



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE
SAN NICOLÁS DE HIDALGO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS
PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO
EN ENSEÑANZA DE LA HISTORIA

TESIS:

*Radioteatro, imaginación y
creatividad sonora, una práctica
didáctica para el aprendizaje
histórico. Ejercicio aplicado a
estudiantes de la Licenciatura en
Historia de la UMSNH*

PRESENTA

Joel David Rodríguez Corona

Asesor

Dr. José Napoleón Guzmán Ávila

Morelia, Michoacán, febrero del 2022



INDICE

AGRADECIMIENTOS.....	4
RESUMEN-ABSTRAC.....	5
INTRODUCCIÓN.....	6
CAPÍTULO I PERSPECTIVA TEÓRICA DE LA EDUCACIÓN Y LA ENSEÑANZA DE LA HISTORIA.....	29
1.1 ¿Cómo enseñar? De lo tradicional a los nuevos paradigmas educativos.....	29
1.2 Repensemos el acto pedagógico. El currículum y la planificación en lo social y lo educativo.....	37
1.3 El teatro, el cuerpo y los juegos. Objetivos a analizar para el proceso del aprendizaje y la psicología educativa.....	44
CAPÍTULO II TEATRO, FUNDAMENTOS TEÓRICOS Y APORTES A LA ENSEÑANZA DE LA HISTORIA.....	61
2.1 El teatro una disciplina artística y educativa aplicada al análisis didáctico de la radionovela.....	61
2.2 La utilidad del Teatro como herramienta didáctica y su influencia en la radionovela	77
2.3 No solo es el escenario. Los textos y la escritura dramática	90
2.4 La dinámica, la expresión corporal y el lenguaje teatral en el proceso educativo.....	100
CAPÍTULO III DEL AULA AL ESCENARIO ¿FUNCIONA EL TEATRO EN LA ENSEÑANZA DE LA HISTORIA?.....	109
3.1 Presentación y antecedentes de la radionovela como propuesta didáctica	109

3.2 Orientaciones metodológicas de la radionovela en la investigación educativa.....	115
3.3 Un ejercicio radio-teatral en la Facultad de Historia de la Universidad Michoacana.....	119
3.4 El juego de improvisación teatral y el guion: bases de la planeación de la radionovela.....	124
3.5 Elementos constitutivos de la propuesta didáctica: Planificación, y elaboración.....	131
CONCLUSIONES.....	144
ANEXOS.....	150
FUENTES DE CONSULTA.....	173

AGRADECIMIENTOS

La presente investigación fue posible gracias a los comentarios de los profesores que forman parte del Nucleo Académico del Instituto de Investigaciones Históricas, especialmente al doctor José Napoleón Guzmán Ávila, director de mi proyecto de tesis, así como la doctora Guadalupe Chávez Carbajal, incentivando la creatividad sonora para adaptar mi práctica didáctica a la pandemia, así como comentarios bien aplicados para llegar al análisis y la crítica de la historia. En la parte teatral, la doctora Adriana Rovira orientó mi investigación para unir la educación artística con la enseñanza de la historia, en el caso del doctor Javier Dosil y la doctora Lissete Rivera, contribuyeron con sus comentarios en los que le dieron un giro didáctico en el pensar históricamente. En el apoyo institucional, agradezco al Instituto de Investigaciones Históricas y al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) para esta investigación y propuesta didáctica, a mis compañeros, colegas, profesores y amigos, que me animaron para desarrollar este proyecto. Por último, quiero agradecer a mi familia, pilar fundamental para el desarrollo de mi vida profesional, así como a mis padres, Angelina Corona, Abundio Rodríguez y al maestro Jesús del Río, quienes me acompañan en mi corazón.

RESUMEN

El presente proyecto de investigación está enfocado en vincular la enseñanza de la historia con la educación artística a través del lenguaje sonoro para jóvenes universitarios. El medio de aprendizaje es la radionovela, sustentada en la dinámica teatral de la improvisación y, en base a los materiales bibliográficos de la clase, los estudiantes analizaron de forma crítica la realidad política, social, económica y cultural de México a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, haciendo especial énfasis en la vida cotidiana y en los actores sociales que no pertenecieron al protagonismo histórico. La propuesta didáctica formulada arrojó una serie de ejercicios radioteatrales, donde los alumnos aplicaron los conocimientos de la asignatura para la creación de personajes, locaciones y conflictos, desarrollando habilidades creativas y emocionales con un contexto histórico y en relación al trabajo virtual, la radionovela fue el método de trabajo que se adaptó a las condiciones de la pandemia de COVID-19.

PALABRAS CLAVE:

Radionovela, improvisación, vida cotidiana, enseñanza de la historia, educación artística.

ABSTRAC

The present investigation project is set to relate historical teaching with artistic education through sonorous language for college students. The learning tool is the soap opera, based on the theatrical dynamics improvising, and having in mind the class bibliographic materials, the students analysed in a critic way the political, social, economical and culture reality of México at the end of the XIX century and early XX century, making big emphasis in the day life and the social actors who didn't belong to the historical leadership. The didactic proposal made threw a series

of soap opera exercises where students applied their matter knowledge for character creation, locations and conflicts, developing creative and emotional abilities, with virtual work, the soap opera was the working method which was adaptable to the COVID-19 conditions.

INTRODUCCIÓN

La educación es considerada como un pilar de la sociedad. Formar a los futuros ciudadanos, es la labor que desarrolla el docente y algunas de las ideas utilizadas actualmente presentan fundamentos novedosos para la creación de una nueva educación para todos. Es así que el presente proyecto nos acerca a elementos didácticos que pueden favorecer la enseñanza de la historia. Las actividades creativas y artísticas deben emplear en el terreno de la didáctica un discurso diferente, fresco, y que trate de actualizar los modelos tradicionales educativos y así ofrecer al docente herramientas de trabajo que puedan ayudar al proceso enseñanza-aprendizaje.

Una herramienta didáctica para la enseñanza de la historia, es la actividad teatral. Intentaremos ofrecer al lector una herramienta que amalgama la ciencia histórica con la creatividad sonora, sustentada en arte dramático para la transmisión del conocimiento histórico. Para poder relacionar estas disciplinas, debemos de prestar atención a un enfoque transdisciplinario. Como la educación es primordial para el desarrollo de una sociedad, ésta experiencias de vida nos acompaña los primeros veinte años de nuestra existencia y quizá un poco más.

Las políticas educativas a nivel universitario han generado problemas y tensiones: insuficiencia de presupuesto y el manejo de las políticas que, a juicio de los universitarios, no toman en cuenta al sector e impiden el progreso del conocimiento. En América Latina debe procurarse una educación universitaria de calidad donde la dualidad Estado-Universidad mejore la calidad académica en sus estudiantes, y sus reformas transformen el proceso de enseñanza-aprendizaje.¹

¹ Acosta Siva Adrián, *Estado, política y universidades en un periodo de transición*, F/C/E, México, 2000, pp. 14-17, 23.

Durante el siglo XIX, sobre todo durante la segunda mitad, el sistema positivista se caracterizó por la transmisión de conocimientos desde una perspectiva científica y comprobable,² sin embargo, algunos planteamientos sugeridos por él apuntan a una objetividad; busca criterios de verdad no sólo en la investigación educativa, sino también en la práctica, observando los fenómenos educativos y sociales. La objetividad comprende factores psicológicos que se reflejan en un estímulo y una respuesta en la conducta de la persona.³ El positivismo aparece en el siglo XIX, y su impacto en la educación se prolongó hasta principios del siglo XX. Éste ofreció otra lógica de los fenómenos sociales, desde lo científico.⁴

La psicología en el proceso del aprendizaje está encaminada a la forma en la que el niño se acopla a un mundo diferente al que está acostumbrado, pues éste siempre aprende de sus entornos sociales: desde la familia, la escuela, la ciudad. Dentro del aula, el conocimiento no sólo es adquirido a través de la pizarra, también del texto, del compañero, del profesor. El aprendizaje tiene que ver con conocimientos y habilidades que se dirigen hacia emociones y conductas que derivan en un análisis.⁵ Por tal razón, en los modelos de aprendizaje orientados en las últimas décadas del siglo XX señalaban la importancia de la psicología en el proceso de enseñanza-aprendizaje.

En esos años ya se discutía que dentro del sistema de enseñanza universitario, los enlaces educativos tendían a ser más descriptivos que analíticos.⁶ Los métodos tradicionales de enseñanza han llegado a la conclusión de que la educación ofrecida a través de la enseñanza no ha sido exitosa, por lo tanto la enseñanza y el aprendizaje pasan por una crisis.⁷

² Vargas García Enrique (coord.) *El positivismo mexicano y su vinculación con los planes de estudio y el modelo de desarrollo*, en: *El positivismo y la educación en México*, IMCED, México, 1996, p. 6.

³ Gallinar Sánchez, Raúl, *Criterios de objetividad de la investigación práctica y educativa: un análisis crítico a las reflexiones de Shulman y Ferry, desde los pensamientos de Agnes Heller, Pierre Bourdeu*, pp. 21-22.

⁴ Gallinar Sánchez, Raúl, *Criterios de objetividad de la investigación práctica y educativa*, p. 24.

⁵ F. Hill Winfred, *Teorías contemporáneas del aprendizaje*, Paidós, Buenos Aires, 1974, pp. 15-16.

⁶ Mckenzie Norman, Eraut Michael, C. Jones Hyewl, *La enseñanza y el aprendizaje*, SEP-Setentas, México, 1974, pp. 58-59.

⁷ Mckenzie Norman, Eraut Michael, C. Jones Hyewl, *La enseñanza y el aprendizaje* p. 61.

Nuestro tema, intitulado *Radioteatro, imaginación y creatividad sonora, una práctica didáctica para el aprendizaje histórico. Ejercicio aplicado a estudiantes de la Facultad de Historia de la UMSNH* está enfocado a alumnos de nivel universitario, historiadores en formación.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Trabajar el conocimiento histórico en una propuesta didáctica, reflexiva y analítica a partir del recurso verbal es una de las premisas que rescata esta investigación. La idea es que los jóvenes fortalezcan su sentido crítico, es decir, que piensen históricamente, considerando la concepción del tiempo. Para llegar a ese análisis, trabajamos el ejercicio de improvisación por medio de la dinámica de la radionovela, donde la interpretación verbal y sonora logra ampliar el proceso de reflexión histórica.⁸

El porqué de la radionovela se debe al vínculo que formamos entre la educación artística e histórica como eje del aprendizaje, mediante el juego de la representación. Entonces ¿cómo representar el hecho histórico? Para efectos de nuestro trabajo, perfilamos esta investigación y propuesta didáctica al trabajo auditivo y sonoro con bases teatrales en la improvisación. En cuanto al objeto de estudio, seguimos tres líneas: porfiriato, revolución y posrevolución; profundizamos en el periodo del porfiriato en la vida cotidiana, con la intención de hacer un análisis crítico de la historia no protagónica.

El trabajo de investigación que pretendo desarrollar, aboga por un estudio más fresco que nos permita acercar al alumno universitario a otra experiencia del aprendizaje, cuyo resultado pretende ser formativo; desarrollar la creatividad en la persona. Existen dos ideas que sugieren buenos resultados aplicados a la educación, que aportan no sólo a nuestras necesidades educativas actuales, sino también a las sociales, éstas son: la planificación y el enfoque por competencias.

⁸ Zavala Huerta, Dilanet Miroslava, *El tiempo histórico y la pintura: una propuesta interdisciplinaria para la enseñanza de la historia y la educación artística en primaria*, tesis para obtener el título de maestría en enseñanza de la historia, pp. 6-10.

El enfoque por competencias, permite desarrollar otras capacidades para la adquisición del conocimiento; desarrolla otra forma de organizar el currículum y está ligado al mundo laboral. Este enfoque nos ayuda a transformar la práctica docente, y en ese sentido durante los siglos XIX y XX se han introducido materias que hasta la actualidad han perdurado⁹. No solo hay que utilizar los contenidos como inyección de datos, también es necesario pensar en la adquisición de competencias; algunos de los maestros recurren preferentemente a la memorización y el enciclopedismo, lo que genera crisis en las escuelas.¹⁰

Esa crisis escolar nos invita a reflexionar en torno a la educación y detectar algunos problemas sociales que lógicamente le competen al sector educativo, pero es complicado atender esa situación cuando el presupuesto escolar es insuficiente.¹¹ Las competencias se entienden como transversales, mentales y metodológicas; la competencia transversal constituye un requisito indispensable para la adquisición de conocimientos donde el docente es el responsable del desarrollo de competencias en clase.¹²

Las competencias son un concepto que se ha adaptado a la vida empresarial contemporánea, aunque también está presente en el ámbito político y social. Las competencias empresariales ofrecen nuevas formas de organización, personas con iniciativas, capaces de tomar decisiones analizando el trabajo, reemplazan a la capacitación desarrollando destrezas adquiridas en la enseñanza del trabajo.¹³ Las empresas parten de una preparación certificada, medida por un número que representa el nivel de los años de estudio. De ello depende determinado puesto laboral. Para aplicar las competencias se necesita saber tomar buenas decisiones,

⁹ Denyer, Furnémont, Poulain, Vanloubbeeck (colaboradores), *Las competencias en la educación. Un balance*, F/C/E, México, 2007, p. 9.

¹⁰ Denyer, *Las competencias en la educación. Un balance*, pp. 18-19.

¹¹ Denyer, *Las competencias en la educación. Un balance*, pp. 19-20.

¹² Denyer, *Las competencias en la educación. Un balance*, p. 21.

¹³ Denyer, *Las competencias en la educación. Un balance* p. 24.

resolver situaciones complejas.¹⁴ Así, la empresa genera una responsabilidad social en el individuo, lo convierte en un ser útil a la sociedad.¹⁵

En el área de la pedagogía, las competencias han contribuido en favor de los saberes. El ejercicio de una competencia exige una movilización del conocimiento, buscando algo útil que nos ayude a detectar un problema y ver si somos capaces, competentemente hablando.¹⁶ Ahora bien, consideremos la planeación o planificación encaminada a los proyectos educativos, esta táctica nos permite organizar un mejor presente tanto en los sistemas socialistas como capitalistas.¹⁷ La planeación, igual que la competencia trata de resolver problemas, y en ese sentido se adapta a los recursos que propician tanto las ciencias como las nuevas tecnologías.

Sin embargo, un punto importante que adopta la planeación, es a la cultura humana, haciéndola moderna y transdisciplinaria, susceptible a áreas como: administración, economía, antropología, política y, claro, educación. La planeación educativa debe formularse, ya que el sistema educativo tiene problemas, necesidades y ritmos propios.¹⁸

Bajo este criterio, podemos entender ciertos procedimientos de la planeación, desde la planeación nacional (política) ya que se rige por un sistema económico en el que usa un recurso destinado a la educación. De ese contexto pasamos al social, y ahí encontramos al sistema educativo que incluye el entorno cultural.¹⁹

Un parteaguas en la planeación educativa, es la evaluación. Ésta envuelve una serie de criterios, que de alguna manera apunta a necesidades socioeconómicas, educativas. Para llegar a una evaluación necesitamos un proceso

¹⁴ Denyer, *Las competencias en la educación. Un balance*, p. 25.

¹⁵ Denyer, *Las competencias en la educación. Un balance*, p. 28.

¹⁶ Denyer, *Las competencias en la educación. Un balance*, p. 41-42.

¹⁷ Álvarez García, Isaías *Planificación y desarrollo de proyectos sociales y educativos*, Limusa, México, 2010, p. 17.

¹⁸ Álvarez García, Isaías *Planificación y desarrollo de proyectos sociales y educativos*, pp. 18-19.

¹⁹ Álvarez García, Isaías *Planificación y desarrollo de proyectos sociales y educativos*, p. 21.

de planeación en el cual exista un diagnóstico, programación, ejecución y, por último, planeación.²⁰

Retomemos el tema de las competencias. Ésta puede ser concebida como una forma de insertar conocimientos, que a su vez crea habilidades, destrezas y valores en la persona dentro de un contexto sociocultural.²¹ La escuela tiene una labor muy importante para la sociedad, ya que incorpora a los estudiantes a una realidad, el campo laboral. Es responsabilidad del profesor contribuir para que los alumnos se capaciten para la vida.²²

En tanto que el currículum se acerca al proceso de evaluación, tiende a dirigirse a un proceso de competencias y éste, a través de la planeación, al aprendizaje. La evaluación no solo debe de dar resultados, también procesos. Así, hacemos hincapié en la importancia competitiva de los alumnos, guiándolos hacia una educación crítica, que no sólo se enfoque a la acumulación de conocimientos.²³ En este sentido, las competencias funcionan como un engrane importante para la formación de la persona, las necesitamos para el estudio de la historia, ya que dichas competencias invitan a problematizar el hecho, a analizar fuentes propias de esta naturaleza, todo ello para comunicar el conocimiento histórico.²⁴

Las competencias en la historia requieren de una problematización, que el alumno genere preguntas respecto a algún tema determinado. La pregunta que el alumno se plantea va de la mano con la problemática, considerada una primera competencia analítica y crítica. Ahora bien, en el manejo de fuentes se puede o se debe desarrollar una síntesis que nos permita observar un panorama general de la situación.²⁵

Después de la síntesis, el alumno produce una herramienta que conduce hacia el conocimiento y a la comunicación histórica, donde se concatenan las cuatro

²⁰ Álvarez García, Isaías *Planificación y desarrollo de proyectos sociales y educativos*, p. 21.

²¹ Pimienta Prieto Julio, *Evaluación de los aprendizajes, un enfoque basado en competencias*, Pearson Prentice Hall, México, 2008, p. 24.

²² Pimienta Prieto Julio, *Evaluación de los aprendizajes, un enfoque basado en competencias*, p. 25.

²³ Pimienta Prieto Julio, *Evaluación de los aprendizajes, un enfoque basado en competencias* p. 25.

²⁴ Denyer, *Las competencias en la educación. Un balance*, p. 45.

²⁵ Denyer, *Las competencias en la educación. Un balance*, p. 46.

herramientas que el profesor utiliza para guiar al alumno gracias al desarrollo de las competencias. El alumno, mediante la práctica y la evaluación, debe desarrollar una competencia, de tal manera que pueda servir como herramienta conceptual. En el caso de los estudiantes de la Facultad de Historia de la Universidad Michoacana desarrollaron competencias auditivas y expresivas durante la planeación y ejecución de la radionovela.²⁶

No obstante, el criterio de evaluación se maneja como un fin de certificación donde las herramientas conceptuales utilizadas por el profesor deben de ser evaluadas. La competencia moviliza los conocimientos que se le ofrecen a la persona pues a través de ese criterio de evaluación el alumno obtendrá un valor donde se mide lo experimentado en clase, es decir, su conocimiento. Éste es evaluado para poder detectar si el alumno tiene un conocimiento previo.²⁷

Las competencias se aplican desde un plano determinado como saber-hacer, donde las tareas también se entienden como competencias en conjunto. Volviendo a las competencias transversales, Éstas se aplican en el trabajo del historiador dando una información crítica de la investigación que pretende reflexionar a partir de los conocimientos históricos, mediante la unión de la epistemología y la disciplina histórica.²⁸

Como podemos apreciar, los modelos educativos actuales deben de modificarse, para no caer en el tradicionalismo. Es importante retomar los modelos educativos que han intentado llegar a una solución, haciendo alusión a los problemas políticos y sociales que enfrenta la educación.²⁹ Pero antes, ubiquemos lo que ha dado forma a la educación tradicional, la cual busca acumular información. En el caso del profesor tradicionalista, podemos percibir una figura enciclopedista, debido a que su único recurso es el libro de texto.³⁰

²⁶ Denyer, *Las competencias en la educación. Un balance*, pp. 47-49.

²⁷ Denyer, *Las competencias en la educación. Un balance*, p. 50

²⁸ Denyer, *Las competencias en la educación. Un balance*, p. 51.

²⁹ Camero Francisco, *Cómo enseñar aprendiendo, sugerencias a maestros y alumnos*, Nuestro Tiempo, México, 1999, p. 21.

³⁰ Camero Francisco, *Cómo enseñar aprendiendo, sugerencias a maestros y alumnos*, p.22.

Por otra parte, tenemos la escuela activa como “una comunicación educativa a través de una retroalimentación. El objetivo es evaluar la conducta, no la memorización y la conducta; es un eje muy importante ya que analiza los hábitos que responden a estímulos”.³¹ Como resultado, se propician nuevos hábitos y actitudes en la persona, pero no hay un análisis ni una reflexión. De esta manera, el proceso que más se acerca al entendimiento del conocimiento, es el proceso crítico-dialéctico en la exposición oral;³² está pensado como un método crítico que conduce al análisis de la información de forma dialéctica desde una perspectiva conceptual y científica, para que el alumno descubra el conocimiento y lo reflexione enlazándolo con su cotidianidad.³³

Es nuestra intención rescatar la idea de que el alumno es un individuo y un ser social con sentimientos y habilidades propias, no perdamos de vista que es un ser humano. Sin embargo, respecto al profesor, no pretendemos moldear al profesor ni cambiar su forma de pensar, más bien intentamos mostrarle sus circunstancias actuales.³⁴

No obstante, existe una preocupación por la interpretación y enseñanza de la historia, donde el profesor es responsable de transmitir ese conocimiento, no solo dotar al educando de información; de esa manera lo entendemos como un epistemólogo. Cuando un docente logra visualizar otro enfoque, puede reflexionar la historia desde otro ángulo.³⁵

Un elemento muy importante para la epistemología, es la mediación correcta para el conocimiento. En relación a la técnica, ésta aparece frecuentemente en las actividades artísticas como el teatro, la música y la pintura, en cada una de ellas se aplica un método o forma para desarrollar una obra. De esa manera, los artistas aprenden desde el método hasta técnicas, en relación con la historia debemos de

³¹ Camero Francisco, *Cómo enseñar aprendiendo, sugerencias a maestros y alumnos*, p. 23.

³² Camero Francisco, *Cómo enseñar aprendiendo, sugerencias a maestros y alumnos*, 24-25.

³³ Camero Francisco, *Cómo enseñar aprendiendo, sugerencias a maestros y alumnos*, p. 26.

³⁴ Camero Francisco, *Cómo enseñar aprendiendo, sugerencias a maestros y alumnos*, pp.28-29.

³⁵ Ramos Alejandra, Dosil Javier, “El balcón del presente. El educador como epistemólogo de la historia”, en: Trejo Barajas Dení, Urrego Ardila Miguel Ángel (Coordinadores), *Por una historia de todos y para todos: epistemología de la historia, didáctica y formación docente*, UMSNH, Morelia, 2013, pp. 17-18.

tener un criterio que nos permita vincular el conocimiento de la historia de una mejor manera.³⁶

JUSTIFICACIÓN

Mi acercamiento con las secciones en las que ejercí mi práctica docente, estuvo orientada a reflexionar mediante la representación y la imaginación sonora; considerar el análisis de los hechos históricos por medio de la narrativa y el lenguaje sonoro, los cuales son los componentes creativos de la radionovela en particular, y de la improvisación en general. Al respecto, se eligió a la radionovela como una propuesta didáctica nutrida del lenguaje teatral, para el análisis del contexto histórico. Como premisa principal, trabajamos de la representación de la vida cotidiana de finales del siglo XIX, como tiempo histórico.

Antes de incursionar en el terreno de la enseñanza de la historia, siempre pensé en el teatro como un elemento de trascendencia e importancia, que lógicamente debía ser considerado en la escritura de nuestra historia local. Así nace mi interés por la historia del teatro del siglo XIX; también influyó mi empírico interés por conocer de cerca el teatro.

Por lo tanto, un mejor aprendizaje puede ser posible a partir de otros enfoques educativos. En ese sentido, tratamos de acercarnos al teatro para buscar y encontrar nuevas alternativas que nos fueran útiles para cambiar nuestro entorno educativo, encontrando la enseñanza y el aprendizaje en otros recursos. Como ejemplo de ello, citamos al museo, que es un recurso didáctico mediante el cual construye un aprendizaje, a partir de su mismo entorno.³⁷

Observar otro espacio para el proceso de aprendizaje, perfila una visión diferente a la que acostumbramos en clase. El teatro, por ejemplo, ha sido una herramienta que se ha implementado en los museos para reforzar mejor el hecho histórico.

³⁶ Trejo Barajas Dení, Urrego Ardila Miguel Ángel (Coordinadores), *Por una historia de todos y para todos: epistemología de la historia, didáctica y formación docente*, pp. 19-20.

³⁷ Parcerisa, Aitur, *Materiales didácticos de los museos; un recurso para el aprendizaje*, disponible en: López Rodríguez Francesc, *recursos y estrategias para estudiar ciencias sociales*, laboratorio educativo, España, 2010, p 13.

Entonces ¿por qué no llevarlo al aula? El museo como espacio y el teatro como actividad responden a una similitud, son espacios donde se difunde una información y otros la reciben.

Así que, cuando hablamos de teatro, nos referimos también a una disciplina que está inmersa en una realidad, que intenta representar como las otras áreas del arte. El teatro también es un lenguaje corporal y al aplicarse siempre ha tenido la necesidad de expresar lo reprimido: es poesía que altera los hechos.³⁸ Hay algo importante en el teatro, el criterio de comunicación entre emisor-receptor, donde el actor comunica una información al espectador siendo éste el beneficiado.³⁹ El teatro es un lenguaje que, además de lo corporal, se nutre de gestos, sonidos, palabras, pasión, gustos, luces y ruidos aplicados en conjunto; abren un panorama hacia el arte y la cultura que, trasladados hacia la sociedad, buscan y encuentran el espectáculo de la vida.

Podemos ejemplificar ese discurso de teatro para la vida o la sociedad mediante un ejemplo histórico determinado, en donde aparece la sociedad como espectáculo teatral. Para el caso de la peste negra, las vidas que protagonizaron esta pandemia formaban parte de esa escenificación teatral. Uno de los personajes más sobresalientes de este espectáculo vivo fueron los médicos quienes se servían de instrumentos y vestiduras específicas; considerando la labor que intentaban asumir, realizaron en conjunto un espectáculo.⁴⁰

Acabamos de recrear un imaginario de personajes, eso es el teatro; su magia, por así decirlo, permite que nuestro espíritu se eleve hacia otro lado sin necesidad de llegar a la muerte. Así, Artaud refiere a la peste negra, considera que “el teatro al igual que la peste se contagia”.⁴¹ Existen elementos que articulan el ambiente teatral, no sólo es la escena, también son letras, signos, símbolos y la imposición

³⁸ Artaud Antonin, *El teatro y su doble*, México, 2009, pp. 7-9.

³⁹ Artaud Antonin, *El teatro y su doble*, p.10.

⁴⁰ Artaud Antonin, *El teatro y su doble*, p. 22-23.

⁴¹ Artaud Antonin, *El teatro y su doble*, pp. 25-27.

que el hombre le dé, creando su noción de teatro en un momento social determinado.⁴²

Por consiguiente, el teatro ha sido una actividad que siempre ha acompañado al hombre en su necesidad de expresarse. Actualmente nuestra sociedad está llena de personajes que se desarrollan en el escenario de su vida cotidiana.⁴³ En los papeles asignados, el hombre funciona como actor y se desarrolla socialmente por la familia o el Estado, entendidos como personajes internos que actúan y representan en su día a día. Como el hombre se guía por sus papeles asignados socialmente, entra en una diversidad donde ubicamos roles que hacen a la persona un ser sexuado (hombre o mujer).⁴⁴

La teatralidad busca una universalidad, comunicando a la sociedad una perspectiva de conciencia colectiva o individual desde una mismidad; aquella originalidad que permite la observación a partir de la conciencia.⁴⁵ El individuo busca ser definido por la sociedad a la que pertenece y darle un sentido a su existir para que pueda visualizarse socialmente, quizá viva para dios, la democracia, el Estado, su familia; pueden ser factores civiles y religiosos, llevándonos a ideologías y convicciones necesarias para adaptarse a la sociedad.⁴⁶

Así llega el hombre al escenario social, donde actúa y teatraliza su apariencia, entonces ¿será la sociedad un espectáculo? En dicho escenario el hombre actúa, él es el protagonista y su única modalidad de ensayo es ser algo distinto a mí por un momento, aquellas conductas que adoptábamos en la infancia o adolescencia como un juego o una improvisación.⁴⁷ Pero en lo social esos papeles existen y se recrean al momento de desarrollar acciones interhumanas y para acabar de entretejer estos elementos, necesitamos otro que le dé réplica y así permitir el tránsito de una teatralidad a otra, ese es el reflejo del teatro cotidiano.⁴⁸

⁴² Artaud Antonin, *El teatro y su doble*, pp. 28-30.

⁴³ Delhumeau, Antonio, *El hombre teatral*, Plaza y Janes, México, 1983, p. 15.

⁴⁴ Delhumeau, Antonio, *El hombre teatral*, p. 16.

⁴⁵ Delhumeau, Antonio, *El hombre teatral*, p. 17.

⁴⁶ Delhumeau, Antonio, *El hombre teatral*, pp. 18-20.

⁴⁷ Delhumeau, Antonio, *El hombre teatral*, pp. 20-22.

⁴⁸ Delhumeau, Antonio, *El hombre teatral*, p. 25.

Cuando se desarrollan relaciones de individuos sociales que se conjugan en la esfera social, llegamos a un espectáculo organizado, como el teatro mismo, la T.V o el cine. Siempre hay espectáculo en la comunidad, así como en el teatro; para efectuarse necesita éste ser observado, un ejemplo puede ser ver a una persona caminar, puede ocurrir tanto en nuestro exterior como en la puesta en escena. En este caso, el teatro como actividad artística explora y esconde la personalidad propia para adoptar la de otro, y se completa cuando otras personas lo perciben.⁴⁹

Mi intención al considerar estos elementos teóricos del teatro es entender este lenguaje, para tener una base al momento de aplicarlo. El teatro es una actividad práctica que incluso puede partir de una experiencia de esta naturaleza. En este sentido, la actividad teatral cuenta con múltiples significaciones, pero por decirlo así, el teatro es la ceremonia del espectáculo.⁵⁰

Señalamos su importancia comunicativa pero ¿y el espacio? La mecánica teatral puede desarrollarse en cualquier parte, bastaría con que alguien pase y otro observe, en ese momento se produce el acto teatral o fenómeno teatral, gracias a la facilidad de que otro observe. Sin embargo, al hablar de pequeños, lógicamente nos remitimos al teatro infantil y a su entorno antropológico, puesto que el teatro es capaz de plasmar valores en una comunidad.⁵¹

En el teatro se contempla, se invita a la reflexión y se interpreta por individuos que intentan ser otro, por lo tanto, es la actividad teatral un instrumento que inyecta el conocimiento.⁵² Pero, ¿por qué la exposición? El teatro puede jugar a modo de un espejo, satisface la necesidad de reflejarnos a nosotros mismos. Es así que esta “metamorfosis humana” permite al actor salir de sí mismo para poder mirarse desde lejos.⁵³ Por esta razón puntualizamos al inicio de estas líneas la importancia del ámbito multidisciplinario, ya que si tratamos de observar a profundidad como puede

⁴⁹ Delhumeau, Antonio, *El hombre teatral*, p. 26.

⁵⁰ Tejerina, Isabel, *Dramatización y teatro infantil: Diversiones psicopedagógicas y expresivas*, siglo XXI, México, 1999, p 1.

⁵¹ Tejerina, Isabel, *Dramatización y teatro infantil: Diversiones psicopedagógicas y expresivas*, p. 1.

⁵² Tejerina, Isabel, *Dramatización y teatro infantil: Diversiones psicopedagógicas y expresivas*, p 2.

