



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la

Educación

Carrera de Educación General Básica

El teatro como recurso de enseñanza-aprendizaje en Educación General
Básica (E. G. B.)

Trabajo de titulación previo a la
obtención del título de Licenciado en
Educación General Básica.

Autor:

Jorge Eduardo Pozo Tenesaca

CI: 0105437214

Correo: eljorgeduardo@hotmail.com

Director:

Boris Anibal Chumbi Flores

CI: 0103170023

Cuenca

14-enero-2020



Resumen

Con la intención de innovar los recursos didácticos en el currículo ecuatoriano, se propone el teatro como un instrumento de mejoramiento en esta dimensión; es por ello que el siguiente trabajo monográfico consiste en el análisis de la bibliografía pertinente para demostrar cómo el teatro aporta al proceso de enseñanza-aprendizaje como una herramienta en el nivel de Educación General Básica. Para lograr este objetivo se explica la utilidad del teatro como herramienta didáctica, además se ha hecho una caracterización del teatro en varias épocas; finalmente, se detallan las técnicas didácticas basadas en el teatro más sobresalientes: su historia, recursos y su aplicación. La metodología es de naturaleza cualitativa basada en el método analítico-sintético, por analizar distintas fuentes bibliográficas y estudios del caso, para luego ser integradas de manera holística en las conclusiones; además, se basa en el método histórico comparativo que, por medio de la revisión bibliográfica, ha permitido inferir conclusiones de origen común del fenómeno en cuestión a lo largo de la historia.

Palabras clave: Teatro. Herramienta didáctica. Enseñanza. Aprendizaje.



Abstract

In Ecuador, few institutions and teachers apply innovative resources that motivate students, for this reason, theatre is proposed as an instrument of didactic improvement. The following monographic work consists of analyzing the relevant literature to demonstrate how theatre contributes to the teaching-learning process as a tool at the level of Basic General Education. To achieve this goal, a characterization of theatre has been made in several eras; in addition, it explains the usefulness of it as a teaching tool; finally, the most outstanding techniques based on theatre are detailed. The methodology is qualitative in nature based on the analytical-synthetic method, by analyzing different bibliographic sources and case studies, and then be holistically integrated into the conclusions, it is also based on the comparative-historical method that, through the bibliographic review, has allowed to infer conclusions of common origin of the phenomenon in question throughout history.

Keywords: Theatre.



ÍNDICE

Resumen.....	2
Abstract.....	3
Introducción	8
Capítulo I.....	11
El teatro en los procesos de enseñanza y aprendizaje de la educación formal y sus beneficios... 11	
1.1. Importancia del arte en la educación formal.....	11
1.2. Importancia del teatro en la educación formal.....	12
1.2.1. El teatro en los procesos de enseñanza-aprendizaje.	13
1.2.2 El teatro como recurso pedagógico en los procesos de enseñanza-aprendizaje.	13
1.3 El teatro como herramienta didáctica	21
1.3.1 El teatro en el área de Expresión Cultural y Artística en el currículo ecuatoriano.	24
Capítulo II.....	28
2.1 Definición de arte.....	28
2.2 Definición de teatro.....	29
2.2.1 Breve historia del teatro en el mundo.	30
2.2.2 El teatro en la Antigüedad y el Medioevo.	30
2.2.3 Teatro en el Renacimiento.	34
2.2.4 Teatro contemporáneo	36
2.3 El teatro como género literario: la dramaturgia	39



Capítulo III.....	41
Técnicas de enseñanza - aprendizaje basadas en el teatro como herramienta didáctica.....	41
3.1 Técnicas teatrales como metodología interdisciplinar	43
3.1.1 Técnicas de dramatización y juego dramático.	45
Conclusiones	56
Recomendaciones	57
Bibliografía	58
Anexos	64

Índice de tablas

Tabla 1: Estructura de la técnica de trabajo grupal basada en el teatro.	47
Tabla 2: Estructura de la práctica de la técnica Teatro Foro.	49
Tabla 3: Estructura práctica de la técnica Mantle of the expert.....	54



Cláusula de Propiedad Intelectual

Jorge Eduardo Pozo Tenesaca, autor del trabajo de titulación "El teatro como recurso de enseñanza - aprendizaje en Educación General Básica E.G.B.", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 14 de enero de 2020

Jorge Eduardo Pozo Tenesaca

C.I: 0105437214




Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio
Institucional

Jorge Eduardo Pozo Tenesaca, en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación “El teatro como recurso de enseñanza - aprendizaje en Educación General Básica E.G.B.”, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 14 de enero de 2020



Jorge Eduardo Pozo Tenesaca
C.I: 0105437214



Introducción

Dentro de las pedagogías contemporáneas existe una tendencia creciente a la investigación en el campo de los recursos y saberes artísticos; es así, que en este contexto las artes dramáticas han sido usadas de múltiples formas en contextos educativos; pedagógicamente se ha experimentado con el teatro como recurso de enseñanza-aprendizaje en diferentes ámbitos (Coronado, 2018). El teatro, como una herramienta en el proceso de enseñanza-aprendizaje, armoniza directamente con el juego de signos y, por ende, con las ciencias y las otras artes.

La importancia del teatro en la escuela constructivista radica en la posibilidad de potenciar el autodescubrimiento y el desarrollo personal. De ahí que el proceso de enseñanza-aprendizaje a través del teatro permite mejorar el ambiente en el aula y su dinámica; además de ayudar al estudiante a que se sienta confiado y motivado a imaginar, crear, y adueñarse de un saber que le abrirá nuevas perspectivas en su libre exploración de las ciencias y las artes como el teatro, la música, la pintura, etc. Limitar el desarrollo de la creatividad en lugar de propiciarla, el temor y las barreras impuestas desde los prejuicios o la falta de iniciativa impiden cualquier posibilidad de desarrollo personal y de trabajo creativo del individuo (Monroy & Solís, 2006).

El teatro posee la capacidad de generar nuevos ambientes de aprendizaje y dialogo a través de diversas modalidades de aplicación (Motos, 2009). Además, permite potenciar la expresividad y la creatividad de los niños, otorgando la confianza y la capacidad de intercambiar conocimientos con otros individuos distintos a él/ella, fomentando el ejercicio de socialización y convivencia en la vida. El teatro conjuga las cualidades de escuchar y exponer, generando un aprendizaje en temas tan importantes como son la convivencia y la ciudadanía (Petra & Blanco, 2001).



Las innovaciones pedagógicas de la llamada Escuela Nueva en Europa, han trascendido al resto del mundo, no siendo la diferencia en Latinoamérica, y específicamente en el Ecuador. Su propuesta es la de una metodología constructivista en la educación, es decir, una metodología en la que el niño aprende haciendo y el aprendizaje es el resultado de su experiencia. Sin embargo, es notable que las herramientas didácticas utilizadas en esta innovadora metodología no han considerado a las artes escénicas como una opción, lo que ha provocado que el teatro como herramienta didáctica quede relegada a un segundo plano, o lo que es peor, no han sido implementadas más que como un fin en sí mismas, en lugar de constituir una estrategia de apoyo para potenciar una multiplicidad de posibles aprendizajes, a la par con el abordaje integral de áreas complementarias relativas al desarrollo de las habilidades interpersonales e interculturales.

Por todo lo anteriormente expuesto se considera que el desarrollo de la presente monografía aportará al estudio y conocimiento de técnicas y métodos del teatro como herramienta pedagógica, que ha sido desarrollada en base a la experiencia de largos años por parte de pedagogos y expertos en el área del teatro en todo el mundo, con lo cual se espera generar una síntesis de utilidad, a la vez, esta sirva como medio de consulta para los profesionales interesados en el tema.

Para lograr este cometido, se ha fijado el siguiente objetivo general: Analizar mediante una investigación de tipo bibliográfico, cómo el teatro puede servir de herramienta didáctica en el proceso pedagógico de enseñanza-aprendizaje en Educación General Básica Media¹. A su vez, para lograr este objetivo, se han planteado los siguientes objetivos específicos: 1) Explicar desde

¹ La Educación General Básica (EGB), que se rige según la Ley Orgánica de Educación Intercultural - Registro Oficial N° 417 (actualizada dic-2016), en el Ecuador se abarca desde primer hasta décimo grado, a través de los cuales los estudiantes adquieren un conjunto de capacidades y responsabilidades a partir de tres valores fundamentales que forman parte del perfil del bachiller ecuatoriano: la justicia, la innovación y la solidaridad. El subnivel de Básica Media, que corresponde a 5.º, 6.º. y 7.º grados de Educación General Básica y preferentemente se ofrece a los estudiantes de 9 a 11 años de edad (Ministerio de Educación, 2017, § 1-3).



un análisis documental, la utilidad del teatro en los procesos de enseñanza – aprendizaje de la educación formal; 2) Definir y contextualizar históricamente al teatro como una disciplina artística y su relación con la educación; y 3) Identificar técnicas basadas en el teatro que potencien los procesos de enseñanza-aprendizaje en el nivel de EGB, subnivel Básica Media.

La presente monografía se estructura de modo en que el Capítulo I explica la importancia del teatro en los procesos de enseñanza-aprendizaje, así mismo, se analizan las diferentes perspectivas de expertos pedagogos en cuanto a la utilidad del teatro como herramienta pedagógica en el subnivel de Básica Media. El Capítulo II contiene la parte histórica-teórica, donde constan las definiciones de arte y teatro, y su relación con la educación, haciendo alusión a los significados y conceptos que se han generado a lo largo de la historia de la humanidad, desde la Antigüedad hasta la época Contemporánea; además se incluye una referencia histórica al teatro en Latinoamérica, y específicamente, en el Ecuador. Y finalmente, en el Capítulo III se detallan las técnicas de enseñanza aprendizaje basadas en el teatro a fin de que éstas sean consideradas para ser aplicadas en las aulas de clase de los centros educativos de nuestro medio.



Capítulo I

El teatro en los procesos de enseñanza y aprendizaje de la educación formal y sus beneficios

En este capítulo se explicará la importancia del arte y del teatro en los procesos de enseñanza-aprendizaje en la educación formal. En este sentido, se analizará más a fondo la importancia del teatro como una herramienta que permite desarrollar y potencializar diferentes habilidades en los estudiantes; además, se destacará la utilidad del teatro en los procesos de enseñanza – aprendizaje de la educación formal.

1.1. Importancia del arte en la educación formal

En pleno siglo XX surgiría un verdadero interés por consolidar diferentes pedagogías que tenían como eje la enseñanza artística. Sin embargo, ya en la primera mitad del siglo XIX, empezó a gestarse la verdadera pedagogía del arte con base en las ciencias de la educación; se inicia la elaboración de programas partiendo del conocimiento del niño y del adolescente (Del Campo, 2000).

Entre los autores y maestros que se centraron en estudiar las manifestaciones del arte infantil, se puede mencionar a Margaret Naumburg, Florencia Cane, Rhoda Kellogg, Viktor Lowenfeld, W. Lambert Brittain, Galia Sefchovich y Gilda Waisburd. Los trabajos pioneros de estos pedagogos pusieron en evidencia la importancia de la inserción del arte en el currículo escolar y sus múltiples beneficios en áreas del desarrollo cognitivo, socio afectivo y motriz, al igual que de la creatividad y el sentido estético en la infancia (Del Campo, 2000).

La experiencia de diversas escuelas y pedagogías desarrolladas en torno a la enseñanza del arte a partir de la segunda mitad del siglo XX hasta el presente, han permitido llegar a una serie de



observaciones respecto de las ventajas de la enseñanza artística, como las explica Del Campo (2000), para este autor, el arte cuando se encuentra íntimamente relacionado con la pedagogía favorece al desarrollo de la psicomotricidad, motiva el desarrollo mental, propicia la aceptación de las posibilidades y límites reales del escuchando, favorece al desarrollo moral al trabajar individualmente y en equipo, además, promueve el desarrollo perceptivo y estético, y principalmente permite desarrollar las habilidades creadoras mediante la motivación.

1.2. Importancia del teatro en la educación formal

Ya en el siglo XVII, filósofos y pedagogos como John Locke y Comenio, y posteriormente Jean Jaques Rosseau en el siglo XVIII, pusieron de relevancia la importancia del arte en la educación, como parte integral de la formación de los educandos. En el siglo XIX aparece en Bohemia, Viena, la primera escuela en la que se imparte enseñanza artística por iniciativa de un artista y pedagogo llamado Cisek (Miño, 2014).

De ahí que la importancia de cada uno de los aspectos a desarrollar en relación a la aplicación del arte teatral como recurso pedagógico para la enseñanza en el aula de clases, reside en el hecho de que es un vehículo o recurso para alcanzar un desarrollo integral en los estudiantes a través de múltiples enfoques y funcionalidades. Como refiere Del Campo (2000), en la actividad artística infantil, el “valor principal se encuentra en el proceso de la actividad artística y no en el producto” (p. 3). En relación a las artes dramáticas y la obra teatral en sí, se entiende, por lo tanto, que su objetivo no es la representación final de la obra, sino que su importancia radica el proceso a través del cual se fortalecen todas las cualidades y el potencial dramático de cada niña y niño.



