos escénicos que estudiados y reflexionados a partir de la repetición exacta. La formación de la teatralidad en el Teatro Social Educativo debe ubicarse con un sentido de facilidad como diría *Chejov*. Porque se trata de que a partir de la realidad de otros y de la fantasía de nosotros se pueda crear una ficción¹⁶⁶ de acuerdo a la forma de concebir lo didáctico.

Tiempos sexto y séptimo

Profesor.- Ya en el mes seis. Maquillaje prehispánico con pinturas vinílicas recicladas, era para idear los colores que representarían el vestuario, que pintaba todo el cuerpo y trajes creados de materiales encontrados en la basura; corcholatas, botellas de plástico, latas y un sin fin de objetos aparentemente inservibles, reconstruidos daban vida a la psique de los personajes. Creación del personaje principal, una mojjanga que representaba al Dios Omoteotl, cuya cabeza gigante estaba construida con tela de alambre, manos de papel periódico y su cuerpo hecho de telas, simbolizando un tendedero popular. En el mes siete. Ensayos abiertos y reconstrucción de lo encontrado. Repeticiones. Enfrentamiento con lo logrado, intercambio de papeles, juegos, relacionando toda la representación con sus inicios. Se invitaba a un auditorio a intervenir, a reflexionar, viendo, comentando y criticando. La puesta en escena era examinada bajo estos principios pedagógicos-teatrales muy seriamente. Intentando rescatar de las viviendas, de la calle, de la casa los colores, texturas y aspectos estéticos del mundo popular.

¹⁶⁶ Isabel Velázquez. *Gordas. Historia de una batalla*. México. Ed. Tierra Adentro. Conaculta-Cecut. 2002. "Todo trabajo de ficción es un ejercicio político. (...) Al construir la ficción seleccionamos, deseamos, medimos y evaluamos los elementos que nos permiten construir versiones alternativas del mundo. La ficción es por lo tanto un acto de protesta contra la realidad entendida en términos absolutos. La ficción es también un juicio porque en ella, a fin de cuentas, se elige lo que se dice y lo que no se dice". Pág.9.

Tiempos octavo y noveno.

Alumno.- Y por último los meses ocho y nueve. Estreno. Funciones y Elaboración de los lineamientos generales para salir a la calle. Se localizaban con toda exactitud acciones físicas, tonos musicales, ritmos que abarcaban los temas y modos de producción comunitaria en cada representación. Sin descartar los abrumadores errores técnicos, estuvimos siempre atentos a la entrañable relación con los otros y las otras antes de sucumbir ante lo mecánico y materialista. Y sí la empresa entera fue lanzada, siempre diferente como una nave al mar, ligera, tirante, eficiente, revolucionaria y activa.

Acto IV. Las conclusiones

Escena única. La empatía, la solidaridad y el ser en el Teatro Social Educativo.

Profesor-Alumno.- Esta era nuestra didáctica¹⁶⁷, con ella aprendimos a liberarnos de eso que nos oprimía y a defender nuestro Taller¹⁶⁸ de teatro como un lugar donde los sueños y las utopías se podían alcanzar. Juntos, utilizándolo como una estrategia docente que permitiría, con distintas técnicas, la participación activa del profesor y alumnos en un proyecto de trabajo. Nuestros gritos, llantos, odios, alegrías comenzaron a tomar forma en lo social, en lo teatral, en la realidad real. Solo así pudimos alcanzar el significado de la estética *Freiriana* con el único fin de valorar al ser humano adolescente¹⁶⁹. Yo también creo que el teatro es tan democrático que lo puede hacer quien lo desee, solo que como forma de vida, exige un estudio más riguroso y serio para representar, signos, símbolos y valores culturales con mayor trascendencia en la vida social de una comunidad. En este sentido utilizarlo como un arma de lucha, de cambio para resolver el conflicto del ser humano-actor, su existencia y finalidad, porque la meta es utilizar al Teatro Social Educativo como un proceso para descolonizarnos, romper barreras teóricas para poder hacernos presentes y ubicar al opresor y al oprimido como algo que se