⁵³ Tejerina, Isabel, *Dramatización y teatro infantil: Diversiones psicopedagógicas y expresivas*, pp. 4-5.

operar el teatro en la escuela, encontraremos con valiosas herramientas que aportan a nuestra investigación un apoyo significativo.

Una visión que precisamente puede aportarnos valiosos elementos es la de Peter Brook. Debemos tomar en cuenta a la posmodernidad, como una expresión filosófica, artística y cultural entendida también como una categoría que describe un nuevo ciclo histórico. En la posmodernidad se puede hablar de una pluralidad global dividida en subculturas y movimientos culturales.⁵⁴

La categoría posmoderna nos puede resultar invisible hasta cierto punto, sin embargo, está presente en la globalización económica, sumergida en los medios de comunicación y al tanto de las tecnologías informáticas, en relación a estas últimas llegan a existir desacuerdos en el entorno global debido a que otras regiones del mundo no se sienten identificadas, ya que ciertos patrones sociales son diferentes. Pero en el contexto de nuestra realidad, la posmodernidad es el periodo que vivimos. Algunos de estos conceptos han sido utilizados en el teatro en el que se fundamenta un método pedagógico para los actores en formación.⁵⁵

Uno de los enfoques que ofrece Brook es una revisión hermenéutica al pasado, una tradición actoral como elemento multicultural de los códigos teatrales; la interculturalidad expresada en ensayos y técnicas de actuación creando una hibridez teatral, elementos tomados de diferentes matrices culturales y teatrales⁵⁶. Por lo tanto, el teatro es un lenguaje, en donde los símbolos y la movilidad están presentes y en el que podemos hacer una interpretación crítica y analítica de la historia.⁵⁷

⁵⁴ Rovira Vázquez, Adriana, "La concepción teatral de Peter Brook y su relación con la formación creativa del actor en el contexto de la Postmodernidad", en: Cortés Zavala, María Teresa, (Coord.), *Arte y cultura: de la producción artístico-literaria a la historia en la DES de humanidades*, UMSNH, México, 2011, p 113.

⁵⁵ Cortés Zavala, María Teresa, (Coord.), *Arte y cultura: de la producción artístico-literaria a la historia en la DES de humanidades*, p 114-115.

⁵⁶ Cortés Zavala, María Teresa, (Coord.), *Arte y cultura: de la producción artístico-literaria a la historia en la DES de humanidades*, p 116-117.

⁵⁷ Cortés Zavala, María Teresa, (Coord.), *Arte y cultura: de la producción artístico-literaria a la historia en la DES de humanidades*, p. 118-119.

Consideramos propio volver a mencionar el teatro en los museos como ejemplo de herramientas didácticas que rompen con los paradigmas tradicionales de la educación, donde las colecciones resguardadas permiten una interpretación a partir del lenguaje visual. El museo como herramienta estimula el aprendizaje, el alumno nutre el desarrollo del conocimiento.⁵⁸

MARCO TEÓRICO

En este espacio anclamos las vertientes teóricas utilizadas en la propuesta didáctica desarrollada en esta investigación: la radionovela como medio de desarrollo de la trama y también como parte de la improvisación, el pincel que permite al alumno trazar sus líneas interpretativas, arrojando trabajos con una orientación histórica específica dentro de la simulación que en sí, también es parte de la improvisación.

En párrafos anteriores mencionábamos el uso del arte escénico como estrategia didáctica, y es así que nuestro proyecto propone estudiar una relación en la que el individuo pueda aprender por medio del arte. En este tenor, nuestro trabajo puede transmitir el conocimiento histórico a través de un montaje. Al hacer uso de estos recursos, no sólo bastará con acercarnos al ámbito artístico, histórico y pedagógico, también es necesario hacer un balance con otras disciplinas que tienen mucho que decirnos para el desarrollo de habilidades, creatividad, y un proceso de aprendizaje que invite a la reflexión y al análisis.

Por ello, planteamos en esta investigación qué enfoques tienen que ver con la pedagogía y la psicología. Las inteligencias múltiples son excelentes auxiliares, ya que nos introducen en el campo de la neurociencia y en el conocimiento del cerebro. Hacemos énfasis en un estudio previo de la mente porque el teatro es una disciplina de espectáculo, de exposición frente a otro, y en la radionovela, aunque no estamos en contacto físico, sí ejercemos una exposición ante los radioescuchas para transmitir sensaciones, sentimientos y emociones.⁵⁹

⁵⁸ Parcerisa, Artur, *Materiales didácticos de los museos: un recurso para el aprendizaje*, p. 13-14.

⁵⁹ Ander-Egg, Ezequiel, *Claves para introducirse en el estudio de las inteligencias múltiples*, Limusa, México, 2008, pp. 14-15.

La educación no sólo instruye, también enseña y forma. Se le prepara al niño para su desarrollo en la sociedad, los métodos tradicionales y modernos ofrecen un panorama que permite pensar de otra manera los enlaces de conocimiento, uno de ellos es ejemplificar la historia, criterio que perseguimos con el radioteatro; estos métodos los iremos trabajando a lo largo de esta investigación.⁶⁰ El hecho de enseñar, también es dar acceso a información donde la persona es capaz de conocer sus habilidades;⁶¹ debido a que las inteligencias entran en juego dentro de la infancia. Durante esa etapa, la persona desarrolla mejor estas capacidades, junto con las inteligencias múltiples, el desarrollo creativo y cognitivo.⁶²

Del otro extremo, consideramos necesario observar la representación escolar desde el aula, la biblioteca, el laboratorio y demás componentes que forman este imaginario. Para esta parte, que creemos importante, hemos señalado al trabajo etnográfico dentro del aula como un excelente auxiliar para conocer la descripción del aula como espacio social.

Otras bases de las que nos servimos son el trabajo antropológico y etnográfico, donde la pedagogía y el teatro se encuentran, en virtud de que ambas son prácticas expositivas y comunicativas. Sin embargo, ambas son una representación, ya sea aula o escenario, y al figurar también como espacios sociales y de comportamientos encontramos al estudio antropológico para comprender ciertas conductas (e incluso problemas) que ocurren en el aula.

Este enfoque documenta y realiza un acercamiento a los procesos educativos dentro del aula. Es necesario referir que la etnografía apunta al análisis de otros enfoques de investigación educativa, que son resultado de observaciones y registros analizados para proponer una futura teoría que explique esos acontecimientos sociales.⁶³

⁶⁰ Not, Louis, *Pedagogías del conocimiento*, F/C/E, México, 2017, pp. 7-9.

⁶¹ Brunner, Ilse, Rottensteiner, Erika, *El desarrollo de las inteligencias en la infancia*, F/C/E, México, 2006, pp 11-12.

⁶² Brunner, Ilse, Rottensteiner, Erika, *El desarrollo de las inteligencias en la infancia*, pp. 17.

⁶³ Estrada Rodríguez, Pedro Antonio, *La evaluación en la educación primaria, una aproximación etnográfica*, IMCED, México, 1996, pp. 31-32.

Con la radionovela, pretendemos invitar al alumno a un ejercicio atractivo, humano, creativo y de desarrollo para el análisis del conocimiento histórico. Pueden coexistir infinidad de criterios para abordar el teatro y la radionovela en la educación, acompañado de actividades para crear o recrear el contenido del que se discute en clase. Por mencionar algunos: abordar la temática mediante una antología de textos dramáticos, utilizando los elementos comunes del teatro como libreto, escenografía, iluminación, entre otros.

El modelo de representación utilizado es el juego de improvisación teatral; se discute el tema que quiera abordar algún equipo. Lo ideal en el juego de improvisación, es que todos los integrantes participen en la discusión de su ejercicio y que cada grupo tenga un tema diferente para que al momento de llevarlo a escena o grabación y los espectadores reciban el conocimiento. Hemos referido dos maneras didácticas en las que el arte teatral está presente para el conocimiento de la historia, sin embargo, nuestra intención gira un poco más allá del acto teatral o del ejercicio de improvisación, aunque nos sirvamos de estos dos importantes recursos. El teatro además de corporal, es vivo y sonoro, por ello, la insistencia en tomar al teatro como base en la incursión de la radionovela para poder trabajar con más destreza al momento del montaje virtual, considerando sonidos, ritmos y tiempos.⁶⁴

Por consiguiente, creemos viable este tema no sólo en clase, sino ofrecerlo como un taller, para tener un poco más de tiempo con los jóvenes a nuestro juicio, podríamos orientarlos para que ellos mismos conformen sus equipos de trabajo, escriban sus guiones, desarrollen trabajo de voz y efectos sonoros, necesarios para su radionovela.

En el caso de las competencias, hemos incluido a las competencias emocionales como manejo de la información mental que regula las condiciones emotivas del individuo en la movilización del conocimiento histórico a través de habilidades interpretativas. Las emociones son necesarias para la radionovela, para

⁶⁴Para este enfoque, podemos advertir que en el arte también existe esa transdisciplina, por ejemplo, al trabajar en el teatro la expresión corporal en compañía de la danza.

vincular las personalidades que deben de modificarse en ese mencionado fin interpretativo. La personalidad del individuo expresa modos que ayudan a la socialización del conocimiento en nuestro proyecto, por eso, debemos considerar el trabajo de forma individual o colectiva, ya que hay crecimiento en ambas perspectivas que aportan al aprendizaje crítico e interpretativo.⁶⁵

Por su parte, las competencias educativas, dentro de su complejo entramado, incluye competencias de orden participativo, útiles para la resolución de problemas y necesarias en la actividad radiofónica, así como las competencias cognitivas con el pensamiento analítico e interpretativo.⁶⁶

HIPÓTESIS

El radioteatro como herramienta para la enseñanza de la historia ofrece un panorama didáctico que enriquece la asignatura y el contenido de la misma, considerando también la unión de arte, educación e historia y creando un vínculo multidisciplinario en el que el alumno no sólo tendrá una mejor comprensión del conocimiento que se le imparte; también desarrolla aptitudes, destrezas, habilidades y trabajo en equipo en el manejo del diálogo, la interpretación y los medios para canalizar el conocimiento a partir de una interpretación sonora, esto es posible en la improvisación.

OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

OBJETIVO GENERAL

La idea central de nuestra investigación está orientada a la labor educativa y a la formación de historiadores. Además de perfilar al radioteatro como herramienta pedagógica, estamos conscientes de que la perspectiva que planteamos podrá enfrentarse a ciertos retos que nos ayudarán para saber si es viable o no la imaginación sonora a través del teatro en la universidad. No obstante, creemos en la posibilidad de tejer el uso del teatro en el aula, desde una visión antropológica,

⁶⁵ Bisquerra Alzinar Rafael, *Las competencias emocionales*, pp. 64-72.

⁶⁶ Aldaba Corral, Alicia Josefina, *Las competencias cognitivas y emocionales*, pp. 13- 16.

artística y educativa. Así, consideramos que el teatro sí es una herramienta para la enseñanza.

OBJETIVOS PARTICULARES

- Identificar el proceso de enseñanza-aprendizaje a partir de una actividad que invita al desarrollo de habilidades sonoras y verbales a través del juego de improvisación, como base de la interpretación y representación histórica de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX.
- Conocer el radioteatro en el contexto de los juegos teatrales, valorar la improvisación y el juego de simulación para representar de forma crítica el porfiriato o la Revolución Mexicana
- Acercar al alumno a otras opciones educativas y conocer así recursos que pueden aplicarse en el aula virtual.
- Desarrollar en los alumnos habilidades cercanas a la creatividad sonora para la representación histórica en la radionovela a partir de recursos auditivos como voz y efectos de sonido que nos ayuden a situar al público en ese ambiente histórico.
- Permitir que los jóvenes se enrolen en la escritura, dirección, interpretación y análisis de los elementos históricos involucrados en el fenómeno radio-teatral, teniendo como apoyo alguna bibliografía del hecho dramático que se pretenda abordar.

INTERROGANTES

¿De qué manera podemos erradicar la creencia de que la historia es aburrida?

¿Cómo construir el conocimiento histórico a partir de una representación expresada en el juego de improvisación teatral?

¿De qué manera influyen las emociones, cogniciones y competencias en el análisis histórico representado en las historias radiofónicas?

¿Qué competencias y conocimientos, desde el punto de vista artístico y educativo desarrollaron los estudiantes aprendiendo y escuchando este tipo de ejercicios?

¿Qué relación pueden tener el teatro y la radionovela para efectos del aprendizaje?

Éstas y otras interrogantes fueron surgiendo al momento de redactar esta investigación y también al aplicar la práctica educativa.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

El presente estado de la cuestión, es un balance de los materiales que nutren todo este conglomerado de ideas que proponemos acerca de lo que se ha trabajado en la radionovela, los estándares que rigen a la educación y a la enseñanza de la historia, así como generalidades de los principios teóricos de la actividad teatral, con la finalidad de familiarizar la propuesta radiofónica dentro de los elementos interpretativos del arte escénico pero prestando atención a las locuciones y sonidos como ejes principales del proceso educativo que se siguió en la propuesta didáctica. Los materiales presentados en esta investigación, fortalecen los componentes educativos, artísticos y didácticos para el análisis histórico en jóvenes universitarios, y por ello, se consultaron distintos textos que tomaron en consideración los elementos cognitivos, emocionales, auditivos y, por supuesto didácticos, en la enseñanza de la historia.

Quisiera referir los materiales que más me ayudaron a delinear esta investigación, iniciando con el texto de Paulo Freire, *Pedagogía del oprimido*⁶⁷ en el que el autor plantea repensar la forma de transmitir el conocimiento, considerando la importancia humana que tiene el acto pedagógico al reivindicar la enseñanza libertaria y democrática alejada del tradicionalismo educativo.

María Acaso contribuye con varios textos al análisis de nuevos criterios que innovan y democratizan la educación; en sus propuestas refiere al arte como una alternativa creativa para la clase. En su texto *Reduolution, hacer la revolución en la educación*⁶⁸, ahonda sobre las microevoluciones que la educación puede

⁶⁷ Freire, Pablo, *Pedagogía del Oprimido*, siglo XIX, México, 2005.

⁶⁸ Acaso María, *Reduolution, hacer la revolución en la educación*, Paidós, Barcelona, 2015.

ejecutar para cambiar las formas que en la actualidad no atienden las necesidades de la comunidad estudiantil.

En el texto *Pedagogías invisibles*,⁶⁹ también de esta autora, se analizan los detalles invisibles que nadie atiende y se encuentran en el espacio áulico; elementos que impiden el buen aprendizaje ya sea por motivos psicológicos y cognitivos, además de considerar a los aprendizajes que se encuentran en nuestra mente pero que requieren de estimulación para desbloquearlos de nuestra mente.

Para criterios de antropología teatral, tomamos la obra de Isabel Tejerina, *Dramatización y teatro infantil*⁷⁰ donde la autora realiza un amplio esbozo de la actividad teatral; relaciona al teatro en los primeros años escolares, además de entender que en la infancia y en los juegos, las personas también se involucran con las representaciones. Por último, hacer referencia a los juegos de simulación y a la improvisación como herramientas para aprender teatro.

Por su parte, José Cañas Torresgrosa en su libro *Taller de juegos teatrales*,⁷¹ abre un abanico de ideas de como los talleres de teatro planifican actividades que ayudan a los alumnos a desarrollar habilidades escénicas, y en el caso del trabajo de Miguel Ángel Ontanaya, *Taller de interpretación teatral*,⁷² se analizan algunos criterios que pueden ser aplicados a los trabajos de interpretación y a los juegos necesarios para ello.

Para el acercamiento teórico, consulté un breve ensayo de Juan Carlos Gené, *El actor en su sociedad*, donde entendí algunos fundamentos que el teatro toma al simular a la sociedad, codificando un ejemplo que toma de la realidad en la que todos participamos, es decir, la sociedad es una obra de teatro en vivo y en

⁶⁹ _____, *Pedagogías invisibles, el espacio del aula como discurso*, Catarata, Madrid, 2012.

⁷⁰ Tejerina, Isabel, *Dramatización y teatro infantil: Diversiones psicopedagógicas y expresivas*, siglo XXI, México, 1999.

⁷¹ Cañas Torresgrosa José, *Taller de juegos teatrales*, Octaedro, Barcelona, 2015.

⁷² Ontanaya Miguel Ángel, *Taller de interpretación teatral*, CCS, Madrid, 2011.

directo, tiene constantes cambios donde todos participamos y asumimos algún rol o papel.⁷³

En relación al trabajo previo que hace el actor y el conocimiento de los elementos constitutivos de este arte el trabajo de Enrique Pineda, *Cada quién su método en el proceso creativo del actor*, que hace un interesante desglose de las tareas actorales que debe conocer el actor, desde la óptica teórica, técnica, corporal, práctica y la escrita.

Para tener otra visión teórica acudí al escrito de Jorge Dubbati, *Teatro comparado, cartografía teatral*,⁷⁴ para visualizar la manera de interpretar el arte teatral en otras partes del mundo. Un material fundamental para este proceso teórico fue el escrito de Tomás Motos, *Teatro aplicado, teatro del oprimido*⁷⁵, documento de análisis del teatro con una fuerte influencia freiriana. Este texto señala un proceso de aprendizaje teatral que puede ser aplicado en beneficio de la comunidad y de aquellos que conformamos parte de los espacios de aprendizaje entre otros tipos de teatro, que tienen como objeto servir a la sociedad popular y en general.

El teatro en la pedagogía concentra criterios que transmiten el conocimiento a partir de juegos, ejercicios e improvisaciones, esos datos fueron estudiados en el libro *Educateatro, pedagogía del teatro*⁷⁶, de la autoría de José Miguel Gallardo Hurtado.

Con la intención de conocer los matices que conforman al texto dramático y su importancia en el rol teatral, Antonio García del Toro contribuye con el material *Teatralidad: ¿Cómo y por qué enseñar textos dramáticos?*⁷⁷ Además de contemplar la estructura general del guión, sus necesidades escénicas, el orden de las

⁷³ Gené Juan Carlos, *El actor en su sociedad*, Paso de Gato, México, 2010.

⁷⁴ Dubbati, Jorge, *Teatro comparado, cartografía teatral*, Paso de Gato, México, 2010.

⁷⁵ Motos Tomás, *Teatro aplicado, teatro del oprimido*, Octaedro, Barcelona, 2015.

⁷⁶ Gallardo Hurtado, José Miguel *Educateatro. Pedagogía del teatro*, Trillas, México, 2020.

⁷⁷ Del Toro García, Antonio *Teatralidad, ¿Cómo y por qué enseñar textos dramáticos?*, Grao, Barcelona, 2011.

ejecuciones, así como la importancia para enseñar y aprender en la escritura dramática, involucrando al alumno al desarrollo escrito.

Materiales de trabajo

Los recursos que fueron llevados a las sesiones fueron materiales disponibles en la plataforma youtube, que aportan elementos visuales para recrear los factores sociales y culturales de la vida cotidiana del siglo XIX. En relación a las lecturas de vida cotidiana, éstas permitieron la identificación de personajes que desarrollarían los estudiantes en sus improvisaciones radiofónicas, y, en este tenor recurrimos a tarjetas de trabajo para iniciar la práctica de agilidad mental, necesaria para el mismo juego de improvisación y comprensión de las secuencias.

Por otra parte, tuvimos acceso al análisis visual de documentos históricos del periodo visto en clase (porfiriato) exponiendo carteles y notas de prensa de la época, con el objetivo de conocer evidencias documentales de estos periodos. Para el trabajo auditivo, además de todos estos elementos señalados, incluimos en las clases dos de las radionovelas más aclamadas como “Kalimán” y “Porfiro Cadena” analizadas en dos sentidos: su uso cultural e impacto social durante el siglo XX y la manera de emplear este recurso para ejemplificar la forma y el orden del trabajo radiofónico.

Elaboración del ejercicio de improvisación

Las tarjetas funcionaron para arrancar con las historias de improvisación generadas por los estudiantes en diferentes momentos: la improvisación general tuvo como propósito aclimatarlos en esta herramienta, desarrollando una improvisación con temática libre para pasar a la siguiente improvisación con una temática histórica en la que comenzaran a plantear ese orden para efectuar dos ensayos: uno principal, y otro final, en el entendido de priorizar sus conocimientos históricos en la representación planeada, donde mostraron a los radioescuchas sus radionovelas, interpretando el hecho histórico en la improvisación.

Análisis histórico de los contenidos

Los procesos de análisis se consideraron en la temática de la vida cotidiana a pesar de que algunos trabajos fueron orientados en otras temporalidades, como la revolución y la posrevolución, pero funcionó para entender la creación de los personajes históricos. Los trabajos de improvisación fueron estructurados con base en los materiales analizados en clases y los propuestos por el doctor Napoleón Guzmán.

La radionovela como propuesta didáctica

El ejercicio de la radionovela constó de un orden propio para seguir el trabajo de interpretación histórica y así conocer las románticas, violentas, pero sobre todo orientaciones que interpretaban los estudiantes, y en ese sentido las tramas se orientaron en los procesos históricos que vimos en clases. Por esta razón, la radionovela está estructurada no solo en la improvisación, también en el guión, el cual derivó en la organización de las secuencias, incentivando la escritura dramática en los estudiantes. Debido a que es un ejercicio de improvisación, el guion no tiene el objetivo de ser memorizado, al contrario, motiva al análisis del hecho histórico

CAPÍTULO I

PERSPECTIVA TEÓRICA DE LA EDUCACIÓN Y LA ENSEÑANZA DE LA HISTORIA

1.1 ¿Cómo enseñar? De lo tradicional a los nuevos paradigmas educativos

La educación es una parte fundamental de nuestra sociedad donde coexisten el proceso de enseñanza y aprendizaje. En el salón no solo se toman clases, también es un espacio social en el que un grupo de personas se congregan por un interés común: aprender. Sin embargo, los estudiantes tienen un conocimiento previo, no solo el del grado escolar anterior o el del semestre que terminaron de cursar. Muchas veces el profesor no logra apreciar que el aula es un núcleo social por naturaleza, donde la población estudiantil se prepara para mejorar su realidad. Por lo regular, la comunidad universitaria se acerca a temas concernientes a su elección, pero se da tiempo para atender otros intereses, por ejemplo, películas, tiras cómicas, fútbol, música, videojuegos, entre otras manifestaciones alusivas a su cultura popular.

No podemos ignorar todos estos elementos que se encuentran presentes en nuestros estudiantes, sobre todo porque vivimos una era muy interesante en recursos visuales como las pinturas y las fotografías, el uso de redes sociales y la vía streaming. Todo ello conforma un espectro híper-visual, donde nuestro sentido de la vista captura información de una manera impresionante, que trastoca a su vez emociones, percepciones y sentimientos. El arte es un excelente recurso para la

didáctica visual y auditiva, nos ofrece condiciones propicias para la reflexión crítica en relación a nuestro trabajo en el aula.⁷⁸

En este ambiente se da el desarrollo de habilidades y destrezas en la persona, al tocar un instrumento, dibujar o actuar; el alumno puede tener algún oficio que haya aprendido o tal vez sabe otro idioma, lo cierto es que el profesor debe de ver más allá de lo que ofrece el programa educativo y entender su labor social en el contenido educativo.

La enseñanza de la historia desempeña una función social, además de académica, y es importante conocer la condición histórica de los hombres para entender que la historia es un proceso en constante transformación. El sujeto lee su pasado, sin embargo, la historia cobra relevancia en virtud de que se escribe a partir del presente. En este proceso, la historia guía al hombre a su realidad, ayuda a entender de mejor manera las relaciones mutuas de los individuos.

En otras palabras, se trata de darle a la historia y a la enseñanza un significado mayor al de la historia patria. Otro aspecto que debe contemplarse: la historia que explica el historiador y la que enseña el docente. Bloch menciona que la historia es el estudio del hombre a través del tiempo, en una temporalidad. En ese sentido, conviene reflexionar sobre su aprendizaje e historización, para una buena comprensión del aprendizaje histórico.

La historia se plantea desde el presente, de tal modo que tanto a historiadores como profesores les corresponde difundirla y enseñarla. El pasado existe cuando el historiador lo simboliza y, por tanto, el historiador no reconstruye, más bien, construye un pasado. La historia se escribe desde el presente mediante el trabajo profesional del historiador y el docente transmite ese conocimiento a la comunidad escolar. La historia se actualiza como cualquier otra ciencia, es por ello que se resignifica constantemente: simboliza los acontecimientos pasados,

⁷⁸ Chávez Carbajal, Guadalupe, "Entre la reflexión y la investigación. Un juego de espejos en la enseñanza de la historia", pp. 167-170.

mientras que la enseñanza de la historia no profundiza en los hechos históricos, pero mantiene una manera de enseñar por medio de la didáctica.⁷⁹

El objetivo de la enseñanza de la historia no es teorizar los objetivos, más bien, las formas en las que se da el proceso de enseñanza-aprendizaje para entender mejor los tiempos históricos, las diferencias sociales pasadas en comparación con las actuales. De tal modo que, la historia y su enseñanza, son de vital importancia para entender nuestro entorno social. Es necesario que el individuo entienda su nicho social y que germine en él una conciencia histórica. Por tal razón, el profesor debe buscar elementos que permitan una enseñanza más eficiente; transmitir el conocimiento crítico acerca del pasado.

La enseñanza de la historia es necesaria para el desarrollo social del individuo, inmerso en una cultura determinada regida por un núcleo social. La historia define lugares y sentidos del individuo en la colectividad, se esfuerza en luchar contra el olvido por medio de la preservación de su historia, y para que ésta pueda ser escuchada en el sistema educativo debe cumplir con una función social, por ejemplo: los valores cívicos, la identidad nacional y los discursos ideológicos. Para que la historia pueda significarse, recurre al lenguaje y crea un discurso histórico donde explica su proceso en el pasado, y reafirma la realidad actual del hombre. Así, conceptos como enseñanza, historia e historización se conjugan juntos y se abordan desde el terreno profesional de la historia, hasta su enseñanza en los distintos niveles escolares.

La historia tiene que ver con el tiempo, la memoria, los sucesos, los acontecimientos y los recuerdos, juntos construyen un espacio para la historización y son impuestos, en ocasiones, en la memoria colectiva e individual. A través de la enseñanza de la historia, el alumno conoce su pasado y el de su comunidad, establece lazos sociales y momentos históricos concretos. En pocas palabras, la historia explica la realidad.⁸⁰

⁷⁹ Noyola, "La enseñanza de la historia. Entre la historia y la historización", p. 35-39.

⁸⁰ Noyola, "La enseñanza de la historia. Entre la historia y la historización", p. 40-50.

La docencia es un compromiso social y la labor del historiador se enfoca en analizar el pasado y así comprender los problemas actuales que enfrenta la sociedad, es decir, su realidad, entendida desde posturas políticas, económicas, sociales e ideológicas.⁸¹ Como profesores de historia debemos organizar nuestros saberes desde el punto de vista teórico-práctico atendiendo también el proceso de investigación por el cual se llega a otras conclusiones que inciden en el proceso de enseñanza-aprendizaje, pues la teoría necesita elementos prácticos. Por esa razón se buscan nuevos elementos didácticos adecuados para la resolución de problemas; actualizando contenidos y llegando a una reflexión que logre revertir el tradicionalismo educativo que estamos acostumbrados a ejercer.

Cuando se habla de la práctica docente, viene a nuestra mente la figura de un profesor encargado de compartir el conocimiento con los alumnos. En referencia al historiador, éste cuenta con una formación más enfocada a la investigación, difusión y divulgación de la ciencia histórica, pero, carente de conocimientos pedagógicos.

El historiador que ejerce la docencia, también está obligado a comprender los enfoques y paradigmas educativos para procurar un desempeño eficiente. Ahora bien, estándares educativos como el enfoque por competencias desarrollan mecanismos más acordes con la productividad y la capacitación para que la persona se incorpore a la vida laboral, olvidándose de que la educación es un acto que humaniza, ofreciéndonos un panorama donde los estudiantes comprendan el devenir de las sociedades.⁸²

La educación, conduce a la humanización de las personas, a encontrar la libertad y el camino para adquirirla. El aparato educativo debe buscar soluciones e integrar criterios a favor de la enseñanza para mejorar el proceso educativo, transformar el aula y terminar con el aprendizaje rígido. El aula es el escenario donde se intercambian ideas con los integrantes de la clase; el docente es el moderador y conductor de la clase. Sin embargo, la escuela también es un núcleo

⁸¹ Guzmán Ávila, José Napoleón "Profe ¿Cómo debo enseñar historia?", p. 138.

⁸² Guzmán Ávila, José Napoleón "Profe ¿Cómo debo enseñar historia?", pp. 145-158.

donde los educandos se integran socialmente, registrando conductas que ayudan al desarrollo social y humano en el espacio áulico. En la escuela, ubicamos dos actores: el docente y el alumno, quienes integran y dan vida al entorno educativo. Dentro de este nicho escolar hay obstáculos que impiden un buen desempeño en el aprendizaje, por lo tanto, si los docentes logran derrumbar la tensión que coexiste en el aula, estará encaminado a una educación democrática enfocada al descubrimiento crítico.⁸³

La educación contribuye al funcionamiento de nuestra sociedad y en razón de ello debe de adaptarse a los paradigmas contemporáneos propios del siglo XXI, donde la industrialización, las tecnologías y el conocimiento forman parte del progreso demandado por la sociedad. En ese sentido, voto a favor de una “revolución educativa” cercana a la innovación, al progreso y al estímulo de la Enseñanza de la Historia en los jóvenes. María Acaso menciona que “los cambios educativos son pequeñas revoluciones que tienen como interés principal crear ciudadanos capaces de generar sus propios conocimientos y reflexionar críticamente su entorno”.⁸⁴ Muchos jóvenes atienden las demandas dictadas por el proceso de aprendizaje, de forma que solo es un conocimiento temporal y no permanente. La iniciativa de las revoluciones gira en torno a una pedagogía contemporánea, una educación democrática, conectadas al mundo que nos rodea. Dicho en otras palabras, nuestra realidad.

Por otra parte, este tipo de pedagogías se encuentran registradas en nuestro inconsciente, es información valiosa donde el alumno encuentra recuerdos y vivencias, por decirlo de una manera. La transdisciplinareidad, por su parte, aparece como un intercambio intelectual entre la educación y otras disciplinas; la interacción entre las tecnologías y la educación, también es un claro ejemplo interdisciplinario.

En el caso de las microrrevoluciones, es de destacar el lenguaje visual, el cual es percibido por todos nosotros de forma inconsciente. Pero, ¿por qué las imágenes? Su importancia en la pedagogía no puede ser ignorada, estamos llenos

⁸³ Freire, Pablo, *Pedagogía del Oprimido*, pp. 39-45.