1.2.1. El teatro en los procesos de enseñanza-aprendizaje.

El proceso de enseñanza-aprendizaje depende de ciertas herramientas didácticas que le ayuden a alcanzar los objetivos planteados con los educandos; en el contexto de este trabajo, podemos mencionar: el juego de roles, juego dramático, y la imitación se da de manera natural en el niño. Ahora bien, según Salen, Tekinbaş y Zimmerman (2004) “se ha considerado a la imitación como un medio importante de transmisión de comportamientos”(p. 420); esta mimesis natural en el juego le permite al individuo interpretar situaciones y trasmitirlas a otros, así como aprender de esta información; además de “que el sujeto logre, progresivamente, mayor responsabilidad consigo mismo, con las demás personas y con el entorno, (...) desarrolle sus capacidades, y sepa aprovecharlas para vivir, compartir y mejorar el mundo” (p. 420).

Por consiguiente, una forma lógica de usar este proceso natural de imitación –o que pueden ser llamadas habilidades de actuación– en el proceso enseñanza-aprendizaje, es mediante el teatro y el juego dramático. Según Cohen (2001), el niño mejora su percepción, su sociabilidad y logra un desarrollo integral, si está aprendiendo bajo su propia interpretación del mundo y de sus intereses “en lugar de la interpretación que hacen los adultos de los niños” (p. 10); esto evidencia cómo el teatro beneficia de manera directa el proceso de enseñanza aprendizaje, posibilitando que se alcancen los propósitos del currículo de una manera mucho más íntegra que las formas convencionales, es decir, sin incorporar el teatro en el proceso educativo (cfr. Cap. III).

1.2.2 El teatro como recurso pedagógico en los procesos de enseñanza-aprendizaje.

Como se puede inferir del apartado anterior, el teatro dentro del aula es una de las formas más entretenidas y completas de reforzar los conocimientos en el nivel de EGB, –y por ende en Básica Media–; tal como lo argumentan Quelal y Heriberto (2016), el juego teatral puede aportar



como herramienta didáctica, pues puede “utilizarse para trabajar diferentes contenidos, de una manera ágil y amena, poniendo al alumnado en una situación de nexo directo y dinámico entre el alumno como sujeto de estudio y su objeto; el contenido educativo” (p. 62).

Por otra parte, Laferrière (1999), nos previene que “llevar el teatro a la escuela para intentar enseñar es un acto mortal. Porque la escuela lo desvía de su verdadera función para convertirlo en un aburrimiento, y no es gratificante para el alumnado sino moralista” (p. 54). Por ello es importante aprovechar los beneficios que nos da el teatro dentro del aula, y de esta manera considerar las diferencias individuales, sustituyendo así la competencia, y los castigos.

1.2.2.1 El teatro y el desarrollo cognitivo.

El aspecto cognitivo constituye la base de todo aprendizaje. La cognición entendida como acto de aprehensión de la información proveniente de nuestros sentidos e intelecto, se define como “proceso constructivo que a partir de ciertos datos actuales (*input*) e información previa disponible en la memoria, tiene como objetivo llegar a una interpretación de aquellos”(Nothstein, 2016, p. 298). Por otra parte, se debe mencionar la importancia del arte como un estimulante para los procesos de aprehensión cognitiva, como mencionan (Custodio & Cano-Campos, 2017): “lo más interesante es que los niños con entrenamiento musical manifiestan mejores habilidades en memoria verbal” (p. 64); hecho que corrobora (García & Palomera, 2012) desde la perspectiva teatral como una multiplicidad sensorial, afectiva e incluso ética: “la representación teatral posee el don de hacer interactuar diferentes códigos artísticos, desde sus propios lenguajes, produciendo un discurso único con múltiples puertas de entrada sensoriales, afectivas, intelectuales y valóricas” (p. 6).



Dentro de las artes del teatro, la influencia de las artes plásticas y la música son de gran magnitud. En relación a la música esta afirmación ha sido demostrada en diversas investigaciones en el campo de la neurociencia como las de Michael Gazzaniga (2012)², quien ha demostrado que la experiencia de tocar un instrumento musical genera cambios detectables en amplias zonas del cerebro al estimular una variedad de funciones de orden superior.

Igualmente, en relación a las artes plásticas, se ha podido verificar que estimulan una gran cantidad de procesos y capacidades de orden cognitivo, además de ejercer influencia en aspectos emocionales y de inteligencia psico-social. “Con este conocimiento en mente, los educadores podrán utilizar la música y el arte como activadores del aprendizaje vinculadas a su práctica pedagógica y planificación curricular” (Campos, 2010, p. 8).

Por ello, la importancia fundamental de la educación artística y del teatro en el aula son confirmados en múltiples estudios que ponen de relevancia los aprendizajes en este campo desde la Antigüedad hasta la época Contemporánea –como se ha revisado en los apartados anteriores–; lo que indica que el teatro es una herramienta pedagógica importante para potenciar el desarrollo psico-social desde una base de desarrollo biológico, como se explicita en el trabajo de (Aguado & Pura, 2012):

Desde los primeros años de vida, los seres humanos necesitan estar expuestos a aprendizajes multisensoriales, a representaciones y ejercitaciones de tipo perceptual, a narraciones de cuentos para incentivar la fantasía, la imaginación, la creatividad, la estética y la armonía entre una variada gama de sensaciones, para darle al cerebro el repertorio adecuado de información que lo permita crear y recrear (p. 21).

² Profesor de Psicología en la Universidad de Santa Bárbara y director del centro SAGE para estudios de la mente.



Por otra parte, en relación a las posibilidades de que la creación artística tenga lugar en la infancia, del Del Campo (2000), manifiesta que entre las condiciones básicas para que ésta puede desarrollarse, se requiere que las circunstancias del entorno sean las apropiadas (ambiente y materiales), además de evitar la interferencia de las personas adultas. Por el contrario, los condicionantes que rodean la expresión artística en el adulto son radicalmente opuestos a los del niño, como se puede deducir de la siguiente afirmación:

(...) para que el arte en el medio de los adultos sea considerado como tal, es necesaria una ardua labor y disciplina por parte del artista a fin de dominar su medio de expresión, además de ser original y reflejar conocimiento de la técnica utilizada y calidad en la realización de la obra. (Del Campo, 2000, p. 3).

Así, se pone en evidencia cómo el arte infantil difiere del arte adulto; el primero está centrado en el proceso de la actividad artística; mientras que, en el segundo, la atención se dirige más al producto que al proceso de la creación. En ese sentido, el niño no tiene preferencias estéticas, no sabe de escuelas artísticas y está al margen de competencias y valores de venta; el niño sabe de materiales que le agradan o no y que le facilitan expresarse o no hacerlo, no le interesa el dominio de la técnica, ni la trascendencia de sus obras. (Del Campo, 2000).

1.2.2.2 El teatro y el desarrollo socio-afectivo.

La inteligencia social es una característica esencial del ser humano y esta característica le permite aprender del otro. A nivel fisiológico se relaciona con una serie de características neurológicas únicas de la especie humana, que permiten la decodificación de una serie de lenguajes a través de los cuales se manifiesta y genera vínculos entre individuos y grupos, como lo expresa (Goleman, 2006):



El cerebro social consiste en el conjunto de los mecanismos neuronales que orquestan nuestras interacciones la suma de nuestros pensamientos y sentimientos sobre las personas y nuestras relaciones. Los datos más novedosos y reveladores al respecto indican que el cerebro social tal vez sea el único sistema biológico de nuestro cuerpo que nos conecta con los demás y se ve, a su vez, influido por su estado interno. (p. 23).

García y Palomera (2012), consideran al teatro como un hecho social por naturaleza cuyas características permiten vincularlo con la comunidad, confirmándose así su carácter eminentemente social y mostrándose como un “recurso de comunicación eficiente e inclusiva; en donde no se piensa en el sujeto como un ser individual, sino que se involucra y concibe dentro de un contexto social, (...) como parte de un ser colectivo” (p.5).

Además, García y Palomera (2012), la virtualidad del teatro no es solo “uno de los exponentes más inclusivos dentro del área artística por incorporar en su ejecución diferentes áreas del conocimiento y del arte en general” (p. 5), sino un poderoso recurso expresivo y catártico en la esfera emocional que genera la posibilidad de que tengan lugar transformaciones diversas en el pensamiento y que éstas, a su vez, den lugar a cambios en las relaciones sociales y la vida de cada persona. Estos mismos autores destacan al teatro como un arte inclusivo por excelencia, en el cual, a diferencia de las demás artes en las que se requiere un cierto desarrollo de destrezas específicas, por ser su naturaleza tan ligada al cuerpo, a la voz, y a la gestualidad humana, permite un acercamiento desde toda condición y edad, tanto desde la perspectiva del actor como de la del espectador.

Al considerar al teatro como un arte inclusivo se entiende, por lo tanto, que éste puede cubrir las necesidades especiales de cualquiera de sus ejecutores y espectadores; es decir que el



teatro no solo está hecho de palabras o lenguaje oral, sino también está hecho de gestos y movimiento corporal expresivo que posibilita el entendimiento de las diferencias y supera las limitaciones de la palabra:

[Barba (2010), explica que] ante la incomprensibilidad del idioma tenía que concentrarme en lo que decían los cuerpos; los matices y sonoridades de las voces, ¿qué decían? Algo que era un cumplido, una invitación para ir a bailar; o lo contrario, una amenaza o rechazo porque no querían saber nada de mí. (García y Palomera, 2012, p. 5).

En base a lo anterior, debe mencionarse que dentro del currículo ecuatoriano de educación, existe un espacio para el arte y específicamente el teatro, que se desarrolla dentro del área de Educación Cultural y Artística (ECA)³. El currículo contribuye a los objetivos de acercar a los estudiantes a al patrimonio cultural tangible e intangible, tanto como productores y espectadores. Este currículo se ejecuta en dos horas semanales, tanto para Educación General básica y Bachillerato General Unificado.

En el campo del desarrollo socio-afectivo, el área de ECA de EGB contempla una serie de elementos centrales a la disciplina del teatro, como la expresión corporal, la observación e implementación de la luz como recurso expresivo, el uso de los recursos plásticos creados por los estudiantes, y la incorporación de efectos sonoros, sin dejar de considerar la expresión de las emociones y su traducción en el uso de los recursos ya citados (MINEDUC, 2016).

³ Nueva propuesta el área de Educación Cultural y Artística (ECA) al currículo ecuatoriano, implementada en el 2016. El nuevo enfoque que se centra en la formación integral del ser humano, garantiza el aprendizaje desde temprana edad y está construido en torno a tres dimensiones: personal y afectiva-emocional (MINEDUC, 2016).



Se puede reconocer así, que existe una proyección afirmativa en cuanto a considerar el teatro dentro de la EGB en Ecuador, en el sentido de incorporar su práctica y conocimiento en la escuela, dentro de un marco de flexibilidad en el cual el maestro puede generar propuestas creativas en base de los lineamientos existentes. Esto con el afán de que el teatro sea usado sistemáticamente como una herramienta didáctica que posibilite el desarrollo de las destrezas socio-afectivas en los estudiantes del nivel de EGB.

1.2.2.3 El teatro y el desarrollo de la creatividad.

La creatividad, es la capacidad de crear algo; mientras que alguien creativo es alguien que estimula la capacidad de creación (RAE, 2019d). De ahí que para Motos (2009), la dramatización conjuntamente con la creatividad expresiva siempre se encuentra relacionados en el campo de la educación, habiéndose reconocido que el teatro como recurso pedagógico ayuda al desarrollo de la creatividad. Hecho que está avalado por estudios realizados desde la década del setenta:

Para Poveda (1973), los talleres de expresión dramática son un buen medio motivador y proporcionan un excelente clima creativo. Díez, Mateos y Mechén (1980) sostienen que las dramatizaciones escolares son, tal vez, la forma más completa de expresión creadora. Oberlé (1989), comprobó experimentalmente que los juegos dramáticos desarrollan la creatividad (Motos, 2009, p. 8).

Las anteriores observaciones pudieron consolidarse y confirmarse gracias a un proceso de constante innovación que tuvo lugar en el campo de la pedagogía a partir de las últimas décadas del siglo XIX, y que se denominó como Escuela Nueva; fue un movimiento pedagógico desarrollado en Europa en oposición a la pedagogía basada en el autoritarismo, la memorización y la competencia. La Nueva Escuela se centró en la dignidad, los intereses espontáneos de los



educandos, además de la necesidad de introducir técnicas nuevas a la educación, que hagan del trabajo el eje de acción educativa (Narváez, 2006).

En esta misma línea, Andrade Ordoñez y Bustillos Noboa (2015), describen una serie de iniciativas relacionadas con el teatro que tienen lugar en varios países europeos en la primera mitad del siglo XX. Hasta entonces no se daba una clara división en el concepto del teatro como herramienta pedagógica, por contraste con el teatro tradicional considerado como un arte de entretenimiento para públicos diversos, incluido el infantil. No obstante, la inquietud de los maestros por implementar pedagogías más adecuadas a la época tuvo sus primeras manifestaciones en el trabajo pionero de maestros como Gino Ferretti (última década del siglo XIX), figura que alcanza su singularidad en el panorama de la escuela activa en Italia: consideraba a los niños como “casi magos” por su gran inventiva e imaginación.