¹⁶⁷ Francisco Larroyo. (1970). *Didáctica general contemporánea*. "La didáctica es una parte de la ciencia de la educación; su tarea reside en el estudio de los métodos y procedimientos más eficaces y adecuados en la compleja labor de la enseñanza". (Pág.33)

¹⁶⁸ <http://definicion.de/taller/> Taller proviene del francés atelier y hace referencia al lugar en que se trabaja principalmente con las manos. El concepto tiene diversos usos: un taller puede ser, por ejemplo, el espacio de trabajo de un pintor, un alfarero o un artesano. (...) En el campo de la educación, se habla de talleres para nombrar a una cierta metodología de enseñanza que combina la teoría y la práctica. Los talleres permiten el desarrollo de investigaciones y el trabajo en equipo. Algunos talleres son permanentes dentro de un cierto nivel educativo mientras que otros pueden durar uno o varios días y no estar vinculados a un sistema específico.

¹⁶⁹ Gonzalo Jaramillo Delgado. *Valoración ético-estética de la pedagogía de la esperanza de Paulo Freire*. Medellín. Universidad Pontificia Bolivariana. Escuela de teología, filosofía y humanidades. Tesis de Doctorado en filosofía. 2009. PDF. (...) El conjunto de vivencias por él evocadas en distintos momentos como "tramas" o "soldaduras" de su existencia, no serían otra cosa que su pathos, entendido como su experiencia del dolor humano, pero que no se reduce a las dificultades que se afrontan con más o menos optimismo, sino que determina una actitud, la que aquí se reconoce como esperanzosa. Es la certeza de que el dolor no se elimina, porque para ello habría que negar la vida; pero que no le lleva hacia la tragedia, sino que le permite reunir en el presente lo que ha sido, grato y desafortunado, y lo que cabe esperar del futuro, sin desistir, con la alegría de enseñar y de aprender; una esperanza de rasgos bellos, inscrita en los cuerpos, como resultado de conjugar cada día el "verbo" esperar". Pág. 248

puede hacer racional en el salón de clase, en la enseñanza teórica del arte teatral con adolescentes. Hacer presente lo emotivo para reflexionar sobre nuestra práctica y entender lo que somos, fuimos y seremos y eso no se debe negar en una formación teatral popular informal con adolescentes. Por eso en el Taller Social Educativo juntos creamos todos los elementos para una formación teatral más pedagógica comprometida con lo humano “hacer teatro no significa montar obras únicamente. Significa –lo sabemos- dar rumbo comunitario a la actividad en movimientos de los hacedores”¹⁷⁰ Es decir, hacer teatro y siguiendo esta categoría propuesta por el maestro *De Tavira* significa estudiarlo, organizarlo, reflexionarlo y conocer el impacto espiritual que puede tener sobre una sociedad. Este es el compromiso de un grupo de teatro conformado por jóvenes y adolescentes. Trabajar para todos e incluir a todos aquellos profesionales interesados en asumirlo como forma de vida sea cual fuere su origen educativo, su forma corporal, sus maneras de hablar, de vestirse de amar. En esta experiencia pedagógica, se pensó en iniciar por lo más sencillo, que es aprender a aprender haciendo, pero a través de los tópicos, preceptos y contenidos de una perspectiva pedagógica. Haciendo énfasis en el diálogo por que siempre en el teatro, se lee el presente, connotando las experiencias de cada hombre y cada mujer que conforman un grupo para transformarlas. Generando encuentros teóricos y lúdicos que es la base para una práctica del conocimiento que se esta adquiriendo libremente para transformar la realidad y nuestro ser en un todo social, en beneficio de los adolescentes y por ende de la sociedad. Y es ahí dónde ataca el opresor, al interior, en las sensaciones, al ponernos limitaciones y fragmentar nuestros sentidos. Siempre negando nuestro cuerpo. Falsas y convenencieras cadenas morales costumbristas que nos impiden conocer nuestra sensualidad y el gusto erótico de contacto que implica toda educación artística teatral con jóvenes y adolescentes. Cadenas impuestas por una sociedad de consumo y de una violenta educación doble moral, que nos impide mirarnos los unos con los otros. Porque es innegable entender que el olor, el color de nuestra piel, los razonamientos y los movimientos de nuestro cuerpo, son representantes de una cultura que define mi