⁸⁴ Acaso María, *Reduvolution, hacer la revolución en la educación*, p. 9-13.

de ellas en nuestro entorno. Así, los conocimientos se asumen por el lenguaje escrito, sin embargo, el rescate del recurso visual crea una reflexión crítica y complementaria para el estudiante.⁸⁵

En el teatro podemos encontrar un impulso para la educación adaptado a las necesidades sociales. De esta manera, en el aprendizaje se debe tomar aquello que permita innovar la práctica educativa, conocer lo que otros profesores incorporan en sus clases, y claro, preparar a los estudiantes en el ámbito de las competencias interculturales y el pensamiento crítico. En otros términos, es una buena idea conocer la currícula internacional y las ideas que otros docentes tienen en favor de mejorar la práctica docente.⁸⁶

La educación universitaria tiene un papel fundamental en la sociedad. Las actividades escolares se acoplan a necesidades internacionales generándose relaciones académicas y de trabajo, respaldadas por internet.⁸⁷ Precisamente, en la actualidad persiste la idea de la multiplicidad, en relación con los aprendizajes. Así, disponemos de los aprendizajes formales, aquellos que cuentan con la validación de las instituciones, y los aprendizajes informales, apreciados en las situaciones cotidianas. Lo anterior se da porque la escuela no es el único lugar donde las personas aprenden, pues el proceso del aprendizaje tiene múltiples significaciones. Así, la experiencia de la persona desempeña un rol importante como parte del proceso formativo; las ideas se replantean y se organizan para mejorar la práctica. El mismo proceso de la experiencia conduce a la autoformación, el sujeto aprende por sí mismo. Por ello, existen actividades propias de nuestra sociedad que pueden ayudar a complementar nuestra experiencia docente, como la asistencia a obras teatrales, conferencias, talleres, recursos digitales, todo lo cual permite que los profesores y los estudiantes logren aprender de forma autónoma.⁸⁸

Visto de otra manera, considero que la educación no solo debe de actualizarse y adaptarse a lo contemporáneo, también debe asumir su carácter de

⁸⁵ Acaso María, *Reduvolution, hacer la revolución en la educación*, pp. 17-21.

⁸⁶ Marcelo, Carlos, Vaillant, Denise, *Hacia una formación disruptiva de docentes*, pp. 12-13.

⁸⁷ Acaso María, *Reduvolution, hacer la revolución en la educación*, pp. 13-15.

⁸⁸ Acaso María, *Reduvolution, hacer la revolución en la educación*, pp. 19-22, 25.

ciencia mediante la investigación, y reflexionar formas de conducir el aprendizaje. Para construir el conocimiento, debemos mejorar nuestros dispositivos de trabajo, bajo un contenido innovador que impulse el conocimiento. Así como en las pedagogías invisibles, es necesario apreciar aquellos factores educativos que nadie ve o escucha.⁸⁹

El lenguaje visual es una de las principales herramientas de las pedagogías invisibles, para la transmisión de contenidos a partir de productos visuales. En mi opinión, creo que el teatro es un lenguaje visual en movimiento, donde lo que ocurre es en el momento. Por otro lado, encontramos en la semiótica la unión de una serie de elementos donde convergen la pedagogía, el arte y la cultura visual, ello nos puede llevar a una semiótica pedagógica capaz de percibir todo ese registro de signos en la escuela.⁹⁰

Las pedagogías invisibles, son componentes educativos que utilizan el arte y lo visual para poder evidenciar aquellos elementos invisibles que el entorno escolar no se percibe fácilmente. Esta propuesta no solo centra su atención en la cultura visual, también recurre a otras disciplinas sociales, de ahí su enfoque liberador en lo educativo, pues se acopla a las necesidades de nuestra actualidad, específicamente en el ritmo de trabajo que se adaptó al aula virtual, a través de herramientas digitales. Se trata de buscar otro discurso educativo más encaminado a la reflexión, a comprender el funcionamiento de los fenómenos y de los signos, debido a que el pensamiento humano se maneja a partir de representaciones sociales que tienen lugar en nuestras vidas.⁹¹

De esta manera, la semiótica adquiere un papel fundamental en la lectura y lenguaje de signos por medio de herramientas transformadoras para la sociedad y el ámbito educativo, donde el espacio áulico transforma su discurso partiendo de lo macro a lo micro, que es justo el núcleo donde podemos apreciar esos matices constituyentes de los lenguajes, ya sean textuales, sonoros, táctiles y por supuesto

⁸⁹ Duschatzky, Silvia, Stulwark, Diego (Coords.) *Imágenes de lo no escolar en la escuela y más allá*, pp. 15-22.

⁹⁰ Acaso, María, *Pedagogías invisibles, el espacio del aula como discurso*. pp. 12-15.

⁹¹ Acaso, María, *Pedagogías invisibles, el espacio del aula como discurso*. pp. 19-20 ;31-34

visuales. La semiótica no sólo debe registrar signos escritos, pues los materiales visuales también conducen al conocimiento.⁹²

Ese es uno de los polos más discursivos en la educación, el cual trata de corregir ciertas deficiencias que solo entorpecen el trabajo escolar. En todo caso ¿a quién le compete la transformación del sistema educativo? Es una responsabilidad de las instituciones educativas, sin embargo, alumnos y profesores también pueden contribuir a este cambio. De todas maneras, la política educativa va de la mano con un marco socio-histórico del entorno escolar. El ámbito educativo se compone por proyectos curriculares, contenidos de enseñanza, materiales didácticos, entre otros parámetros.⁹³

Vivimos tiempos de pandemia, muchas actividades han tenido que llevarse al ámbito virtual y el entorno educativo debe transformarse para continuar con el ritmo del trabajo escolar, llevando a cabo actividades que impulsen el contenido y permitan el análisis y la crítica haciendo uso de herramientas digitales (Meet, Classroom, Zoom).

⁹² Acaso, María, *Pedagogías invisibles, el espacio del aula como discurso*. pp. 37-46.

⁹³ Torres, Jurjo, *El currículum oculto*, p. 13.

1.2 Repensemos el acto pedagógico. El currículum y la planificación en lo social y lo educativo

Conviene traer a colación los medios por los cuales el profesor se apoya de planes o programas de estudio que ofrece la institución para llevar a cabo la conducción del curso. Gracias al programa se puede hacer un balance ordenado para trabajar los contenidos. La planificación es el proceso clave que une realidades políticas y económicas en relación con los procesos educativos, para delimitar recursos y estrategias para su realización. Dentro de la planificación se contempla la programación, el control y la evaluación del plan de estudios.

En la planeación o planificación del proceso educativo, se perfilan, según sugiere Álvarez García, dos formas de planeación: planeación de racionalización y planeación innovadora. La primera se entiende como un conjunto de procedimientos que introducen una racionalización y organización mayor para las actividades, y así alcanzar ciertos objetivos: se busca que sea comprensiva y que garantice la racionalidad. Mientras que la segunda, apela a una organización del desarrollo institucional, que denote cambios en el sistema social e institucional; las categorías que crea son cualitativas.

Cualquiera de las dos alternativas trata de mantener el equilibrio en los recursos y en la programación. En ese sentido, el proceso general de planeación llega a la decisión, formulación y evaluación de alternativas: diagnóstico,

programación y discusión.⁹⁴ El diagnóstico es fundamental para el desarrollo del proceso general de planificación, pues precisa la magnitud de los problemas concernientes a la institución y al sistema. La planificación innovadora, es la más apropiada, debido a que sí se enfrenta a un cambio y a una democracia organizada a partir de este proceso general. El diagnóstico también es un proceso donde se incorporan valores como recursos, instrumentos, medios y resultados. Es importante conocer también el medio en el que se desarrollan los sujetos, tanto el entorno físico-geográfico como el socio-cultural.

El proceso general de programación busca formular objetivos, seleccionar prioridades y asignar recursos e instrumentos que conduzcan a una formulación de planes. Los tiempos y las metas son fundamentales para una buena programación en la planeación, sin embargo, éste es un proceso simultáneo y dinámico, por eso necesita de una discusión, en la que interactúan los grupos responsables como autoridades y miembros beneficiados de la comunidad escolar.

Al realizar una planeación, es conveniente entender los problemas y sus posibles soluciones o alternativas. No obstante, ¿cómo encontrar soluciones en un sistema educativo como el nuestro? Las nuevas propuestas tienden al ingenio y a la creatividad como formas de articular recursos eficientes en la planeación. Cuando se formulan las alternativas, se debe prestar atención a los antecedentes relacionados con el problema, al contenido que da sentido a sus objetivos y articula un vínculo que permite enlazar la acción y la planeación. Por último, es necesario constatar y evaluar si la estrategia es viable o no para el proceso de planeación.

Otro eje importante es la ejecución o instrumentación en la planeación, la cual coordina de manera eficaz el logro entre objetivos y metas, llegando a una colaboración, a un trabajo en equipo y a una adecuada distribución de responsabilidades que, a su vez, enlace la información y la comunicación.⁹⁵ Ahora bien, la evaluación es un componente que siempre está presente en todas las fases de la planeación, por ello, la evaluación de la planeación permite estimar el alcance

⁹⁴ Álvarez, *Planificación y desarrollo de proyectos sociales y educativos*, pp. 31-36.

⁹⁵ Álvarez, *Planificación y desarrollo de proyectos sociales y educativos*, p. 36-42.

de los objetivos aplicados. Así, la evaluación adopta una importancia significativa, siendo la evaluación institucional la responsable de los procesos sociales y educativos, fomentando una cultura de evaluación. En las últimas décadas del siglo pasado, las prácticas de planeación educativas y sociales han adoptado impactos sociales como la globalización de la economía, el surgimiento de bloques económicos, nuevos movimientos sociales en favor de la democracia, entre otros aspectos que tienen repercusión en el contexto social, nacional e internacional por lo que hace a la planeación educativa.

La planeación innovadora lógicamente es la más idónea para seguir una planificación educativa, ya que es una planeación democrática, a diferencia de la racionalizadora que es autoritaria. La planificación debe de transformarse en un proyecto de investigación. Existe una relación directa en la fase de programación con los elementos que comentamos, es decir, el diagnóstico, la programación y la discusión. Además, los proyectos se relacionan con el contenido de la planeación, sus instrumentos, formulaciones y evaluaciones, para tener una mejor organización del trabajo combinando el análisis con la creatividad y aprovechando mejor los recursos, pero se necesita el visto bueno de la autoridad institucional.⁹⁶

Además de la planificación que el docente debe de desarrollar en su práctica, la evaluación aparece como un interés particular en el alumno y dentro de todo el proceso requerido. En lo concerniente a la evaluación, existen variedad de tendencias y formas de abordar científicamente este proceso, debido a la necesidad de valorar el objeto evaluado. Ésta es definida como “la medición de los aprendizajes que nos permiten conocer los errores y aciertos de la enseñanza para mejorarla”, según Skiler. Por su parte, Ketele menciona que la evaluación “es el procedimiento que consiste en delimitar y obtener la información útil para juzgar decisiones evaluativas”.⁹⁷

Estos dos planteamientos permiten llegar a una realidad en la evaluación educativa. Por tal razón, la evaluación es en sí misma un proceso de investigación

⁹⁶Álvarez, *Planificación y desarrollo de proyectos sociales y educativos*, pp. 44-50.

⁹⁷ Pimienta, *Evaluación de los aprendizajes*, pp.3-5.

y reflexión que recopila información que enjuicia el mérito del objeto a evaluar en la educación, como aprendizajes, programas, instituciones y sistemas nacionales de educación. De manera general, podemos señalar a la evaluación como un mecanismo que interpreta el desempeño del alumno en clases. En el aprendizaje, el alumno demuestra sus conocimientos adquiridos a través de una valoración numérica. La variedad de corrientes ideológicas que explican y conciben el proceso de evaluación, tienen como idea general comparar resultados. Estos métodos proponen modelos de investigación educativa capaces de concretar un juicio o valor del desempeño del alumno. En el proceso de la evaluación debe existir un vínculo comunicativo en el cual se involucren los interesados y quienes la realizan, es decir, alumno y maestro.⁹⁸

Por otro lado, los programas escolares conducen a la idea de que al profesor solo le corresponde ejecutarlo al momento de generar su práctica educativa, ignorando que el docente también es un intelectual. En el caso de los profesores de nivel superior, ellos deben contar con elementos teóricos para elaborar un plan de estudios democrático y certero. De esta manera, la adaptación a la globalización y los nuevos paradigmas contemporáneos deben de valorar la dimensión intelectual del trabajo docente, creando eficiencia en los sistemas educativos.⁹⁹

En efecto, el docente también es un intelectual y por ello participa en la labor investigativa con el fin de mejorar su práctica. Además del trabajo investigativo, debemos asumir como profesores decisiones por lo que hace a los contenidos y la comunicación dentro del aula, con el único fin de impulsar el aprendizaje en nuestros alumnos. El currículum se fundamenta en una epistemología funcionalista e innovadora, teniendo como batuta principal el conocimiento científico actualizado con programas que ayuden a satisfacer necesidades sociales. Por tanto, el análisis de la sociedad y sus rasgos culturales aportan elementos que pueden aplicarse en un aprendizaje funcionalista.

⁹⁸ Pimienta, *Evaluación de los aprendizajes*, pp. 11-17.

⁹⁹ Díaz Barriga, Ángel, *Didáctica y Currículum*, pp. 17-18.

Las investigaciones educativas que planean mejorar el currículum están fundamentadas en fuentes primarias. Hilda Taba propone un diagnóstico de necesidades, formulación de objetivos, selección y organización de contenidos, selección de aprendizajes y evaluación. Estas son algunas de las etapas que refuerzan la elaboración de un currículum, de un enfoque sistemático para determinar necesidades educativas y, la manera de atenderlas y solucionarlas.

A lo largo de la historia del quehacer didáctico, se ha generado una gran variedad de propuestas para encontrar nuevos instrumentos didácticos dentro del ambiente institucional y escolar que ayuden a atender problemáticas que acontecen en el espacio áulico y en las relaciones alumno-maestro. Así, la didáctica se sirve de la aproximación conceptual y de la reflexión analítica para generar un modelo de investigación eficiente. El currículum se encarga de atender la uniformidad de los procesos institucionales, mientras que la didáctica selecciona contenidos e ideas y propuestas metodológicas pertinentes. Ambas perspectivas se esfuerzan por conciliar problemáticas educativas de corte tradicional para impulsar una actualización de su mecánica de trabajo, y determinar programas educativos completos y racionales.

Los programas de estudio se elaboran para cumplir con las exigencias sociales. Son formulados para incorporar los contenidos y facilitar la organización escolar que contempla la estructura del currículum escolar, los contenidos y temas del plan de estudios. Dicha organización debe considerar en su plantilla de personal, profesores capacitados en los temas a impartir. Así, los mapas curriculares son los encargados de describir los contenidos e integrar los aprendizajes. Los elementos constitutivos del mapa curricular se dividen por semestre, asignatura, créditos y horas principalmente.¹⁰⁰

Los planes de estudio, establecen las nociones a desarrollar dentro del mapa curricular y los propósitos de los aprendizajes, modificando algunos puntos de la conducta del alumno. El aprendizaje aparece en diferentes momentos, desde lo cognitivo, afectivo y psicomotriz, menciona Coll que “los lazos afectivos y el

¹⁰⁰ Díaz Barriga, Ángel, *Didáctica y Currículum*, pp. 20-25.

conocimiento, promueven la eficiencia del proceso educativo, llegando a un avance en la operación del aprendizaje".¹⁰¹

Por otro lado, la institución y la comunidad docente elaboran las propuestas de aprendizaje, las cuales establece el número de acreditaciones y orienta las estrategias de trabajo a autoridades, profesores y alumnos. Dentro del aula se generan aprendizajes; muchos de ellos no corresponden a los programas escolares, pero sí al desarrollo humano. El programa escolar se encarga del análisis sistémico de los contenidos y de mediar las condiciones institucionales con la escuela, la sociedad y el Estado. La manera de orientar el trabajo de la institución escolar está relacionada con la experiencia docente, los programas, el aula y la investigación educativa, pero es conveniente conocer a nuestros alumnos, lo que piensan y opinan, debido a la era tecnológica en que viven, inmersos en géneros musicales, videojuegos, intereses personales que refieren conocimientos ajenos al aula.¹⁰²

En ese sentido, aparecen estos criterios de planificación e identificación curricular, y como consecuencia, instituciones que se rigen de un constructo social a beneficio de la comunidad educativa. Volviendo a las prácticas tradicionales, se cree que el profesor sabe mucho y el alumno no sabe nada. Sin embargo, el alumno tiene conocimientos de vida, como hemos referido. También se recurre a métodos rígidos y condicionados a ciertos estándares, donde la participación del alumnado es nula, nadie cuestiona ni critica la clase debido a que no se puede replicar. Con ello sólo generamos el aprender a obedecer.¹⁰³ La institución es también el vínculo por el cual la educación llega a la sociedad para después ser aprovechado en el modelo de industrialización, donde el proceso ideológico permite a la sociedad centrar su atención en su presente y realidad.

El esquema educativo normalmente se rige de elementos explicativos que conllevan a acciones concretas para generar el conocimiento. Como respaldo, se sujeta en una serie de teorías explicativas. Por otra parte, al acercarnos a los

¹⁰¹ Díaz Barriga, Ángel, *Didáctica y Currículum*, pp. 40-43.

¹⁰² Díaz Barriga, Ángel, *Didáctica y Currículum*, pp. 44-50.

¹⁰³ Torres, Jurjo, *El currículum oculto*, pp. 13-14.

símbolos componentes de nuestra sociedad, le damos significado a la conciencia a la que deseamos llegar; a una concepción científica e innovadora de la educación que forme ciudadanos democráticos y disminuya la tendencia positivista de la educación, con la única intención de actualizar el proceso de enseñanza.

Hablando de lo científico, he señalado la importancia de la relación multidisciplinaria en cuanto a la enseñanza de la historia. En ese tenor, la psicología educativa vincula estas dos disciplinas en aras de salir del positivismo y apostar por un estudio de los comportamientos humanos en el terreno educativo. Algo parecido propone la socio-psicología, encaminada más a las relaciones interpersonales con otros individuos. Nuestra reflexión, que va dirigida al uso del teatro, no puede ignorar estas referencias, pues la conciencia humana es un tema que aparece de forma recurrente dentro del fenómeno teatral. Entonces, ¿por qué insistir en temas de productividad capitalista y consumo? Si bien es cierto que esta es la realidad que nos rodea, es pertinente incentivar el trabajo a través del ámbito educativo, donde se formen futuros ciudadanos que deben de ser conscientes y reflexivos para adaptarse a estos paradigmas contemporáneos. Así, el teatro solo es reflejo social; es teatro de la vida y para la vida.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Torres, Jurjo, *El currículum oculto*, pp. 15-28.

1.3 El teatro, el cuerpo y los juegos, objetivos de análisis para el proceso del aprendizaje y la psicología educativa.

A lo largo de los años, el ser humano ha desarrollado diferentes inteligencias durante su formación como especie, siendo estos conocimientos y capacidades los que le han permitido adaptarse al mundo circundante. Muchas veces el rendimiento escolar corresponde al conocimiento y habilidades de la persona, por lo tanto, la teoría de las Inteligencias Múltiples (IM) permite encontrar y reconocer estas habilidades. Howard Gardner señala ocho tipos de inteligencias en las personas, entre ellas la lingüístico-verbal, la lógica-matemática o la cinético-corporal, que es la que pienso se acerca más a las intenciones que intento desarrollar en esta investigación. La inteligencia es la base para el desarrollo de métodos que sugieren eficiencia en la enseñanza y la formación. La inteligencia también tiene una correlación trascendente con los resultados empíricos de la biología, psicoanálisis, antropología y filosofía.¹⁰⁵

Para el caso de Gardner, las Inteligencias Múltiples son un potencial psicobiológico útil para resolver problemas, ofreciendo una gama de habilidades y desarrollo de la competencia individual de la persona. La inteligencia también forma parte de las capacidades de la persona en busca de nuevos conocimientos y habilidades intelectuales a partir de criterios corporales, musicales, visuales e intrapersonales. La teoría de las Inteligencias Múltiples intenta exponer una base

¹⁰⁵ Álvarez, *Planificación y desarrollo de proyectos sociales y educativos*, pp.

¹⁰⁵ Ander-Egg, *Claves para introducirse en el estudio de las inteligencias múltiples*, pp. 19-21.

más científica que permita a los pedagogos adaptarse a otras herramientas al momento de practicar la labor docente; son elementos propios de la enseñanza, divididos en ocho áreas de las inteligencias. En mi caso, me enfocaré en la inteligencia lingüístico-verbal, y en menor medida en la cinético-corporal que corresponde al trabajo del cuerpo, la expresión y el movimiento.¹⁰⁶

La inteligencia cinético-corporal se basa en trabajar con la corporalidad y personas que gustan y son hábiles en deportes, teatro, natación, baile y la expresión, tanto corporal como gesticular; mientras que a aquellas personas reservadas o tímidas, les permite pulir sus habilidades expresivas. Por su parte, el profesor, al detectar estas cualidades en el alumno, puede acercar al educando a otro tipo de dinámicas para la enseñanza. Esta inteligencia abarca la visualización secuencial del movimiento a partir de una conciencia corporal, expresión de ánimos y emociones.

La inteligencia corporal permite involucrarse en la vida cotidiana de la persona al momento de conjugarse elementos como música, ritmo, mímica y estados de ánimo. Los ejercicios cinético-corporales, permiten entender el trabajo del cuerpo desde diferentes aristas, pero aplicado a la expresión corporal, desde ejercicios generales hasta otros más elaborados.¹⁰⁷

Dentro de la complejidad de la mente humana, los conceptos, los saberes y los conocimientos de las personas están acompañados de emociones y vivencias individuales de los seres humanos. Por otro lado, el potencial humano se rige por cuatro principios, según Gardner: intelectual (pensamientos), afectivo (sentimientos), acción (actividades) y valores (axiológico). Sin embargo, el potencial humano no mide la inteligencia de las personas. Del mismo modo, las IM tratan de transformar la educación tomando en cuenta a la persona como eje sustancial del desarrollo y del potencial humano.

Toda persona reúne componentes biológicos, culturales, individuales o sociales; ayudan a explicar la complejidad humana por medio de los saberes de la

¹⁰⁶ Brunner, Ilse, *El desarrollo de las inteligencias de la infancia*, pp. 22- 29.

¹⁰⁷ Brunner, Ilse, *El desarrollo de las inteligencias de la infancia*, pp. 73-78.

persona. Por mi parte centro mi atención en el desarrollo personal, el cual integra la cognición con la inteligencia mediante percepciones, emociones y comportamientos. Se trata de unir la racionalidad con la dimensión emocional del proceso educativo, llevándonos a una manera de ser y de actuar en la persona.¹⁰⁸

El escenario donde el hombre se busca y se crea, está sujeto a un medio y entorno psico-social, cultural y físico. El primero está configurado por diferentes ámbitos comunes para el individuo, como la familia, la escuela, los entornos naturales del desarrollo de los seres humanos a las que pertenece en su conjunto.

Por su parte, el entorno cultural se refiere a aquello que heredamos de la comunidad y configura la forma de ser de la persona, la cual puede representar o cambiar, tejiéndola en un contexto favorable para el ser humano. Por último, el entorno físico es aquello que se configura en un espacio o acción determinada, como una ciudad, un pueblo o un barrio. En este entorno, el ser humano ejemplifica los dos anteriores, de manera que observa a su alrededor los estragos de la civilización urbano-industrial entendida como “síndrome de la ciudad” donde el hombre se enfrenta a ruidos, delincuencia y estrés.

El desarrollo humano implica una dimensión individual donde el cuerpo es el sustento y gracias a él la persona puede desarrollar íntegramente su existencia para lograr su proyecto de vida, es decir, el hombre aprende a vivir. Como indica Ander-Egg “El cuerpo no es algo que tenemos, somos nuestro cuerpo”. En este sentido, la corporalidad cobra gran relevancia en el entorno físico, social y cultural de la persona en donde el desarrollo humano explica el contexto de nuestra existencia y realidad, partiendo de lo individual hasta lo colectivo. Así, el individuo, mediante su expresión corporal comunica lo que ocurre en su entorno buscando y creando su proyecto de vida.¹⁰⁹

En el contexto de las inteligencias múltiples, se contemplan conceptos claves como el potencial humano y la inteligencia, entendida la segunda como la herramienta que nos hace responsable de juicios y opiniones que componen el

¹⁰⁸Ander-Egg, *Inteligencias múltiples* pp.23-25.

¹⁰⁹Ander-Egg, *Inteligencias múltiples* pp. 26-31.

pensamiento humano; estructuran el modo de ser, pensar y actuar de la persona. A estos elementos se agregan la racionalidad con la sensibilidad, las emociones y los pensamientos.

El ser humano está diseñado para contribuir a su sociedad y usa sus inteligencias para ese fin. Sin embargo, el mundo en el que habitan los humanos está inmerso en el trabajo y la producción. Por esa razón debe complementarse de actividades que alimenten el sentir de la persona: la música, la danza, la literatura, el teatro, en fin, actividades culturales aplicadas a reforzar el conocimiento. El ser humano aprende a vivir viviendo, no hay otra forma, ello le proporciona lo necesario para asumir su realidad, su existencia. Ahora bien ¿cómo funciona la mente humana? A mi parecer, es fundamental esta interrogante; debe analizarse el funcionamiento del cerebro y sus neurotransmisores en la generación de la creatividad, las cuales aparecen como dos engranes importantes al aplicarlo al radioteatro.

A partir de los últimos años, se ha apostado a la neurociencia, la neurobiología y la neuropsicología para explicar lo que pasa en el cerebro humano. En nuestra búsqueda de nuevos paradigmas educativos, apelamos a la neurociencia cognitiva la cual es la encargada de aplicar el conocimiento en la mente humana y ha sido útil en el campo de la pedagogía y de las prácticas educativas. La cognición es un proceso que desarrolla el cerebro a partir de sus subsistemas, las cuales son las áreas encargadas de organizar la información. La cognición aplicada en la educación se sirve de otras disciplinas como la psicología, la antropología y la sociología, siendo estas ciencias un soporte para el proceso educativo y para el conocimiento. Muchas de las funciones del cerebro se dividen en sistemas o partes que integran las percepciones humanas. En el área occipital se desarrollan las percepciones visuales y la creatividad. El área frontal se encarga de la resolución de problemas mientras que la zona parietal se desempeña en los juicios, la planificación y las zonas sensoriales y lingüísticas, por último, tenemos

las áreas temporales del lado izquierdo donde percibimos la audición y la memoria.¹¹⁰

Es necesario tener una noción general del cerebro para llegar a la reflexión de las inteligencias múltiples. Por ese motivo comparto una breve semblanza de algunas de las áreas del cerebro donde tienen lugar las actividades corporales, artísticas, emocionales y cognitivas. El sistema límbico tiene una estructura muy compleja, ésta se divide en el tálamo, el hipocampo, la amígdala y el hipotálamo. Estas zonas encefálicas tienen tareas específicas las cuales organizan e integran las acciones sensoriales del cuerpo, la memoria a largo plazo, así como impulsos, percepciones, afectividad, digestión, orientación sexual, entre otros rasgos característicos de la persona.¹¹¹

El teatro, una actividad lúdica, llena de ejercicios que crean y recrean la fantasía y la realidad, es también una forma de transformarse en otro, asumir otra vida, en fin, el teatro es una metamorfosis humana donde la idea fundamental “es ser un ser que no es mi ser sin dejar de ser yo”¹¹². Uno de los principales propósitos en este trabajo es vincular en la radionovela la práctica teatral con la educativa. El arte de la representación tiene la facilidad de trabajar los contenidos impartidos en clase mediante la creatividad. Los beneficios que la persona adquiere al acercarse a esta actividad artística son corporales y psicológicos, pero en relación a la educación, el aprendizaje surge en el marco de las relaciones interpersonales.

También es un fundamento cultural característico de nuestra sociedad y transmite mensajes por medio de la comunicación generada por la fórmula “emisor-receptor”. El teatro refleja la forma de vida de las sociedades sirviéndose de valores

¹¹⁰ Ander-Egg, *Inteligencias múltiples* pp. 32-47. Dentro del sistema nervioso se ubica la corteza cerebral, la cual es la encargada de procesar información y donde tienen mayor lugar las funciones cognitivas del ser humano, por ejemplo, la coordinación del movimiento, elemento indispensable en el teatro. Ahora, para el proceso del aprendizaje, tenemos el cerebelo que es la zona donde se encuentra la memoria a largo plazo, para el aprendizaje, desarrollo lingüístico, lógico y racional, todo ello dependiente del hemisferio derecho, mientras que en el izquierdo tiene lugar lo imaginativo, lo sensorial, lo emotivo y el pensamiento creativo.

¹¹¹ Ander-Egg, *Inteligencias múltiples* pp. 48-55.

¹¹² Cuando asistía al foro “La Capilla” de la casa de la cultura, el maestro Jesús del Río constantemente mencionaba esta frase.

históricos, sociales y culturales, dando pie al encuentro trans-disciplinario.¹¹³ En esta línea, los estudiantes participaron en una actividad artística en la que se sustenta el aprendizaje histórico auxiliado en el arte.

La actividad teatral, como estrategia de aprendizaje, intenta contextualizar el panorama educativo; se transforma en el contenido al cual no solo se le debe la conducción del conocimiento, también se encuentran habilidades cognitivas, psicopedagógicas y didácticas que conforman los conocimientos de la persona. El orden sensorial resulta fundamental, pues el teatro es la conjunción de emociones, sentimientos y pensamientos.¹¹⁴

El teatro nos ayuda para mirarnos a nosotros mismos, nuestra acción y nuestra cotidianidad a partir de la recreación de las vivencias, posibilitando el descubrimiento y lo cotidiano. De esta manera, recurrimos a un papel social que nos identifica en nuestro entorno social y cotidiano, en donde la expresión también adquiere un carácter comunicativo, eje central del fenómeno teatral. Cuando hacemos teatro recurrimos a la imitación y al juego de roles para representar la realidad humana, y por ello el teatro también es un conocimiento que cumple con ciertos requisitos del orden social, enviando un mensaje reflexivo al espectador¹¹⁵.

De manera más clara; cuando enseñamos historia y aplicamos una actividad como el teatro en nuestros contenidos, podemos recurrir a la escritura dramática como una estrategia didáctica que ayude a la práctica de la redacción, la imaginación, el trabajo en equipo y las capacidades cognitivas. Pensemos que el historiador y el dramaturgo tienen diferentes maneras de trabajar sus textos, y es verdad, pero si deseamos innovar en nuestras clases, dirijamos nuestra labor docente desde el punto de vista crítico y reflexivo. Por esa razón, la lectura teatral, además del objetivo didáctico que intentamos darle con su práctica, a que el estudiante pueda mejorar su capacidad lecto-escritora.¹¹⁶

¹¹³ González Parrera, Montserrat, "El teatro como estrategia didáctica", p. 49-50.

¹¹⁴ González Parrera, Montserrat, "El teatro como estrategia didáctica", pp. 51-53.

¹¹⁵ Tejerina Isabel, *Dramatización y teatro infantil*, pp.4-7.

¹¹⁶ Latapí, Mariana, *El teatro histórico como ámbito educativo* pp. 188-189.

Los textos dramáticos que manejan temáticas históricas los conocemos como “teatro histórico”, una variante del teatro que se encarga de representar realidades pasadas en el presente. Este es otro ejemplo de trabajo de teatro, más específico a lo que intento llegar con esta investigación: trabajar el teatro y la dramaturgia, pero consideremos que un beneficio a nuestro favor es que los estudiantes prefieren atender las demandas del profesor mediante actividades donde participen las emociones.

La elaboración de guiones y libretos permiten el desarrollo de la imaginación y la redacción en la persona, creando el vínculo argumental del personaje. La dramaturgia mejora la memoria, la agilidad mental y los recursos literarios que ésta conlleva. Es verdad que el trabajo del historiador demanda una capacidad crítica y de análisis para la investigación, y en aras de contribuir a la fluidez escrita creo pertinente que el alumno se acerque a materiales de teatro histórico para reforzar el proceso lecto-escritor, pues recordemos que estamos creando vínculos multidisciplinares donde las aportaciones del arte y de las ciencias sociales se fusionan.¹¹⁷

Es en este espacio donde quisiera dedicar unas líneas a nuestra actual contemporaneidad. En mi opinión, este esfuerzo al escribir del teatro en la educación puede o debe adaptarse a las nuevas circunstancias ocasionadas por la pandemia del COVID-19, sin duda una emergencia sanitaria que no esperábamos. Muchas de las actividades se han visto condicionadas a estas circunstancias; aquello que nos era normal hace unos meses atrás cambió, pues tanto el teatro como la educación deben acatar estas medidas.