Así mismo, en las primeras décadas del siglo XX se destaca en Francia el trabajo de León Chancerel quien, en los años 30 acuña la expresión “juego dramático” para sustituir este último término por el de “teatro”, y diferenciar así las expresiones lúdicas dramatizadas como un hecho normal que se inscriben en el juego infantil, a diferencia de las representaciones formales del teatro tradicional. Por otro lado, en Rusia se promueve la interacción del público infantil en obras de teatro tradicionales a través de su reacción posterior a la representación de las mismas, mediante ejercicios de escritura recreativa (Andrade & Bustillos, 2015); por otra parte, agregan los autores, que en Polonia se defendía “la necesidad de introducir el teatro en la escuela, no como imitación del teatro profesional sino como juego, improvisación, dramatización y desarrollo de la creatividad” (p. 22).



Todas estas iniciativas surgidas en Europa se inscribían, evidentemente, dentro de un marco de reflexión acerca de la relación que empezaba a nacer entre el teatro y la pedagogía. En Moscú, por ejemplo, en una publicación de los años veinte, se ponía de manifiesto la necesidad de unificar esfuerzos entre pedagogos y artistas teatrales, y se reflexionaba que era necesario que los artistas pensarán como pedagogos, y que éstos, a su vez, pudiesen sentir como artistas (Beneventi, 2003).

En conclusión, el arte y el teatro han demostrado ser una forma diversa para transmitir información, cultura y educar, porque funciona también como un buen soporte pedagógico, de ahí la importancia en los procesos de enseñanza-aprendizaje en la educación formal. Además, son múltiples sus beneficios en áreas cognitivas, socio-afectivas y creativas que, de manera natural, involucran al estudiante en el aprendizaje mediante el juego, la imitación, el juego de roles, entre otros, fomentando la imaginación, la libertad y mejorando las relaciones interpersonales. Sin embargo, el teatro la materia de Expresión Artística es usada como un fin en sí mismo, sin ser considerado como un valioso recurso pedagógico para potenciar el aprendizaje, o ser usado como eje transversal para tratar temas tales como conflictos interpersonales y sociales, aspectos morales o de desigualdad que puedan darse dentro del aula.

1.3 El teatro como herramienta didáctica

Las herramientas didácticas pueden definirse como el conjunto de actividades, materiales y recursos tecnológicos con los que cuenta el docente para lograr los objetivos propuestos en el currículo educativo.

El uso del teatro como medio de enseñanza se remonta a sus inicios tempranos en la historia de los diferentes pueblos que cultivaron el arte dramático y que usaron éste como una forma de transmitir sus valores y cosmovisión a través de la representación de mitos cuyo impacto era



reforzado mediante el uso de gestualidad, danzas y cantos (Laferrière, 1999). Esto permite evidenciar cómo el teatro ha sido utilizado como una herramienta informal en la educación.

La dimensión educativa del teatro también puede apreciarse en su función catártica a través de la interpretación de dramas de gran intensidad, al cumplir una función de entretenimiento y diversión a través de sátiras y comedias el carácter proverbial aleccionador y moralista de ciertas obras de teatro que fue usado con frecuencia de manera explícita por los dramaturgos de diferentes épocas; de igual manera, quedan registros históricos del uso del teatro como herramienta de proselitismo religioso, como en el caso del teatro impulsado por los colonizadores en América (Sánchez, 2015).

El teatro tanto en sus vertientes clásicas como populares empieza a ser utilizado en Europa en centros educativos entre los siglos XVI y XIX, como un recurso para el estudio de los autores clásicos, la retórica, la dicción y la literatura entre otras disciplinas, pero su función más importante dentro del ámbito académico fue, su carácter moralista y de trasfondo religioso; como menciona (Sánchez, 2015), que

en el XVI y XVII triunfa el teatro en los colegios de los jesuitas, cuando por primera vez es incorporado a los planes de estudio. Mantuvieron la costumbre universitaria de representar dramas, a fin de favorecer su educación religiosa y social. El teatro de colegio se adapta a distintos países y diversos públicos, pero siempre será una síntesis de clasicismo y popularismo, de elementos religiosos y profanos coetáneos. (p. 1).

En el siglo XVII, Comenio lidera la corriente denominada realismo pedagógico, la cual es considerada clave en la educación como método de mejoramiento de la condición humana y de la sociedad en su conjunto. Comenio consideró de forma particular al teatro como una actividad



lúdica e incluso plantea que sea la escuela ese espacio de descubrimiento y transmisión de la realidad donde el teatro se utilice como un recurso idóneo para alcanzar este fin. Otros personajes notables como Tomás Moro y Martín Lutero coincidían, así mismo, en la importancia y gran influencia positiva que la práctica del teatro tenía en la vida escolar (Sánchez, 2015). La importancia de su carácter lúdico tuvo variantes propias de cada país; el fin último del teatro en la escuela tuvo un carácter netamente moralizante inclusive hasta mediados del siglo XX.

Además, en el teatro contemporáneo –como se analizó con anterioridad– el énfasis educativo se traslada a la necesidad de despertar una conciencia social en la audiencia, mediante procesos en los que muchas veces son los mismos espectadores quienes deben arribar a sus propias conclusiones. Sin embargo, no es sino hasta la segunda mitad del siglo XX que en el mundo contemporáneo se plantea una perspectiva diferente de la utilización del teatro como un recurso pedagógico dentro del aula, en el cual la dramatización no se ejerce ya como un fin en sí mismo, para la realización de una o más obras de teatro, sino como un medio para generar y apoyar una diversidad de procesos de aprendizaje en el medio escolar. En este sentido se considera a Inglaterra como un país pionero en la incorporación del teatro como medio educativo; como señala (Solano, 2009), “a principios del siglo XX existían [en Inglaterra] numerosos maestros notables que practicaban el drama en las escuelas (Fleming, 1994, 23)” (p. 3).

Ya en 1964, la obra de Peter Slade, *Expresión Dramática Infantil*, marcó un hito en el proceso de incorporación del drama como recurso pedagógico en la escuela. Este autor, luego de más de veinte años de experiencia de trabajo pedagógico –y siguiendo a Slade– afirmaba que “existe una Expresión Dramática Infantil que es de belleza exquisita y supone una forma superior de Arte. Debería ser reconocida, respetada y protegida” (Nuñez & Navarro, 2009, p. 8). Dicho trabajo se encuentra vinculado muy de cerca con la propuesta de María Montessori y con el estudio



de las etapas evolutivas del niño, temas que serán revisados en mayor profundidad en el siguiente capítulo. A esto se debe añadir, en palabras de, (Yáñez, 2000), que los procesos de comunicación se desarrollan en el género dramático “en dos direcciones perpendiculares entre sí: la línea de ‘comunicación interna’, que se desliza entre los interlocutores del diálogo, y la línea de ‘comunicación externa’, que establece el contacto entre espectáculo y espectador” (p. 792).

1.3.1 El teatro en el área de Expresión Cultural y Artística en el currículo ecuatoriano.

El teatro se vincula con al proceso de enseñanza aprendizaje por medio del enfoque constructivista⁴, y busca que los niños sean sujetos activos de sus propios aprendizajes (Miño, 2014). De la misma manera Parra (2015), confirma este logro de la reforma educativa ecuatoriana cuando afirma que:

La inserción de los lenguajes artísticos en el plan de estudios de la escuela ecuatoriana reformada constituye una contribución fundamental para la formación de la personalidad del estudiantado porque éstos estimulan y elevan la sensibilidad de los educandos, favorecen el desarrollo general de sus facultades, contribuyen al mejor entendimiento de su persona y del mundo, enriquecen su acervo cultural, permiten dotar de significado a muchas inquietudes de su mundo interior y generan un profundo compromiso por el mantenimiento del equilibrio medioambiental (párr. 3).

En cambio, en la Matriz de Destrezas⁵ con criterios de desempeño del área de Educación Cultural y Artística para el subnivel Medio de EGB del currículo ecuatoriano, se puede deducir de sus contenidos que muchos de éstos aportan al desarrollo cognitivo de niñas y niños, sin embargo,

⁴ Cabe destacar que en Latinoamérica el enfoque educativo contemporáneo se basa en el enfoque constructivista.

⁵ Matriz de destrezas con criterios de desempeño del área de Educación Cultural y Artística para el subnivel Superior de Educación General Básica Media del currículo ecuatoriano (2016).



no se formulan de manera explícita objetivos destinados al fortalecimiento del desarrollo cognitivo sino que, más bien, se orientan al desarrollo de la inteligencia social a través de un enfoque en el aspecto de la alteridad; en otras palabras, las destrezas a desarrollar no han sido debidamente propuestas para que los estudiantes puedan aprovechar al máximo las artes dramáticas en su desarrollo de aprendizaje, sino únicamente como una forma de conocer generalmente esta disciplina.

Agregando a lo anterior, en las prácticas de la Educación General Básica Media en Ecuador, dentro del aula de clases se necesitan del implemento estrategias lúdicas o innovadoras para que el niño pueda desarrollarse de forma espontánea, sacando a flote sus sentimientos y su corporalidad libre; y, el teatro al ser una herramienta pedagógica multidisciplinar, es el indicado para apoyar los contenidos y objetivos del currículo ecuatoriano (Andrade & Bustillos, 2015).

En las instituciones educativas del subnivel de Básica Media en el Ecuador, el teatro ha sido incorporado, generalmente, en calidad de actividad extracurricular o con motivo de fechas especiales (Andrade y Bustillos, 2015). Por esta razón las artes escénicas en general no han sido implementadas más que como un fin en sí mismas, en lugar de constituir una estrategia de apoyo para potenciar una multiplicidad de posibles aprendizajes, a la par con el abordaje integral de áreas complementarias relativas al desarrollo de las habilidades interpersonales e interculturales.

Además, en Ecuador no existen experiencias de un trabajo sistematizado en el aula para la utilización del teatro como herramienta pedagógica. El estudio de Andrade y Bustillos (2015) revela el escaso protagonismo del teatro en el ámbito educativo; las autoras señalan que el uso de recursos asociados a las artes dramáticas en el aula de clases (títeres, máscaras y otros), se revela



más como recurso didáctico aleatorio que como métodos pedagógicos con base en técnicas teatrales específicas.

Por otro lado, hay que destacar que dentro del currículo ecuatoriano podemos destacar la materia de Educación Artística, la cual se imparte a lo largo de todos los niveles de EGB y pertenece al área de Educación Cultural y Artística, y que es entendida como un espacio que promueve el conocimiento y la participación en la cultura y el arte contemporáneos, en constante diálogo con expresiones culturales locales y ancestrales, fomentando el disfrute y el respeto por la diversidad de costumbres y formas de expresión (Ministerio de Educación y Cultura del Ecuador, 2016, p. 52).

A modo de conclusión, tomando las palabras de Solano (2009), el teatro es “una forma de arte social” (p. 2), en medida en la medida que necesita de otros seres humanos para su ejecución, al igual que el proceso de enseñanza-aprendizaje. Es, además, una disciplina artística integral ya que involucra múltiples aspectos de la expresión corporal, la comunicación y la inteligencia emocional, la voz y la dicción, el canto, entre otras, paralelamente con el aprendizaje del lenguaje, la danza, la música y la literatura, además de abarcar disciplinas como las artes plásticas, las visuales y la fotografía; lo cual hace del teatro una disciplina que armoniza con la dimensión educativa, llegando a ser una herramienta pedagógica de primer orden en tanto en el ámbito educativo tanto formal como no formal.

A modo de conclusión, el teatro posee extensas aplicaciones no sólo en el ámbito escolar sino también en comunidades de base en las que su práctica genera procesos de empoderamiento y desarrollo de la conciencia social de los diversos actores y espectadores por igual. En este sentido, el teatro es, además, una herramienta para la transmisión de la cultura y la generación de



nuevos espacios de expresión de los pueblos. Por lo tanto, el teatro es una de las tantas caras que toma la educación.



Capítulo II

En el presente capítulo se revisan las definiciones de arte y teatro para determinar el objeto de estudio. Además, se incluye una breve historia del teatro para entender cómo esta manifestación artística se ha configurado en diversos momentos históricos, representativos para la humanidad y que se han asociado con la pedagogía en la educación informal que, desde la perspectiva actual, se podría decir que sirvieron como un recurso didáctico informal.

2.1 Definición de arte

El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (2019), define al arte como aquella “manifestación de la actividad humana mediante la cual se interpreta lo real o se plasma lo imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros” (párr. 2). Así, debe entenderse al arte como una manifestación universal del ser humano, que encuentra su expresión en múltiples formas y contextos en los que aflora la creatividad, y mediante el cual, de acuerdo a Ros (2004) se genera y se reafirma la cultura de los diferentes pueblos. En este sentido, Parra (2015) afirma que:

El arte, en sus más diversas expresiones, es una actividad eminentemente social, que se hace presente en la vida cotidiana del hombre. Es un aspecto central de su vida que lo ayuda a diferenciarse del resto de los seres vivos ya que él es el único capaz de producirlo y disfrutarlo. El arte ocupa un lugar destacado para todos, es parte de la experiencia pública, ya que a través de él se manifiesta la propia cultura (párr. 1).