¹⁷⁰ Esther Seligson. *Para vivir del teatro*. México. Ed. UACM. 2008. Págs. 11,12.

historia como individuo y que es fundamental reafirmar en el Teatro Social Educativo. Lógico es, que al corromperlas, negarlas y engañarlas por medio de la educación bancaria; la educación a través de arte, la educación artística teatral y la formación escénica solo será representante de un sistema oficial opresor negando siempre lo que somos: seres humanos en construcción. Por eso en el Teatro Social Educativo nos permitió retomar de la *Pedagogía del Oprimido* esa parte erótica de la enseñanza-aprendizaje y generar ideas para romper racionalmente las cadenas que atacaban nuestro ser. Y *Sobre la técnica de actuación* nos permitió la libertad para que esa expresión del cuerpo y las emociones nos dieran perspectiva para conformar nuestra didáctica y valorar y dignificar al ser humano adolescente.

Profesor.- Investigar y crear propuestas pedagógicas mexicanas en el arte escénico, podría resultar afortunado para coadyuvar en la educación artística teatral en nuestro país. Darle sentido y coherencia a la cantidad de teorías, dinámicas, sistemas, escuelas, programas y contenidos académicos que a lo largo del siglo pasado se han desarrollado en todos lados sin ninguna asesoría profesional y por el aumento desmedido de profesores que han manipulado la información teatral, sería oportuno investigarlas para dar una dimensión y un carácter nacional a los diferentes paradigmas que existen en nuestra ciudad. Si bien se ha logrado crear un nuevo despertar teatral mexicano, sería conveniente que en esta cantidad de saberes artísticos y pedagógicos influidos ya por la edad contemporánea, se constituya un estudio que certifique y organice los perfiles académicos para la creación de un programa pedagógico educativo que testifique una enseñanza teatral mexicana. Ahora que muchos de nosotros nos dedicamos a la pedagogía teatral, egresados de esos sistemas educativos, es duro y crudo reconocer que no existe una voluntad para investigar nuevas formas de enseñanza-aprendizaje, que seguimos repitiendo las mismas frases, los mismos paradigmas, inclusive hacemos referencia hasta en las mismas voces para enseñar los contenidos académicos y todavía peor, queremos repetir el mismo proceso educativo sin haber antes tenido la experiencia de poder aprender y aplicar la delicada pedagogía teatral. Sin darnos cuenta que estos modelos llevan

más de medio siglo arraigados en nuestro país y que seguramente pueden resultar estériles para las nuevas generaciones de niños, adolescentes y adultos interesados en la actividad teatral, si se desconocen. Por lo tanto es importante recalcar que existe entre la formación del artista y del educador una brecha muy grande, que solo el estudio, la investigación y la conformación de modelos pedagógicos pueden estructurar un sistema que integre de manera específica dichas actividades. Sabemos que el artista y el pedagogo teatral de nuestro tiempo o estudia pedagogía o solo se dedica a su actividad escénica. Sin embargo, la necesidad de subsistencia o la demanda de espacios para desarrollar su trabajo teatral, los empuja a formarse por sí solos como actores, directores o dramaturgos combinados con una escasa y menospreciada actividad docente. Adquiriendo experiencia pedagógica, a veces con el sacrificio de los educandos, y del conocimiento artístico, que en muchos de los casos termina por aniquilar la vida creativa. Por lo tanto, investigar nuestra actividad y las líneas pedagógicas a través del aprendizaje de las áreas que conforman la Educación Artística general podría permitir la creación de un currículo donde se integre una materia que hable sobre la educación artística para formar al docente democrático. Sólo de esa manera y a través de un entrenamiento especializado y continuo en el drama-teatro, docente y el docente de educación con jóvenes y adolescentes, recuperen su espacio personal de expresión, y descubran sus potencialidades humanas y se reconozca como un hombre o mujer transformadores de la propia realidad social mexicana.