Un esfuerzo recurrente del teatro, es ofrecer una imagen o representación lo más cercana al hombre, a la sociedad y al entorno, en donde apreciamos una amplia gama de significaciones en nuestra condición de ser espectadores, pero al momento de subir al escenario, la perspectiva que tenemos de este bello arte cambia por completo, al desnudarlo y entender su operación desde lo interno. Desde una postura pedagógica y artística, se le atribuye al teatro un medio de expresión

¹¹⁷ Latapí, Mariana, *El teatro histórico como ámbito educativo* pp. 189-198.

propicio para generar el aprendizaje a través de aptitudes, creatividad y emociones, que también fincarán una capacidad crítica en los estudiantes. A todo esto, ¿cómo es posible vincular la educación con el arte?¹¹⁸ ¿Funciona? ¿Qué hacer si el niño, joven o universitario no está interesado en la teatralidad? En este sentido, debemos ser conscientes como profesores que no todos nuestros estudiantes tienen la misma formación ni información procedente de casa o de la localidad, pero podemos utilizar un recurso que difícilmente se podría descartar, hablamos del juego, el cual cuenta con muchas similitudes con el teatro.¹¹⁹ En ambas situaciones, aparecen las representaciones y en el caso del teatro, éste cuenta con un lenguaje disciplinar propio. Al teatro se le da continuidad a partir de ensayos que recrean los efectos artísticos del montaje.

El juego está ligado a la expresión y la transformación. Iniciamos esta consideración al juego relacionado con el aprendizaje, almacenando en ella la creatividad y la imaginación en la persona. Así, la fusión del juego y del teatro ayuda a que los estudiantes perfeccionen su expresión y comunicación corporal. La psicomotricidad también cobra relevancia al ubicar el binomio actividad mental-actividad corporal. El primero se relaciona al pensamiento, y el segundo se dirige al movimiento. Cuando hacemos teatro, debemos contemplar esta unión entre mente y movimiento para entender como participa el psicodrama y la psicomotricidad, pero nuestro trabajo está fundamentado en el lenguaje sonoro y auditivo. Sin embargo, el manejo de emociones también se utiliza en esta modalidad de la radionovela.¹²⁰

La expresión corporal involucra aprendizaje, siendo un engrane sustancial para el ejercicio de la improvisación, acción elaborada por el actor pero que retoma como eje principal la creatividad. La improvisación, al igual que en los juegos colectivos, se busca que sean gratificantes para los alumnos ayudando también a la progresión grupal.

¹¹⁸ En mi caso, el arte escénico y la creatividad sonora.

¹¹⁹ Tejerina Isabel, *Dramatización y teatro infantil*, pp. 9-10; 14.

¹²⁰ Cañas Torregrosa, José, *Taller de juegos teatrales*, p. 6, 9-10.

Existen formas de contar y de recrear las situaciones teatrales acompañadas de técnicas auxiliares esenciales en el drama como máscaras y títeres. También tenemos el trabajo de sombras corporales, ofreciendo un espectáculo donde el contraste de sombras y luces dejan ver símbolos manipulables al igual que las marionetas. Máscaras, títeres, juego de sombras y teatro de juegos corporales, pertenecen al mismo esquema de trabajo de la improvisación y se complementa de una mejor manera al agregarle música, iluminación, color, y cobran otra dimensión al momento de llevarlo a escena. Todas estas técnicas son necesarias para el trabajo del teatro, así como el espacio de trabajo, los materiales y efectos. Estas técnicas del teatro recién referidas no pueden desarrollarse sin la expresión corporal.¹²¹

El juego, como recurso, es sin duda un excelente material didáctico al cual deben de fijar su atención los profesores y las instituciones educativas. El juego se ha adaptado a los nuevos paradigmas tecnológicos considerando su realidad ficticia y creando un aprendizaje interactivo. El juego y el teatro recrean situaciones que tienen como consecuencia el refuerzo de habilidades y destrezas que a largo plazo influyen en la resolución de problemas.¹²²

Por ejemplo, en el teatro pueden utilizarse técnicas pertenecientes a un acervo que permite conocer no solo esta expresión, sino otras estrategias didácticas que influyen en el proceso educativo. Es desde esta perspectiva donde comparto mi experiencia como actor, al trabajar este tipo de elementos se crea una atmósfera visual bastante interesante y atractiva tanto para los que lo ejecutan como para los espectadores. El teatro de negro se apoya de elementos escénicos específicos, como la vestimenta completamente negra, al igual que el fondo del escenario. Estos elementos van acompañados de una iluminación neón o ultravioleta para que el espectador pueda apreciar otros efectos ópticos, pues el uso de colores neón o fluorescente en el cuerpo o en la indumentaria permiten una sensación visual enriquecida con efectos sonoros, musicales y corporales.

¹²¹ Cañas Torregrosa, José, *Taller de juegos teatrales*, p. 11-12; 21-26.

¹²² Sánchez García, José Manuel, *Historia, didáctica y juegos, ¿se puede enseñar jugando?*, p. 3-4.

Participé en un montaje como éste en el año 2016, en una obra conocida como *El pozo de los mil demonios*, original de Maribel Carrasco, autora que hace un trabajo dramaturgico muy interesante enfocado a un público infantil y escolar. En la puesta en escena, colaboramos con mis compañeros en elementos de tramoya, escenografía y utilería. Gracias a estas operaciones técnicas del teatro, estuvimos en contacto con aptitudes creativas que en un primer momento no sabíamos que teníamos o podrían perfeccionarse; recurrimos a máscaras, luz neón, cartulinas o mamparas que se adaptan a la escenografía del escenario, también pintura fluorescente en el cuerpo. Todas esas tareas teatrales van de la mano con las escénicas, referentes a la representación del personaje. Pudiéramos pensar que todo ello puede ser costoso, y lo puede ser, según lo manifiesta el artista. En contraste, también es posible trabajar en un espacio oscuro con materiales económicos o que se usan poco en casa. De igual manera, el trabajo del actor se compone también por su desempeño actoral y corporal.

El teatro, como apreciamos, tiene toda una serie de elementos que conducen a su buen funcionamiento, pero debemos de partir ahora de la integración social, la forma en la que el actor trabaja en equipo. La acción teatral se compone por la puesta en escena y el texto dramático, teniendo como resultado la representación expuesta a un público, considerando los elementos mencionados que componen al teatro. Algunos de los objetivos que cumple el trabajo en equipo dentro del teatro, son la familiarización con el lenguaje teatral, el aprendizaje de algunas técnicas de trabajo, la coordinación de equipos, ello concentrado en la participación de los integrantes.¹²³

Llevar el juego al aula es una buena idea, considerando los beneficios que encontramos en esta actividad para fortalecer el conocimiento en los estudiantes. La orientación de la enseñanza debe atender criterios que permitan facilitar el trabajo, no entorpecerlo. Por ese motivo, creo que atender el proceso educativo conlleva a reflexionar el contenido didáctico y los conocimientos previos que se espera que el alumno domine, y por supuesto tratar de minimizar el tradicionalismo.

¹²³ Cañas Torregrosa, José, *Taller de juegos teatrales*, p. 26-29.

Los juegos de simulación, como en el teatro, realzan el concepto que esperamos de escuela donde el pensamiento racional y crítico aparecen a la par del desarrollo cognitivo y social del alumno; además de crear lazos sociales y de comunicación, se construye un aprendizaje.¹²⁴

Los juegos de simulación son herramientas poco utilizadas para la operación de los contenidos en clase, de igual forma el teatro es una herramienta que ayuda con estos propósitos mediante el juego dramático. El teatro ayuda al desarrollo integral de la persona, reduce la ansiedad, y facilita el proceso de aprendizaje al momento de llevar el juego dramático dentro del aula. Cuando jugamos, disfrutamos esa sensación placentera de las actividades lúdicas y es justo el propósito de incorporar al teatro en el proceso de enseñanza y aprendizaje, estimulando la creatividad a través de una práctica educativa activa.

En el juego dramático se desarrollan también estrategias de comunicación, tanto orales, verbales, no verbales y corporales. Algunos otros beneficios que nos ofrece el juego dramático giran en torno a los juegos de simulación y a la improvisación, un elemento esencial en el juego y disciplina teatral que podemos trabajar de mejor manera en el juego de roles, entendido como el fin o propósito que el personaje cumple en el conflicto de la historia. En este sentido, los juegos dramáticos nos ofrecen una amplia gama de actividades que permiten el ensayo o dominio del lenguaje teatral por medio de juegos sencillos y dinámicos que nos ayudan a un mejor entendimiento del aprendizaje y de aptitudes humanas.¹²⁵

Considero pertinente mencionar la importancia del juego en el ambiente teatral que trataré de expresar en los párrafos siguientes, pero me parece oportuno preguntar: ¿Dónde nace el interés por el juego?, en los primeros años de la infancia. La expresión es parte del niño, algo normal, común, en razón de que los infantes le encuentran el lado fantasioso y divertido a su realidad.

Los niños son seres inteligentes, capaces de crear, de hacer y también de desarrollarse socialmente. Traemos a colación esta reflexión del teatro y el niño

¹²⁴ Fernández Mónica, *Los juegos del aprendizaje en la historia*, pp. 2-6.

¹²⁵ Prior Beatriz, Toubes, Patricio, *Juegos dramáticos para nuestra clase de ELE*, pp. 9-15; 21-30.

porque es precisamente en este momento de la formación de la persona donde tenemos acceso a las expresiones sin miedos, complejos o temores. Los niños son actores en razón de que su fingir en el juego es real para ellos, y partiendo del juego como herramienta, éste se ha incorporado en el entorno didáctico para la enseñanza, con niños de primeras letras; aquí podemos apreciar un punto de encuentro entre el teatro y la escuela.¹²⁶

Ahora bien, la población con la que haré mi ejercicio didáctico rondan entre los veinte años en adelante, entonces ¿cómo hacer que se interesen en el teatro? A mi parecer, rastreamos un elemento indispensable y ese es nuestro deseo de jugar. En primer lugar, ya tenemos el antecedente del juego como práctica social y recreativa, solo necesitamos recuperar ese interés en nuestros jóvenes como cuando eran pequeños. Ahora, los niños tienen ciertos comportamientos que los caracterizan, y respecto a los jóvenes, ellos pueden ubicarse en grupos o subculturas donde encuentran un individualismo, libertad y una cultura del consumo, debido a nuestra época contemporánea donde estamos conectados a un abanico que ofrece imágenes en varias representaciones, música, sonidos, etc., información que el joven va registrando, propia de su época.¹²⁷

Pareciera que el joven ve la vida como un espectáculo, pues su atención está siempre fija en su ropa, su cuerpo, y claro, las redes sociales. Al acercar a los jóvenes al teatro se piensa también que ellos inviertan de una mejor manera su tiempo libre y también crea un vínculo en el que se permite la comunicación social. Un taller de teatro podría ser la solución a estas situaciones, pues considero que el arte es el lugar indicado para potenciar la capacidad crítica de los jóvenes dentro de esta era hipervisual. En otro sentido, ¿qué lugar ha ocupado el teatro en el sistema educativo? En primera instancia, el Estado y las instituciones educativas han minimizado el uso de este recurso.

Un taller de teatro dirigido para jóvenes debe de solventar algunas necesidades propias del estudiante y entender de esa manera su proceso de

¹²⁶ Dolci, Mariano, *Garabatos teatrales*, pp. 17-21.

¹²⁷ Lázaro Cantarín, Julio, *Taller de teatro*, pp.17-18.

trabajo. Recordemos que la labor del docente tiene que ir más encaminada a la de un acompañante que le ayude al alumno a generar nuevo conocimiento. Por otro lado, ¿qué trabajamos cuando hablamos de teatro? Pienso que se aplican una serie de estímulos psicomotores que permiten el dominio del cuerpo, así como psicológicos, afectivos, intelectuales y sociales. Del mismo modo, los contenidos propios de la actividad teatral pueden centrarse en el uso del cuerpo para generar expresión y comunicación en cooperación con la voz, que es el elemento indispensable para el trabajo radiofónico. Por último, como parte de los componentes del teatro debemos determinar un espacio que permita llevar a la creación en una dramatización, o bien un montaje teatral. El teatro tiene la fortuna de ser transdisciplinario al involucrar un extenso abanico de conocimientos aplicados a la improvisación de la radionovela; el lenguaje sonoro figura como la principal forma de expresión y representación.¹²⁸

El teatro como otras disciplinas, se crea a partir de una serie de metodologías y reglas. El arte teatral tiene la capacidad de generar un ambiente de confianza y de colaboración, que son requeridos en la experiencia teatral. De esta manera, no solo el juego es un eje fundamental en el arte escénico, también los ejercicios y expresiones orales y corporales permiten mejorar la dicción y la comunicación corporal, dos pilares fundamentales de la improvisación, actividad encargada de llevar a cabo el rol en la dramatización. Como último eje rector del lenguaje teatral, enfoco el resultado esperado del director, actores y demás personal involucrado, pues todos queremos que nuestro trabajo se convierta en una creación colectiva.¹²⁹

En el teatro involucramos muchas áreas de nuestro cuerpo y cerebro, también hacemos uso de un lugar y un lenguaje para tener como trabajo final un producto. Lo que se busca es “reducir el espacio, comprimir el tiempo”, pues como bien refiere Brook, el teatro como espacio es creador de vínculos donde ocurre la narración y la generación de una comunicación; se trata de la relación emisor-receptor.

¹²⁸ Lázaro Cantarín, Julio, *Taller de teatro*, pp. 19-25.

¹²⁹ Lázaro Cantarín, Julio, *Taller de teatro*, pp. 25-29.

El juego lo entendemos como un elemento necesario en el proceso de dramatización, pues cuando somos niños, asumimos el juego, nos identificamos en el contexto que deseamos generar. El teatro y el juego se relacionan por su proceso de representación, al ser también actividades lúdicas que dan paso a la imitación. En fin, el teatro es una continuación del juego, como señala Freud. Ese juicio, opino, es muy acertado, pues ambas actividades nos conducen a una dimensión donde la fantasía es una realidad y en ella todo puede suceder al servirse de un lenguaje y de una comunicación ficticia.¹³⁰

De esta forma, el juego aparece como un conocimiento previo en la persona, da pauta a la creatividad y es justamente esencia importante del teatro para transformarse después en un producto artístico. En este contexto, el teatro debe de analizar los conceptos artísticos que lo componen, entendiendo que el fin que tratamos de apelar es la vinculación con el aprendizaje. En el trabajo teatral, todos los que participan son importantes, desde actores, directores, tramoyistas y escenógrafos. Bien señalaba Stanislavsky que “no hay papeles pequeños, sino actores pequeños” y su mínima participación es necesaria para su buen funcionamiento al momento de colaborar en un montaje. El teatro puede entenderse como un juego serio con reglas, donde el actor debe tener presente tres premisas para su trabajo, estas son: escuchar, concentrarse y memorizar; cualidades básicas que debe de operar en los elementos constitutivos del teatro como voz, diálogo, ensayo y ritmo.

Cuando un músico, un pintor o un escultor desempeñan su labor artística, recurren al uso de instrumentos de trabajo ya sean musicales, así como a las acuarelas. En el caso del actor, su principal elemento de trabajo es su cuerpo y su voz, herramientas fundamentales. El buen uso de nuestro cuerpo en el teatro logra desarrollar, perfeccionar y potenciar el fenómeno teatral al cual se verá involucrado el personaje. La voz es un elemento fundamental en la puesta en escena, una faceta fundamental que el actor utiliza para darle presencia, voz a su personaje. Una buena vocalización, complementada con la acústica del espacio escénico, abre una

¹³⁰ Dolci, Mariano, *Garabatos teatrales*, pp. 23-36.

atmósfera comunicativa entre el público y el actor. La voz humana está implicada en diversos órganos que permiten la expulsión de frases, oraciones y diálogos.

La proyección de la voz, el tono, el volumen, la frecuencia y la intensidad juegan con la combinación del sonido y la resonancia. Los registros de la voz (pequeño, agudo, alto) ayudan a potenciar su frecuencia, según la intención que el montaje adquiera, pues no sólo se trabaja la voz, hablamos de una compleja participación de zonas de nuestro cuerpo, donde el cerebro da la orden a nariz, boca, tráquea, pulmones, diafragma y cuerdas vocales. Para que todas estas zonas corporales cobren función por medio de la voz, se necesita de una buena respiración, pues ésta es la encargada de dirigir la producción del sonido. En la respiración existen formas, tipos y signos en coordinación con elementos gesticulares: se trabajan la mayoría de las áreas de la cara como la frente, los ojos, la nariz, la sonrisa, la mandíbula, el cuello. La voz y la respiración también se fundamentan gracias a los movimientos corporales.¹³¹

Los ejercicios que se han propuesto para el trabajo y la modulación de la voz tienen como propósito relajar y calentar la voz, lo mismo que áreas como la boca, la lengua y demás zonas corporales de la voz dinamizan la producción sonora y la articulación de palabras. También se considera que el juego de los trabalenguas permite una dicción más fluida para la ejecución teatral, así como la declamación de poesía.

Las actividades corporales que podemos desempeñar en el escenario van de la mano con el trabajo psico-corporal, previo al ensayo y a la improvisación, su objetivo tiene que ver con la relajación del cuerpo y poder percibir sensaciones y concentraciones, pues al efectuar el trabajo corporal físico los músculos se relajan y se coordinan de una mejor manera. Esta primera tarea es fundamental antes de realizar cualquier actividad escénica. La relajación corporal y la flexibilidad del cuerpo aportan un trabajo en el que todo debe de participar, desde los músculos, las articulaciones, el torso del cuerpo, la cara, los pies, todas las áreas del cuerpo

¹³¹ Ontanaya, Miguel Ángel, *Taller de interpretación teatral*, pp. 8-18.

son necesarias para su desempeño; el actor utiliza estos recursos corporales todo el tiempo, está obligado a conocer su cuerpo como instrumento de trabajo.

El cuerpo comunica una idea través de su expresión, siendo esta una actividad de encuentro, donde el actor, a través de su corporalidad, distingue espacios, desde el propio hasta el ajeno (el de otro). Cuando asumimos el papel de otro individuo en el escenario, creamos una ruptura desde el comportamiento personal, para adaptarnos al comportamiento de otro ser; un personaje que pide nuestro cuerpo prestado para ser representado en un contexto, locación y entorno determinado, esto es, a mi juicio, la creación de un personaje tipo, identificando quién es, de dónde es y a dónde va. La corporalidad también juega con un diálogo, este puede ser no verbal, pero está diseñado para construir un foco de atención para los concurrentes. La corporalidad también maneja y expresa sentimientos y emociones, pues se coloca en una realidad concreta para ese personaje que nos pide prestado nuestro cuerpo por unos minutos.¹³²

El movimiento corporal representa la expresión que nosotros deseamos compartir, puede sugerir una apertura o cierre, debido a que el movimiento corporal se acompaña de la voz, la gesticulación y la mente para poder definir un dinamismo corporal, donde todos los elementos que tenemos en nuestro cuerpo, trabajen en conjunto para un fin específico. Por último, es fundamental una respiración correcta, pues esa capacidad nos permite llegar a la expresión, y también el uso de nuestros sentidos, considerando tres como fundamentos prioritarios de la expresión corporal y gesticular: la vista, el oído y el tacto. El primero permite una noción estructural del espacio, el movimiento y la percepción de la emotividad, el segundo se concentra en el soporte rítmico en aras de comunicar el sonido, mientras que el tercero se encarga de la exploración espacial y física.¹³³

Todos estos parámetros que intento proponer para trabajar el teatro dentro de la enseñanza de la historia están encaminados a la mejora del proceso educativo, y a que el alumno desarrolle otras capacidades cognitivas. Sin embargo,

¹³² Ontanaya, Miguel Ángel, *Taller de interpretación teatral*, pp. 19-43.

¹³³ Ontanaya, Miguel Ángel, *Taller de interpretación teatral*, pp. 42-55.

creo que toda investigación orienta sus herramientas para el beneficio humano, social, y en el caso de la educación el soporte social que predomina en su disciplina enfoca partes integrales de los alumnos para encaminarlos al mundo social, pero también con la conciencia reflexiva y crítica. Por ello, si entramos a nuestra realidad y vemos de cerca los cambios que está ocasionando esta pandemia, entenderemos que hay mucho trabajo por hacer, desde concientizar a los demás, hasta trabajar la ansiedad a causa de las circunstancias que este brote ha ocasionado en los últimos meses. Insisto, hay mucho trabajo por hacer, pues es necesario repensar no solo nuestras clases con creativos métodos de trabajo, también hace falta una conciencia de cómo seguir trabajando bajo estos panoramas.

CAPÍTULO II EL TEATRO, FUNDAMENTOS TEÓRICOS Y APORTES A LA ENSEÑANZA

2.1 El teatro, una disciplina artística y educativa aplicada al análisis didáctico de la radionovela

La enseñanza y el arte encuadran una educación liberadora ofreciendo al alumno un espacio para el aprendizaje, motivando la imaginación y ejercitando destrezas. La imaginación se enfrenta a lo desconocido y como es un sostén fundamental del arte, éste es empleado como una metodología educativa en la que se reflexiona la democratización creadora del conocimiento a partir de experiencias¹³⁴. En la actualidad, las expresiones artísticas están predeterminadas a la era visual en la que vivimos; lo contemporáneo está adscrito a un orden visual donde confluyen las nuevas tecnologías y los medios digitales, como plataformas aplicaciones, redes sociales, además de la información vía streaming.¹³⁵

Las tecnologías son buenas herramientas para transmitir los contenidos escolares ya que las asignaturas de arte y cultura son necesarias para el proceso educativo y frenar el tradicionalismo educativo basado en el uso de los manuales, Esta reflexión implica acercarse a la era visual, donde participa la educación artística. Dentro de todo este conjunto visual, se orienta a partir de las artes otra “reproducción pedagógica” donde las metodologías tradicionales de la educación se

¹³⁴ Acaso María, *Art Thinking. Cómo el arte puede transformar la educación*, pp.17-19

¹³⁵ Acaso María, *Art Thinking. Cómo el arte puede transformar la educación*, p.26.

sustituyen por un currículum modernista propio de estos tiempos, es decir, conectar la educación artística con la realidad.¹³⁶

En el mundo contemporáneo al que estamos sometidos, identificamos distintivos o bases a las que llamamos posmodernidad, fundamentada en nuestras actuales condiciones socioculturales a las que estamos sujetos, teniendo una gran influencia en la nueva teoría social de occidente.¹³⁷ Ese “pluralismo cultural” al que hacemos referencia “parte de una orientación hermenéutica de la interculturalidad”. Peter Brook apunta a una teatralidad donde la multiculturalidad y los códigos teatrales como espectáculos, ensayos y técnicas resguardan tradiciones propias del quehacer teatral y puede ser en grupos con matices culturales distintos, pues hablamos de vínculos universales y culturales en los que el teatro accede a diferentes lenguajes (corporal, verbal,) como identidades escénicas; una movilidad humana llena de códigos, signos y símbolos, haciendo visible lo invisible.¹³⁸

La posmodernidad tiene que ver con procesos históricos relevantes. Un detonante universal de la posmodernidad pudo ser la Primera Guerra Mundial, pues Mills refiere una crisis epistémica, sociológica y cultural que experimenta la racionalidad moderna desde mediados del siglo XX, agregado a ello la globalización y la sociedad de consumo en la que estamos sumergidos. La aparición de medios masivos de comunicación detonó la posmodernidad, a partir de la saturación informativa.¹³⁹

En el caso de la antropología teatral, ésta se centra en el estudio del comportamiento escénico pre expresivo, identificado en la base de los diferentes géneros. En los análisis teatrales se formulan técnicas que ayudan a configurar formas extraordinarias del cuerpo y la mente del actor, ejecutadas de forma consciente o inconsciente al momento de modificarlas encargadas de organizar los elementos que conforman la representación, además del actor y su cuerpo. El teatro

¹³⁶ Acaso María, *Art Thinking. Cómo el arte puede transformar la educación*, pp.27-29

¹³⁷ Ochoa, Álvaro, *Historia y posmodernidad*, p. 65.

¹³⁸ Rovira Adriana, *la concepción teatral de Peter Brook*, pp. 116-119.

¹³⁹ Ochoa, Álvaro, *Historia y posmodernidad*, p. 66.

dentro de su secuencia formativa, es una disciplina que ayuda a reforzar la parte creativa que distingue a los personajes.¹⁴⁰

La línea delgada en la que identificamos la modernidad y la posmodernidad está relacionada con un conjunto de avances científicos y tecnológicos, en los que la sociedad compone sus modos contemporáneos de vida que, en lo general, giran en torno al consumo; la industria cultural se encarga de generar una cultura de occidente, acuñada en los Estados Unidos. Así, el consumo se basa en las actividades colectivas de lo moderno, un estilo de vida propio del siglo XXI. En síntesis, las primeras manifestaciones culturales de la posmodernidad aparecen en las urbes metropolitanas postulando nuevas vanguardias artísticas según la realidad de vida, por ejemplo, las guerras mundiales, donde el *Pop art* y la sociedad del consumo “americanizan” su cultura, para pasar a una transculturalidad universal.¹⁴¹

La antropología teatral dirige su atención a la acción empírica del actor y cómo éste aprende también por medio de su misma experiencia; uso de diferentes matices corporales, crecimiento y evolución de personajes y mayor atención a la improvisación, son algunos de sus objetivos. Sin embargo, el análisis antropológico de los comportamientos, tanto del actor como del personaje, nacen a partir de lo simple, pues la antropología teatral identifica elementos de índole universal, tanto del teatro oriental como occidental; pertenecen a una tradición y a una realidad.¹⁴²

En el escenario se vierte la comprensión del mundo y es posible cuando el espectador lo ve, a partir de lo que mira y escucha, es decir, A representa a B y es observado por C. El espectador, en calidad de receptor de ideas es cómplice al romper con la pared que aleja al actor de su público.¹⁴³ En la hermenéutica, se reflexionan los vínculos comunicacionales de la interpretación, el actor debe

¹⁴⁰ Barba Eugenio, *La canoa de papel*, pp. 25-26.

¹⁴¹ Ochoa, Álvaro, *Historia y posmodernidad*, p. 67-69.

¹⁴² Barba Eugenio, *La canoa de papel*, pp. 26-27.

¹⁴³ Rovira Adriana, *La concepción teatral de Peter Brook*, pp. 120-123.

convertirse en el eslabón comunicativo con el espectador a partir del lenguaje teatral que el personaje ofrece y que el espectador codifica.

El teatro, como lo conocemos hoy, se originó durante el Renacimiento, en este tiempo que comenzó a formalizarse este quehacer de divertir o engañar a una concurrencia. Durante los siglos subsecuentes, el teatro ha adquirido no solo formalidad en su desempeño artístico, también ha logrado sobrevivir a los nuevos paradigmas comunicativos y de esparcimiento visual; el teatro se enfrenta a una fuerte competencia en los tiempos actuales donde prevalece el dominio visual e hiper visual, ha sido testigo de creaciones como el cine, la televisión y el internet, así como los estudios visuales. Un distintivo que posee el teatro, a diferencia de una película o una serie televisiva, es la cercanía que tiene con el espectador; hablamos del testigo que presencia a cuerpos vivos en un desborde emocional, una exhibición de la figura humana viva.¹⁴⁴

El teatro, socialmente, ha estado inmerso en intereses económicos, humanos o religiosos y, en ese enfoque social, incorpora la participación de la mujer en la escena formal de manera tardía, pues se mezclaban las clases sociales, más no los sexos, situación que en la actualidad ha cambiado. Sin embargo, el actor también era tolerado socialmente como un mal necesario al ser mal visto por la Iglesia, en el curso los diversos grupos sociales accedían o no a esa tolerancia.¹⁴⁵

Por otra parte, el teatro es un lenguaje no solo corporal o escénico, también escrito, siendo el diálogo otra modalidad comunicativa del actor, donde une la cualidad propia del texto, mas no de la escena; es el lenguaje de la expresión que elabora una poesía de los sentidos, independiente de la palabra, expresando pensamientos que sobrepasan el campo del lenguaje oral.¹⁴⁶ El lenguaje escénico es lo que se diferencia de la palabra, todo aquello que se ocupa en escena para

¹⁴⁴ Gené, Juan Carlos, *El actor en su sociedad*, p. 3.

¹⁴⁵ Gené, Juan Carlos, *El actor en su sociedad*, p. 4-7.

¹⁴⁶ Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, pp. 37.

manifestar la ejecución dramática. El lenguaje oral también funciona como un efecto intelectual del montaje, libre en posibilidades escénicas.¹⁴⁷

Los elementos que componen la escena deben atender las reacciones creativas de los individuos que participan en la obra y sus necesidades actorales: sonidos, gesticulaciones y texto incentivan las intenciones del lenguaje-signo, cobrando valor ideográfico en la escena. El teatro se encarga de unificar el lenguaje oral acompañado de elementos escénicos y escritos, que en la mayoría de los casos se encuentra fuera del texto creado al momento.¹⁴⁸

El curso que tomó el teatro del Medievo al Renacimiento derivó en su profesionalización la cual influyó en la concepción moderna de teatro que hoy vivimos, es decir, desde una perspectiva occidental. Esta dirección giró en torno a lo social y permitió la denuncia de la opresión, el atropello y la corrupción que la sociedad resentía continuamente. La democratización de las artes ayuda a entender el importante medio de emergencia social que emplea el teatro a partir del registro de revoluciones, movimientos y vanguardias; es un elemento de representación social en el que se valoran ópticas ideológicas creando nuevas ideas inspiradas en la realidad.¹⁴⁹

La puesta en escena, como todo arte, debe tener un grado de autonomía para un óptimo desarrollo de la creatividad, componente indispensable en el teatro. Cuando hablamos de espectáculo, normalmente lo relacionamos al ocio y el recreo, pero, como afirmamos en el capítulo anterior, este puede integrarse al conocimiento como un estímulo educativo. El espectáculo está regido por un orden que permite personalizar el trabajo del actor, mientras que el libreto establece las bases que seguirá la obra.¹⁵⁰

El arte teatral es un reflejo de nuestra realidad social que, por medio de la imaginación, logra crear una atmósfera derivada en construcciones imaginarias

¹⁴⁷ Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, pp. 38.

¹⁴⁸ Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, pp. 40-41.

¹⁴⁹ Gené, Juan Carlos, *El actor en su sociedad*, p. 3.

¹⁵⁰ Dort, Bernard, *Condición sociológica de la puesta en escena teatral*, pp. 5-8

mediante el proceso creativo; la observación de la realidad se recrea por medio de interpretaciones que llevan a cabo los artistas. En la noción educativa, el teatro ayuda a acercar al alumno al conocimiento, donde se motiva y se estimula el aprendizaje mediante la imaginación. El acto creativo del artista es el eje central de su trabajo, recurre a la transformación de lo real a lo fantástico.¹⁵¹

El acto teatral siempre está involucrado en situaciones que en conjunto moldean un conflicto formando las acciones de la escena las cuales forman parte del imaginario teatral en el que se genera una credibilidad para el espectador. No obstante, el teatro muestra libertad al momento de hilar ideas que son desempeñadas a partir de un proceso creativo. En el teatro profesional se trabaja con técnicas que establecen las formas de creación de personajes y en ocasiones se vuelven recetarios que el actor profesional sigue al pie de la letra, en este sentido el proceso creativo suele dejarse en segundo plano. En otro contexto, el teatro como herramienta educativa aporta al conocimiento en el alumno y al desarrollo de capacidades como la concentración.¹⁵² Dentro de la orientación que analizo en este trabajo, contemplo algunas pautas del teatro en su teoría para entender métodos y técnicas que fortalezcan a la propuesta educativa a partir del teatro.