En esta diversidad de expresiones artísticas se encuentran las artes plásticas, las artes musicales, las artes audiovisuales y la literatura. En el marco de la literatura se encuentra al teatro dramaturgia, que como expresión artística no sólo comprende al lenguaje y la literatura, sino que,



al ser puesto en escena, aglutina una diversidad de expresiones artísticas relacionadas con la música y la pintura a través de la escenografía (Tabares, 2017).

De lo anterior se infiere que desde que el hombre empezó a manifestarse artísticamente, el teatro ha constituido, por sus características y recursos expresivos propios, una de las múltiples manifestaciones artísticas de la humanidad. En las culturas primitivas, los rituales, que pueden ser considerados como representaciones teatrales de la realidad, servían para comunicar y transmitir creencias y leyendas a otras generaciones; entiéndase esto como una forma primitiva de enseñanza utilizando al teatro, o como se conoce actualmente: un recurso didáctico.

2.2 Definición de teatro

El término teatro, procede del término griego *theatron*, que puede traducirse como el espacio o el sitio para la contemplación. De ahí que el teatro forma parte del grupo de las artes escénicas hoy consideradas como artes vivas. Así mismo, considerarse como un “conjunto de producciones dramáticas de un pueblo, de una época o de un autor” (RAE, 2019b, párr. 5).

El desarrollo del teatro está vinculado con actores que representan una historia ante una audiencia; y específicamente, el arte dramático combina diversos elementos como la gestualidad, el discurso, la música, los sonidos, la plástica y la danza. Hoy en día es común que el teatro esté vinculado las artes visuales o nuevas tecnologías (proyección, video, mapping⁶).

⁶ El Video Mapping 3D o Mapping projection es una innovadora técnica audiovisual que emplea la proyección de animaciones dimensionales sobre superficies reales, transformando su apariencia, generando efectos ópticos de movimiento, textura, luz y color (Escuela Internacional de Cine y TV, 2020)



2.2.1 Breve historia del teatro en el mundo.

El teatro es una disciplina artística que tiene sus orígenes en la prehistoria; época en la que las sociedades primitivas empezaban a ser conscientes de la importancia de la gestualidad y la comunicación para las relaciones sociales. Rodríguez (2012), comparando al actor dramático en el teatro contemporáneo con el de la prehistoria, advierte que no siempre tuvo propósitos escénicos, sino la sencilla interpretación de determinado rol, ya sea con usos chamánicos o rituales en donde guerreros y dioses que tenía como fin librarse de una batalla o de los fenómenos de la naturaleza.

Y enfatiza que:

todo ritual dramático está basado en la danza (...), es al tiempo liturgia y diversión y acción eficaz para rechazar el mal y promover la fertilidad, la guerra o la caza. En el ritual el ser humano, incluso sin máscara, es transformado, en comunión con la vida de animales o dioses o de sus antepasados (Rodríguez, 2012, p. 6).

Del mismo modo, Grammatikopoulou (2013) puntualiza que el teatro “surgió en distintas sociedades alrededor del mundo a través del mito, el ritual, la narración, la imitación y la imaginación” (párr. 3); además, señala que Occidente tiene su mayor influencia en los rituales y la mitología de la antigua griega, especialmente del pensamiento aristotélico, el cual concibe al teatro como una mimesis, o una forma de imitar un hecho, cuyas implicaciones lo definen como “una representación de una acción original y no un acto real” (párr. 6).

2.2.2 El teatro en la Antigüedad y el Medioevo.

El teatro surge en diversas civilizaciones alrededor del mundo, pero fue en los ritos y danzas de invocación a los dioses y a los espíritus de sus antepasados, que el teatro tomó un tinte pedagógico; pues, a grosso modo, sus rituales se valían de las representaciones como un medio



para enseñar y transmitir su cultura y cosmovisión a las generaciones futuras, además eran compartidos con diferentes pueblos (Rodríguez, 2012).

Estas formas adquirieron características definidas en culturas como las de Grecia (550 A.C. a 220 A.C), Roma (272 A.C), India (siglo IV, V), y Japón (siglo VII). En Occidente la tradición greco-latina atravesará la época barroca y el Renacimiento. En América, por otra parte, se conoce que existió un teatro prehispánico, y más tarde el teatro de influencia europea cuyos registros datan del siglo XVI, el cual evoluciona hasta nuestros días y se conoce, en sus múltiples variantes, como teatro contemporáneo (siglo XX).

2.2.2.1 El teatro griego.

En Grecia, el teatro entendido como arte dramático, nació entre los años 550 a. C. y 220 a. C., específicamente con la tragedia. Aristóteles consideraba que la tragedia provenía “de corales que cantaban mitos relacionados con la conducta y destino de los hombres” (Rodríguez, 2012, p. 3). Sus orígenes se remontan a los rituales paganos que se oficiaban en honor a Dionisio. Según Grammatikopoulou, (2013), en un principio, en estos rituales no existían representaciones, sino solo un coro de personas vestidas se sátiros (hombres mitad cabra y mitad hombre), pero que:

en una de estas fiestas, el protagonista del coro –el korifeos– salió del círculo del coro y comenzó un diálogo espontáneo con los sátiros. Ellos respondieron cantando y ese fue el nacimiento del teatro; poco a poco, añadiendo la trama, la escenografía, el vestuario y los personajes, el teatro llegó a su forma clásica (párr. 4).

Es así como el teatro griego evolucionó de antiguos rituales religiosos. Del ritual se pasó a la mitología que expresó la tragedia en una forma de “solemne presentación con ayuda de la palabra, la música, la mimesis del error” (Rodríguez, 2012, p. 3). A la vez, el público pasó de



participar en el rito a ser un observador de la tragedia humana, la cual tenía un componente educativo, de transmisión de valores, y de purgación de los sentimientos, o catarsis.

Más adelante surgió la comedia, con un primer componente de sátira y crítica política y social, derivando más tarde a temas costumbristas y personajes arquetípicos; aparecieron también entonces la mímica y la farsa. Los principales dramaturgos griegos fueron: Esquilo, Sófocles y Eurípides, mientras que en comedia destacaron Aristófanes y Menandro.

2.2.2.2 El teatro romano.

El teatro romano recibió la influencia del griego, aunque originalmente derivó de antiguos espectáculos etruscos, que mezclaban el arte escénico con la música y la danza; ejemplo de ello son los ludiones o actores que bailaban. Más tarde, al añadirse la música vocal, surgieron los bailarines que mezclaban canto y mímica (Rodríguez, 2012). El arte teatral griego fue introducido a Roma alrededor del año 272 a. C., a través de la conquista romana de Tarento, que hasta ese entonces fuera territorio griego. En ese entonces se realizaban celebraciones o eventos de carácter lúdico en los que se representaban las obras de teatro griegas; sin embargo, poco a poco, estas obras fueron adaptadas a temáticas de la cultura romana que devinieron en formas más ligeras, al estilo de la comedia que era de mayor agrado a la plebe romana (Pavis, 1983).

Las festividades de origen griego rendían culto a Dionisio; estas incluían ritos asociados a sacrificios y representaciones de carácter dramático; sin embargo, en el ámbito de la sociedad romana, son las celebraciones plebeyas las que dan lugar a representaciones o mímicas que caricaturizan o vuelven cómica los diferentes aspectos de acontecimientos tales como las fiestas agrícolas, los matrimonios y otros temas familiares (Pavis, 1983).



2.2.2.3 *El teatro en la india.*

El teatro indio se remonta a los siglos IV y V de nuestra era y se fundamentaba en las composiciones musicales con base en el sistema de rāgas, las cuales eran una forma de melodía usada como base para realizar variantes de la misma a través de la improvisación. Así, la práctica del teatro consistía en representaciones cantadas en estilo coral con temáticas de carácter religioso.

Rodríguez (2012), observa que sus rasgos poseen profundas similitudes y paralelismos con el teatro griego, y destaca que la India, hasta el día de hoy “conserva vivo un mundo con sensibilidad religiosa ante el mito y ante la danza sacra (...) y vive (...) inmersa en religión y mito vivo” (p. 6). El mismo autor señala, sin embargo, que existe una diferencia fundamental entre el teatro griego e indio: el teatro indio no diferencia la tragedia de la comedia, pues, tras dificultades y conflictos, siempre las obras tienen un final feliz.

2.2.2.4 *El teatro japonés.*

El teatro clásico japonés se originó en el siglo VII d.C., alcanzando su mejor momento en el siglo XV. Uno de los géneros más populares son el teatro Nô que posee vínculos con el budismo Zen, y que maneja las expresiones que, junto con la danza y la música, evoca historias que transmiten una carga emocional al espectador; se considera, además que la dramatización de las obras Nô propicia una comunicación entre los vivos y los muertos, así lo ilustra el artículo *El teatro japonés, el refinado No y el popular llamado kabuki* (2012).

Otro género es el teatro Kabuki que se desarrolló a partir del siglo XVI, y su estilo y temáticas son de carácter popular. Existen, además, otros géneros dramáticos como el teatro de marionetas de gran tamaño o Bunraku, o el Bugaku que se caracteriza por sus refinadas danzas (Pavis, 1983). Es importante también hacer alusión que todas estas expresiones y representaciones



se han mantenido por cientos de años hasta nuestros días, y siguen las mismas obras que integran reproducción de saberes y valores.

2.2.3 Teatro en el Renacimiento.

El teatro barroco, es una expresión artística que surgió en el siglo XVI, y se caracterizó por su carácter eminentemente religioso y litúrgico. No obstante, en el pueblo llano surgió un teatro popular, de características profanas, representado por los juglares que viajaban de pueblo en pueblo; sus representaciones tenían una carga propagandista, gracias a ellos los pueblos podía saber qué es lo que estaba pasando en otros lugares, o que pasaba con sus gobernantes.

Surgen obras dramáticas como *La Celestina* (1499), de Fernando de Rojas, junto a otras de autores igualmente importantes del barroco español, representado por Tirso de Molina, Lope de Vega y Calderón de la Barca. En Inglaterra se destaca el teatro Isabelino y la obra dramática de William Shakespeare, y en Francia, dramaturgos como Moliere y Racine.

De forma paralela, surgió también un teatro de tinte cortesano, de características más elaboradas y dirigido a la nobleza, cuyas representaciones tenían lugar en sus celebraciones privadas en palacios y villas. De la misma forma, se desarrolló un tipo de teatro con características educativas o moralistas; es decir, un teatro erudito, cuyas representaciones se realizaban en los centros académicos y universidades (Ocampo, 1985).

Más tarde, en ese mismo siglo, con el surgimiento del Humanismo, el eje o centro de la reflexión se traslada de la esfera de la divinidad a la del hombre, enfocándose en temas costumbristas y con mayor énfasis en la vida cotidiana. Coincide esta época con un retorno a los ideales clásicos greco-romanos, la idealización de la naturaleza y la filosofía del *Carpe Diem* (o



cosechar los frutos del presente). Así, el teatro renacentista estuvo influenciado por la comedia latina, representada por autores como Plauto, Terencio y Boccaccio (Ocampo, 1985).

2.2.3.1 Teatro prehispánico

En la segunda mitad del siglo XVI, y por influencia de la colonización de España a tierras americanas, comienzan a documentarse obras existentes en culturas incásicas y mesoamericanas proporcionadas por registros de historiadores españoles. Estas obras se daban también con el fin de entretener, adorar o transmitir los valores y la cultura. Podemos decir entonces que antes de la llegada de los conquistadores a tierras americanas ya había expresiones de carácter teatral o dramático (Herrera Villagra, 2016).

En la obra *Comentarios Reales de los Incas* (1609), del inca Garcilazo de la Vega, se menciona la existencia de ciertas representaciones que tenían lugar al aire libre y en las que, al parecer, los actores eran personas que representaban sus propias historias de vida, relatos relacionados a los muertos, y otra serie de eventos cuya memoria se conservaba mediante transmisión oral. Según Trucharte (2014), esas representaciones poseían, además del afán de divertir, intenciones épicas y religiosas, y su costumbre fue aprovechada por los conquistadores españoles para propósitos de evangelización; en efecto, “los misioneros aprovecharon el gusto de los indígenas por las representaciones teatrales y los espectáculos y su habilidad para actuar para enseñarles los principios de la fe católica” (p. 52).

Así mismo, Trucharte, basándose en el registro del inca Garcilazo de la Vega, advierte que el ejercicio de las artes dramáticas debió requerir un cierto grado de educación o preparación, al que tenían acceso solamente las clases altas de la sociedad incásica que representaban en sus dramatizaciones no sólo hazañas heroicas o militares sino, así mismo, temas cotidianos:



No les faltó habilidad a los amautas (o personas dedicadas a la formación de los hijos de los nobles), para componer comedias y tragedias, que en días de fiestas solemnes representaban delante de sus Reyes y de los señores que asistían en la corte. (...) Los argumentos de las comedias eran de agricultura, de hacienda, de cosas caseras y familiares (Trucharte, 2014, p. 53).

Henríquez (2009), menciona la existencia de tres obras que pertenecerían –de acuerdo a diferentes investigadores– al período prehispánico y cuyos orígenes se encuentran en Mesoamérica y en los Andes: el Rabinal Achí o Danza del Tun, obra maya del siglo XIII; el Bailete del Güegüense o Macho Ratón, obra náhuatl del siglo XVI aproximadamente; y el Ollantay, obra quechua, también aparentemente del siglo XVI. Además, señala esta autora que “se trata de obras que, citando la cosmovisión mesoamericana y andina prehispánica, restauran conflictos que figuran las relaciones de poder entre las autoridades coloniales, el mundo mestizo y el indígena” (p. 81).