Alumno.- Profe me gustaría terminar con esta reflexión que proponía en aquel entonces *Bertolt Brecht*, concreta mucho lo que quisimos aclarar en este diálogo pedagógico y que a mi parecer nos corresponde a muchos de nosotros, alumnos, profesores, directivos, padres de familia de cualquier sistema educativo, “El peor analfabeto es el analfabeto político. No oye, no habla, no participa de los acontecimientos políticos. No sabe que el costo de la vida, el precio del poroto, del pan, de la harina, del vestido, del zapato y de los remedios, dependen de decisiones políticas. El analfabeto político es tan burro que se enorgullece y ensancha el pecho diciendo que odia la política. No sabe que de su ignorancia

política nace la prostituta, el menor abandonado, y el peor de todos los bandidos que son el político corrupto, mequetrefe y lacayo de las empresas nacionales y multinacionales”. Creo que nuestro camino es seguir proponiendo alternativas pedagógicas dentro de la formación de artistas teatrales. Más responsabilidad en la docencia de la educación básica y mucha atención a las condiciones que se generan en la educación estética. Dejar de ser analfabetas de nuestra propia historia y comprometer a los estudiosos del Teatro a ser más coherentes con la responsabilidad educativa y pedagógica que conlleva el quehacer escénico con adolescentes. Los adolescentes que participamos en esta experiencia de transformación humana, miramos y observamos el mundo al cual comenzamos a pertenecer, no lo contaminemos con esas decisiones egoístas de la educación bancaria. Dejen que nosotros decidamos el camino para ya no ser dominados. El Teatro Social Educativo puede ser una posibilidad de encuentro con otras áreas pedagógicas para descubrir a los seres humanos y su historicidad. Solo así podremos valorar y dignificar nuestros valores que comienzan a florecer. (Oscuro).

Fin.

Invierno del 2012

Referencias

Libros

- A. Abbagnano N. Visalbergh. *Historia de la Pedagogía*, México. Ed. Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Alatorre, Cecilia Claudia. *Análisis del drama*. México. Escenología. 1999.
- Adolfo, Domínguez Luis. *El diálogo y la crónica*. México. Anuies. 1975.
- Aguirre, Esteban Manteca. *Secundaria. Artes. Teatro. Programa de estudio*. 21. México. Ed. Dirección General de Desarrollo Curricular. Subsecretaría de Educación Básica. SEP, 2006.
- Ardoino, Jacques. *La implicación. Noción o Concepto*. México. Ed. UNAM. Centro de Estudios sobre la universidad 1997.
- Barba, Eugenio y Nicolás Savarese. *Anatomía del Actor. Un diccionario de Antropología Teatral*. México. Ed. Universidad Veracruzana. Colección Escenología. 1988.
- Bentley, E. *La vida del drama*. España. Barcelona. Ed. Paidós. 1982.
- Basaglia, Ongaro Franco. *Apuntes sobre la historiografía como instrumento de identificación con el agresor*. México. Siglo XXI. 1981.
- Barriguete, Armando, Fernando Cesarman, et al. *El carácter en el Teatro, enfoque psicoanalítico*. México. Ed. UNAM. 1967.
- Boal, Augusto. *Teatro del Oprimido*. México. Ed. Nueva Imagen, 1980.
- Bringas, Eréndira. *Expresión Corporal*. México. Ed. Investigaciones Técnicas Educativas. S/F.
- Carrizo, Barrera Héctor. *La educación de la sexualidad humana. Sociedad y Sexualidad. Volumen 1*. México. Ed. Consejo Nacional de Población. 1982
- Careaga, Gabriel. *Mitos y fantasías de la clase media en México*. México. Ed. Joaquín Mortiz. 1980.
- Ceballos, Edgar. *Las técnicas de actuación en México*. México. Ed. Gaceta/ Instituto Hidalguense de la Cultura, 1993.
- Chejov, Michael. *Al actor sobre la técnica de actuación*. España. Ed. Alba, 2005.
- Comenio Amós, Juan. *Didáctica Magna*. México. Ed. Porrúa. 1971.
- del Rio, Ramos Carmen. *Entre la realidad y la fantasía*. México. Ed. SEP Dirección General de Educación Preescolar. 1957.
- de Tavira, Luis. *El espectáculo invisible. Paradojas sobre el arte de la actuación*. México. Ed. El Milagro. 2003.