En el caso del trabajo que desarrollé con los estudiantes, adaptamos la actividad que originalmente estaba pensada como una puesta en escena de forma presencial, y por esa razón hicimos una presentación de ejercicios radiofónicos donde el radioescucha o espectador percibía una historia a través de los recursos sonoros que se planteaban en el ejercicio. Los alumnos por su parte, elaboraron un guión que les permitió ordenar las escenas, secuencias e intervenciones para ejecutar los trabajos, utilizando a la improvisación para conectar la historia y su conflicto. Por lo tanto, es conveniente analizar la manera en la que el actor organiza su trabajo a partir de datos, recursos y experiencias que le permiten llegar a una

¹⁵¹ Pineda, Enrique, *Cada quién su método en el proceso creativo del actor*, pp. 18, 21-22.

¹⁵² Pineda, Enrique *Cada quién su método en el proceso creativo del actor*, pp. 25-26.

interpretación y luego a una reflexión a partir de lo que llamamos “atributos únicos del personaje”.¹⁵³

Por otra parte, la imaginación que el actor desarrolla en su interpretación; funge como un instrumento de trabajo fundamental para el diseño de las relaciones del personaje, Diderot indica que “el actor es la representación del personaje en razón de que él es el responsable de los sentimientos y comportamientos que lo distinguen, siendo contemplados por el espectador como un acto de ficción”.¹⁵⁴

La construcción de personajes puede conducirse a partir de métodos y técnicas y por medio del desarrollo creativo. El público cuando atiende una obra (o para nuestro caso, el oyente) toma al actor por el personaje, desarrollando un proyecto escénico en constante cambio y acompañándolo de diálogos; la imitación de un modelo construido donde opera la imaginación, el conocimiento y la realidad. Cuando se representa una obra, se contemplan algunos indicadores técnicos que deben ocurrir a lo largo del ensayo o montaje, algunas de estas necesidades escénicas pueden ser la información instantánea que el personaje nos brinda para entender su espacio, tiempo y vida.¹⁵⁵

El medio que tiene el actor para construir su personaje es la realidad a la que se enfrenta, pues a partir de ella, entreteje la estructura de su personaje. En suma, el actor debe tener claro las composiciones artísticas de su trabajo a partir de sonidos, movimientos, gestos y diálogos partiendo de la creación a la comunicación. El juego de la representación crea una atmósfera creativa que irrumpe en los pensamientos del espectador; el actor imita mientras que el público cree en lo que observa: una ilusión que es real pero no verdadera. La única manera en la que el actor se involucra con el público, es por medio del personaje. En las representaciones aparecen atributos físicos del actor, ya sean gesticulares y corporales. Por consiguiente, el que ejecuta el ejercicio teatral recurre al

¹⁵³ Monroy Bautista, Fidel, *Propuesta para la formación de actores*, pp. 20-21

¹⁵⁴ Monroy Bautista, Fidel, *Propuesta para la formación de actores* pp. 22-23

¹⁵⁵ Monroy Bautista, Fidel, *Propuesta para la formación de actores* pp.24- 25

perfeccionamiento y entrenamiento en el montaje, considerando modos expresivos en el trabajo escénico.¹⁵⁶

Por lo general, el público busca en las producciones teatrales un escape fuera de la cotidianidad laboral o de los estrictos esquemas que sigue nuestra esfera social, es decir, las realidades de las personas. El actor, por su parte, tiene la responsabilidad y también el privilegio de crear en los espectadores una atmósfera viva de un acontecimiento ficticio; como entretenimiento o conductor de ideas, por mencionar algunas de las funciones para el desarrollo sociocultural que aparecen en la sociedad, pero el camino que recorre el actor requiere de un conocimiento previo que le permite capacitarse para efectuar su trabajo en “las tablas”.¹⁵⁷

Menciona Schiller que es importante la relación espectador-escenario para recrear esa realidad ficticia, que es el motivo de atención del público; el hecho dramático hace que el espectador se sienta atraído hacia él. En cuanto al espectador, tiene que estar preparado para divertirse y disfrutar la pieza dramática. Los espectadores se enfrentan a inquietudes psíquicas e intelectuales que son construidas a partir del desarrollo de las escenas. El teatro recoge valores sociales, pero también es un medio formativo y educativo. Además de la práctica teatral y los ensayos, el actor debe estar preparado para trabajar su cuerpo, voz y los argumentos del personaje.

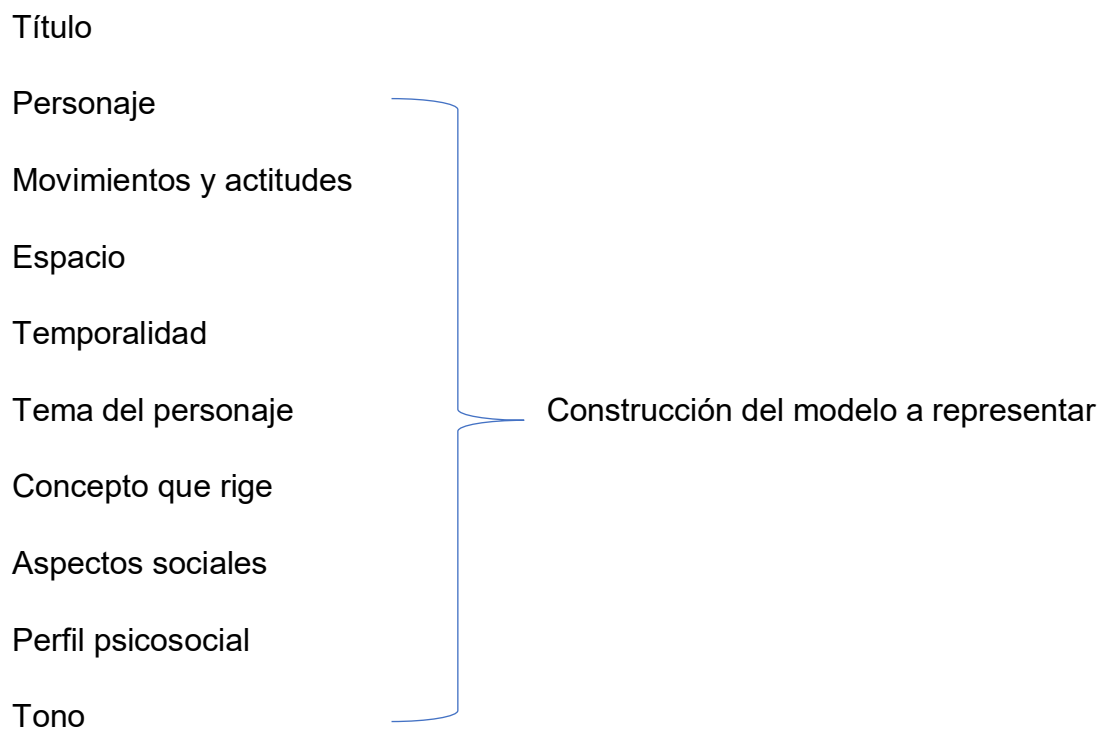
En el teatro es importante aprender a conocer cómo opera la imaginación y desarrollar la atención, pues son dos engranes principales del quehacer teatral. Otros elementos asociados al trabajo teatral son la concentración, la función y la facultad para ser otro; el teatro, entonces, es entendido como un conflicto de emociones, sentimientos y pasiones basado en realidades fantásticas ubicadas en un tiempo, espacio e intensidad que requiere de mecanismos físicos por parte de los sustentantes del trabajo escénico.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Monroy Bautista, Fidel, *Propuesta para la formación de actores* pp. 26-28.

¹⁵⁷ Ruelas, Enrique, *Reflexiones al paso*, pp. 49-50.

¹⁵⁸ Ruelas, Enrique, *Reflexiones al paso*, pp. 51-55.

Las representaciones teatrales se fundamentan en criterios que constituyen lo esencial que debe analizarse en una obra teatral o un ejercicio escénico, ya que ambos parten de la representación viva. El siguiente cuadro expresa algunos de estos tópicos:



El análisis de apoyo para la construcción del modelo a representar, permite vaciar la información previa del actor para entender las necesidades, comportamientos, movimientos, lugares, tiempos y situaciones donde se construye la psicología y comportamientos del personaje y finalmente, entender el entorno sociocultural en el que se desarrolla su trama.¹⁵⁹

Estos dos conceptos, el teatro corporal y físico fueron conjuntados en el radioteatro, agregando como elemento principal la voz y los recursos sonoros que acompañan el trabajo. Regresando al teatro, uno de los entornos teóricos que permite conocer su actividad universal es el Teatro Comparado (TC) y nace a partir de la teoría y la metodología de la literatura comparada, un análisis gestado desde el siglo XVIII pero que tomó más forma a lo largo del siglo XIX y su función principal es *devolver el teatro al teatro*. Su ocupación principal es pensar la etapa inicial de todo fenómeno teatral a partir de contenidos nacionales e internacionales, pues estudia al teatro desde un punto de vista exterior. En esta modalidad, se distingue también el teatro supranacional, enfocado a atender los fenómenos teatrales más sobresalientes de un lugar determinado.¹⁶⁰

En el teatro comparado se analizan los problemas nacionales e internacionales, se conocen influencias artísticas y ocurren intercambios culturales, dando espacio a la multiplicidad de ideas. Por otra parte, dentro de un mismo teatro nacional conviven diferentes identidades de teatro debido a que existen y coexisten y bastas concepciones culturales del teatro. Si lo comparamos en el contexto internacional, podríamos afirmar que las corrientes teatrales tienen elementos propios que les distinguen y siempre ocurren en una actualidad.¹⁶¹

El momento en el que surge el teatro nacional puede involucrar a una gran gama de personas que de alguna manera están inmersas en el ambiente teatral; puede que sus rasgos y culturas tengan diferencias en la identificación de lo nacional. El teatro aplicado apela a dos términos principales: la territorialidad,

¹⁵⁹ Monroy Bautista, Fidel, *Propuesta para la formación de actores* pp. 33-40.

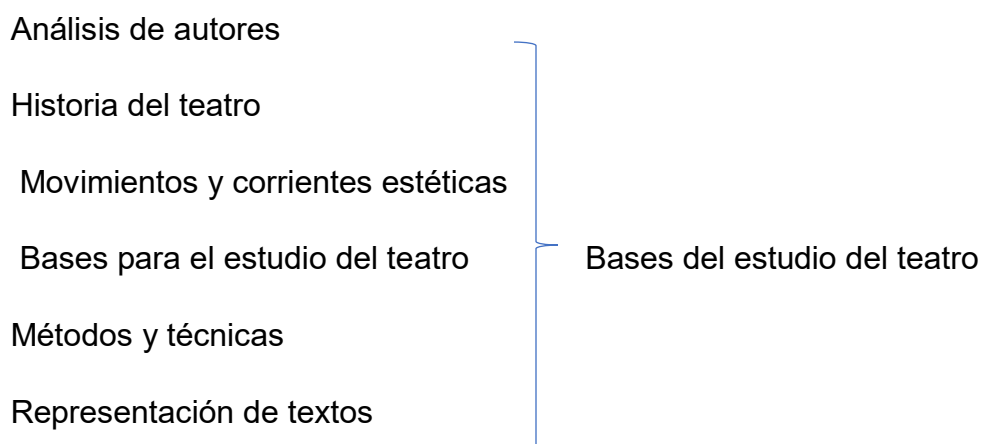
¹⁶⁰ Dubatti, Jorge, *Teatro comparado, cartografía teatral*, pp. 3-5

¹⁶¹ Dubatti, Jorge, *Teatro comparado, cartografía teatral*, pp.6-7

considerada como un referente espacial en un contexto histórico, cultural y/o geográfico y la supra-territorialidad, es decir, entornos que no pueden ser pensados territorialmente.¹⁶²

Ahora entremos al territorio del teatro aplicado el cual puede observarse desde diferentes aristas universales, algunas de ellas son teatro en la empresa, en la educación, drama-terapia y el teatro social. Todas establecen importantes elementos escénicos según su fundamento, por ejemplo, el teatro en la empresa otorga matices como el trabajo en equipo, la socialización y la participación, mientras que el de la educación involucra más la dramatización, los juegos y la creatividad. Por lo que hace a la drama-terapia, su trabajo descansa en terapias expresivas y psicodrama. Por último, el teatro social se acerca al trabajo comunitario y popular, así como encontrar otro tipo de espacios como los museos.¹⁶³

En el teatro se crean juegos y estrategias lúdicas para el proceso de enseñanza, y éstas lógicamente cumplen una función educativa a partir de lo lúdico. Si bien el teatro es un vínculo de comunicación entre los actores y el público, también es un puente para llegar al aprendizaje. Un objetivo que tiene el teatro aplicado, es contextualizar las actividades teatrales en el proceso educativo¹⁶⁴ y en ese sentido, es necesario conocer algunas bases del estudio del teatro, agregadas en el siguiente cuadro:



¹⁶² Dubatti, Jorge, *Teatro comparado, cartografía teatral*, pp.8-9

¹⁶³ Motos, Tomás, Fernandis Domingo (Coord.), *Teatro aplicado, teatro del oprimido* pp. 23-25.

¹⁶⁴ Motos, Tomás, Fernandis Domingo (Coord.), *Teatro aplicado, teatro del oprimido* pp. 30-31.

Proceso de creación

La dramatización, en algunos casos pertenece a la currícula educativa de escuelas, desde preescolar hasta bachillerato. Como recurso didáctico, la dramatización se puede realizar a partir de novelas, poemas y textos dramáticos; al igual que el teatro, los juegos y las improvisaciones también llegan a la representación esporádica. Por su parte, la didáctica del arte dramático contempla tres elementos principales: La puesta en marcha, tiempo para la composición dramática y tiempo para la representación, pues el personaje crece a través del juego.¹⁶⁵ El teatro aplicado contempla condiciones para la representación con la dramatización y éstos dos pilares de la representación se diferencian el uno del otro, pero vinculan en conjunto, estrategias expresivas y comunicacionales. Los alumnos, como partícipes de la puesta en escena, crearon sus personajes tomando en cuenta lo aprendido en las lecturas y en particular con la vida cotidiana, línea de investigación que nos permite analizar la vida privada y el modo de vivir de los individuos; un enfoque que no se basa en la historia protagónica. El análisis de la vida cotidiana permite que los estudiantes construyan sus conocimientos al aplicarlos en el ejercicio radiofónico, son arquitectos de su aprendizaje, no sólo intérpretes.

Regresando al teatro aplicado, encontramos propuestas de dramatización que conectan al actor con sus fundamentos actorales. De esta manera tenemos la creación de una estructura dramática, que en nuestro caso fue aplicada principalmente en lo auditivo pero tiene un profundo apoyo en el teatro. Por su parte, el teatro físico concreta medios de expresión como lenguajes verbales y no verbales, gesticulaciones y movimientos en los que encontramos recursos expresivos.¹⁶⁶ Para el caso de la obra radio-teatral, es importante identificar los sonidos como principal componente de las imágenes que el oyente imagina al recibir las locuciones.

¹⁶⁵ Motos, Tomás, Fernandis Domingo (Coord.), *Teatro aplicado, teatro del oprimido* pp. 30-31.

¹⁶⁶ Motos, Tomás, Fernandis Domingo (Coord.), *Teatro aplicado, teatro del oprimido* pp. 32-34.

El teatro del pueblo, es el encargado de construir las ideas de una comunidad a partir del contexto social que experimentan; tienen un compromiso con la cultura popular. El teatro popular se enfoca a lo local, en la actuación y el proceso de la obra como formas del cambio político y social partiendo de las necesidades expresivas de la comunidad.

Tiene como objetivo principal crear y representar obras de teatro en la comunidad en desarrollo, siendo un medio de propagación de ideas e instrucción. Esta modalidad de teatro, es una potente herramienta educativa de la comunidad y a través de ella se busca mejorar. En suma, busca democratizar el espacio teatral.

Es un teatro ocupado en la creación y representación de espectáculos, resalta la participación de los actores a través de la improvisación, contribuye al capital social de la comunidad.

Es un tipo de teatro que promueve la concientización sanitaria desde una perspectiva educativa, donde la sociedad se involucra y conoce las necesidades básicas relacionadas con la salud de los habitantes; es una práctica que ayuda a conocer las necesidades vitales de las personas en torno a la salud pública. Tuvo su auge a finales del siglo XX y en la actualidad figura como un medio de divulgación internacional para proponer medidas sanitarias en temas como la diabetes, el VIH y por supuesto, la pandemia del COVID-19.

Podemos definirlo como una formulación teórica y estética basada en diferentes formas del arte, no solo teatrales, se basa en ejercicios, juegos y técnicas teatrales que al igual que el teatro para el desarrollo, busca la democratización. Su uso puede optimizar la búsqueda de alternativas a problemas sociales. Augusto Boal lo define como el medio en el que se manifiesta la estética del oprimido con una base filosófica, social y política que engloba todas las artes que integran al teatro. Esta modalidad arroja aspectos reflexivos sobre las relaciones de poder a partir de la representación de historias entre opresores y oprimidos; un espacio de acción para proponer soluciones de cambio ante la opresión.

Es un tipo de teatro que se practica en las cárceles, donde los reclusos son los creadores de la atmósfera teatral, es utilizado como instrumento propio de la rehabilitación y readaptación social en forma de psicoterapia. La función principal del teatro en la prisión, es orientar los criterios y valores de la persona desde una perspectiva humana y social; busca el rescate de los derechos humanos y reflexionar la ciudadanía misma.

Es un teatro pensado para adultos mayores en donde trabajan en sus propias vivencias y experiencias para llevarlas a escena. Son ejercicios que ayudan a la salud mental y a partir de estas interpretaciones se arriba a la drama-terapia, al desarrollo de la creatividad terapéutica donde se trabaja el teatro educativo basado en la educación para la memoria y los recuerdos.

Constituye una solución para mejorar el espacio museístico y una alternativa para orientar la información con grupos, ya sean escolares, turistas o público en general está pensado para mejorar la experiencia con los usuarios. Como elemento de trabajo, en los museos suele recurrirse a los juegos de simulación o a la improvisación y, en el mejor de los casos, a una puesta en escena para representar el patrimonio histórico, cultural y artístico de la comunidad. Como todo arte dramático, busca la sensibilidad y la formación en el público centrado en el contexto del museo, de esa manera el teatro arriba a otros espacios culturales. En síntesis, el teatro aplicado para el cambio social tiende a resolver necesidades sociales en diferentes entornos, enfoques y espacios que forman parte del complicado esquema social al que pertenecemos.¹⁶⁷

El teatro del oprimido busca crear un sistema flexible para la construcción de un modelo sólido en la apertura educativa del arte dramático, en la que se integra también la parte terapéutica en relación al manejo de emociones. Por otra parte, es un teatro integrador en el que se trabajan los valores de la comunidad, permite el desarrollo del aprendizaje tanto en el teatro como en la asignatura en la que se

¹⁶⁷ Las modalidades del teatro social son eslabones que nos permiten entender su importancia en diferentes espacios de la comunidad. Motos Tomás, Fernandis Domingo (Coord.), *Teatro aplicado, teatro del oprimido* pp.38-45

diseñe una actividad que refuerce el conocimiento. Las etapas del teatro del oprimido¹⁶⁸ en general, son líneas emergentes que buscan el cambio social, a partir de la educación y sus relaciones mutuas con otras disciplinas como ética, filosofía, historia política y economía, en lo general, son instrumentos de concientización.

Los estudiantes lograron anclar sus ideas mediante los juegos de improvisación, como parte de las propuestas del teatro del oprimido, a lo largo de las historias presentadas por los estudiantes llegamos a visualizar estos ejemplos de diferenciación de clases sociales y de los sujetos opresor-oprimido, como sucede en el ejercicio *Vientos del sur* del equipo #2 de la sección 02.

Con base en lo anterior, Augusto Boal exponente del teatro del oprimido se muestra influenciado en las ideas sustentadas por Paulo Freire, por ello también hablamos de un teatro solidario y democrático, que tiene como eje fundamental la socialización y el trabajo en equipo a través de los juegos. Por otra parte, la estética del oprimido es la encargada de generar la vida intelectual de una representación en la que aparecen situaciones sociales, también analiza los alcances de la obra.¹⁶⁹

Las prácticas que se han dramatizado en referencia a los trabajos teatrales, contienen fundamentos teóricos llevados a la práctica que, tomando en consideración la emergencia educativa, se suman a este tipo de investigaciones que a su vez apuntan a un sistema de interpretaciones para lograr nuevos conocimientos grupales. Por tanto, las indagaciones empíricas relacionadas con el trabajo escénico conllevan a nuevas reflexiones, donde la práctica pedagógico-teatral se acerque al contexto experimental.¹⁷⁰

A partir de las experiencias, se analizan conceptos teóricos de la representación basados en la orientación motivadora y no de la imposición. La idea es recurrir a la radionovela como instrumento de análisis de los saberes históricos. Estas experiencias arrojan como resultado un trabajo pedagógico centrado en un proceso de análisis del espacio, memoria histórica e identidad, siendo los elementos

¹⁶⁸ Teatro periodístico, invisible, de la imagen, de foro, y legislativo

¹⁶⁹ Motos, Tomás, Fernandis Domingo (Coord.), *Teatro aplicado, teatro del oprimido*, pp. 57-65.

¹⁷⁰ Loyola, Guillermo, *Pedagogías y experimentación en el teatro latinoamericano*, pp. 18-19.

necesarios para llegar a la construcción dramática a partir de la experiencia misma, por medio de ejercicios de identificación teatral.¹⁷¹

Estos elementos aplicados a la radionovela la posicionan como un instrumento de análisis de los saberes históricos, y el aprendizaje se logra a partir de la construcción y crítica de los personajes. En el sentido identitario, nos referimos al conjunto de emociones y reacciones que los alumnos llevaron a cabo en el ejercicio de improvisación como eje principal en el trabajo radiofónico, hablamos de una simulación en dos sentidos: en la intención de acercar al oyente a una auténtica estación radial y en el análisis del espacio cotidiano durante el último tercio del siglo XIX y principios del XX en México.

La construcción de personajes, considera a la voz, al cuerpo y a las experiencias como elementos que representan favorablemente en la memoria sensorial, racional e independiente de los personajes estímulos para el actor. Dichos estímulos son técnicas y métodos que logran cimentar una cultura teatral, presente en la creación contemporánea. Los hechos dramáticos revelan la búsqueda de personajes y éstos son regidos por la experimentación como eje central para que suceda la creatividad.¹⁷²

El análisis del personaje influye para encontrar su razón de ser y la manera en la que se involucra en el núcleo de la historia, es decir, el conflicto. Los estudiantes hicieron su diseño y construcción tanto de personajes, trama y conflicto, poniendo en práctica las lecturas analizadas en clase para influir en una historia original; la logística y la dramaturgia de sus trabajos impulsaron el análisis y la crítica de lo aprendido en clase.

Aplicado en los ejercicios, las representaciones conducen a un proceso acumulativo de ideas, imágenes y sensaciones en un tiempo determinado donde ocurre un continuo proceso de resignificaciones expresivas y vivenciales propias del medio teatral para acompañar el proceso de creación.¹⁷³ Adelantando un poco la

¹⁷¹ Loyola, Guillermo, *Pedagogías y experimentación en el teatro latinoamericano*, pp. 30-31.

¹⁷² Loyola, Guillermo, *Pedagogías y experimentación en el teatro latinoamericano*, pp. 32-33.

¹⁷³ Loyola, Guillermo, *Pedagogías y experimentación en el teatro latinoamericano*, p. 35.

importancia del texto dramático, expresamos que es la parte escrita de las acciones que conforman la escena y forman parte de los resultados del proceso creativo, tanto en lo corporal, textual y escénico dentro del espectáculo.¹⁷⁴

Conocer de cerca los criterios que analizan al fenómeno teatral nos ayuda a entender sus métodos, técnicas y vanguardias, además de la prioridad de la escena para entender un contexto que es real pero no verdadero. Como referencia principal tenemos a nuestro entorno social, donde las personas representamos diferentes papeles en nuestras vidas cotidianas; conforme marcha nuestro día, somos alumnos, hijos, esposos, profesores y por lo general profesamos alguna religión, nos inclinamos por alguna ideología política o nos identificamos con algún rasgo sociocultural de nuestro lugar de origen, y en todos estos señalamientos participa nuestra relación social y humana. Las formas de operar el teatro han inspirado a crear investigaciones que enriquecen su acervo teórico y también deben aplicarse en la práctica teatral y educativa.

2.2 La utilidad del teatro como herramienta didáctica y su influencia en la radionovela

Hablar de arte escénico en la educación es trazar un camino creativo para el proceso de enseñanza, al considerar importantes aristas como cultura y entretenimiento dentro del plano de la reflexión y la crítica, a través del análisis de realidades sociales. En ambos terrenos, tanto en la educación como en el arte, el teatro contribuye a la creación socio-psicológica de la cultura. El desarrollo de habilidades, técnicas y conocimientos son algunos resultados de practicar teatro, no obstante, el aprendizaje teatral requiere de un método de trabajo. Las habilidades que ofrece la actuación, a través del trabajo creativo y el entrenamiento actoral, involucran sentimientos, voz, cuerpo, teoría y práctica.¹⁷⁵

Al momento de hacer un ejercicio teatral o incluso un montaje, los que actúan deben hacerlo con credibilidad para que ayuden al espectador a llegar a un vínculo donde participan voz, corporeidad y procesos mentales en la naturaleza del trabajo

¹⁷⁴ Loyola, Guillermo, *Pedagogías y experimentación en el teatro latinoamericano*, p. 36.

¹⁷⁵ Monroy Bautista, Fidel, *Propuesta para la formación de actores*, pp. 13-15.

actoral, según Diderot. Ahora, el actor debe ser un sujeto seguro de su realidad, con conocimientos y reflexiones preparadas para la creación de personajes, circunstancias y locaciones.¹⁷⁶

El actor es el responsable de interpretar un personaje y tiene como encomienda entregar un mensaje al espectador a través del lenguaje teatral que el público codifica, al ritmo de la escena el actor transporta al espectador a lugares, circunstancias, hechos y acciones que componen la cúspide de ese diálogo escénico. Dentro del aula, el profesor también ejerce el papel de director teatral y el desarrollo de las habilidades del grupo; es el responsable de que los alumnos adquieran una experiencia teatral, conduciendo a los participantes al desarrollo creativo. El director no solo debe entregar un trabajo de calidad, también debe llevar los contenidos que analiza en clase, su trabajo es coordinar, enseñar y participar.¹⁷⁷

Para el trabajo radiofónico, es fundamental conocer los medios que ayudarán a crear la atmósfera de la imaginación, es decir, transportar al oyente por medio de la narración. De esta forma, los actores (alumnos) están bajo la asesoría del director (profesor) quien aporta las ideas estructurales del trabajo al grupo, moldeando en los alumnos un trabajo democrático, pues el director debe motivar y crear un medio de trabajo óptimo para el trabajo en equipo.¹⁷⁸ El profesor, es el responsable de que los alumnos adquieran una experiencia teatral, promueve en los participantes el desarrollo creativo y estructura el trabajo en equipo para una representación teatral, háblese de improvisación o puesta en escena, estableciendo la siguiente estructura:

Clima de confianza en el grupo

Respiración, relajación y concentración

¹⁷⁶ Monroy Bautista, Fidel, *Propuesta para la formación de actores*, pp. 16-19.

¹⁷⁷ Gallardo Hurtado, José Miguel, *Educateatro pedagogía del teatro*, pp. 28-29.

¹⁷⁸ Gallardo Hurtado, José Miguel, *Educateatro, pedagogía del teatro* pp. 30-31.

Voz/ expresión oral

Creación colectiva

Bases del trabajo en equipo

Temporalización

Puesta en escena

Resultados

El trabajo en equipo enriquece las ideas colectivas que pretenden construir los alumnos mediante un impulso creativo e imaginativo; un trabajo que se nutre con las bases del trabajo colectivo.¹⁷⁹ Cuando acudimos a recursos escénicos para trabajar los contenidos, entramos en contacto con emociones y sentimientos que son estimulados por los ejercicios correspondientes que logran como resultado el trabajo actoral. Hablaré de dos eslabones importantes del teatro que invitan al alumno al trabajo actoral.

Juegos

De niños practicamos formas de expresión en las que representamos lo que hay en nuestra realidad. Los juegos infantiles están llenos de espontaneidad y a través de ellos se dan a conocer facultades de imitación, donde el niño reproduce cosas.¹⁸⁰ Piaget considera que la imitación no es instintiva, el niño aprende a imitar de forma activa y autónoma.

Es en la infancia donde la persona encuentra la originalidad del teatro y aparece la espontaneidad junto con la sinceridad. En un juego que es simbólico y real. Por lo tanto, el teatro y el juego son representaciones que recrean identidades de personajes. La actividad exploratoria del juego propicia la creatividad, en el juego el niño ensaya posibilidades. El teatro como juego también recrea la vida, aquello que para el niño puede ser creado, simulado. El juego, además de ser una forma

¹⁷⁹ Cantarín, Julio Lázaro, *Taller de teatro*, pp. 30-36.

¹⁸⁰ Doci, Mariano, *Garabatos teatrales*, pp. 39-41.

teatral, codifica lenguajes en su proceso de representación y, en algunos casos, llegan a la resolución de conflictos.¹⁸¹

Por tanto, la naturaleza del teatro se encuentra en el juego dentro de una dimensión humana en la que se trabaja el equilibrio psicológico y el desarrollo evolutivo de personajes, lugares y conflictos que conduzcan a una reflexión. En el caso de los estudiantes de la Facultad de Historia, llevaron a cabo sus trabajos ejerciendo una crítica donde los personajes creados por ellos eran analizados a partir de un análisis histórico, los personajes a través de sus vivencias relataban su vínculo con una época ubicada en los siglos pasados dejando ver los modos de relación social, económica y política del momento.

Por otra parte, los juegos pertenecen a las actividades lúdicas, teniendo un lugar en el terreno cultural y social al que el niño pertenece, considerando, por último, que el juego es una necesidad biológica de la persona para construir mecanismos de aprendizaje.¹⁸²

Además de la imitación, la ficción es la encargada de componer la estructura del juego y motivar la imaginación creativa, para llegar a la interpretación. El juego es un acto de libertad y expresión donde la ficción parte de la fantasía como principio dinámico en el proceso de creación, mientras que la improvisación y la simulación cuentan con el soporte representativo del juego. Por último, los juegos están llenos de símbolos que para el ejecutante cumplen vínculos que accionan al juego.¹⁸³

Improvisación

El desarrollo de la imaginación es necesario para el acercamiento teatral, y ese estímulo se practica en el juego de improvisación, persiguiendo como objetivo que el actor desarrolle comportamientos instintivos y naturales al de otro. La improvisación facilita la creatividad teatral y, sobre todo, es una manera de resolver en situaciones inesperadas en el montaje. Cuando se practica este ejercicio, la atención se agudiza, la soltura y el desenvolvimiento del alumno estimula

¹⁸¹ Tejerina, Isabel, *Dramatización y teatro infantil*, pp. 26-27.