Mediante estas transformaciones, el teatro de los pueblos originarios de América devino prontamente en un teatro misionero, utilizado con el fin de dogmatizar, cuyo objetivo más importante fue la catequización de los pueblos indígenas (Henríquez, 2009).

2.2.4 Teatro contemporáneo

Se entiende como teatro contemporáneo a un conjunto diverso de obras dramáticas del siglo XX; le debe al teatro del Renacimiento la configuración espacial y la forma cómo se plantea la puesta en escena, mediante un tablado a manera de escenario y un patio donde se ubicaban los espectadores. El uso de telones, que se mantienen hasta el presente, se implantó en el Barroco, y en el Renacimiento se incorporaron otras artes como la pintura en bastidores y telones para



ambientar escenografías con aplicaciones, además de intrincadas instalaciones mecánicas que generaban efectos sorprendentes en escena (Ocampo, 1985).

En el siglo XIX Richard Wagner actualiza la reflexión acerca del teatro como hecho artístico y aporta con las bases que hasta el presente caracterizan a una puesta en escena de carácter dramático:

...obliga a los teatros a apagar las luces de sala, y desarrolla el concepto ‘Gesamtkunstwerk’ (obra de arte total). Sostiene que se deben integrar la música, el teatro y las artes visuales, y que todos los elementos (luz, decorados, etc.) deben apoyar la obra, en lugar de estar relegados a un segundo plano detrás de los cantantes (Lastelón, 2019, párr.

2).

La frontera de los siglos XIX y XX marca el máximo desarrollo del teatro ruso y que fue difundido por Europa. Se caracteriza por ser naturalista, pues se apoya en la corriente del realismo y la consigna de la búsqueda de la verdad; y que tiene en el ruso Constantin Stanislavsky a uno de sus mayores exponentes y precursores. Surge, así mismo, el simbolismo, movimiento que entiende la realidad como un conjunto de apariencias y, por tanto, aquello que se escenifica pertenece a ese mismo nivel ilusorio, por lo que la búsqueda de la realidad requiere de la intuición y el uso de los símbolos.

Una de las corrientes más interesantes cuya influencia se mantiene vigente hasta el día de hoy es el teatro épico impulsado por Bertolt Brecht en Alemania a principios del siglo XX. Con una serie de recursos escenográficos y técnicos, Brecht intenta que el espectador desarrolle una actitud crítica frente a lo que se desarrolla en el escenario, y que no permanezca simplemente identificado o divertido con la representación que presencia. Este teatro, que empieza a plantear



cuestionamientos sociales, también tiene en Inglaterra, a una serie de dramaturgos como Osborne, Wesker y Pinter que actúan y dirigen obras con trasfondo social, proletario y crítico del sistema; y en los Estados Unidos a Arthur Miller y Tennessee Williams.

A partir de la segunda mitad del siglo XX tuvo lugar una propuesta renovada cuyo origen y prácticas se dieron sobre todo en los Estados Unidos de Norte América. En esta nueva fase del teatro se incorporan las artes visuales como la pintura, y la fotografía; entonces el teatro abandona las salas tradicionales para llevarse a cabo en espacios no convencionales, dando lugar al surgimiento de la *performance*.

Desde ese entonces el teatro y, específicamente, la *performance* “se convirtió en una realidad autosuficiente, donde las emociones y las ideas se transmiten a través de elementos meta textuales, como los movimientos corporales, la voz y el aliento” (Grammatikopoulou, 2013, párr. 13), haciendo que el público parte de la obra, la temática central de estas representaciones son la catarsis social y crítica. Lo que en la actualidad se conoce como *happening*⁷, es una variante del *performance*⁸.

En este mismo siglo, aparece el teatro de carácter social se desarrolla como una necesidad de respuesta a condiciones de desigualdad económica y laboral en sociedades tan diversas; en Brasil, y Alemania donde se destaca la obra del dramaturgo Bertolt Brecht.

En Latinoamérica, por otra parte, surge el llamado Teatro Foro o Teatro del Oprimido, que tuvo su origen en Brasil en los años 70; fue propuesta por Augusto Boal, con base en la Pedagogía Crítica de Paulo Freire; en éste, un problema que afecta a una comunidad es llevado a escena

⁷ El *happening* es un evento improvisado que exige la participación del público.

⁸ Mientras que la *performance* suele ser un acto organizado en el que no intervienen los espectadores.



mediante un guión donde se pone de relieve un conflicto y se genera una dinámica de involucramiento de los espectadores, éstos se transforman en actores que pueden cambiar el curso de la historia al plantear diversidad de criterios en la manera de actuar y de encontrar solución a los problemas planteados (Fete enseñanza et al., 2013).

De esta forma, el teatro usado como herramienta para la transformación social, adquiere nuevas perspectivas dentro de las comunidades y colectivos sociales en las que se generan propuestas de carácter político y donde tienen lugar procesos transformadores de autoformación y empoderamiento de los actores, como expresa Prieto (Prieto, 2009), en relación a lo que significa la teatralidad en el mundo contemporáneo: “La teatralidad se revela como paradigma centrífugo que parte de las nociones de representación, mimesis, actuación e histrionismo propio del teatro, para extenderlas al análisis de otras prácticas en los campos de lo cultural, social y lo político” (p. 117).

2.3 El teatro como género literario: la dramaturgia

El género dramático es referido por Rojas y Canet (2011), como aquel “al que pertenecen las obras destinadas a la representación escénica, cuyo argumento se desarrolla de modo exclusivo mediante la acción y el lenguaje directo de los personajes, por lo común dialogado” (p. 43). El teatro sintetiza un evento o historia en una propuesta relativamente corta y logra, en el desarrollo de la trama, mantener el interés y la intensidad de la narración para captar la atención de la audiencia. Dentro del arte teatral clásico, los tres géneros mayores cultivados a lo largo de la historia son la tragedia, y la comedia.

La tragedia es una representación dramática centrada en “el sufrimiento, la muerte y las peripecias dolorosas de la vida humana, con un final funesto y que mueve a la compasión o al



espanto” (RAE, 2019, párr. 1). El protagonista suele ser el héroe, que actúa con el decoro suficiente de acuerdo a las normas establecidas. Del mismo modo, Cerezo (1995) define la tragedia como la imitación de una acción ya acabada con cierta extensión, que consiste en la actuación de los personajes y prescindiendo de la narración, y que consigue generar cierta reacción de temor o compasión en el espectador.

En cuanto a la comedia, la RAE (2019) define el término como una obra teatral de carácter humorístico, satírico o festivo que casi siempre con un desenlace feliz. Del mismo modo, Cerezo (1995) asegura que

la definición de Aristóteles no puede ser más clara: ‘La comedia es, como hemos dicho, una imitación de personajes de naturaleza inferior’, pero con una matización importante, (...) se ha de imitar todo vicio o defecto, sino la fealdad, de lo cual lo ridículo es una parte. (p. 40).

En síntesis, este capítulo refleja cómo a lo largo de la historia de la humanidad el ser humano se ha valido del teatro para transmitir los conocimientos de una manera casi instintiva y natural. Desde la prehistoria, de una manera informal, hasta consolidarse paulatinamente dentro de lo formal en la época Contemporánea. En la Antigüedad para narrar historias épicas que provoquen emociones en los espectadores; en el Medioevo se usaba con propósitos religiosos para transmitir dogmas; en el Renacimiento ya va cobrando belleza mediante la creación de obras más elaboradas; y finalmente en la época Contemporánea es cuando el teatro se teoriza y determina. Sin embargo, el teatro carece de sentido por sí solo para ser aplicado en el campo educativo de manera formal. Para lograr este cometido debe ir a la par con teorías del aprendizaje como se analiza en el siguiente capítulo.



Capítulo III

3.1 Técnicas de enseñanza - aprendizaje basadas en el teatro como herramienta didáctica

El currículo escolar del Ecuador fue sujeto a dos reformas importantes que tuvieron lugar, la primera en 1996 y la segunda en 2016. En dichas reformas se realizaron cambios en las áreas de enseñanza de Cultura Estética y Educación Cultural y Artística (ECA). El primero de septiembre de 1997 se efectivizó la primera reforma curricular incorporando el área de cultura estética a los programas educativos. Luego de un nuevo proceso de reformulación y actualización curricular, en el año 2016 se modificó la asignatura del área de Cultura Estética para EGB –y para Bachillerato General Unificado (BGU)–, “mediante el perfil de salida, en base a la justicia, la innovación y la solidaridad como valores fundamentales, definidos en un conjunto de capacidades y responsabilidades que los estudiantes han de ir desarrollando” (Pulles, Calipza & Vinueza, 2018, pág. 190).

De ahí que, la asignatura de Cultura Estética pasó a llamarse Educación Cultural y Artística (ECA), y se formuló conceptualmente no tanto como una asignatura, sino más bien como un área de conocimiento proyectada a promover aprendizajes básicos a través de experiencias culturales amplias, enfocadas tanto a las expresiones artísticas y culturales contemporáneas, como a aquellas que constituyen las expresiones genuinas de culturales ancestrales y locales; todo esto con el propósito de fomentar su disfrute, a la vez que el conocimiento y el respeto por la diversidad de estas manifestaciones de arte y la cultura (Pulles et al., 2018).

Ahora bien, el currículo de la ECA se articula a través de tres bloques o dimensiones que buscan representar y abordar la totalidad de la experiencia individual a través de éstas y de diferentes componentes relacionados al mundo artístico: dimensión personal y afectiva-emocional



(el yo: la identidad); dimensión social y relacional (el encuentro con otros: la alteridad); y, la dimensión simbólica y cognitiva (el entorno: espacio, tiempo y objetos). De manera complementaria y transversal, la propuesta se estructura a través de cuatro ejes que ayudan a definir las destrezas con criterios de desempeño: 1. Observar; 2. explorar y expresar; 3. indagar e investigar; y, 4. convivir y participar (MINEDUC, 2016).

Dentro del currículo de ECA del año 2016, para el subnivel medio de EGB (que corresponde a los niveles 5°, 6° y 7°), se formula un solo *objetivo de aprendizaje*⁹ que se aproxima de manera amplia, aunque poco definida, a actividades relacionadas con el teatro, a saber: Objetivo ECA 2.7. “Expresar y comunicar emociones e ideas a través del lenguaje sonoro, visual y corporal” (MINEDUC, 2016, p. 89).

Por otra parte, los *criterios de desempeño*¹⁰ para el área de ECA, rezan que los estudiantes deben aprender a “explorar las posibilidades de expresión del gesto facial y corporal mediante juegos por parejas... [criterio de desempeño ECA.3.2.12.]”; así como “realizar creaciones colectivas (narraciones breves, danzas, etc.) usando las técnicas propias del teatro de sombras [criterio de desempeño ECA ECA.3.2.15.]” (MINEDUC, 2016, p. 110). Otros criterios de desempeño parcialmente relacionados con el área del teatro expresan que los estudiantes deberán poder “realizar representaciones teatrales con títeres elaborados a partir de siluetas o material de reciclaje, en las que haya un argumento, música y efectos sonoros; y donde los estados de ánimo de los personajes se caractericen con la voz” (MINEDUC, 2016, p. 110).

⁹ Expresa la máxima aspiración a lograr en el proceso educativo dentro de cada año de estudio.

¹⁰ Expresan el “saber hacer”, con una o más acciones que deben desarrollar los estudiantes, asociadas a un determinado conocimiento teórico; y dimensionadas por niveles de complejidad que caracterizan los criterios de desempeño.



En otros casos, se ha establecido como destreza a desarrollarse “improvisar escenas individuales o colectivas a partir de lo que sugiere un objeto real (por ejemplo, a partir de una escoba: el personaje se transforma en un barrendero, una bruja, etc.) [destreza con criterio de desempeño ECA.3.2.12.]; (...) Contar historias a través de gestos o movimientos inspirados en distintas formas de expresión: mimo, danza o dramatización [destreza con criterio de desempeño ECA ECA.3.2.15.]” (MINEDUC, 2016, p. 111).

Por todo lo anotado anteriormente, se pone en evidencia que el currículo de ECA, para EGB Media en Ecuador, no cuenta con una propuesta curricular que promueva o sustente la ampliación sistemática de los recursos de las artes dramáticas como tales. Lo que propone en el currículo ECA es un acercamiento de características abiertas a ciertas posibilidades de expresión corporal y narrativa que no son lo suficientemente perfeccionadas para explotar las habilidades expresivas de los estudiantes.

3.2 Técnicas teatrales como metodología interdisciplinar

Las técnicas de enseñanza-aprendizaje son la manera como el docente organiza acciones y procedimientos que lo conducen a lograr sus objetivos pedagógicos de manera organizada y sistemática; y suelen formar parte de un método que es más general (Cuello & Vizcaya, 2002).