- Duvignaud, Jean. *El juego del juego*. México. Ed. Fondo de Cultura Económica. No. 12. 1982.
- Duvignaud, Jean. *El actor*. Bosquejo de una sociología del comediante. España. Ed. Taurus 1965.
- Escámez, Juan, Rafael García López, et al. *El aprendizaje de los valores y actitudes Teoría y Práctica*. Barcelona. España. Ed. Octaedro. 2007.
- Escobar, Guerrero Miguel. *Eros en el aula. Diálogos con YMAR*. España/Valencia. Ed Burbuja, 2005.
- Freire, Paulo. *Hacia una pedagogía de la pregunta. Conversaciones con Antonio Faundez*. Buenos Aires. Argentina. Ed. La Aurora, 1986.
- Freire, Paulo. *Educación y actualidad brasileña*. México. Siglo XXI. 2001.
- Freire, Paulo *El grito manso*. México. Siglo. XXI. 2010.
- Freire, Paulo. *Pedagogía del Oprimido*. Colombia. Ed. S.XXI, 1977.
- Freire, Paulo. *Política y educación*. México. Siglo XXI. 2001.
- Fromm, Erich. *Ética y psicoanálisis*. México. Ed. FCE. Breviarios No 74.
- García Canclini Néstor. *La producción simbólica. Teoría y método en la sociología del arte*. México. Siglo XXI. 1979.
- García, Santiago. *Teoría y práctica del teatro*. Volumen II. Ed. Alarcos. La Habana, 2010.
- Gonzáles, Juliana, Josu Landa, et al. *Los valores humanos en México*. México. Siglo XXI. UNAM. 2006.
- Hegel, G.W.F. *Escritos pedagógicos*. México. Fondo de Cultura Económica. 1991.
- Hallak, Jacques y Muriel Poisson. *Escuelas corruptas, universidades corruptas, ¿Que hacer?* Paris/Francia. Ed. UNESCO/Instituto Internacional de Planteamiento de la educación/Ética y corrupción de la educación. 2010.
- Jennings, Sue. *Terapia creativa*. Buenos Aires. Argentina. Ed. Kapelusz, 1979.
- Larroyo, Francisco. *Didáctica General Contemporánea*. México. Ed. Porrúa. 1970.
- M. Williams Robin. Jr. *Valores*. México. Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales, vol. 10, Aguilar. 1977
- Muuss, Rolf E. *Teorías de la adolescencia*. Buenos Aires Argentina. Ed. Paidós, 1976.
- Naport, Pablo. *Curso de pedagogía Social*. México. Ed. Porrúa. 1975
- Nomland, John B. *Teatro Mexicano Contemporáneo (1900-1950)*. México. SEP/INBA. 1967.