¹⁸² Tejerina, Isabel, *Dramatización y teatro infantil*, pp. 28-29.

¹⁸³ Doci, Manolo, *Garabatos teatrales*, pp. 43-45.

emociones que debe adquirir el personaje. El actor trabaja su espontaneidad a través de un valor emocional donde confluyen conductas y reacciones que no están significadas en el texto.¹⁸⁴

Para las y los estudiantes de la Facultad de Historia trabajar la improvisación fue una nueva experiencia, pues la mayoría desconocía esta dinámica, sin embargo, logramos manejar la improvisación hacia un análisis crítico sustentado en las actividades y lecturas analizadas en clase previamente. La improvisación como juego, fue el medio que utilicé para que ellos crearan, a manera de representación, un entorno cotidiano simulado en base a un contexto histórico, pero, el primer acercamiento al juego de improvisación fue con una temática libre, donde ellos expresaron sus primeros intentos de los cuales, hablaremos más adelante en el capítulo III.

El actor, que representa al personaje conduce el foco de atención en el público a partir de su presencia escénica, que se logra en la interrelación de personajes arriba de escena, con soltura y naturalidad, después, viene la resolución del conflicto, que en ocasiones puede fluir sin ninguna solución en la improvisación, sin embargo, promueve la actitud y la orientación del personaje.¹⁸⁵

El teatro como actividad humana, fundamenta la personalidad que el actor desea construir en su personaje, y debe conocer la estructura temperamental propia que le caracteriza al momento de la socialización con otros personajes, considerando reacciones y comportamientos diferentes involucrados en un conflicto común, donde tiene lugar la representación escénica y en la que se conjugan valores culturales.¹⁸⁶ La improvisación, como sugiere José Cañas Torregrosa “funciona como un estímulo y herramienta en el ensayo, pues formula medios para ejecutar situaciones que modifican detalles de la obra”.¹⁸⁷

Juego de simulación o de roles

¹⁸⁴ Pineda, Enrique *Cada quién su método en el proceso creativo del actor*, pp. 55-57.

¹⁸⁵ Pineda, Enrique *Cada quién su método en el proceso creativo del actor*, pp. 58-59.

¹⁸⁶ Tejerina, Isabel, *Dramatización y teatro infantil*, pp. 56-57.

¹⁸⁷ Torregrosa Cañas, José, *Taller de juegos teatrales*, p. 32.

Este elemento didáctico se asemeja mucho a la improvisación, pues se nutre de la representación dramática para reproducir temas y resolver problemas. El juego de simulación también lo encontramos en el teatro, al llevar a cabo dramatizaciones en las que los alumnos trabajan en la organización de grupos y el trabajo colectivo.¹⁸⁸ El intercambio de roles conlleva a ejercitar la interpretación dentro del juego como actividad lúdica, el alumno aprende a identificarse como un personaje, incentiva su expresión y crea un vínculo de comunicación en grupo.¹⁸⁹

En pocas palabras, la improvisación y el juego de simulación guardan similitudes en el proceso de su ejercicio y también son excelentes técnicas que llevan al alumno a acercarse al teatro y el profesor involucra al grupo en el trabajo en equipo. Los juegos de simulación establecen dos principios: son instrumentos de conocimiento con capacidad creadora de cultura en los que se moldean diferentes comportamientos para pulir un comportamiento simulado. Vygotsky señala que la esencia del juego establece las características de una actividad lúdica que ayuda a crear situaciones imaginarias que necesitan comportamientos también simulados.¹⁹⁰

La imaginación es un pilar fundamental para el proceso creativo, ya que la actuación persigue por medio de la imaginación llegar a la fantasía, creando un proceso consiente del pensamiento para representar imágenes vivas; impresiones sensoriales que se vinculan con las relaciones de socialización de los personajes. Para el caso de la radionovela, la base de su fenómeno de atención es auditiva. El actor crea universos mediante su ilusión renovando lo ya vivido a través de la imaginación, andamio principal del fenómeno teatral, complementado en la observación.¹⁹¹

¹⁸⁸ López Rodríguez, Fransesc, *Recursos y estrategias para estudiar ciencias sociales*, p. 99. El texto citado reflexiona sobre la enseñanza de la economía en el nivel de bachillerato en España, y recoge las experiencias del juego de simulación en un proyecto de iniciativa empresarial representado por un grupo de alumnos para enriquecer la clase.

¹⁸⁹ López Rodríguez, Fransesc, *Recursos y estrategias para estudiar ciencias sociales*, pp. 100-104.

¹⁹⁰ Tejerina, Isabel, *Dramatización y teatro infantil*, pp. 30-31.

¹⁹¹ Pineda, Enrique, *Cada quién su método en el proceso creativo del actor*, pp. 75-76.

El teatro es una vivencia de experiencias, a través de un objetivo común: la representación de momentos. En la cuestión pedagógica, el teatro es una herramienta que recoge resultados firmes al emplearse con los conocimientos y a través de los juegos que forman parte de la estructura teatral, los estudiantes generan un análisis crítico de lo que representan, haciendo uso de criterios tanto físicos como psicológicos en el lenguaje dramático. Así, el ejercicio de improvisación de radionovela (con bases teatrales) ayuda a generar un trabajo crítico y analítico de los procesos históricos que se llevan a efecto en clase; es regresar al radioteatro en tiempos pandémicos, para continuar el sendero educativo apoyándose en la radionovela.

El estudiante, al momento de acercarse al lenguaje interpretativo de personajes, se somete a una constante resolución de problemas y conflictos en los que también se adquieren habilidades y valores como el trabajo en equipo, desarrollo de la personalidad y el liderazgo.¹⁹² El desarrollo individual y colectivo de habilidades, es una alternativa que contempla al teatro en el contexto educativo, donde el individuo practica lo vivido en su entorno social, no solo proyecta o refiere realidades; el teatro guarda los reflejos de los valores sociales.¹⁹³ Asimismo, hablamos de un involucrado en el proceso de creación donde la simulación y la improvisación concretan ese ambiente creativo desarrollando como actividades que encaminan al alumno a la interpretación escénica.¹⁹⁴

La ilusión es una percepción sensorial de un estímulo real atendido por el espectador y, en la medida en que codifica la información, el público visualiza actitudes y habilidades que el actor trabajó en sus ensayos. En nuestro ejercicio final de la radionovela el público atento a las locuciones pudo percibir en el producto cultural de la radionovela, una historia o trama en la que agrupamos conocimientos históricos y herramientas dramatúrgicas, fusionados se convirtieron el cuerpo principal de esta investigación y práctica docentes. Los oyentes, entre ellos alumnos de ambas secciones, profesores de la Facultad de Historia y del Instituto de

¹⁹² Gallardo Hurtado, José Miguel, *Educateatro, Pedagogía del teatro*, pp. 10-12 y 16.

¹⁹³ Gallardo Hurtado, José Miguel, *Educateatro, Pedagogía del teatro*, p.17.

¹⁹⁴ Gallardo Hurtado, José Miguel, *Educateatro, Pedagogía del teatro*, pp. 22-24.

Investigaciones Históricas, compañeros de la Maestría en Enseñanza de la Historia y público en general, además de hacer comentarios positivos a los trabajos, hicieron énfasis en la radionovela como instrumento didáctico, pues a través de ella puede organizar una clase de forma lúdica y analítica de los procesos históricos. Los alumnos (que también fueron espectadores) aprendieron, analizaron y criticaron sus conocimientos en el guión, los personajes, el diseño y la secuencia del ejercicio de improvisación que desarrollaron en la radionovela.

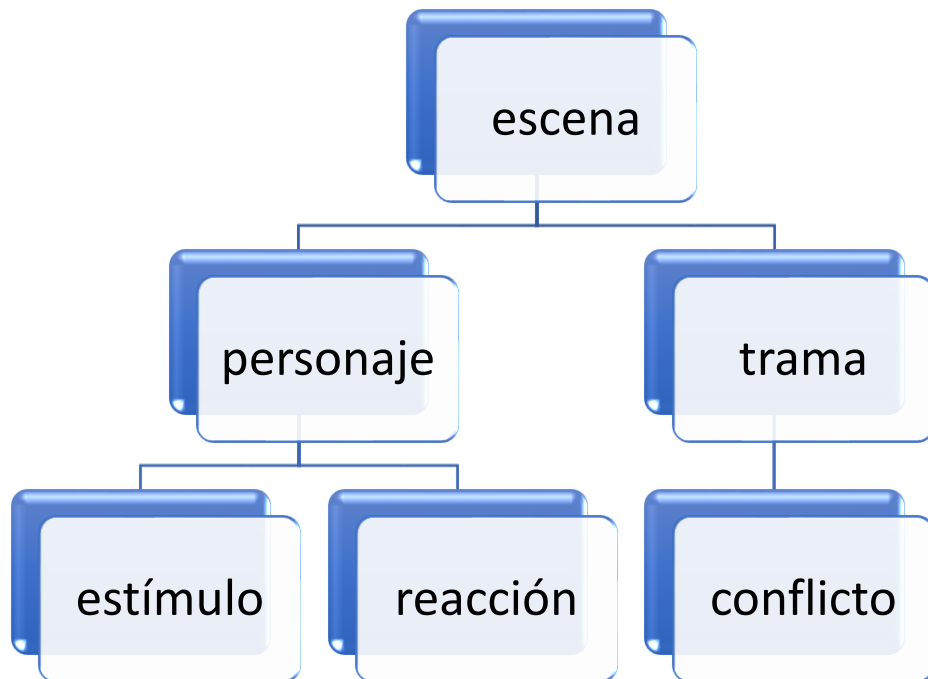
En otros términos, la fantasía y la imaginación sostienen la realidad de la ficción y predisponen un uso concreto del cuerpo en la medida de encontrar y experimentar sensaciones en un mundo imaginativo, pero la diversión no solo acompaña al público en virtud de que el actor se divierte al hacerle creer a los demás que su ficción es real.¹⁹⁵

La psicología del personaje conduce a la reflexión de las relaciones dentro de una obra en la que el escenario figura como un microcosmos donde todo ocurre, reflejo de las relaciones humanas donde sus circunstancias son interpretadas. La esencia del personaje responde a estímulos y reacciones particulares por parte de quien interpreta, además de analizar el comportamiento del personaje. Las conductas que surgen de un estímulo nacen de una reacción entre ambos personajes. Por su parte, los espectadores deducen sus historias de vida, las cuales son diseñadas a partir de interpretaciones de la realidad, entendidas también en los comportamientos del personaje totalmente notorios, a lo que llamamos estereotipos.¹⁹⁶

En suma, el personaje siempre está expuesto en la escena como parte del conflicto y a él le compete resolver ese problema ficticio, pero en toda representación teatral deben involucrarse estas pautas para construir un montaje sólido que cumpla las expectativas necesarias de un fenómeno teatral. Los personajes se relacionan en el escenario y atienden reacciones determinadas en el clímax del conflicto, contemplando los siguientes elementos:

¹⁹⁵ Pineda, Enrique, *Cada quién su método en el proceso creativo del actor*, pp. 77-81.

¹⁹⁶ Ontanaya, Miguel Ángel, *Taller de interpretación teatral*, pp. 74-76.



Los personajes se pueden dividir en dos áreas: los protagonistas, que se enfocan en llevar la batuta de la escena y en la mayoría del tiempo se encuentra en escena, los secundarios, que son reconocibles por sus rasgos comunes, y el antagonista, que tiene el mismo peso escénico y es el sujeto contrario del protagonista en la trama. En conjunto, todos los personajes deben socializar entre ellos, principalmente con el protagonista.¹⁹⁷

¹⁹⁷Ontanaya, Miguel Ángel, *Taller de interpretación teatral*, pp. 77.

Tipo:

Tiene pocos rasgos elementales

Estereotipo:

Sin tradición literaria, no tiene evolución

Personajes alegóricos:

Son metafóricos y fantasiosos

Característico:

Modelos de personajes¹⁹⁸

¹⁹⁸ Ontanaya, Miguel Ángel, *Taller de interpretación teatral*, pp. 77-79.

Manifiesta su conducta visible al espectador

Rol:

Son las situaciones y conflictos

Individuo:

Es el personaje construido

Personajes de la tradición literaria¹⁹⁹

Protagonista	Antagonista
Es el personaje que se encuentra en el centro de la acción y del conflicto. Es el sujeto que mantiene más acciones con el resto de los personajes. (Héroes, salvadores)	Es el personaje que defiende una posición contraria a la del protagonista. (Falsos héroes, villanos)

El siguiente paso a analizar es la evolución del personaje, entendiendo las transformaciones y cambios que experimentan en escena, pues los individuos no terminan la obra como la empezaron.

Edad y físico

Oficio y ocupación

¹⁹⁹ Ontanaya, Miguel Ángel, *Taller de interpretación teatral*, pp. 77-79.

Relación con la sociedad

Características básicas del personaje

Pasado del personaje

Comportamientos

Además de conocer los rasgos singulares del personaje, es necesario pensar en sus antecedentes, su entorno social, sus ocupaciones, en fin, aquellos perfiles que lo dotan de una individualidad propia, única e irrepetible, el cual, está sujeto siempre a las transformaciones que va indicando el diálogo y la escena.²⁰⁰

El imaginario teatral centra sus fenómenos en un conflicto que modifica la trama y en ella crece el personaje, dando paso al curso de la escena; otros personajes reaccionan a esos estímulos y expresan también emociones que dan significados emotivos del personaje. El actor debe dominar la emoción del personaje, su estado físico y psíquico, lo que permite fundamentar la credibilidad del acto comunicativo que recibe el público.²⁰¹

Transformarnos en un personaje, indiscutiblemente nos remite a ser otro y adquirir refinamiento en acciones cotidianas que le pertenecen a otro individuo. Cuando el actor logra esa dualidad, construye una figura dramática. Así, el actor tiene un objetivo, una razón y un motivo para estar en escena e involucrarse en la resolución del conflicto. En el caso de los alumnos, éstos lograron en sus ejercicios llegar a la representación de forma auditiva. La formulación de personajes debe iniciar preguntándose: ¿quién es el personaje?, ¿qué hace?, ¿a dónde va? Como ser ficticio, cuenta con virtudes, defectos y comportamientos particulares, que lo dotan de individualidad ya sea con fundamentos físicos, visuales y en el caso nuestro, auditivos.²⁰²

Las circunstancias del personaje son el resultado de sus actos, entendiendo que el personaje está sometido a una serie de riesgos tomados en escena y llevados al suspenso de la acción, esto es, el conflicto, el cual debe estar ambientado a un

²⁰⁰ Ontanaya, Miguel Ángel, *Taller de interpretación teatral*, pp. 80-81.

²⁰¹ Ontanaya, Miguel Ángel, *Taller de interpretación teatral*, pp. 82-84.

²⁰² Pineda, Enrique, *Cada quién su método en el proceso creativo del actor*, p. 163.

tiempo, un tono y un ritmo contemplados en el análisis de la escena. En la creación del personaje se debe llegar al carácter humano, en la incesante búsqueda de los hábitos del comportamiento de éste, importa conocer el carácter, una cualidad psíquica y afectiva del personaje que establece el temperamento de la persona y condiciona la conducta del personaje.²⁰³

La conducta actoral considera comportamientos y propósitos escénicos que involucren al personaje, por ello, el cuerpo debe estar en la misma sintonía con la estructura del personaje, como la vida del mismo, detrás de la información del texto para encontrar estímulos lógicos de su interpretación; analizar el conflicto nos permite valorar los estados de ánimo que proyecta el personaje, pero debe estar coordinado con los movimientos corporales que emite.²⁰⁴

Las tareas escénicas (beber una copa, pintarse las uñas, leer el periódico) nos ayudan a saber qué se debe hacer, son datos que el actor identifica para enriquecer la escena. Para que la creación del personaje ocurra, se necesita inyectar en el actor inspiración para motivar su imaginación al momento de entrar en el entrenamiento actoral, en el que se ejecutan las condiciones adecuadas para la evolución del personaje.²⁰⁵

Un mérito específico que el arte dramático demanda para su buen funcionamiento es el trabajo voluntario y democrático, si no hay disponibilidad propia del alumno será muy difícil transitar por el camino del teatro. La manera para que este ejercicio funcione, es trabajar desde la completa libertad, sin imposiciones ni convencimientos por parte del profesor, la motivación en el alumno es la pieza clave para que el interés voluntario se manifieste en los chicos.²⁰⁶

La naturaleza de un montaje requiere de varios ensayos previos que perfeccionen el trabajo en conjunto y por ello requerimos horas de preparación, tiempos invertidos -quizá durante meses-, sólo así se obtendrá el respaldo

²⁰³ Pineda, Enrique, *Cada quién su método en el proceso creativo del actor*, p. 164-165.

²⁰⁴ Pineda, Enrique, *Cada quién su método en el proceso creativo del actor*, p. 166-167.

²⁰⁵ Pineda, Enrique, *Cada quién su método en el proceso creativo del actor*, pp. 176-177.

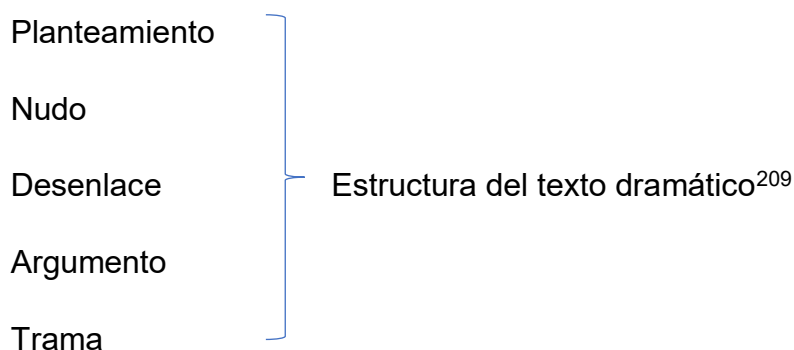
²⁰⁶ Gallardo Hurtado, José Miguel, *Educat teatro. Pedagogía del teatro*, p. 25.

adecuado para una representación. Por lo tanto, el actor tiene necesidad de un trabajo previo para llegar al momento más esperado de su trabajo: el estreno, donde pone a prueba lo hecho en el ensayo.²⁰⁷

Para que un artista muestre su trabajo, requiere de ciertas herramientas que le den acceso a esa ejecución, dependiendo del tipo de artistas (músico, pintor, escultor). En el caso del actor, su instrumento de trabajo es su cuerpo y su voz, pues los otros elementos que acompañan a la escena como utilería son parte de la producción.²⁰⁸ El escenario es el mundo del personaje, le abre la puerta al espectador para que vea lo que sucede en su espacio, pero todo empieza en su escritura y diseño.

2.3 No solo es el escenario: los textos y la escritura dramática

El texto, es el orden del trabajo que el actor desarrolla en escena y determina el tiempo y espacio teatral donde ocurre la acción dramática, inicia con los antecedentes de la trama, explorando la estructura de la puesta en escena. El reparto, que es el equipo de actores, acude al texto para su interpretación, análisis y crítica considerando los siguientes pasos:



El texto dramático se encuentra presente en la representación teatral y cobra vida con la interpretación del actor. El dramaturgo diseña la estructura del montaje teatral; a través de su tinta, construye circunstancias en el lugar de concurrencia de

²⁰⁷ Gallardo Hurtado, José Miguel, *Educateatro. Pedagogía del teatro*, p 26.

²⁰⁸ Gallardo Hurtado, José Miguel, *Educateatro. Pedagogía del teatro*, pp. 27-28.

²⁰⁹ Torregrosa Cañas, José, *Taller de juegos teatrales*, pp. 35-37

los personajes. El texto también es el medio escrito para la interpretación y creación de los personajes. Los fundamentos lúdicos que componen la escena, como vestuario, escenografía, utilería, nutren lo escrito en el texto, que terminará por ser el diálogo del personaje, el cual agrega su sentido creativo²¹⁰.

La dramaturgia, frente a las interacciones que desempeña el autor y ante las acciones que utiliza en su representación, llega a la formulación necesaria para una improvisación, un fundamento general para la puesta en escena complementando al esquema escrito, es decir, el texto que dará pie al entrenamiento y análisis de las interacciones del personaje.²¹¹

Las obras de teatro formulan acciones humanas concebidas en el gran teatro de la vida, siendo asimiladas en el escenario como una teatralidad social en la que los actores representan la vida para que otros lo vean, pues cualquier representación del cuerpo humano con fines estéticos, lúdicos y artísticos es teatralidad. Todas las herramientas no escritas están enriquecidas para favorecer la comunicación con el público.²¹²

El texto construye una realidad que el teatro promueve, un proceso que arroja resultados a partir del texto donde se organizan las actividades y argumentos de los ejecutantes y sus interrelaciones en la trama de la obra, atendiendo las actividades con modos de representación e interpretación dirigidos al público y a la sociedad. Los textos que abordan lo teatral están vinculados con materiales referentes a lo social, cultural, artístico y literario, manejando los lenguajes dramáticos. Como último recurso, la tecnología ha contribuido al proceso teatral, pues es una ventana virtual para entender la cultura como un proceso.²¹³

La forma más común de llevar a escena el texto en diálogos -memorizar lo que dice el personaje-, debe complementarse con el análisis de su teatralidad, pues es la manera en la que el texto aparece en escena mediante el personaje y la crítica

²¹⁰ García del Toro, Antonio, *Teatralidad cómo y por qué enseñar textos dramáticos* pp. 35-36.

²¹¹ Loyola, Guillermo, *Pedagogías y experimentación en el teatro latinoamericano*, pp. 37.

²¹² García del Toro, Antonio, *Teatralidad cómo y por qué enseñar textos dramáticos* pp. 37-38.

²¹³ García del Toro Antonio, *Teatralidad cómo y por qué enseñar textos dramáticos* pp. 38-39.

del mismo. La historia de vida del personaje se desarrolla en un tiempo y en un espacio donde se resuelve un conflicto, por tanto, en la escena ocurre, pero en el texto se organiza, motivo que lleva a un análisis de la palabra escrita, donde la sencilla fórmula de emisor receptor mensaje es creada desde el texto escrito.²¹⁴

El texto dramático orienta el género en el que versará la obra, pues conocerlo permite concretar la escena salvaguardando el material escrito sin que la creatividad se vea afectada. Los géneros comprenden parte de la tipología en la que la teoría literaria concreta formas estilísticas como la lírica, la narrativa y la dramática, que es el texto pensado para la representación. La escritura teatral contemporánea emplea multitud de formas para representar, pues el soporte literario que usa el actor también evoluciona con su interpretación; el texto es una guía para el actor.²¹⁵

GÉNEROS DRAMÁTICOS

TRAGEDIA	COMEDIA	MELODRAMA	PIEZA	FARSA
-Situaciones de poco bienestar	Representación de debilidades humanas.	-Maneja las tramas serias y románticas.	-Denuncias y contradicciones en el sistema social	-Busca lo grotesco y lo exagerado.
-Los personajes son muy complejos	-Lleva su trama de forma ligera.	-Lucha escénica entre el protagonista y el antagonista	social prevaeciente	-Personajes simples y fantasiosos
-El espectador sufre con el personaje y sus vivencias	-El público se emociona con los trazos escénicos del actor	-Trata de establecer una relación sentimental con el actor.	-Analiza fragmentos de la realidad	-Situaciones irregulares, carentes de lógica
			-Los personajes tienen claro sus clases sociales	
			-Busca la reflexión de la vida	

²¹⁴ García del Toro Antonio, *Teatralidad cómo y por qué enseñar textos dramáticos* p. 45.

²¹⁵ Monroy Bautista Fidel, *Propuestas para la formación de actores*, pp. 151-154.

En el teatro lógicamente se vierten la teatralidad de los acontecimientos dramáticos a partir de personajes, espacios y tiempos seleccionados por la escritura del dramaturgo, hilando ideas que dan origen a la trama y su concatenación lógica del planteamiento del libreto. En el texto dramático se analizan dos principios: tema principal y tema secundario, ambos conectan la trama y desarrollan el conflicto, es decir, la representación permite visualizar la historia a través de la producción de la misma.²¹⁶

Interacción entre los seres de ficción
Los personajes determinan acciones
Los otros involucrados reaccionan a los estímulos
La acción dramática está marcada por procesos

} Unidad de la trama teatral²¹⁷

La importancia de conocer los géneros dramáticos apoya a la ubicación escénica que debe seguir el actor/locutor, es decir, su orientación dramática no debe ser la misma en la comedia que en la tragedia, pues cada género establece realidades distintas.²¹⁸ En realidad, el teatro se enfrenta a constantes cambios y perturbaciones en la obra, pero el texto escrito concreta los equilibrios escénicos donde el personaje lucha por lograr la meta comunicativa que desea compartir el autor, y es posible físicamente gracias al trabajo del director y la interpretación del actor y, a su vez, la vena dramática del escritor.²¹⁹

Por su parte, la estructura regular que llevan los textos dramáticos, se origina a partir de actos que dividen los niveles e intermedios de la obra, pero en algunos

²¹⁶ García del Toro Antonio, *Teatralidad, cómo y por qué enseñar textos dramáticos*, pp. 46-47.

²¹⁷ García del Toro Antonio, *Teatralidad cómo y por qué enseñar textos dramáticos*, p. 48.

²¹⁸ Monroy Bautista Fidel, *Propuestas para la formación de actores*, pp. 155-159.

²¹⁹ García del Toro Antonio, *Teatralidad cómo y por qué enseñar textos dramáticos*, p. 49.

casos puede ser en un solo acto. Usualmente los actos se dividen en escenas o cuadros que son los encargados de marcar las entradas y salidas de los personajes, así como sus cambios de escena.

ESTRUCTURA INTERNA DE UNA HISTORIA TEATRAL²²⁰

EXPOSICIÓN	ASCENSO	CHOQUE	CLÍMAX
Está destinada a los personajes, pueden ser incluso protagónicos y se distingue su exposición al captar la atención del público. La exposición busca evitar que el receptor pierda el interés.	Es la lucha de las dificultades entre los personajes, donde los problemas comienzan a brotar e inicia en las interacciones una carga emocional y nace la tensión.	Es la fortaleza de la voluntad de los personajes. Crece de forma consciente, donde la tensión evoluciona y el momento esperado del público desde la exposición del conflicto.	Es el momento cúspide de la obra donde la acción se acerca a su culminación y se relaja la tensión de la escena y refiere el fin de la obra.

²²⁰García del Toro Antonio, *Teatralidad cómo y por qué enseñar textos dramáticos* pp. 50-52.

Por otra parte, relaciono los textos dramáticos con el entorno educativo siendo la dramaturgia el arte de la creación literaria donde se adaptan otros géneros literarios al teatro, como el cuento, la novela o la poesía. En el teatro, el actor debe confiar en las capacidades del otro y la construcción del personaje es el medio que tiene para establecer estos lazos de unión, pues realmente es el personaje quien recrea la escena. También en la representación escrita del personaje se ubican estos recursos, como formas teatrales comunicativas; acciones que se realizan en una obra de teatro para transmitir el mensaje, pues si bien es cierto, el actor interpreta a los personajes, el dramaturgo es el que los crea; la ficción del texto está configurada por la acción.²²¹ El actor, por su parte, imagina a los personajes en su espacio ficticio sobre el escenario, para que el lenguaje teatral pueda comunicar esas realidades. Respecto de la comunicación verbal, las palabras definen algunas características del personaje en su desarrollo dramático.²²²

Dentro del texto, existe la confrontación de los personajes, un requisito que debe conocer el actor para llegar a la acción del conflicto. En la confrontación, los personajes deben seleccionar el conflicto de la obra al momento de escribir la lógica de los diálogos y su desarrollo va acompañado de acotaciones, las cuales tienen como objetivo indicar el orden del texto y gracias a ellos el actor explica espacios, movimientos y reacciones que ayudan a comprender la lectura dramática.²²³

Las acotaciones tienen dos variantes: las explícitas, que son las encargadas de indicar gestos y reacciones, mientras que las implícitas abordan las circunstancias en las que gira la obra. En el diálogo teatral las palabras que dice el personaje permiten conocer origen, circunstancias y estado actual a partir de la forma en que le da intención a sus argumentos.²²⁴ El texto, al ser pronunciado por el personaje, debe tener en todo momento el énfasis deseado para la figura dramática, pues en el discurso teatral, la característica principal de la palabra es su intencionalidad desde el texto y a partir del mismo el personaje crea su significado.

²²¹ Motos Tomás, Fernanis Domingo, *Teatro aplicado, teatro del oprimido*, pp. 61,62; 67-68.

²²² Ontanaya, Miguel Ángel, *Taller de interpretación teatral*, pp. 97-98.

²²³ Ontanaya, Miguel Ángel, *Taller de interpretación teatral*, p. 99.

²²⁴ Ontanaya, Miguel Ángel, *Taller de interpretación teatral*, pp. 100-102.

Caber mencionar que esta reflexión no debe limitarse al texto dramático, debe hacerse análisis de los textos al momento de realizar los ensayos y contemplar los elementos escritos en los trazos escénicos, sin perder el lado creativo de ambas partes.²²⁵

Por lo que hace al conflicto, esta es la circunstancia principal de la obra en la que el personaje se envuelve, la esencia del texto dramático, encontrándose con la tensión del conflicto, definiendo una resistencia o postura determinada. El conflicto dota de elementos al texto; forja tareas escénicas y soluciones a los problemas que enfrenta el personaje. Los conflictos pueden dividirse en principal y secundarios, ambos producen cambios en la escena y arrojan una crisis escénica dando evolución y progreso a la escena.²²⁶

Los resultados de la puesta en escena también deben alcanzar las metas escénicas del escritor y captar la atención del público, lograr convencimiento siguiendo al personaje en su evolución.²²⁷ El texto explica y justifica la presencia de seres de ficción en el escenario, los personajes figuran como agentes comunicadores a pesar de que las emociones estén limitadas en la historia escrita ya que es tarea del dramaturgo caracterizar desde la pluma y tinta los comportamientos del personaje, recuérdese que las figuras dramáticas tienen diferentes rasgos psicológicos, físicos y sociales.²²⁸

La escritura dramática reconoce dos tipos de personajes: el protagónico, que es el encargado de realizar acciones relevantes en la evolución del montaje y del texto, y el individual, encargado de realizar acciones necesarias para el desarrollo de la obra. Por lo que hace a los personajes arquetipos, éstos tipifican características más sólidas que los personajes tipo.²²⁹

Para entender algunos pormenores de la escritura dramática y del protagonismo, nos remontamos a los relatos teatrales originados en Grecia durante

²²⁵ Ontanaya, Miguel Ángel, *Taller de interpretación teatral*, p. 103.

²²⁶ García del Toro Antonio, *Teatralidad, cómo y por qué enseñar textos dramáticos*, pp. 52-53.

²²⁷ García del Toro Antonio, *Teatralidad, cómo y por qué enseñar textos dramáticos*, p. 54.

²²⁸ García del Toro Antonio, *Teatralidad, cómo y por qué enseñar textos dramáticos*, pp. 55-57.