Motos (2009) considera las técnicas dramáticas como una metodología interdisciplinar que, al mismo tiempo que promueve el desarrollo de la creatividad, brinda múltiples oportunidades para trabajar en el mejoramiento de la motricidad junto a otros aspectos cognitivos y socio-afectivos. Añade a la enumeración de estos beneficios, que las técnicas dramáticas son capaces de producir respuestas totales, al actuar como puente interdisciplinar. Son, además, valiosas herramientas de motivación, y especialmente útiles en la enseñanza de valores; al crear “situaciones que precisan



de la comunicación y la relación grupal, provocan un clima distendido y creativo. Las técnicas dramáticas, en síntesis, son un poderoso instrumento para el desarrollo personal, grupal y de las habilidades creativas.” (pp. 7-8).

Entre la amplia variedad de técnicas de enseñanza-aprendizaje utilizadas en la educación contemporánea, las técnicas teatrales se han abierto campo dentro de los espacios académicos tradicionales por la capacidad inherente de este arte para fomentar el desarrollo personal y social de los estudiantes, especialmente en aspectos como las habilidades comunicativas, la creatividad y la expresividad. Núñez y Navarro (2007) afirman, en relación al teatro, que sus potencialidades han dado lugar a que en épocas recientes su presencia dentro del currículo escolar tenga más fuerza y se demuestre “como un potente instrumento para el desarrollo de habilidades sociales y educación en valores, por su fuerte carácter interpersonal y relacional” (p. 225).

No obstante, pese a la aparente facilidad que podría suponer el uso de la dramatización, tanto como lenguaje artístico y expresivo, y –más importante aún– como técnica de enseñanza-aprendizaje, su aplicación y adecuado aprovechamiento dependerán de un correcto acercamiento y estudio por parte de educadores y maestros; por lo tanto, lo que se necesita es formar a los docentes para que conozcan las técnicas propias del arte dramático y su posible utilización o adaptación a la realidad del aula de clases (Núñez & Navarro, 2009).

Por otra parte, desde una perspectiva metodológica, Motos (2009) señala que “las tareas básicas de dramatizar que se ofrecen a los alumnos se pueden reducir a tres tipos: ejercicios, juego dramático y teatro. Esta clasificación implica una relación entre la finalidad que se pretende, por parte del profesor, y la cualidad de la experiencia vivida por el alumno” (p. 20). En otras palabras, dichas relaciones se generan a partir de una tarea cuyo propósito o finalidad determinará la



calidad de la experiencia. Así, por ejemplo, si la tarea es un ejercicio físico, su finalidad consiste en la práctica del mismo, y la calidad de la experiencia se resume en la adquisición de destrezas.

En la tarea del juego dramático, la finalidad es la espontaneidad y la calidad de la experiencia se resume en la posibilidad de descubrir; mientras que en el teatro su finalidad es la mostración o el espectáculo, y la calidad de la experiencia generada se centra en el hecho comunicativo (Motos, 2001). Es por ello que las técnicas de enseñanza basadas en el teatro deben ser aplicadas de manera interdisciplinaria y no ser exclusivas del área de ECA.

3.2.1 Técnicas de dramatización y juego dramático.

García Carrasco (2004), considera que el desarrollo de la creatividad se ve favorecido por el uso del lenguaje artístico, cuando cualquiera de sus formas puede desarrollarse de manera natural en los procesos de aprendizaje en la escuela. Este proceso natural tiene su máxima expresión en el juego, razón por la cual, en el campo de la teatralidad o lo dramático, se encuentra una gran afinidad y fluidez en todos aquellos momentos en que lo lúdico da cabida a la expresión corporal y a la necesidad de comunicar.

Núñez y Navarro (2007), complementan esta visión del uso de los lenguajes artísticos en la escuela al afirmar que el juego, en la infancia e incluso en la juventud, asume con frecuencia las formas propias de la teatralidad “donde el propio cuerpo es el instrumento de investigación creativa, medio de expresión y comunicación.”; esta forma de ludismo dramatizado se denomina comúnmente ‘juego dramático’ por ser, a su manera, una “... expresión dramática estructurada y cuyo interés reside en el proceso, más que en el producto” (p.232).

Sobre todo, el juego es fuente de estimulación para el aprendizaje, al brindar una variedad de experiencias que motivan el interés y, por ende, la concentración de los estudiantes. En el juego



dramático, es a través de la acción como los educadores intentarán que “el niño desarrolle sus capacidades perceptivas y expresivas, con el fin de que encuentre y potencie la expresión de sí mismo en relación con los otros y con el mundo” (Núñez y Navarro, 2007, p. 232).

La importancia del juego dramático reside en el proceso mismo de su realización, y de su capacidad de generar y potenciar beneficios para el desarrollo de la niña y el niño a través del ejercicio de la expresión psico-física, antes que en ningún resultado específico que pudiera ser buscado erróneamente con el objeto de producir una obra dramática en el sentido clásico de espectáculo o representación. De ahí que, en el uso pedagógico de la dramatización se ha de tener muy en cuenta las diferentes fases de la evolución de las formas dramáticas en el desarrollo evolutivo del niño que van desde el juego al teatro, descritas por (Álvarez-Uría, Tresserra, Zelaieta & Vizcarra, 2015):

Lo lúdico o la *pedagogía del juego* que concuerda perfectamente con la definición y los objetivos de la expresión dramática (...) *El proceso* que es consecuencia directa de lo anterior (...) la exploración y la manipulación para descubrirse a sí mismo, a los demás y al mundo circundante (Barret, 1991). *La polisemia* que se refiere a la multiplicidad de sentidos y significados que tiene cada signo y que no se deben reducir a uno puesto que cada participante vivirá la experiencia lúdico-artística (p. 5).

En este sentido, resulta imprescindible que el maestro observe y actúe como mediador para ayudar a los estudiantes a profundizar en aquellas formas que puedan significar un enriquecimiento de su experiencia y transformarse, por lo tanto, en aprendizajes de carácter significativo. De la misma forma, Núñez y Navarro (2007) postulan que la expresión dramática es connatural al ser humano, y que como si se tratase de un continuum, su génesis parte del juego infantil para alcanzar



el mayor desarrollo posible en el teatro como lenguaje artístico; es entonces cuando la labor del maestro resulta imprescindible para guiar ese potencial al terreno de la exploración y el autoconocimiento, favoreciendo un proceso de profundización a través de los diversos aprendizajes vinculados al drama.

Juego de rol o *role-playing*

Finalidad: Ensanchar el campo de experiencias de los individuos, bien poniéndolos en contacto con una realidad distinta de la habitual, bien en una situación que les facilite el acceso a nuevos pensamientos, sentimientos o sensaciones.

Utilidad: La posibilidad de que los participantes de hacer descubrimientos respecto a ellos mismo y del entorno, y capacidad de comprensión del medio.

Desarrollo: 1) Los miembros del grupo hablan libremente sobre la situación que van a representar. 2) Se determinan los papeles a representar. 3) El *role-playing* consiste en la representación de una acción dramática por los miembros del grupo, mientras los otros participantes actúan de público. 4) Una vez terminada la función, el grupo se reúne para opinar sobre la actuación, lo que permitirá analizar la situación representada.

Tiempo: Estará en función del que se dedique a la dramatización; estimadamente, media hora.

Aplicaciones educativas:

Alumnos: todas aquellas que el docente o los alumnos sean capaces de dramatizar.

Docentes: posturas irreconciliables. Inversión de roles. Formación permanente.

Tabla 1: Estructura de la técnica de trabajo grupal basada en el teatro.

Fuente: Pérez et al. (2012, p. 172).

3.2.2 Técnicas del teatro foro.

El Teatro Foro fue creado por Augusto Boal como una técnica de construcción colectiva basada en dramatizar las vivencias y experiencias personales de cada uno de los componentes del grupo. Generalmente se aborda la creación a partir de una problemática o necesidad existente en una comunidad o grupo y las posibles maneras de dar una solución a aquellas. Las técnicas del Teatro Foro no se ajustan, por tanto, a los esquemas clásicos de la representación teatral; incluso van más allá, al convertir a los espectadores en sujetos activos del drama y promueven su



participación en escena, puesto que la temática que aborda cada representación u obra teatral es un hecho o situación que concierne a la comunidad que se involucra en dicho evento (Alvarado & Alvarez, 2016). En su práctica se define como:

Un sistema de ejercicios físicos, juegos estéticos y técnicas especiales cuyo objetivo es restaurar y restituir a su justo valor esa vocación humana, que hace de la actividad teatral un instrumento eficaz para la comprensión y la búsqueda de soluciones a problemas sociales e intersubjetivos (Boal, 2013, p. 28).

Por otro lado, Boal (2015) va más allá al hacer una clara diferenciación entre la forma tradicional de hacer teatro y su propuesta, planteando hacer un “teatro no didáctico, según la antigua acepción del término, sino pedagógico, en el sentido de aprendizaje colectivo” (p. 20), y que pueda generar, a través de la acción o praxis, una *pedagogía de la vivencia*.

Así, al integrar además al foro, o los espectadores, esta forma de teatro busca alcanzar una *praxis* real, generando transformaciones concretas y alcanzando colectivamente la solución de problemas que afectan al grupo. El teatro foro da lugar así a una especie de metamorfosis que trasciende colectivamente y transforma a cada individuo, pero también, al mismo tiempo, a la conciencia grupal, a través de un proceso de autoconocimiento en el que tanto el individuo como el grupo pueden verse reflejados en la trama en la que están invitados a intervenir activamente.

El trabajo de Alvarado y Álvarez (2016), basado en su experiencia de una modalidad de Teatro Foro denominado *Teatro de la escucha, una escuela de teatro social*, llevada a cabo en España durante varios años como un proceso de investigación, se sintetiza en un esquema que formula cuatro ejes de reflexión proyectadas a la realidad, por una parte, y a la acción necesaria



para generar cambios en ésta (Ver Anexos: Tabla 1.). La amplitud de esta propuesta, construida en base de la experiencia con grupos de adultos, posee, sin embargo, una claridad conceptual que permitiría su adaptación al espacio de la escuela, en donde es importante poder facilitar el aprendizaje y la práctica de resolución de problemas enfocada a aquellos que comúnmente existen en el aula, en temas de relaciones interpersonales y problemas individuales por igual.

Teatro foro

Finalidad: Se trata de estimular a los participantes no-actores a expresar sus vivencias de situaciones cotidianas de opresión a través del teatro.

Utilidad: Se utiliza el teatro como un arma de liberación con el objetivo de desarrollar en los individuos la toma de conciencia social y política.

Desarrollo: 1) Uno de los miembros del grupo hace de animador de sala. 2) Cuando alguien de entre los espectadores alza la mano porque quiere expresar su punto de vista sobre la escena en curso, dice en voz alta “alto”. 3) Se para la escena e invita al espectador sustituir al actor en el escenario.

Tiempo: Estará en función del tema de clase, especialmente el que disponga el docente.

Aplicaciones educativas:

Desde sus implicaciones pedagógicas, sociales, culturales, políticas y terapéuticas se propone transformar al espectador en actor, protagonista de la acción dramática (sujeto creador), estimulándolo a reflexionar sobre su pasado, modificar la realidad en el presente y crear su futuro.

Tabla 2: Estructura de la práctica de la técnica Teatro Foro.

Fuente: Elaboración propia.



3.2.3 Técnicas del método *mantle of the expert* (MoE).

El método de teatro denominado MoE fue diseñado por una pedagoga del teatro, la británica Dorothy Heathcote, y está enfocado a niños y jóvenes en contextos escolares o educativos. Su procedimiento consiste en que el maestro planea un contexto ficticio en el que los estudiantes asumen las responsabilidades de esa situación creada como si se tratase de un equipo de expertos. En esa realidad existe un *cliente* que solicita la ejecución de una tarea por parte del equipo; ésta deberá ser planeada por el profesor de tal manera que ayude a los estudiantes a involucrarse activamente tanto en el estudio como en el desarrollo de una variedad de destrezas y contenidos curriculares. Este método no fue diseñado para cubrir toda la amplitud del currículo escolar, sino como un apoyo a ser utilizado de forma selectiva de acuerdo a la conveniencia de los maestros y como complemento a otros métodos pedagógicos (MoE, 2019).

Se puede mencionar como ejemplo el caso de un grupo de estudiantes quienes su maestra le pide que se conviertan en un equipo de arqueólogos cuya tarea consistirá en excavar una tumba egipcia. Su ‘cliente’ en este caso, sería el Museo de Historia del Cairo. Para poder cumplir con su objetivo los estudiantes deberán investigar la historia del antiguo Egipto incluyendo temas como rituales, pirámides, objetos arqueológicos y demás. Este proceso implicará que los estudiantes deban trabajar en diferentes áreas del currículo tales como historia, arte, geología o geografía. De forma simultánea el proceso exige que los estudiantes pongan en práctica destrezas de lectura comprensiva, escritura, resolución de problemas e investigación (MoE, 2019, párr. 3). Se genera de esta forma, un proceso activo de aprendizaje interdisciplinario.

En la descripción del método se aclara que, desde un principio, los estudiantes están conscientes de que se encuentran participando en una ficción. De esta forma la posibilidad de



ingresar y salir voluntariamente de la dimensión ficticia queda establecida claramente para ellos. Una actividad generada dentro de ese espacio de ficción se vincula a un propósito de aprendizaje curricular externo al juego; de esa manera el maestro puede involucrar a los estudiantes en una determinada tarea abordándolos como si ellos fuesen los expertos en el tema y, de manera intermitente, abrir un paréntesis fuera de la ficción para orientar, dar instrucciones o enseñar determinadas destrezas. Es esta forma de entrar y salir de ese espacio de juego dramático, como si se tratase de un espacio virtual creado bajo común acuerdo, lo que caracteriza al MoE en tanto método de enseñanza-aprendizaje (MoE, 2019).