- Nietzsche, Friedrich. *Aurora*. México. Ed. Alba. 2010.
- Raymond, Bayer. *Historia de la Estética*. La Habana. Ed. Pueblo y educación, 1984.
- Sampieri, Hernández Roberto, Carlos Fernández-Collado y Pilar Baptista Lucio. *Metodología de la investigación*. México. McGraw-Hill Interamericana. 2006.
- Sapir, Edward. *El lenguaje. Introducción al estudio habla*. México. Ed. Fondo de Cultura Económica. Breviarios. 2010.
- Suarez, Díaz Reynaldo. *La educación. Su filosofía. Su psicología. Su método*. México. Trillas. 1989
- Ruiz, Lugo Marcela y Ariel Contreras. *Glosario de términos del arte teatral*. México. Ed. Trillas. 1979
- Tibón, Gutiérrez. *El ombligo como centro erótico*. México. Ed. FCE/SEP Letras Mexicanas No. 16. 1979
- Torres, Carrillo Alfonso. *La educación popular. Trayectoria y actualidad*. Bogota. Ed. El buho. 2011.
- Velásquez, Isabel. *Gordas. Historia de una batalla*. México. Conaculta. 2002.
- W.Stern, G.W. Allport. et al. *Aportaciones a la psicología de la personalidad*. Buenos Aires. Argentina. Paidós. 1967.

Textos PDF

- Bausela, Herreras Esperanza. *La docencia a través de la investigación-acción*. España. Ed. Universidad de León. Revista Iberoamericana de Educación. OEI. PDF.
- Cañas, Terregrosa José. *Cuando los niños y niñas suben juntos a un escenario: una invitación al juego teatral en el aula*. Artes. Teatro. Antologías. Primer Taller de Actualización sobre el Programa de Estudios México. SEP. PDF.
- Coffey, Amanda, y Paul Atkinson. *Encontrar el sentido de los datos cualitativos*. Colombia. Ed. Universidad de Antioquia. Colección Contus. 2003. Pdf.
- Constitución política de los estados unidos mexicanos*. Publicada en el Diario Oficial de la 5 de febrero de 1917. [http://www.sep.gob.mx/work/models/sep1/Resource/89014d1f-61a5-45cf-8c52-b9710367ec68/constitucion_politica\(3\).pdf](http://www.sep.gob.mx/work/models/sep1/Resource/89014d1f-61a5-45cf-8c52-b9710367ec68/constitucion_politica(3).pdf) (último acceso: 18 de noviembre de 2011).
- Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar. Nacimiento dela prisión*. Buenos Aires. Siglo XXI. 1976. PDF.
- García, Carolina Vargas Romero, Juan Matín Pérez Coordinadores. *La violencia contra niños, niñas y adolescentes en México*. Miradas Regionales. *Ensayo temático de la infancia cuenta en*

México. 2010. <http://www.infanciacuenta.org/ensayoicm2010.pdf> (último acceso: 25 de diciembre de 2010).

Giménez, Gilberto. *La cultura como identidad y la identidad como cultura*. México UNAM. *Instituto de Investigaciones Sociales*.

<http://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf> (último acceso: 10 de agosto de 2010).

Icle, Gilberto. *Pedagogía Teatral, situación pedagógica e inquietud de sí*. Brasil. Ed. *II Congreso Internacional de Didácticas*. 2010.

<http://www.udg.edu/portals/3/didactiques2010/guiacdII/ACABADES%20FINALS/125.pdf>. Brasil,

Maldonado, Nelson-Torres, *La descolonización y el giro des-colonial*. Berkeley. USA. Ed. University of California. 2008. http://www.revistatabularasa.org/numero_nueve/04maldonado.pdf (último acceso: 8 de octubre de 2010).

Romero, Vargas Carolina Juan Martín Pérez García. *La violencia contra niños, niñas y adolescentes en México*. Miradas Regionales. México. Ed. Red por los derechos de la infancia. 2010. Pdf.

Valldeoriola, Roquet Jordi, David Rodríguez Gómez, et al. *Metodología de la investigación*. Cataluña. Ed. Universitat Oberta de Catalunya PDF.

UNAM <http://www.filos.unam.mx/LICENCIATURA/Teatro/pdf/docbase.pdf>

Urteaga Castro Pozo Maritza. *Género, clase y etnia. Los modos de ser joven*. México. PDF. <http://es.scribd.com/doc/47789693/TextoMUCP-2-GCYJ> (último acceso: martes 17 de julio del 2012)

Zoriilla, Margarita. «REICE - Revista Electrónica Iberoamericana sobre Calidad, Eficacia y Cambio en Educación.» *LA EDUCACIÓN SECUNDARIA EN MÉXICO: AL FILO DE SU REFORMA*. 2004.