²²⁹ García del Toro Antonio, *Teatralidad, cómo y por qué enseñar textos dramáticos*, pp.58-59.

las celebraciones Dionisiacas. Al momento de representar deidades, dejarían de simular personajes para planificar las representaciones religiosas, convirtiéndose el poeta en actor. En relación al antagonismo, hemos mencionado que se opone a la postura protagónica siendo el objetivo a derrotar, retrasando o acelerando la solución del conflicto.²³⁰

En otro tema, los espacios donde se desarrolla el fenómeno teatral son texto, escenario y gradas, en todas estas áreas convergen las palabras representadas que tienen lugar en el escenario, y son llevadas a escena por el actor codificándolas el público; el dramaturgo, actor y espectador son los encargados de crear la atmósfera teatral.²³¹

Los componentes en el texto teatral, al igual que en el dramático, son los personajes que se desarrollan en la obra donde se construye un espacio y un contexto determinados. Estos lenguajes teatrales son interpretados por diferentes agentes involucrados en la obra, como el dramaturgo, el director y los ejecutantes, las contribuciones de los dos primeros son apoyos para la escena.²³²

Analizaremos más a profundidad sobre la corporalidad en el siguiente capítulo, no obstante, el cuerpo y la voz asociados en el texto dramático²³³ la capacidad que lleva el personaje denota todos los factores recién comentados para buscar sus propios movimientos. El comportamiento del personaje debe diseñarse desde la óptica social, cultural y fisiológica, cada uno de ellos tienen diferentes mecanismos de interpretación corporal a partir de la voz y del movimiento, además de la interacción de emociones propias del personaje.²³⁴

Para entender la estructura de los textos, es necesario remitirnos a un análisis dramático donde analizamos tres aristas importantes. La primera es la dramaturgia del texto, la segunda es la dramaturgia del personaje y la tercera es la

²³⁰ García del Toro Antonio, *Teatralidad, cómo y por qué enseñar textos dramáticos*, pp. 60-63.

²³¹ García del Toro Antonio, *Teatralidad, cómo y por qué enseñar textos dramáticos*, pp. 65.

²³² García del Toro Antonio, *Teatralidad, cómo y por qué enseñar textos dramáticos*, p. 73.

²³³ García del Toro Antonio, *Teatralidad, cómo y por qué enseñar textos dramáticos*, pp. 74-75.

²³⁴ García del Toro Antonio, *Teatralidad, cómo y por qué enseñar textos dramáticos*, pp. 76-77.

dramaturgia de la representación. A continuación, estructuramos el orden del análisis dramático²³⁵:

DRAMATURGIA DEL TEXTO

El autor y su obra	Argumento	Temas	Estructura externa	Estructura interna	Conflictos
Conocer la biografía del autor, su obra y trayectoria	Es la idea central en la que versa la obra	Orientaciones que ocurren en la trama	Forma en la que se divide la obra, número de actos o cuadros	Planteamiento (escena I y II) Desarrollo (Escena III y IV) Desenlace (Escena V y VI)	Son los problemas o eventos principales que el autor redacta en su texto, involucrando a los personajes

DRAMATURGIA DEL PERSONAJE

Rasgos del personaje	Construcción de la figura dramática	Caracterización
Físicos Psicológicos Socioculturales Personales	Descripción Historia de vida Objetivos ¿Quién es?	Voz Cuerpo Expresión corporal Gesticulación

²³⁵ Cantarín, Julio Lázaro, *Taller de teatro* pp. 141-146.

Experiencias	¿A dónde va? ¿De dónde viene?	Análisis del texto Interpretación Vestuario
--------------	----------------------------------	---

DRAMATURGIA DE LA REPRESENTACIÓN

Tiempo escénico	Espacio dramático
-Tiempo dramático -Tiempo de ficción	-Lugar donde ocurre la escena, es decir la locación. Ejemplo: Una hacienda, una plaza, un aeropuerto

La información que recaba el texto puede asimilarse en diferentes posturas para entender los argumentos del personaje. Al acercarnos a las aristas que componen el texto, los géneros y los lenguajes que maneja la escritura dramática, nos damos cuenta de la necesidad de conocer este principio que forma parte de la atmósfera teatral, al igual que los entornos escénicos y teóricos. Es momento de unir estos tres elementos para llegar al trabajo corporal, conocer e identificar al cuerpo y sus extremidades como el instrumento del actor, así como sus facultades psicológicas y cognitivas.

2.4 La dinámica, la expresión corporal y el lenguaje teatral en el proceso educativo

En los trabajos de interpretación física es necesario vincular el trabajo corporal con el objetivo interpretativo del actor y con base en ello el actor cuenta con el recurso de conocer su cuerpo y el manejo de emociones, según convenga en la escena. ese principio también ocurre en la radionovela, por lo tanto encontramos el origen del trabajo de las emociones, estados de ánimo y gesticulaciones necesarias para la radionovela a pesar de que hablamos de una actividad que en suma necesita elementos auditivos, de tal forme que la expresión corporal es otro de los principios que referimos en esta investigación y como retroalimentación podemos indicar que la dramaturgia desarrolla las habilidades de escritura teatral, es decir, el alma de la obra. Por lo que respecta a la actuación y al escenario, éstos son los ejes centrales del desarrollo dramático, haciendo énfasis en las generalidades teóricas del teatro. Además, es una habilidad fundamental para el desarrollo escénico, donde el actor conoce su cuerpo, diseñando usos adecuados

dentro del lenguaje teatral y articulando su conocimiento corporal para entablar otras formas de moverse.²³⁶

El trabajo físico en el teatro está sujeto a la integración de grupos y al trabajo en equipo, dos pilares a los que hemos referido en otros apartados, por ese motivo, es necesaria la organización del trabajo corporal a través de ejercicios, juegos y dinámicas que amplían las posibilidades físicas de los chicos.²³⁷ Poner en marcha al cuerpo es movilizar destrezas e interacciones a partir de reglamentos de la vida cotidiana. El trabajo de expresión corporal también se encarga de reconocer el espacio por medio del movimiento y su eficaz entrenamiento corporal.²³⁸

La memoria sensorial está estrechamente vinculada con los sentidos, los medios codifican los elementos que comunica el actor en su trabajo incorporado al personaje. En este sentido, existe un orden que registra nuestro cerebro para recibir información, siendo la estación receptora de emociones, las neuronas, canales de transmisión de emociones y sensaciones. Las neuronas reciben estímulos y los conducen al sistema nervioso, llevando la información del exterior transformada en energía manifestada por el control y la memoria de los sentidos. El actor debe buscar su memoria sensorial a partir de los sentidos, ejercitando el imaginario por medio de actividades corporales, sin dejar a un lado las condiciones de la concentración.²³⁹

Es a partir del cuerpo que adquirimos destrezas y habilidades, siendo el medio de nuestras experiencias para conocer nuestro entorno, pues es la herramienta para manifestar sentimientos. Realmente las emociones y las expresiones se crean a partir de los estímulos que recibe el cuerpo por parte del cerebro.²⁴⁰ La creatividad se manifiesta en el estado de ánimo y aparece en situaciones de emergencia en virtud de que cada persona aprende de diferente manera, algunas personas desarrollan su aprendizaje a partir del proceso analítico,

²³⁶ Gallardo Hurtado, José Miguel, *Educateatro, pedagogía del teatro* p. 71.

²³⁷ Gallardo Hurtado, José Miguel, *Educateatro, pedagogía del teatro*, pp.31-32.

²³⁸ Ontanaya, Miguel Ángel, *Taller de interpretación teatral*, p. 56.

²³⁹ Pineda, Enrique, *Cada quien su método en el proceso creativo del actor*, pp. 85-86.

²⁴⁰ Sefcgovich Galia, Waisburd Gilda, *Expresión corporal y creatividad*, p. 15

otros aprenden por medio de la percepción. En este tenor, vale la pena enseñar desde un modo holístico para la apertura del desarrollo de habilidades en ambos hemisferios.²⁴¹

En la expresión corporal se distinguen diferentes caminos para llegar al trabajo físico, y entre los aditamentos más convenientes para el trabajo, señalamos la importancia de conocer y distinguir el espacio de trabajo donde se ejecutan movimientos adquiridos en los espacios para enriquecer la expresión corporal y creativa. Por último, los ejercicios corporales suelen acompañarse con herramientas que acompañan el proceso como canciones, música o instrumentos además de pelotas o retazos de tela, todos ellos funcionan como objetos que componen el trabajo físico.²⁴² La música es un elemento de apoyo para la expresión corporal, se crean para manifestar estados de ánimo, pues son estímulos que indican acciones que deben ser atendidas por la voz, el cuerpo y el movimiento.²⁴³

Expresar, es manifestar lo que sentimos y pensamos. A través de la expresión corporal logramos vincular un conjunto de actividades, gestos y sonidos traducidos en situaciones emocionales y físicas. El conocimiento del cuerpo ayuda a identificar las dificultades que entorpecen el proceso formativo, combatiendo estas limitantes para desarrollar una buena corporalidad en escena, donde el actor debe concientizar sus extremidades para la preparación del personaje.²⁴⁴

A través de los comportamientos humanos, tenemos una referencia para transformar nuestro cuerpo de acuerdo con las necesidades corporales del personaje; el cuerpo es el reflejo de las emociones e ideas. Controlar el cuerpo es medir posturas específicas del personaje. El equilibrio del cuerpo humano en la expresión corporal comprende huesos, articulaciones y músculos, la gravedad corporal se desplaza en actividades y movimientos.²⁴⁵

²⁴¹ Sefcovich Galia, Waisburd Gilda, *Expresión corporal y creatividad*, p 17.

²⁴² Sefcovich Galia, Waisburd Gilda, *Expresión corporal y creatividad*, pp. 23-25.

²⁴³ Sefcovich Galia, Waisburd Gilda, *Expresión corporal y creatividad* pp. 28-29.

²⁴⁴ Pineda, Enrique, *Cada quien su método en el proceso creativo del actor*, pp. 131-132.

²⁴⁵ Pineda, Enrique, *Cada quien su método en el proceso creativo del actor*, pp. 133-135.

Por otra parte, los gestos pueden entenderse como un conjunto de signos no verbales que resultan expresivos y ofrecen otro tipo de información al público, interviniendo todo el cuerpo en esas significaciones.²⁴⁶ Al ser los gestos movimientos exteriores del cuerpo, aparecen como medidas fundamentales para la expresión teatral y forman parte del lenguaje corporal. Al ser signos no verbales, organizan a partir de la gesticulación, ideas, sensaciones y emociones.²⁴⁷ A partir de los gestos indicamos formas de hablar en silencio, también son rasgos culturales e incluso universales. A ello se suman los comportamientos oculares como una forma de compartir información a partir de las miradas, que pertenecen al lenguaje corporal.²⁴⁸

El artista escénico transmite sus ideas haciendo uso de palabras y signos no verbales, también anímicos. Las reacciones emocionales acompañan al lenguaje verbal al momento de efectuar la interpretación del actor, se intensifican las emociones en la gesticulación dando paso a transformaciones que llegan a ocupar todo el cuerpo, no solo la cara. Por lo general, los impulsos de la gesticulación son ademanes, modales, actitudes y comportamientos que nacen en las expresiones faciales y dando paso a los corporales, al tener una reacción con los músculos.²⁴⁹

El gesto es un movimiento no estático y la expresión funciona como una manifestación del pensamiento enriquecido con signos, palabras y gestos, existiendo una estrecha relación con un público que observa y cree en ese momento que lo que ve es real.²⁵⁰

En ocasiones, nuestros movimientos los realizamos de manera consciente, generando posturas específicas, actitudes corporales y movimientos, teniendo un fuerte impulso en la voluntad del actor. La creatividad se encarga de vincular a la memoria con los hábitos que se encuentran en la naturaleza humana y en las relaciones sociales, las cuales indican formas de comunicarse. La creatividad ha

²⁴⁶ García del Toro, Antonio, *Teatralidad, cómo y por qué enseñar textos dramáticos*, pp. 79.

²⁴⁷ Pineda, Enrique, *Cada quien su método en el proceso creativo del actor*, p. 136.

²⁴⁸ García del Toro, Antonio, *Teatralidad, cómo y por qué enseñar textos dramáticos*, pp. 80-81.

²⁴⁹ Pineda, Enrique, *Cada quien su método en el proceso creativo del actor*, pp. 137-138.

²⁵⁰ Pineda, Enrique, *Cada quien su método en el proceso creativo del actor*, p. 139.

dado como producto la cultura universal, según las construcciones intelectuales, artísticas y científicas, canaliza la creatividad en el proceso de sus capacidades, encontrada en la interconexión de los hemisferios cerebrales. El derecho está vinculado a la imaginación, donde germinan las actividades creativas del pensamiento. En suma, la creatividad explorada en lo cognitivo y lo corporal, hila un proceso formador de ideas.²⁵¹

Los juegos, en los ejercicios corporales ayudan a observar y a detectar el acercamiento del alumno despertando sensaciones y sentimientos. En los juegos, deben existir materiales como los que anteriormente mencionamos (pelotas, telas), para enriquecer las actividades. En esa línea, el profesor debe elaborar una propuesta para equilibrar los ejercicios y detectar el crecimiento corporal de los alumnos.²⁵² El aprendizaje significativo, agregado al entorno corporal, explora en el alumno experiencias mediante el desarrollo creativo, grupal y personal, permitiendo el aprendizaje. Una consigna para trabajar los ejercicios corporales, es promover el desarrollo del grupo, la integración del mismo a partir del trabajo individual, el manejo de la voz y la palabra.²⁵³ La naturaleza del juego le da un sentido lúdico y placentero a la actividad, los juegos del grupo refuerzan las actividades, pero deben estimarse algunos factores como tiempos y descansos, pues son recursos necesarios para el conocimiento personal, equilibrando la tranquilidad.²⁵⁴

Al terminar los ejercicios grupales, el profesor debe conducir una sesión de grupo donde se intercambien ideas relacionadas con las actividades corporales, la opinión de los chicos es muy importante porque el trabajo corporal deja una experiencia diferente en cada alumno. Las sesiones de expresión corporal tienen como objetivo verbalizar y socializar las experiencias de los participantes y el profesor hace un análisis de esas experiencias para conocer el crecimiento corporal de los alumnos, además de escuchar y respetar opiniones.²⁵⁵

²⁵¹ García Salazar, José Luis, *creatividad, la ingeniería del pensamiento*, pp. 91-95.

²⁵² Sefcovich Galia, Waisburd Gilda, *Expresión corporal y creatividad* pp. 36-37.

²⁵³ Sefcovich Galia, Waisburd Gilda, *Expresión corporal y creatividad* pp. 37-39.

²⁵⁴ Sefcovich Galia, Waisburd Gilda, *Expresión corporal y creatividad* p. 41.

²⁵⁵ Sefcovich Galia, Waisburd Gilda, *Expresión corporal y creatividad* pp. 42-43.

Hemos hecho referencia a los juegos teatrales que aportan fundamentos para la representación, ahora es turno de analizar los juegos y ejercicios corporales, de los cuales, existe una extensa bibliografía que documenta principios teóricos y metodológicos acerca del tema, al igual que ejercicios prácticos. A partir de estas posturas, concluimos que el juego de expresión corporal no se limita al trabajo físico, también influye en los comportamientos del personaje y en su estado de ánimo. A través de los juegos de expresión corporal se establecen las actitudes expresivas y estáticas de los personajes, es decir, su forma de moverse, de caminar y la forma de canalizar velocidades y retrocesos corporales de los movimientos. En suma, los juegos son ejercicios que, trabajados en la corporalidad, constituyen la movilidad de los actores.²⁵⁶

Por lo anterior, es conveniente preguntarnos ¿cómo se siente el personaje y por qué? ¿Qué lazo afectivo desempeña en escena? ¿Qué medidas tomar para valorar emociones como felicidad, enojo o tristeza? Los estados de ánimo configuran las características emocionales de los personajes en escena y permiten la maduración o evolución dramática de los mismos al momento que captan y comunican su relación con el exterior. En escena, los estados de ánimo facilitan las relaciones exteriores con los demás personajes y los acontecimientos que viven en ese momento lo mismo que las interacciones emocionales ficticias.²⁵⁷

La expresión corporal, desde la perspectiva pedagógica, trabaja las técnicas que consideran al cuerpo como fuente de energía, nutriendo el aprendizaje y el desarrollo personal, siendo el lugar de la expresión creativa y los lenguajes corporales. Si aprendemos a través del cuerpo, éste reacciona a estímulos comandados por el cerebro, siendo el hemisferio izquierdo el encargado de procesar información concreta, analítica y lógica, teniendo lugar en esta zona aprendizajes cognitivos e intelectuales. Como hemos insistido sobre el hemisferio derecho, en él se desarrollan aprendizajes de manera instintiva e intuitiva relacionado con nuestro cuerpo, vinculando emociones, sentimientos, fantasías e imaginación y

²⁵⁶ Torregrosa Cañas, José, *Taller de juegos teatrales*, pp. 60-68.

²⁵⁷ Ontanaya, Miguel Ángel, *Taller de interpretación teatral*, pp. 85-86.

desarrollando la expresión creativa, un objetivo que actualmente persigue la educación.²⁵⁸ El estado de ánimo influye en la personalidad del individuo y, en referencia al psicoanálisis, establecemos las condiciones de la personalidad del individuo:



Esta relación influye en un esquema de comportamientos en diferentes etapas de la vida del individuo, una reflexión fundamentada en los principios del psicoanálisis, donde el yo padre es la figura que juzga, castiga, o reprime. Por lo que hace al yo niño, se observan conductas naturales que obedecen reacciones y estímulos emocionales, fuera del contexto sociocultural; para el caso del yo adulto éste sí reacciona de acuerdo a creencias y costumbres del contexto.²⁵⁹

Personaje²⁶⁰

Características	Perfil	Transformación del personaje
Edad	Deseos	Meta
Sexo	Contradicciones	Mutación y evolución
Físico	Luchas internas	Situación final
Ocupación	Equivocaciones	Incidente
Pasado y aprendizaje	Cambio de roles	Conflicto
Contexto sociocultural		Resolución

Relajación y psicomotricidad

El siguiente punto presente en la expresión corporal es la relajación, permitiendo la distensión muscular para provocar un bienestar físico, favorable para

²⁵⁸ Sefcovich Galia, Waisburd Gilda, *Expresión corporal y creatividad*, p. 16

²⁵⁹ Ontanaya, Miguel Ángel, *Taller de interpretación teatral*, pp. 87-88.

²⁶⁰ Ontanaya, Miguel Ángel, *Taller de interpretación teatral*, p. 92.

la concentración física y emocional; la expresión, es otra forma global del lenguaje dramático.²⁶¹

Las áreas de trabajos corporales en la relajación involucran principalmente brazos, piernas, tronco y cabeza además de elementos auditivos fijando imágenes en el pensamiento. Por su parte, los estímulos musicales conducen también al trabajo corporal, permitiendo un estado de relajación donde las acciones motrices centran la tensión mental para llegar a ese estado pleno de tranquilidad.²⁶²

La relajación canaliza la energía necesaria para el desarrollo de movimientos, sentimientos y emociones que realiza el cuerpo, y así conocer y explorar otros desplazamientos, formas correctas de respirar y formas de preparación del personaje corrigiendo las tensiones corporales más recurrentes que pertenecen al estado afectivo del individuo, mas no del personaje. La expresión más común de la tensión es la ansiedad, que interfiere en el trabajo creativo del actor. En esas circunstancias, la relajación permite equilibrar la energía de la tensión hacia la actuación y la corporalidad.²⁶³

Después de la relajación sigue la concentración, un proceso interior de soltura en los sentidos que favorece el y accede al desarrollo sin tensiones del cuerpo, para hacer el cambio adecuado a la mentalidad del personaje; la concentración es orquestada por la relajación, y ambas son básicas para la expresión corporal.²⁶⁴ El actor debe lograr su concentración con objetivos visibles e invisibles y conduce el avance de la imaginación, la mente coordina los sentidos de tal forma que el cuerpo y la mente deben estar alertas para atender las necesidades escénicas. Las aristas principales de la relajación son corporalidad, voz y concentración, construyendo imaginarios definidos trabajados a partir del entrenamiento corporal.²⁶⁵

²⁶¹ Motos, Tomás, Fernandis Domingo (Coord.), *Teatro aplicado, teatro del oprimido*, p. 36.

²⁶² Torregrosa Cañas, José, *Taller de juegos teatrales*, pp. 42-46.

²⁶³ Pineda, Enrique, *Cada quien su método en el proceso creativo del actor*, pp. 62-63.

²⁶⁴ Pineda, Enrique, *Cada quien su método en el proceso creativo del actor*, p. 68.

²⁶⁵ Pineda, Enrique, *Cada quien su método en el proceso creativo del actor*, pp. 72-73.

En el proceso corporal influyen actividades de psicomotricidad, son ejercicios corporales que ayudan a mejorar la atención psíquica y física de los elementos actorales. La atención juega un papel decisivo para el desarrollo de la psicomotricidad. La psicomotricidad trabaja tiempos, trazos, desplazamientos, ritmos, volúmenes, economía del espacio y otros múltiples elementos que refutan consideraciones, no solo psicomotoras, también corporales y cognitivas.²⁶⁶

Este capítulo y el anterior, pretenden recabar ideas para trabajar elementos propios del teatro en el espacio áulico, pero en una situación de emergencia sanitaria donde el contacto físico, -indispensable en el teatro- es nuestro peor enemigo, adaptamos esta propuesta al espacio virtual, haciendo uso de otro recurso del que ya se ha investigado para implementar como estrategia didáctica, la radionovela.

Convencido de que el teatro es un elemento oportuno para trabajar en clase, he adaptado mi práctica docente a través del trabajo radio-teatral, teniendo como fortaleza los principios teatrales y educativos que he consultado. El siguiente capítulo está destinado a los resultados de mi práctica docente, efectuada en la Facultad de Historia de la Universidad Michoacana, en el semestre non 2020-2021, en el contexto de la pandemia ocasionada por el COVID-19. A pesar del encierro, logré concretar con los alumnos dos valiosos trabajos de radionovela donde exploraron personajes y locaciones desde sus computadoras o teléfonos móviles, y concluyeron su ejercicio en una presentación en vivo. Ahora, conozcamos mis experiencias docentes y los resultados obtenidos.

²⁶⁶ Torregrosa, Cañas, José, *Taller de juegos teatrales*, pp. 51-58.

CAPÍTULO III DEL AULA AL ESCENARIO ¿FUNCIONA EL TEATRO EN LA ENSEÑANZA DE LA HISTORIA?

3.1 presentación y antecedentes de la radionovela como propuesta didáctica

La radionovela fue uno de los espacios de ocio y de recepción de historias apreciada por los oyentes, teniendo en los años cuarenta su época de oro en México. Para efectos educativos, una tesis de la Universidad Pedagógica Nacional refiere al ejercicio radial como una estrategia didáctica para la enseñanza de la historia a nivel secundaria. Las autoras de esta tesis abordan esta actividad, como una estrategia didáctica, también se aboca a la integración social y cultural. El constructivismo puede derivar una atmósfera de interacción entre los integrantes del espacio áulico y los contenidos que se llevan a cabo, con el fin de involucrar de la mejor manera a los alumnos al conocimiento histórico y con el proceso psicológico donde se desarrollan habilidades cognitivas y afectivas.²⁶⁷

Este recurso retoma los elementos necesarios e indispensables que los estudiantes necesitan para la elaboración de un trabajo en equipo, con voluntad, manejo de emociones y transferencia de conocimientos previos a clase, a fin de

²⁶⁷ Cruz Pantoja, Norma Elisa, Lázaro Cervantes, Laura Jaqueline, Tesis de licenciatura en pedagogía. *La radionovela como herramienta pedagógica para la Enseñanza de la Historia de México en el tercer año de secundaria*, pp. 34-35

llegar a la crítica y el análisis de los contenidos en la secuencia radial a desarrollar en las presentaciones. La voz, es una vía fundamental para materializar la palabra por medio del lenguaje sonoro, de esta manera los oyentes conocen la trama de la historia. Algunos matices que sigue la radionovela, son el ritmo y la armonía del ejercicio que posibilita llevar a cabo un orden en la estructura del mensaje, situando al espectador en un tiempo y espacio determinado donde convergen diferentes climas emocionales.²⁶⁸

Historia de la radionovela

Antes de introducirnos en el análisis de la propuesta, conviene referir sus antecedentes históricos y entender cómo surgió durante el siglo XX. La radionovela nace en los años treinta del siglo pasado en los Estados Unidos cuando se transmitió una adaptación literaria del novelista británico W. G Wells, *La guerra de los mundos*²⁶⁹ al medio radio teatral²⁷⁰, lo que causó impacto debido a su dramatización. Empresas jaboneras se encargaban de patrocinar las radionovelas y aprovechaban para promocionar sus productos; la audiencia les llamaba a las locuciones “Soap opera” (ópera de jabón). La llegada de la radionovela a nuestro país, ocurrió en la década de los treinta del siglo pasado con trabajos de teatro de revista; este producto fue aceptado exitosamente. Las empresas que promocionaban las historias al aire fueron Colgate y Palmolive quienes hacían sondeos comerciales, dando paso a los comerciales de las radionovelas. Fue a través de la cadena XEW, (una de las estaciones de radio más antiguas de México que actualmente lleva por nombre Radio W) la que en su momento impulsó la radiodifusión de las historias en el programa de la cigarrera “El Buen Tono”;

²⁶⁸ Cruz Pantoja, Norma Elisa, Lázaro Cervantes, Laura Jaqueline, *La radionovela como herramienta pedagógica para la Enseñanza de la Historia de México en el tercer año de secundaria*, pp.36-39.

²⁶⁹ En la novela *La guerra de los mundos* se menciona que los oyentes pensaron que se trataba de una invasión alienígena real, causando terror en los radioescuchas al momento de su emisión.

²⁷⁰ Otra forma de llamar a la radionovela. También, el radioteatro fue su antecedente al emitir en sus transmisiones obras literarias y teatrales.

comenzó sus transmisiones con obras de teatro como “El torneo” y “Xóchitl” de Alfredo Chavero, adaptadas al radioteatro.²⁷¹

Los inicios de las grabaciones radio dramáticas originalmente comenzaron con actores de teatro, que prestaron sus voces para darle vida a los personajes y generar en el escucha un ambiente de reflexión e imaginación para involucrarlo con la historia. A decir de las cadenas radiales, surgieron en esos años “Radiocontinental”, “Radio Programa de México”, “XEX” y “XEB” en la Ciudad de México, además de la “XET” en Monterrey. El negocio de la radio, adaptó programas de publicidad para generar mayores ganancias. Por su parte, Emilio Azcárraga transmitió en la XEW un clásico de Alejandro Dumas, *Los tres Mosqueteros* (1932), una historia radio-teatral que tuvo alto impacto en los radioescuchas.²⁷²

Al inicio de la década de los cincuenta, llegó a México la radionovela “El derecho de nacer” con dramaturgia de Sergio B. Cagnet y en los protagónicos Lupe Suárez y María Valerio. En éste género, fue evidente la influencia cubana, incluso se tiene noticia que la primera recepción en Cuba sucedió en el año de 1948 gracias a la cadena “CQR Radio” y consistió en 314 capítulos abordándose la temática de la discriminación racial.²⁷³

Después del éxito en México, la radionovela fue bien recibida en América Latina como un medio de esparcimiento en el que se invitaba al oyente a poner en juego su imaginación y recrear historias; las tramas retomaban historias de amor, narraciones de comedia y hasta historias de superhéroes como Kalimán²⁷⁴, uno de los mayores éxitos de la radionovela mexicana. Esta serie producida por la Radio

²⁷¹ Trujillo Islas, Paula Gabriela, *La radionovela como una propuesta didáctica para prevenir las adicciones*, UNAM, pp.3-4.

²⁷² Trujillo Islas, Paula Gabriela, *La radionovela como una propuesta didáctica para prevenir las adicciones*, UNAM, pp. 5-6.

²⁷³ Trujillo Islas, Paula Gabriela, *La radionovela como una propuesta didáctica para prevenir las adicciones*, UNAM, pp 7-8.

²⁷⁴ El surgimiento de estas historias debe entenderse como una influencia del comic de los Estados Unidos, que derivó del nacionalismo prevaleciente en aquel país por las guerras mundiales y la Guerra Fría. Un ejemplo puede ser “el Capitán América” influenciado por propaganda nacionalista estadounidense a inicios de los cuarenta, apareciendo en los comics del momento. Ese contexto influyó en las tiras cómicas y en la radionovela, como fue en el caso de Kalimán.

Cadena Nacional (RCN) en 1963 contó con la participación de los icónicos personajes: “Kalimán”, a quién le dio vida Luis Manuel Pelayo, y el inseparable “Solín”, interpretado por Luis de Alba.

Kalimán fue la radionovela mexicana más extensa, con un total de 4500 capítulos en los que se desarrollaron 28 historias; tuvo una excelente recepción en Colombia. Además, en este periodo surgió el disco de acetato, lo que facilitaba las grabaciones. Algunas de las radionovelas más sobresalientes fueron “La vida de Jorge Negrete”, “Marcelino pan y vino”, al igual que “Bodas de sangre”, con la participación protagónica de Ofelia Guilmain. Alcanzó gran aceptación la popular historia de “Gutierritos”, en la que destacó el primer actor Rafael Banquells. En la década de los sesenta, la XEW lanzó la radionovela “Chucho el roto”, una historia ocurrida en la época del porfiriato en la que figuraba como personaje principal Jesús Arriaga. Fue protagonizada por Manuel Ochoa y Amparo Garrido, una adaptación de Carlos Chacón Jr.²⁷⁵

Con la llegada de la televisión a México en los años cincuenta, la radio tenía a este medio (al igual que los agigantados pasos del cine) una competencia en la que la publicidad migraba rápidamente para hacerse presente ahora en este medio audiovisual. Los escritores y actores, veían con ojos de oportunidad al nuevo medio masivo de comunicación y el descenso en las transmisiones fue a finales de los setenta, desplazado por la pantalla chica.²⁷⁶

Si bien la radionovela en México fue un medio de comunicación donde las personas recibían información con base en momentos y cultura pop, hasta la fecha es un medio que sigue vigente y que puede utilizarse en la enseñanza y en la divulgación de conocimientos.

El contexto institucional, las universidades y el teatro en la educación

²⁷⁵Trujillo Islas, Paula Gabriela, *La radionovela como una propuesta didáctica para prevenir las adicciones*, UNAM, pp. 7-8.

²⁷⁶ Trujillo Islas, Paula Gabriela, *La radionovela como una propuesta didáctica para prevenir las adicciones*, UNAM, pp. 9

En los últimos años, la participación de las artes ha alcanzado relevancia en los mapas curriculares, como asignaturas fijas. Nuestro objetivo es el radioteatro como estrategia de enseñanza y en ese enfoque nos concentraremos, pero conviene hacer una reseña de las conclusiones a las que se ha llegado, pues resulta importante tener estas referencias para el análisis crítico del teatro en la pedagogía.

La Organización para la Educación, las Ciencias y la Cultura (UNESCO) ha determinado que el arte es “un vehículo facilitador de la educación”, pues el arte y la cultura están enlazados al proporcionar un aprendizaje útil en la construcción de identidades de las naciones. A su vez, la Asociación Internacional de Teatro-Drama y Educación (IDEA), una asociación con respaldo de la UNESCO, menciona que los beneficios del teatro en la pedagogía están estrechamente enlazados en fomentar la inclusión en los niños y jóvenes de todo el mundo, así como el fomento de una conciencia a nivel internacional.²⁷⁷

Ahora, si los organismos internacionales se preocupan por el uso del teatro como instrumento crítico de la enseñanza, ¿qué opinan de esto las instituciones educativas? Y en un caso más específico, ¿las universidades? En la disciplina del derecho, muchas universidades²⁷⁸ han implementado en sus programas la asignatura de teatro, también han impulsado propuestas de talleres y foros para reforzar las habilidades del alumno en derecho al momento de litigar, además del manejo de emociones y conductas. En estas universidades también se ha impulsado (como en el caso de la universidad de San Martín de Porres) que aparezca el teatro como asignatura.²⁷⁹

Estos primeros planteamientos pretenden analizar desde varias aristas la importancia del teatro en la educación, y la relación teatro-radionovela o radioteatro,

²⁷⁷ Agudelo Gómez Carlos Julio, *El teatro como estrategia didáctica en la enseñanza aprendizaje de las ciencias jurídicas*, pp. 17-19.