Para Atkien (2013), el método MoE coloca al niño como centro del aprendizaje, mientras que el rol del maestro consiste en crear las condiciones para que crezcan en éste una serie de virtudes y competencias que implican conocimiento, comprensión y liderazgo; todas ellas formarían esa capa o manto (*mantle*, en inglés) que –a manera de un aura invisible– crecería y revestiría al niño con las cualidades que ha podido desarrollar por sí mismo a través de un trabajo progresivo. Además, la autora destaca la importancia de partir de los intereses y necesidades propias del niño, conjugándolas adecuadamente con la propuesta curricular y logrando así que pueda tener lugar un proceso de aprendizaje constructivista en el cual el niño es cocreador de sus propios aprendizajes.

Los conceptos mencionados hasta aquí se concretan en el método MoE a través de tres modalidades de enseñanza, a saber: aprendizaje investigativo, *juego dramático (process drama)*; y *encuadre del experto (expert framing)*, que, como se explicó ya con anterioridad, se refiere a la posibilidad de atribuir a los niños la condición de expertos en un determinado tema. A través de este cambio de paradigma, se promueve que ellos conciban su aprendizaje también desde una perspectiva diferente a la tradicional; hecho que implica, también para el maestro, flexibilizar su



posición y abrirse a una posibilidad diferente de la establecida por la tradicional estructura de poder en la relación maestro-estudiante (Aitken, 2013). La figura de las tres estructuras pedagógicas de *Mantle of the expert* resume las tres estructuras que articulan el método analizado (Ver Anexos: Figura 1.).

En lo que respecta a la preparación que todo maestro debería tener previo a emprender en la aplicación de un método como el reseñado, no está por demás insistir en que se necesita adentrarse, en primer lugar, en el mundo del teatro, la psicología, la expresión corporal y todas aquellas disciplinas o áreas de conocimiento que complementen un acercamiento debidamente sustentado para poder incursionar en el teatro junto con sus estudiantes; inclusive, el hecho de tomar clases de teatro podría ser un buen inicio para manejarse con la debida experiencia en este ámbito. Por otro lado, en relación al aprendizaje investigativo, el maestro deberá poder mediar, con la debida solvencia, la libertad y autonomía de sus estudiantes para que puedan éstos ganar confianza en los diferentes procesos y modalidades de auto-aprendizaje, a través de su apoyo respetuoso y sin interferir en las decisiones que puedan orientar su curiosidad o su deseo de conocer y la consecuente toma de decisiones.

Aitken (2013) afirma que es la tercera estructura, correspondiente al “manto del experto” la que resulta más compleja en su abordaje. Para poder explicarla, la autora pone de relevancia algunos elementos claves del método; por ejemplo, el hecho de que éste no es un método en el que se induzca a los estudiantes a “aprender por aprender”, ni tampoco a “aprender por su propio bien”.

De lo que se trata es de aprender, porque existe una necesidad imperiosa de solucionar cierta situación cuyas tareas deben resolverse exitosamente. De esta forma, cada tarea se vuelve significativa; aprender a hacerla bien es crucial, pues cumple un propósito en esa realidad



inmediata que es la que se ha creado a través del juego dramático y donde su adecuado cumplimiento va a generar una serie de factores positivos de crecimiento interior y de afianzamiento de destrezas y conocimientos en cada niña y niño.

Aitken (2013) señala, así mismo, la importancia de que el maestro sepa introducir en el desarrollo del juego dramático, de forma oportuna, determinados elementos que puedan generar tensión, puesto que “la tensión es un elemento esencial dentro de todo drama” (p. 37), y en la aplicación del método MoE, además de añadir interés y complejidad, promueve el desarrollo de destrezas de aprendizaje y el abordaje de problemas o su posible resolución a través de perspectivas múltiples. Estas tareas se presentan, además, como una empresa colectiva, en la que el trabajo colaborativo constituye la clave para alcanzar resultados exitosos.

Mantle of the expert (MoE)

Finalidad: Esta técnica busca introducir a los estudiantes en situaciones que emulen a la de la vida real para la solución de problemas de una manera dinámica que propicie el aprendizaje de una manera fuera de lo común.

Utilidad: proporciona estructuras y prácticas que parecen: casi en sí mismos, para alentar cambios dentro de lo tradicional, además, propicias actitudes en el aula para la enseñanza, el aprendizaje y el plan de estudios.

Desarrollo: 1) El docente y los alumnos se ponen de acuerdo para trabajar juntos en un contexto ficticio, para fingir juntos. 2) Los estudiantes y su profesor toman la identidad de una entidad colectiva, como una empresa que tiene un conocimiento particular de las cuestiones que se están analizando. 3) La empresa es preguntada cómo realizar un trabajo importante en relación al tema de la clase. 4) Los estudiantes, por lo general, actúan como ellos mismos, pero posicionados como expertos en el tema. El docente se posiciona como conocedor y competente colega. 5) Profesor y alumnos analizan varias perspectivas con puntos de vista de otras personas en pequeñas dramatizaciones de convenciones. 6) El maestro interviene con seguridad para guiar la certeza de los conocimientos.

Tiempo: El maestro planeará y permitirá el tiempo necesario, tanto dentro de su rol, como fuera de él.



Aplicaciones educativas:

- Los alumnos son introducidos en contextos del mundo real.
- Los estudiantes se involucran con seguridad de sus conocimientos como expertos.
- Las reflexiones implican el meta-aprendizaje.

Tabla 3: Estructura práctica de la técnica *Mantle of the expert*.

Fuente: Elaboración propia.

3.2.4 Técnicas correspondientes a otros métodos.

Motos (2009) propone que el uso de las técnicas teatrales en la educación “es un medio muy adecuado para conseguir la integración de los contenidos y experiencias curriculares dado que se trata de un lenguaje total” (p. 1). Su trabajo se enfoca a definir las competencias dentro del ámbito pedagógico para poder implementar la educación teatral como recurso de enseñanza- aprendizaje. Dentro de su propuesta, este autor sintetiza las diferentes aproximaciones pedagógicas al teatro, las que se exponen en la figura correspondiente (Ver Anexos: Figura 2).

Las técnicas teatrales constituyen una técnica trans-disciplinar (Motos, 2001) que permite el abordaje de una diversidad de temas de la vida cotidiana y de la experiencia propia de los estudiantes como eje de un proceso pedagógico en el que los maestros pueden hacer uso de dichas técnicas como un recurso de enseñanza-aprendizaje de primer orden.

Existen experiencias de la aplicación del teatro o sus recursos expresivos con enfoques diversos que parten de problemáticas o situaciones diferentes; no obstante, coinciden en el hecho de ofrecer a la persona una herramienta de auto conocimiento, auto expresión, resolución de problemas y auto aprendizaje; tal es el caso de las técnicas del Teatro Foro y las del Teatro de la Escucha, al igual que las del método Manto del Experto.

Tras realizar el estudio de los contenidos del currículo de ECA en Ecuador, se pudo observar que la aproximación al teatro en el sistema de EGB de nuestro país se limita, en la mayoría



de las directrices curriculares, a generar un proceso de acercamiento y apreciación de las artes teatrales, sin alcanzar una práctica trascendente en relación a las aplicaciones trans disciplinares asociadas a los métodos descritos con anterioridad.



Conclusiones

Al finalizar el presente estudio se ha podido arribar a las siguientes conclusiones a partir de los objetivos planteados para esta investigación:

1. El teatro constituye una disciplina artística integral y transdisciplinar por su capacidad de incorporar múltiples formas de expresión artística a la vez que, por su capacidad de entretenerse de manera esencial con la función comunicativa, lo cual determina su vocación social.
2. A lo largo de la historia de la humanidad, el teatro ha sido usado para la transmisión de conocimientos, en otras palabras, ha funcionado como herramienta didáctica. Su génesis se encuentra en la educación informal, su desarrollo en la educación semiformal, hasta consolidarse en la educación formal: en la Antigüedad, tenía una función catártica; en el Medioevo, una expresión religiosa; el Renacimiento, ya cobra un valor educativo, pero muy prematuro, especialmente en Hispanoamérica con la enseñanza de la religión; y en la época Contemporánea se formaliza, ya que obtiene mucho más valor dentro de las teorías educativas.
3. La imitación, por ser un proceso natural en el desarrollo del niño, y como un medio importante para la transmisión de conocimientos; por consiguiente, el teatro en el aula de clases ha sido validado en múltiples ámbitos como una herramienta para el desarrollo individual y colectivo, con alta incidencia en el campo psico-social. En este sentido, su valor pedagógico y sus aplicaciones en el desarrollo cognitivo, socio-afectivo y creativo, ha demostrado la importancia de su implementación como una valiosa herramienta para la enseñanza del nivel EGB.
4. EL teatro como una herramienta pedagógica en el currículo ecuatoriano (ECA) no ha tomado el valor que merece, a pesar de que es una herramienta pedagógica indispensable, como muestra la literatura analizada, además posibilita el auto conocimiento, permite a niñas y niños encontrar múltiples formas de auto expresión cuando sus técnicas se orientan adecuadamente



a la resolución de problemas, la auto expresión. Esto se logra mediante técnicas como: Teatro Foro, Teatro de la Escucha y el Manto del Experto.

Recomendaciones

1. El presente estudio ha permitido identificar tres metodologías para la aplicación pedagógica del teatro en las aulas; sin embargo, es importante ahondar en las diversas experiencias pedagógicas asociadas al teatro que se llevan a cabo en escuelas e instituciones de Latinoamérica, y la manera como se ha logrado su inserción en el currículo escolar, a fin de poder lograr un mayor conocimiento de otras prácticas y experiencias en este campo.
2. Un elemento fundamental en la implementación curricular de cualquier metodología de enseñanza-aprendizaje es la adecuada preparación de los maestros en las áreas correspondientes. En este sentido, es fundamental conocer qué recursos de formación teatral se encuentran disponibles en nuestro medio para los maestros de ECA y en base a qué tipo de metodologías se enfocan dichos procesos formativos; por otra parte, es igualmente importante, en calidad de futuros educadores, generar procesos de autoformación que permitan integrar recursos pedagógicos innovadores en las aulas, y especialmente aquellos vinculados al teatro, tanto en el área de ECA, al igual que en todas las áreas del currículo escolar.
3. El presente estudio ha recogido testimonios y criterios que validan la importancia del Teatro de Aula como recurso pedagógico de primer orden; creemos que, en este sentido y dado el carácter transdisciplinar del teatro, todo el currículo de ECA podría articularse con el Teatro de Aula como eje para el aprendizaje y la práctica de las demás disciplinas artísticas, al tiempo que podría constituirse en un recurso amplio para el aprendizaje de la interculturalidad, la resolución de problemas, el desarrollo psicosocial y la creatividad.



Bibliografía

- Aguado, M., & Pura, M. (2012). *La educación artística plástica en el momento actual, objeto de investigación y materia de estudio*. <https://gredos.usal.es/handle/10366/125171>
- Alvarado, I., & Alvarez, G. (2016). El Teatro Foro como herramienta para el diagnóstico comunitario. *Respuestas transdisciplinarias en una sociedad global: aportaciones desde el Trabajo Social*, 2016, ISBN 978-84-608-7364-8, 99. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5609290>
- Álvarez-Uria, A., Tresserra, A., Zelaieta, E., & Vizcarra, M. T. (2015). Juego, teatro y educación infantil. La obra teatral «Kubik» y su valor pedagógico- artístico. *Enseñanza & Teaching: Revista Interuniversitaria de Didáctica*, 33(1), 143-161-161. <https://doi.org/10.14201/et2015331143161>
- Andrade Ordoñez, A. D., & Bustillos Noboa, A. C. (2015). Guía docente de utilización de técnicas teatrales para el desarrollo motor grueso, emocional y social destinada a niños y niñas de cuatro a cinco años. *Pontificia Universidad Católica del Ecuador*. <http://repositorio.puce.edu.ec:80/xmlui/handle/22000/9152>
- Anónimo. (2012, marzo 28). El teatro japonés, el refinado No y el popular llamado kabuki. *Introducción al teatro asiático*. <https://introduccionalteatroasiatico.wordpress.com/el-teatro-japones-el-refinado-no-y-el-popular-llamado-kabuki/>
- Atkien, V. (2013). Enfoque del manto del experto de Dorothy Heathcote para la enseñanza y el aprendizaje: Una breve introducción. En D. Fraser, V. Aitken y B. Whyte (Eds.). *Connecting Curriculum, Linking Learning*, 34-56.
- Beneventi, P. (2003). *Introducción a la historia del teatro para niños y jóvenes*. http://biblioteca.uazuay.edu.ec/opac_css/index.php?lvl=notice_display&id=76379
-



- Boal, A. (2013). *El arco iris del deseo: Del teatro experimental a la terapia*. ALBA Editorial.
- Campos, A. L. (2010). Neuroeducación: Uniendo las Neurociencias y la Educación en la búsqueda del desarrollo humano. *La Educación*, 143, 1-14.
- Cerezo, M. (1995). Aristóteles y la teoría del género literario. *Faventia*, 17(2), 33-44.
- Cohen, D. (2001). *Cómo Aprenden Los Niños*. Fondo de Cultura Económica.
- Coronado, L. F. L. (2018). Del saber sabio al saber dramatizado. Nuevos fundamentos para la aplicación permanente del teatro en el aula. *Revista Stultifera*, 1(1), 60-82.
<https://doi.org/10.4206/rev.stultifera.2018.v1n1-05>
- Cuello, P., & Vizcaya, M. (2002). Uso de técnicas de enseñanza para desarrollar el potencial creativo en los estudiantes del programa de educación integral de la UPEL - IPB. *Investigación y Postgrado*, 17(1), 83-113.
- Custodio, N., & Cano-Campos, M. (2017). Efectos de la música sobre las funciones cognitivas. *Revista de Neuro-Psiquiatría*, 80(1), 60-69. <https://doi.org/10.20453/rnp.v80i1.3060>
- Del Campo, M. (2000). El papel de la educación artística en el desarrollo integral del educando. *Educación (Guadalajara, Jal.)*, 15, 8-16.
- Escuela Internacional de Cine y TV. (2020). Diseño y producción de Video Mapping. *Escuela Internacional de Cine y Televisión*. <http://www.eictv.org/talleres-especializados/disenyo-y-produccion-de-video-mapping/>
- Fete enseñanza, Rivas Juventud, & La Caixa. (2013). *Ejercitar las Miradas Informe de evaluación* (evaluativo N.º 1; p. 41). <https://thecrossborderproject.com/teatro-foro/>
- Fuentes Pérez, P., Ayala de la Peña, A., Galán Cascales, J. I., & Martínez Clares, P. (2012). *Técnicas de trabajo en grupo / una alternativa en educación*. Pirámide.