<http://www.ice.deusto.es/RINACE/reice/vol2n1/Zorrilla.pdf> (último acceso: 20 de diciembre de 2011).

Sitios Web

Arnoletto, Eduardo Jorge. *Biblioteca Virtual de Derecho, Economía y Ciencias Sociales*. . s.f.

<http://www.eumed.net/libros/2007b/300/29.htm> (último acceso: 13 de diciembre de 2010).

Call, Juan Carlos M. *La historia importa para entender la economía*. *Enciclopedia Virtual*.

Noviembre de 2003. http://www.eumed.net/multimedia/videos/historia_importa.htm (último acceso: 13 de junio de 2012).

Conceptual, red. *Idóneos.com*. © Copyright 1999-2011 idoneos.com .

<http://filosofia.idoneos.com/index.php/307388> (último acceso: 17 de noviembre de 2011).

- De La Isla, Carlos. *El problema de la educación para la libertad*. México. ITAM. 1990
http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras21/coloq1/sec_1.html (último acceso: 3 de ENERO de 21012)
- Escobar, Miguel. *El conocimiento como lucha por la vida: pensar la práctica para transformarla*. México. Universidad Nacional Autónoma de México. FFyL. 2010. (último acceso: martes 12 de abril 2011).
- Escobar, Miguel. *Paulo Freire y el EZLN, la perversión en la globalización neoliberal*. México. UNAM. FFyL. 2010 (último acceso miércoles 13 de abril del 2011).
- Escobar, Miguel. *Psicosis y globalización neoliberal. La lectura de la realidad en los procesos educativos*. México. UNAM. 2009. (último acceso: 15 de mayo del 2011).
- Fondo de Población de las Naciones Unidas (UNFPA) <http://www.unfpa.org.mx/>
- Goyri, Alejandro Ortiz Bulle. *El teatro indigenista mexicano de los años veinte: ¿Orígenes del teatro popular mexicano actual?* Latín American Theatre Review. 2003.
<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/1441/1416> (último acceso: domingo de diciembre de 2010).
- La ética Socrática. http://mayeuticaeducativa.idoneos.com/index.php/La_Etica_Socratica (último acceso: martes 17 de julio 2012).
- Laferriere, Georges, Koldovika vío, Josep M^a Font. *Las virtudes del teatro(reflexión)*. 25 de Abril de 2010. <http://olavecabracobra.wordpress.com/page/2/> (último acceso: jueves de mayo de 2011).
- Leyva, Aguilar Nolberto. <http://www.slideshare.net/ticupt2008/marco> (último acceso 13 de febrero del 2012).
- Méndez, Consuelo. *Taller Kaiko*. 28 de Oct de 2010.
<http://consuelomendez.blogspot.com/2010/10/partituras-corporales.html#!/2010/10/partituras-corporales.html> (último acceso, 11 de Enero de 2012).
- M. Call, Juan Carlos. *La importancia de la historia para entender la economía*. España. Valencia. Grupo. EUMED. NET Universidad de Málaga. Enciclopedia Multimedia EMVI. 2003.
http://www.eumed.net/multimedia/videos/historia_importa.htm (último acceso: martes 17 de julio 2012).
- Educación popular. http://es.wikipedia.org/wiki/Educaci%C3%B3n_popular (último acceso: martes 17 de julio 2012).
- Pérez, Pesce Adriana. *Euritmia: el arte de la armonía y la belleza en los movimientos*. Noticias Positivas Gestionado por WordPress & Publiactiva. Categoría Educación y cultura.

<http://www.noticiaspositivas.net/2011/08/23/euritmia-el-arte-de-la-armonia-y-la-belleza-en-los-movimientos/>

Pilar Diez del Corral. *Arte Terapia. El cuerpo como terreno dónde el significado se inscribe y se reconstruye*. Barcelona. Ed. Universidad Complutense. Colección Psicología y educación. Arte terapia. 2007. Revista <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2488703>.