- García Carrasco, J. (2004). *La experiencia artística, Addenda a la II Ponencia*. Los lenguajes de las Artes. Escenas y Escenarios en Educación,.
- García, I. D., & Palomera, R. (2012). El desarrollo de la inteligencia emocional a través del teatro, para promover bienestar y respeto a la diversidad. *Estilos de aprendizaje. Investigaciones y experiencias: [V Congreso Mundial de Estilos de Aprendizaje]*. Santander, 27, 28 y 29 de junio de 2012, 2012, ISBN 978-84-695-3454-0. Estilos de aprendizaje. Investigaciones y experiencias: [V Congreso Mundial de Estilos de Aprendizaje]. Santander, 27, 28 y 29 de junio de 2012. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4648159>
- Goleman, D. (2006). *Inteligencia social: La nueva ciencia de las relaciones humanas*. Kairós, Editorial S.A.
- Grammatikopoulou, C. (2013). *Ritual, realidad y representación: Desde el teatro antiguo hasta la performance postmoderna*. Interative. <https://interartive.org/2013/01/teatro-y-performance>
- Henríquez, P. (2009). Oralidad y escritura en el teatro indígena prehispánico. *Estudios filológicos*, 44, 81-92. <https://doi.org/10.4067/S0071-17132009000100005>
- Herrera Villagra, S. A. (2016). *Escritura andina colonial: La construcción de una memoria indígena. Los Andes y España, siglos XVI y XVII* [Universidad de Chile]. <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/140322?show=full>
- Laferrière, G. (1999). La pedagogía teatral, una herramienta para educar. *Educación social: Revista de intervención socioeducativa*, 13, 54-65.
- MINEDUC. (2016). *Educación Cultural y artística: Currículo de EGB y BGU*. Ministerio de Educación.



- Ministerio de Educación. (2017). *Educación General Básica* [Gubernamental]. Educación General Básica. https://educacion.gob.ec/educacion_general_basica/
- Miño, S. (2014, mayo 7). El enfoque constructivista en la educación actual. *EcuadorUniversitario.Com*. <https://ecuadoruniversitario.com/opinion/el-enfoque-constructivista-en-la-educacion-actual/>
- MoE. (2019). *Mantle of the Expert | A dramatic-inquiry approach to teaching and learning*. Mantle of the Expert. <https://www.mantleoftheexpert.com/>
- Monroy, R., & Solís, M. (2006). Arte, creatividad y aprendizaje. La imaginación como vehículo de la movilidad interior: Duelo y simbolización artística. *Reencuentro (México, D.F.)*, 46, 64-68.
- Motos, T. (2009). El teatro en la educación secundaria: Fundamentos y retos. *Creatividad y sociedad: revista de la Asociación para la Creatividad*, 14, 2.
- Narváez, E. (2006). Una mirada a la escuela nueva. *Educere: Revista Venezolana de Educación*, 35, 629-636.
- Nothstein, S. B. (2016). Parodi, G. (2014). Comprensión de textos escritos. La Teoría de la Comunicabilidad. *Revista signos*, 49(91), 268-274. <https://doi.org/10.4067/S0718-09342016000200006>
- Núñez, L., & Navarro, M. del R. (2009). Dramatización y educación: Aspectos teóricos. *Teoría de la Educación. Revista Interuniversitaria*, 19(1), 225-252. <https://doi.org/10.14201/teri.3262>
- Ocampo, E. (1985). *APOLO Y LA MÁSCARA Estética Occidental Frente a las Prácticas Artísticas de Otras Culturas*.



- https://www.academia.edu/8365495/APOLO_Y_LA_M%C3%81SCARA_Est%C3%A9tica_Occidental_Frente_a_las_Pr%C3%A1cticas_Art%C3%ADsticas_de_Otras_Culturas
- Parra, B. (2015). *Plan Nacional de Inserción de los Componentes Culturales y Artísticos en la Educación*. Ministerio de Educación Y Cultura del Ecuador. <http://www.lacult.unesco.org/docc/PonenciaEcuador.pdf>
- Pavis, P. (1983). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=611355>
- Petra, J., & Blanco, R. (2001). *El teatro de aula como estrategia pedagógica: Proyecto de innovación e investigación pedagógica*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-teatro-de-aula-como-estrategia-pedagogica-proyecto-de-innovacion-e-investigacion-pedagogica--0/html/0023cd44-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html
- Prieto, A. (2009). ¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance. *¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance. En D. Adame, Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana. Universidad Veracruzana.*, 116-143.
- Pulles, C. E. C., Calispa, A., & Vinueza, M. del C. (2018). Desafíos de la educación cultural y artística en los niveles de educación obligatoria de Ecuador. *Congreso de Ciencia y Tecnología ESPE*, 13(1). <https://doi.org/10.24133/cctespe.v13i1.781>
- Quelal, V., & Heriberto, F. (2016). *El teatro como estrategia metodológica, en la enseñanza de la lengua y literatura*. <http://www.dspace.uce.edu.ec/handle/25000/8621>
- RAE. (2019a). *Comedia | Diccionario de la lengua española*. «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. <https://dle.rae.es/comedia>



- RAE. (2019b). *Teatro* / *Diccionario de la lengua española*. «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. <https://dle.rae.es/teatro>
- RAE. (2019c). *Tragedia* / *Diccionario de la lengua española*. «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. <https://dle.rae.es/tragedia>
- RAE, R.-. (2019d). *Diccionario de la lengua española*. «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. <https://dle.rae.es/arte>
- Rodríguez, F. R. (2012). Teatro griego antiguo y teatro indio: Su origen en danzas corales que miman antiguos mitos. *Emerita*, 80(1), 1-12. <https://doi.org/10.3989/emerita.2012.01.1132>
- Rojas, F. de, & Canet Vallés, J. L. (2011). *Comedia de Calisto y Melibea*. Universitat de València.
- Salen, K., Tekinbaş, K. S., & Zimmerman, E. (2004). *Rules of Play: Game Design Fundamentals*. MIT Press.
- Sánchez, V. C. (2015). El teatro y la pedagogía en la historia de la educación. *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, 28, 19.
- Solano, M. R. N. (2009). Drama y educación en Inglaterra: Una mirada a través de algunos de sus protagonistas. *Creatividad y sociedad: revista de la Asociación para la Creatividad*, 14, 3.
- Tabares, D. (2017). *Cuáles son las 7 bellas artes*. uncomo.com. <https://educacion.uncomo.com/articulo/cuales-son-las-7-bellas-artes-24355.html>
- Trucharte, M. (2014). El uso de las lenguas indígenas en el teatro colonial. El ejemplo del quechua. *Kipus: revista andina de letras y estudios culturales*, 35, 49-61.
- Yáñez, M. P. (2000). El concepto de tragedia en Jacinto Grau. *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Madrid 6-11 de julio de 1998*, Vol. 2, 2000, ISBN 84-7039-847-4, págs. 790-796, 790-796. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=600039>



Anexos

Tabla 1.

Esquema del posicionamiento del grupo ante la realidad

	REALIDAD	POSICIONAMIENTO
EPISTEMOLOGÍA	Cómo entiende la comunidad su realidad	Cómo proyecta esa realidad concreta
AXIOLOGÍA	Valores que genera la comunidad	Qué valores desea generar esa comunidad
PROPUESTA POLÍTICA	Qué relaciones de poder imperan en la comunidad	Qué correlación de fuerzas son necesarias para revertirlas
ONTOLOGÍA DEL SER SOCIAL	Qué tipo de personas son generadas	Qué tipo de personas desearía generar

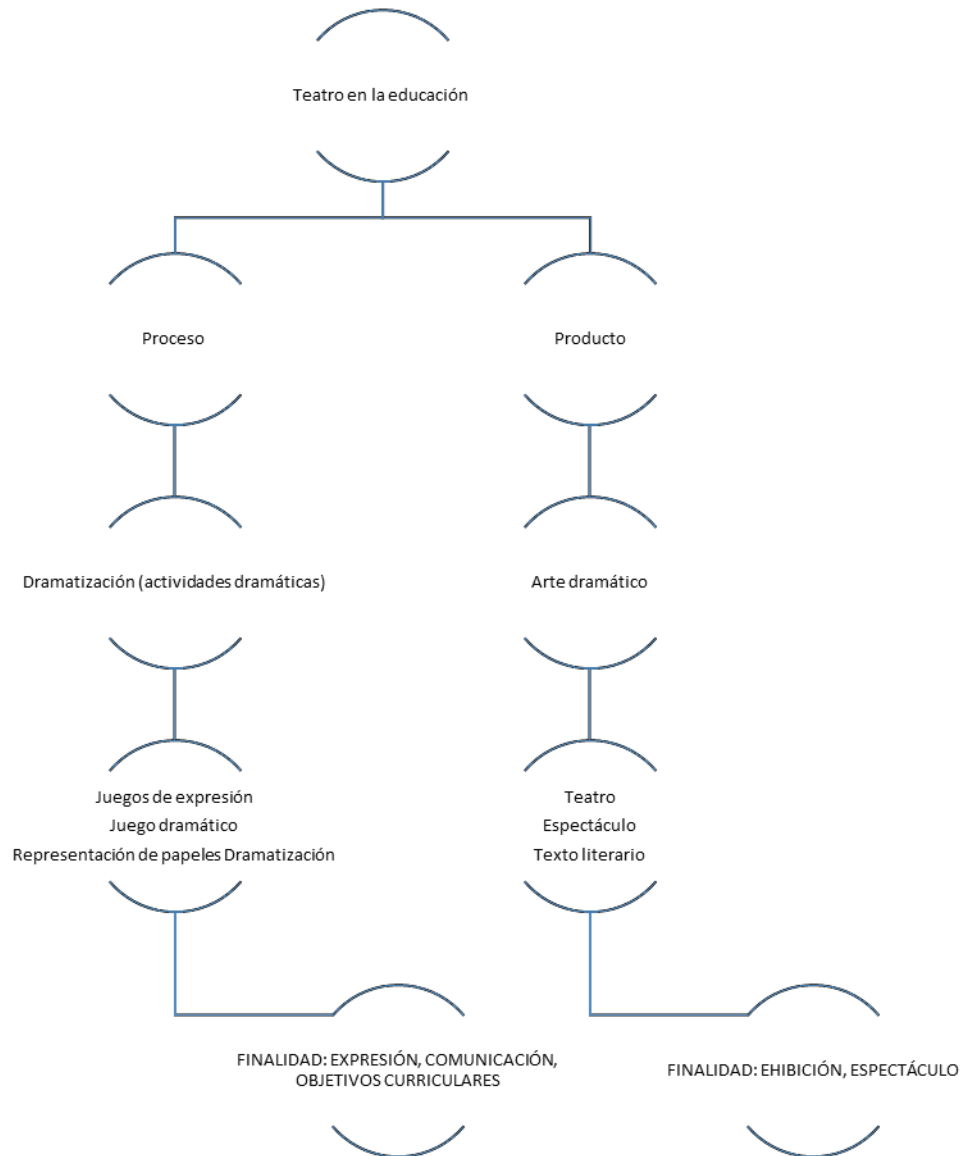
Adaptado de: Alvarado y Álvarez (2016, p.15)

Figura 1. Las tres estructuras pedagógicas de *'Mantle of the Expert'*



Fuente: Adaptado de Aitken (2013, p.36)

Figura 2. Aproximaciones pedagógicas al teatro



Fuente: Adaptado de Motos (2009, p.134)