Rincón de vago. *Investigación-acción*. <http://html.rincondelvago.com/investigacion-accion.html> (último acceso, 25 de febrero del 2011).

Utopía y Educación. <http://www.utopiayeducacion.com/> (último acceso. 15 de diciembre 2011).

Varón, Beatriz Aracil. *Reflexiones para una historia de la teatralidad religiosa popular en México*. http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/5692/1/ASN_08_02.pdf (último acceso: 25 de diciembre de 2010).

X, Malcom. Wiquikote. 2011 de julio de 2011. http://es.wikiquote.org/wiki/Malcom_X (último acceso: 24 de enero de 2012).

Videos

Freire, Paulo. *Pedagogía*. <https://www.youtube.com/watch?v=zwri7pO8UHU>

Gonzales, Paulina Vega. *CNN México. Carmen Aristegui*. 30 de Noviembre de 2011 . <http://mexico.cnn.com/videos/2011/11/30/la-demanda-contra-felipe-calderon-ante-la-haya> (último acceso: 30 de noviembre de 2010).

CNN. Primera edición. México Opina. La educación en México. 2011 <http://mexico.cnn.com/nacional/2011/05/16/el-sindicato-de-maestros-no-frena-la-reforma-educativa-segun-su-dirigente>

CNN México. <http://mexico.cnn.com/nacional/2010/10/24/un-adolescente-de-14-anos-victima-de-los-enfrentamientos-en-coahuila>

CNN México. Luis Miguel González. <http://www.cnnexpansion.com/expansion/2010/11/23/desempleo-empleo-informal-ninis>

Impuntuales. http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=laSZMdq7pYU

Rose, Rosa Sala. <http://www.youtube.com/watch?v=7APaUc5IBv8>.» *Youtube*. Noviembre de 2010. <http://www.youtube.com/watch?v=7APaUc5IBv8> (último acceso: 14 de noviembre de 2011).

Blogs

Castro, Mario. *Educación para lo humano. La euritmia en la escuela*. 2011. <http://educarparalohumano.blogspot.mx/2011/07/la-euritmia-en-la-escuela.html?m=1>

Teatro Impuntuales. <http://teatroimpuntuales.blogspot.com/>

Pedagogía. Escritos para leer. <http://escritosparaleer.blogspot.mx/> (último acceso: 2 de Diciembre de 2011).

La virtudes teatro (una mirada educativa) <http://olavecabracobra.wordpress.com/page/2/> Abril 5 de 2010. (último acceso: 17 de febrero del 2012).

Tesis

Briones, Durán Fernando. *Informe sobre una experiencia de trabajo en la enseñanza de arte teatral con adolescentes*. México . UNAM/Informe académica de actividad profesional/Licenciatura, 2001.

Delgado, Gonzalo Jaramillo. *Valoración ético-estética de la pedagogía de la Esperanza de Paulo Freire*. Tesis Doctorado en Filosofía de 2009.
http://www.paulofreire.org/pub/Crpf/CrpfAcervo000142/LegadO_tese_Gonzalo_Jaramillo.pdf (último acceso: 22 de diciembre de 2011).

Pallini, Verónica. *Antropología del hecho teatral*. España. Ed. Universitat de Barcelona. 2011.
http://tdx.cat/bitstream/handle/10803/31963/PALLINI_TESIS.pdf?sequence=1 (último acceso: 11 de Enero de 2012).

Preza, Nohemí. *La teoría pedagógica de Paulo Freire: una lectura de su planteamiento estético*. México. UNAM. Tesis licenciatura pedagogía. PDF
http://acervo.paulofreire.org/xmlui/bitstream/handle/123456789/135/Tesis_de_licenciatura.pdf

Periódicos

Carballo, Nurit Martinez. SEP presenta catálogo de faltas y castigos escolares. *El UNIVERSAL. El gran diario de México*, Miércoles 14 de Diciembre de 2011. A17/Nación.