²⁷⁸ En el texto el autor refiere las siguientes universidades: Universidad San Martín de Porres (Perú), Universidad de Los Andes (Colombia), Universidad de Buenos Aires (Argentina), Universidad de Chile (Chile), Universidad de Alicante (España), Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (México), entre otras.

²⁷⁹ Agudelo Gómez, Carlos Julio, *El teatro como estrategia didáctica en la enseñanza aprendizaje de las ciencias jurídicas*, pp. 20-26.

como antecedentes para estudiar de manera profunda, crítica y analítica la práctica del ejercicio radiofónico con base en la interpretación teatral.

Ahora, acerquémonos a la práctica de este ejercicio. A inicios del siglo XX en Inglaterra comenzó a aplicarse el teatro como vía para mejorar las prácticas de oratoria. Posteriormente, se buscó que los niños empezaran a aclimatarse en la dramaturgia, lectura, representación y herramienta didáctica para el conocimiento. Con la llegada del teatro al currículo educativo mexicano, a iniciativa de Jaime Torres Bodet, comenzaban a hacerse los primeros intentos para que el arte dramático apareciera en los planes de estudio, consolidándose de una mejor manera en la administración de Adolfo López Mateos e introduciéndose oficialmente en la década de los setenta. Los contenidos del programa para el trabajo actoral descansaban en fábulas, cuentos, poemas, títeres y juegos de improvisación, donde el niño desarrolla su creatividad para llegar al conocimiento. Además de las solicitudes emitidas por las instituciones de educación pública, la introducción del teatro también fue posible gracias a instituciones privadas.²⁸⁰

²⁸⁰ Retes Campesino, Juan Claudio, *Teatro y currículo: el caso de la educación básica en México*, pp. 323-328.

3.2 Orientaciones metodológicas de la radionovela en la investigación educativa

En la educación universitaria se discuten nuevas estrategias que permitan la innovación en el marco de la aplicación de conocimientos, el profesor aparece como facilitador del aprendizaje añadiendo planteamientos metodológicos que solventen una mejor transferencia del conocimiento. Las universidades, con la intención de aprender a enseñar, implementan metodologías que fortalezcan el conocimiento propio en los tiempos que vivimos; una configuración de la enseñanza activa, emocional y significativa, facilitando el aprendizaje del alumno universitario de manera crítica y analítica.²⁸¹

La forma de trabajo en las universidades persigue objetivos y recursos tanto didácticos como pedagógicos para promover un análisis del pasado a partir del presente. Pablo Álvarez Domínguez menciona que la innovación es una “reconquista de la creatividad”, es decir, la capacidad para inventar algo nuevo.

²⁸¹ Álvarez Domínguez, Pablo *el teatro como herramienta didáctica en la enseñanza de la historia de la educación contemporánea*, pp. 42-43.

Además, la asignatura debe ser “planificada y diseñada de forma interesante para el alumno”.²⁸²

El tema que nos convoca respecto al arte en el currículo universitario, es el uso del teatro en la enseñanza tomando como utilidad el aprendizaje significativo del alumno en su aprendizaje, entendido desde su entorno social hasta el global, a fin de que el alumno sea consciente en la construcción de conocimientos con juicio crítico.²⁸³

Ausbel, citado por Carlos Julio Agudelo, menciona que “Los nuevos conocimientos precisan un anclaje en los conocimientos y experiencias previas”. Así se sugiere la adición del conocimiento escolar con el cognitivo donde el docente crea un “Andamiaje didáctico como ruta de activación del nuevo conocimiento.”²⁸⁴

Ahora bien, tomamos bases didácticas del teatro para llevarlos al análisis en la radionovela, pues encontramos medios de expresión y comunicación que son bien empleados para construir el aprendizaje histórico. Así, la radionovela cumple la intención dramática del teatro y con base en ese lenguaje, se construye un vínculo educativo y comunicativo orientado al cambio, la reflexión y la crítica, donde los alumnos sean capaces de generar ideas haciendo un especial énfasis en el lenguaje auditivo.²⁸⁵

El teatro en el aula universitaria ha comenzado a incorporarse como un instrumento innovador y crítico para el análisis de contenidos, a partir de la revaloración de la creatividad, también en el marco del conocimiento histórico considerando todos los referentes psíquicos y psicológicos que se necesitan para su adaptación en los contenidos escolares. Por tal razón, la expresión teatral y la educación, unen sus lenguajes para que el alumno pueda entender mejor los

²⁸² Álvarez Domínguez, Pablo *el teatro como herramienta didáctica en la enseñanza de la historia de la educación contemporánea*, p. 43.

²⁸³ Agudelo Gómez, Carlos Julio, *El teatro como estrategia didáctica en la enseñanza aprendizaje de las ciencias jurídicas*, pp. 35-38.

²⁸⁴ Agudelo Gómez, Carlos Julio, *El teatro como estrategia didáctica en la enseñanza aprendizaje de las ciencias jurídicas*, pp. 40-42.

²⁸⁵ Álvarez Domínguez, Pablo *el teatro como herramienta didáctica en la enseñanza de la historia de la educación contemporánea*, p. 44.

contenidos. La intención es la de propiciar una pedagogía crítica, descubriendo el conocimiento a partir de lo lúdico, siendo éste vehículo de transferencia. En pocas palabras, el estudiante en el ejercicio radiofónico mantiene un doble rol de aprendizaje: como creador y como espectador.²⁸⁶

La aplicación del teatro en el enfoque didáctico experiencial, concreta pautas interesantes para analizar y comparar formulaciones teóricas que concreten un aprendizaje activo. Cuando los estudiantes se encuentran frente a dinámicas diferentes a las que están acostumbrados, someten sus conocimientos a un aprendizaje colectivo y con apego a las actividades expresivas motivan la participación. A partir del teatro o la radionovela se enriquecen los aprendizajes, creando nuevas competencias en lo social, educativo, comunitario y experiencial.²⁸⁷

Retomándose todos estos fundamentos teóricos del teatro en el análisis de la radionovela como elemento didáctico y dramático, se involucra el uso de lenguajes sonoros, verbales y no verbales además de la música y los efectos capaces de generar una carga emocional y un análisis crítico; sus posibilidades en la enseñanza se logran a través de la imaginación que genera el oyente según la información recibida, transfiriendo de forma racional un aprendizaje adquirido con base en lecturas que estudian el proceso histórico analizado.²⁸⁸

La intención de esta investigación es formular la estructura práctica de la radionovela en la aplicación de la propuesta didáctica, balanceando contenidos, organización de tareas, objetivos y actividades que permitan el avance de los conocimientos en el aprendizaje de los educandos, apoyándonos del modelo pedagógico constructivista donde la experiencia del aprendizaje conlleva a la reflexión, la comunicación y la interpretación en la radionovela.²⁸⁹

²⁸⁶ Álvarez Domínguez, Pablo, *El teatro como herramienta didáctica en la enseñanza de la historia de la educación contemporánea*, p. 45-46.

²⁸⁷ Agudelo Gómez Carlos Julio, *El teatro como estrategia didáctica en la enseñanza aprendizaje de las ciencias jurídicas*, pp 44-47.

²⁸⁸ Cruz Pantoja Norma Elisa, Lázaro Cervantes Laura Jaqueline, *La radionovela como herramienta pedagógica para la Enseñanza de la Historia de México en el tercer año de secundaria*, pp. 56-58.

²⁸⁹ Cruz Pantoja Norma Elisa, Lázaro Cervantes Laura Jaqueline, *La radionovela como herramienta pedagógica para la Enseñanza de la Historia de México en el tercer año de secundaria*, pp.68-69.

Nassif, citado por Manuel F. Veities describe a la pedagogía teatral como “Estudio y análisis de la educación teatral.” En el marco teórico de esta pedagogía, se vierten los principales elementos del entorno educativo, pues a pesar de que nos referimos a una disciplina artística estamos construyendo otros balances que incentivan a la educación, y ésta, como ciencia, desarrolla un carácter analítico y un enfoque crítico en las notas que ha registrado la historia de la educación teatral, examinando las posturas que producen cambios a la configuración del discurso pedagógico aplicado a la búsqueda de nuevas técnicas y recursos que le son propias al teatro (juego de roles, improvisación, dramaturgia).²⁹⁰

La pedagogía teatral en su búsqueda de resignificaciones va enfocada a una actualización de sus mecanismos, en pro de una pedagogía capaz de formular sustentos teóricos que puedan cimentar bases para reformular las actividades de los contenidos. El análisis de la pedagogía teatral como ciencia de la educación teatral como ciencia de la educación (actoral y artística), es tomada por otras disciplinas para comparar proyectos educativos en los que aparecen presentaciones dramáticas como conducto del aprendizaje. En nuestro caso, lo aplicamos para la enseñanza de la historia; el punto de análisis es la radionovela, y su introducción como estrategia didáctica.²⁹¹

²⁹⁰ Veities, Mabuel F., *La Pedagogía Teatral como ciencia de la Educación Teatral*, pp. 123-125.

²⁹¹ Veities, Mabuel F., *La Pedagogía Teatral como ciencia de la Educación Teatral*, pp. 126-127.

3.3 Un ejercicio radio-teatral en la Facultad de Historia de la Universidad Michoacana

El entorno educativo universitario

La Facultad de Historia de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo es una institución pública que forma a licenciados en historia. La institución cuenta con 47 años de existencia, y ha dado aliento a generaciones cuyos egresados se dedican a la docencia, la investigación y la difusión, así como a archivos, museos, bibliotecas y medios de comunicación.

En la actualidad, la Facultad de Historia está ubicada en Ciudad Universitaria, como institución pública de educación superior concentra jóvenes que rondan entre los 21 a los 28 años de edad, aproximadamente; muchos son originarios de otras ciudades o estados. Mi propuesta la desarrollé en la Facultad, con dos secciones muy diferentes. De las dos, identifiqué mayor interés en la sección 01, en cuanto a la 02, el interés por la materia estaba presente, pero no sabía si la improvisación sería un trabajo efectivo. Por otro lado, las condiciones a las que nos orilló la pandemia del COVID-19, hizo que adaptáramos la actividad al trabajo virtual. La experiencia de trabajar frente a la pantalla pintaba como un gran impedimento para realizar mi práctica docente; consideraba muy lejana la idea de hacer teatro en la pantalla, sin embargo, el juego de la radionovela se prestaba más para llevar a cabo las actividades previstas en clase; los temas y los ejercicios fueron fructíferos. Como

referí, el semestre comenzó de manera virtual para las secciones 01 y 02. Los temas se repartían en exposiciones, atendiendo lo más relevante de los temas a analizar.

El ejercicio fue aplicado en la asignatura de Historia de México VII, en ambas secciones les mostré algunos materiales utilizados en los temas que trabajó como historiador; la mayoría de ellos eran documentos históricos del ramo de Diversiones Públicas, así como materiales de la Hemeroteca Pública Universitaria. Recurrimos a videos de YouTube²⁹² para reforzar las clases. Ambos materiañes nos permitieron conocer la manera en la que se llevaba a cabo la vida cotidiana, y los comentarios de los chicos me demostraron que prestaron atención al contenido del video, ya que expresaban ideas relacionadas a los paseos, las vestimentas, el transporte, las vecindades, las haciendas; elementos que permitieron entender el contexto histórico de finales del siglo XIX y principios del XX. El material audiovisual lo acompañé con una exposición en la que abordé algunos puntos clave para que los chicos identificaran a sus personajes.

Gracias a estas herramientas, el discurso del contenido fue llevado a cabo mediante el análisis y la crítica. Ahora, la manera de abordar el porfiriato por parte de los muchachos estuvo conducida según los temas que a ellos les correspondía exponer. En general, los cambios económicos, políticos, culturales y sociales estuvieron trabajados de acuerdo con la naturaleza de los contenidos que se ofrecían; mi objetivo estaba relacionado con la cultura porfiriana. Los alumnos que sustentaron sus exposiciones acertaban en sus intervenciones en temas como la inyección del capital extranjero, la minería, y el ferrocarril, mostrando soltura en sus intervenciones.

Con la intención de mostrar otros ejemplos a los alumnos, el doctor Napoleón Guzmán presentó una marcha del porfiriato, también extraída de la misma plataforma, complementándolo con un documental titulado “Y el cine llegó²⁹³”. Todos estos materiales tuvieron la intención de reforzar los contenidos expuestos

²⁹² <https://www.youtube.com/watch?v=0fPqQOajUC4&t=26s>

²⁹³ <https://www.youtube.com/watch?v=nSFoFuHoy6k>

en clase, a fin de analizar la vida cotidiana del último tercio del siglo XIX y principios del XX.

También se trabajaron textos relacionados al porfiriato, como *Porfirio Díaz, del héroe al dictador*²⁹⁴, de Paul Garner, así como el texto de Álvaro Matute titulado *A cien años de Porfirio Díaz*²⁹⁵. Otros trabajos fueron de la autoría de Sandra Kuntz Ficker,²⁹⁶ Carlos Tello Díaz²⁹⁷, entre otros autores que se han interesado por este periodo de la centuria decimonónica; materiales que permitieron el desarrollo de un ensayo y plantear sus exposiciones.

En la sesión del 28 al 29 de octubre trabajé con los muchachos recursos alusivos a obras de teatro de la época, fotografías antiguas, carteles y caricaturas que circulaban en diarios como *El hijo del Ahuizote*. Por parte de los compañeros, nos compartieron también imágenes interesantes de la época porfiriana: propaganda, fotografías antiguas y documentos familiares. Ya en la terminación del semestre, trabajamos lo pertinente a la Revolución Mexicana, siguiendo la pista en materia económica, social, política, cultural, artística no solo de los últimos momentos del porfiriato, también, los primeros pasos del siglo XX en México.

El doctor Napoleón Guzmán presentó el capítulo II de *El encanto del águila* titulado “Los Mártires de Puebla”, así como “Porfirio Díaz. 100 años sin patria” de Discovery Channel y “Los restos de Porfirio Díaz” (CNN). En mi turno, presenté a los chicos un video de la vida cotidiana, sugerido como un recurso visual que permitiera reforzar la exposición. También, los alumnos tuvieron la oportunidad de escuchar una breve semblanza de las radionovelas “Chucho el roto²⁹⁸” y “Porfirio Cadena”²⁹⁹, un material auditivo que localicé también en la plataforma de YouTube.

²⁹⁴ Garner, Paul, *Porfirio Díaz, del héroe al dictador; una biografía política*, Planeta, México, 2003.

²⁹⁵ Matute, Álvaro, *A cien años de Porfirio Díaz*, UNAM, México, 1979.

²⁹⁶ Kuntz Ficker, Sandra, *México, la apertura al mundo*, tomo III, Taurus, España, 2012.

²⁹⁷ Tello Díaz, Carlos, *Porfirio Díaz, su vida y su tiempo*, Debate, México, 2015.

²⁹⁸ https://www.youtube.com/watch?v=HLPCj_jMgHs

La historia de Chucho el Roto versa sobre un bandido que robaba a las personas acaudaladas y le daba a los pobres, cual Robin Hood mexicano; su nombre era Jesús Arriaga y desde muy joven aprendió el oficio de ebanista. Jesús fue contratado por un caballero acaudalado para que reparara unos finos muebles y conoció a la hija del señor Frizac, se enamoró de ella y concibieron una hija llamada Dolores.

²⁹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=75ypl37RNLl>

Estos elementos despertaron en el alumno interés en el tema y sirvieron de ejemplo para identificar ideas e incluirlas en el trabajo de la radionovela.

En la clase correspondiente a la radionovela y el radioteatro les mostré esta herramienta como recurso didáctico, los introduje, a partir de ejercicios de improvisación, a la simulación de un programa radiofónico. También compartí un pequeño esbozo de la historia de la radionovela en México, mostrando los trabajos radiofónicos más sobresalientes, la época de oro de la radionovela en México y las figuras más representativas en el gremio. Como parte de esta sesión, mostré a los estudiantes el material radiofónico de “Porfirio Cadena”, para ejemplificar la forma en la que se presenta un trabajo como éste y tenerlo como base para el ejercicio.

Plan de trabajo para la clase

Muestro el orden en el que se trabajó con alumnos del séptimo semestre de la Facultad de Historia, secciones 01 y 02 turno vespertino. A continuación, presento las siguientes tablas para presentar lo logrado en clase, y también la estructura del ejercicio.

SECCIÓN 01

28-29/10/20	4-5/11/20	11-12/11/20
Exposición “Vida cotidiana” -Análisis de materiales audiovisuales “Y el cine llegó” -Breve semblanza de la radionovela - Música militar “Marcha de Porfirio Díaz ³⁰⁰ ”	-Organización de equipos (Equipo 1 y equipo 2) -Materiales e indicaciones en Classroom. -Primer ejercicio de improvisación (tema libre)	Exposición de documentos porfirianos - Comentarios generales de la radionovela

³⁰⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=LH9jkjObPc8>

SECCIÓN 02

27-28/10/20	3-4/11/20	10-11/11/20	17-18/11/20
-Análisis de materiales audiovisuales de Youtube “Y el cine llegó” -Exposición “vida cotidiana” -Música militar porfiriana -Exposición “Oficios y profesiones de la mujer en el porfiriato”	-Video de la vida cotidiana porfiriana (youtube) -Organización de equipos (equipo 1 y equipo 2) -Materiales e indicaciones en classroom	-Comentarios generales de la radionovela	-Exposición de documentos porfirianos

Quando inicié mis primeras intervenciones, empecé por el teatro y las expresiones relacionadas a juegos como la improvisación, una herramienta que acerca al alumno a la práctica teatral mediante las simulaciones esporádicas de personajes, afortunadamente la radionovela o radioteatro acercaron mi investigación a estas propuestas innovadoras en el aprendizaje, adaptadas a este interminable confinamiento.

Dubatti da un buen ejemplo de adaptación al teatro, la intención de mi propuesta es trabajar un diálogo dramático en vivo, a manera de radionovela. Si bien, este criterio se adapta al formato virtual, cumple emotivamente su función, como si se tratara de una improvisación o montaje, aquí es donde aparece la magia

de la representación teatral: disfrutar el proceso que tomará el personaje dentro de esta dinámica que nos invita a la espontaneidad.³⁰¹

3.4 El juego de improvisación teatral y el guión: bases de la planeación de la radionovela.

La improvisación constituye un ejemplo de cómo trabajar el teatro dentro de la enseñanza de la historia. Mi idea partió de aplicar este juego teatral, que permite armar un ejercicio escénico. Esta actividad comenzó en un espacio brindado por mi asesor para realizar mi práctica docente; propiciar que los alumnos sean capaces de desarrollar destrezas y habilidades que les permitan trabajar en equipo y recrear el ejercicio teatral de contenido histórico que eligieran, fueron las premisas que guiaron mi trabajo.

El teatro forja disciplina, compañerismo, trabajo en equipo; permite que el alumno tímido se desarrolle mejor en el aula y que sea creativo, muestre otras habilidades corporales, de gesticulación, todo ello a partir del juego de improvisación teatral.

Estas son algunas de las virtudes que pueden ayudar al alumno a sentir seguridad, conocer otro panorama y acercarlo al arte; el teatro también cumple una función formativa y educativa, y es un buen recurso didáctico en el aula. Sin embargo, ¿es un buen recurso en el trabajo virtual? ¿Se puede hacer teatro a distancia a partir de una computadora o dispositivo? ¿Es posible que el teatro contribuya a la enseñanza virtual a pesar de la época pandémica en la que vivimos? Y, lo más importante, ¿los chicos se adaptan a esta forma de trabajo?, ¿simpatizan con las actividades artísticas?

³⁰¹Jorge Dubatti, artista teatral argentino, habla de la necesidad de hacer video-teatro como parte del protocolo de confinamiento; las expresiones teatrales son un espectáculo en sí mismas, y requieren de una audiencia o público.

El juego de improvisación teatral lo conocí en la Casa de la Cultura de Morelia en el año 2011, cuando ingresé como alumno de teatro al foro “La Capilla”, dentro de la misma institución. Con el paso del tiempo, me di cuenta que la improvisación implica atención a elementos fugaces al practicarlo en el escenario; permite hacer intervenciones en los montajes, para no perder el orden de la escena; la improvisación es jugar, practicar y, al mismo tiempo, es reflejo de nuestra cotidianidad, pues el participante se enfrenta a una actividad que debe ser desarrollada en el momento. Con la práctica, este ejercicio permite a quien lo ejerce, mejorar su soltura corporal y también establece una mejor concepción cognitiva de la información y la agilidad mental.

En mi paso por la Universidad, después de terminar mis estudios de bachillerato en el Colegio de San Nicolás, cursé la Licenciatura en Historia en la Facultad de Historia de la Universidad Michoacana, y formé parte de la generación 2012-2016. Mi experiencia como estudiante universitario se enriqueció con el taller de teatro al que asistía en la Casa de la Cultura de Morelia durante la tarde, lo que me permitió vincular lo aprendido en ambos espacios educativos para hacer mi trabajo de tesis.

En el tercer semestre de la carrera, el profesor que impartía la asignatura de Historia de Michoacán, el doctor Juan Carlos Cortés Máximo, me orientó para hacer un trabajo final relacionando con la historia del teatro en Morelia. En ese ensayo encontré mi tema de tesis al cual titulé *Ésta es tercera llamada... el teatro en Morelia durante el periodo porfirista*. En aquella época participaba como actor en una obra de teatro, en un acto llamado *Jugando con los héroes*, original del dramaturgo José Manuel Álvarez. La trama expone a un grupo de alumnos de primaria que escenifican lo acaecido en el Porfiriato y la Revolución Mexicana.

Regresando a mi experiencia como estudiante universitario, fui pensando en una estructura para mi tesis y comencé a consultar materiales de la Hemeroteca Pública Universitaria “Mariano de Jesús Torres” y del Archivo Histórico Municipal de Morelia empezando a recolectar materiales según la temporalidad que pretendía trabajar, es decir, el último tercio del siglo XIX y los primeros años del siglo XX.

Terminé la licenciatura en agosto del 2016, comencé de lleno mi investigación en septiembre del 2016 y en mayo del 2018 terminé mi trabajo. En mayo y octubre del mencionado año, terminé mis correcciones y comencé los trámites para el proceso de titulación, además del tiempo necesario para sustentar mi trabajo en un examen recepcional.

Finalmente terminé este proceso el 13 de diciembre del 2018 con mi examen de grado, donde expliqué los materiales que utilicé en los distintos fondos documentales y a partir de estas consultas identifiqué los matices culturales y cotidianos de la sociedad moreliana porfiriana, conociendo las compañías que existían, las mejoras materiales implementadas en el Teatro Ocampo y en otros recintos, y la propaganda o publicidad que se utilizaba. Cuando realizaba esta investigación, pensaba otro ángulo para asociar al teatro con la enseñanza de la Historia, y lo encontré en la aplicación de mi propuesta de la radionovela.

Estructura y planeación de las improvisacion

En materia de práctica, acerqué a los alumnos al trabajo de improvisación en diferentes momentos. A inicios del mes de noviembre, realizamos el primer ejercicio de improvisación. La dinámica consistió en trabajar un tema que no estuviera relacionado con la historia, proponiendo que la actividad fuera completamente libre, basándose en sus vivencias, algún libro, serie, canción, juego o algún elemento de fantasía. La propuesta fue bien aceptada en la sección 01, donde los compañeros relataron divertidas historias. El grupo se dividió en dos equipos para poder hilar la relación espectador-expositor, de tal forma que cuando intervenía el equipo, solo ellos podían tener el micrófono y cámara encendido.

Los equipos uno y dos de la sección 01 nos deleitaron a los que escuchábamos pues el primer trabajo versó sobre dos chicas que eran pareja, pero vivían en una comunidad rural muy religiosa. De hecho, la temporalidad del ejercicio era actual pues tomaban aristas contemporáneas como el feminismo, la comunidad LGBT, la legalización del aborto, la pandemia de coronavirus, entre otros temas. La trama de la historia estaba contemplada como una exageración por parte de la Iglesia, al señalar la relación de las chicas. Estos personajes argumentaban al cura

que ya eran tiempos modernos, que ya no debía ser tabú. El segundo equipo realizó una divertida comedia en la que una madre mexicana y su hijo inmigrante en los Estados Unidos, realizan un diálogo en el que salieron a relucir muchas de las realidades concernientes al tema migratorio

En relación a la sección 02, los primeros trabajos de improvisación también fueron muy bien logrados, los equipos prefirieron trabajar temas relacionados a lo que estábamos viendo en clases, lo que les permitió ubicar la naturaleza de sus personajes. Estos primeros intentos de improvisación fueron los cimientos del trabajo final que presentaron en forma de radionovela, sus ejercicios mostraban personajes tipo del porfiriato y de la revolución.

En la siguiente intervención, previa a los ensayos, trabajamos una dinámica que favorecía el trabajo de improvisación, un juego en el que el alumno trabajó su agilidad mental a partir de una serie de imágenes, recreando una historia secuenciada por cartas que no tenían nada que ver una con la otra. El propósito giraba en torno a que los chicos crearan una historia narrada por esas imágenes con la intención de involucrarlos con el trabajo escénico y la improvisación, una actividad divertida basada en una historia ilógica por la naturaleza de la dinámica.

Este ejercicio se adaptó a las condiciones de trabajo provocadas por la pandemia, y fue la carta de presentación que se hizo en los ensayos. En relación a esta parte de los ejercicios, los compañeros mostraron avances de sus trabajos. En primer lugar, el equipo 1 de la sección 02 intervino y expusieron un avance preliminar de su improvisación, mostrando su trabajo con mucha naturaleza y soltura, ambientado en el periodo revolucionario. Los personajes que diseñaron para sus trabajos cumplieron los objetivos para llegar a una interpretación, además encontraron la manera de definir el tiempo en el que se ambientaba su propuesta.

La sección 01, trabajó su ensayo de manera más ilustrativa, pues se recurrió al uso de imágenes proyectadas. Cabe mencionar que los compañeros tenían un lapso de 10 minutos para organizar los últimos puntos de sus trabajos, a veces rebasaban los 12 o 13 minutos con la intención de estructurar de mejor manera sus improvisaciones.

Al presentar sus trabajos, los chicos me comentaban que solo era una semblanza lo que mostrarían. Les dije que estaba bien, sin embargo, cuando escuché los trabajos me di cuenta de su esmero, pues recrearon sus trabajos desde la perspectiva de la vida cotidiana, como estaba previsto.

En general, los alumnos hicieron un gran esfuerzo para adaptar sus trabajos en la pantalla a manera de radionovela, debido a estos tiempos pandémicos. La forma en la que se improvisó fue con cámara apagada, escuchando a quien intervenía en el ejercicio. Los elementos principales: voz, sonidos, ritmos, volúmenes, tiempos, puntuaciones e intenciones por parte de los ejecutantes, en ocasiones los acompañantes de música e imágenes. No obstante, las condiciones de la pandemia no fueron un obstáculo para concretar esta práctica docente, pues desde la pantalla se logró trabajar la radionovela, sin dejar de lado los matices teatrales que propone esta investigación.

¿Qué ofrece la improvisación en la educación?

❖ Personal:

Desarrollo de habilidades, destrezas, trabajo en equipo, expresión, gesticulación, sensibilidad, sentimientos, emociones.

❖ Educativo:

Analizar el contexto histórico

Mejor comprensión del contenido

Involucrar al alumno en la asignatura

Orientar otras formas de aprendizaje

Utilizar otras herramientas para los contenidos

Materiales

❖ Textos relacionados con la vida cotidiana

❖ Imágenes proyectadas en Power Point: propaganda comercial antigua, lugares, espacios y fotografías para contextualizar la trama.

❖ Efectos de sonido

❖ Guión, como base o esquema

❖ Tarjetas para el juego de improvisación

- ❖ Acompañamientos musicales
- ❖ Ejemplos de radionovela en formato de video
- ❖ Videos didácticos que hablan del tema
- ❖ Imágenes que muestran documentos de la época

Planeación del gui3n

Tanto en el teatro como en la radionovela, el centro del drama es el conflicto y 3ste atiende la trama en la que se desenvuelven los argumentos del personaje y la participaci3n del narrador, la cual se puede entender de la siguiente manera:

Tipos de narradores³⁰²

Convencional	Testigo	Primera persona
Tercera persona	Primera persona	Primera persona
Narra en tiempo pasado	Narra en tiempo presente	Narra en tiempo pasado

La escritura de un gui3n para la radionovela permiti3 la originalidad de las historias y bases previas al an3lisis de la historia de la vida cotidiana, los participantes ejemplificaban los contextos sociales relacionados a los procesos hist3ricos a los que iban dirigidos sus trabajos. Son indispensables en las radionovelas los efectos de sonido, que ayudan a secuencias, momentos o a especificar alg3n acontecimiento particular de la trama, as3 como las cortinas musicales, las cuales llevan una secuencia l3gica con las notas establecidas del gui3n para definir inicios, cambios y finales.³⁰³

³⁰²Trujillo Islas, Paula Gabriela, *La radionovela como una propuesta didáctica para prevenir las adicciones* p. 4.

³⁰³ Cruz Pantoja, Norma Elisa, L3zaro Cervantes, Laura Jaqueline, *La radionovela como herramienta pedag3gica para la Enseñanza de la Historia de M3xico en el tercer año de secundaria*, pp. 39-40.

El equipo 2 de la sección 02 elaboró un guion base para su trabajo; dentro del ensayo agregaron otros elementos importantes como modulación de la voz y acentos específicos que indicaban la forma de hablar originaria de algún lugar determinado, como el norte del país. La sesión de comentarios nos ayudó a concretar ideas, elementos, detalles y descartar o agregar opiniones que enriquecieran el trabajo. Ambos equipos estaban interesados en sus proyectos, pude identificar ese interés en la manera en la que se expresaban de sus intervenciones o la de sus compañeros; iba por buen camino, si tomamos en consideración que, en un inicio, los chicos no estaban muy convencidos del trabajo, pues algunos creían que no tenían las capacidades para efectuar un ejercicio así, pero descubrieron en la improvisación formas y cómo diseñar su conocimiento. Algunos tuvieron acercamiento con la dramaturgia, además de darle vida a un personaje y al final, terminó agradándoles la actividad y lograron representar lo contemplado en el programa.

3.5 Elementos constitutivos de la propuesta didáctica: Planificación, y elaboración.

Esta propuesta trata de crear un vínculo entre el teatro, la enseñanza de la historia y la educación. Mi objetivo fue utilizar el teatro como una herramienta didáctica que transmitiera el conocimiento histórico, a partir de una escenificación o ejercicio de improvisación. Trabajar la enseñanza de la historia por medio del teatro involucra una operación diferente en el contenido para reforzar ese conocimiento: trabajarlo desde otra perspectiva, más lúdica e interesante; representar nuestra historia, revivirla, fomentando una comunicación educativa a partir de imágenes vivas, generadas y recibidas por el sentido del oído.

El programa de séptimo semestre, abordó temáticamente desde la República Restaurada hasta la posrevolución. Considero relevante crear en los estudiantes un universo histórico que ilustre la vida común del mexicano del último tercio del siglo XIX, donde se pueda entender el contexto de aquella época. Para una mejor comprensión, el alumno debe contar con materiales bibliográficos que lo acerquen a la vida cotidiana del porfiriato, tener una idea del contexto para crear el ejercicio teatro-radial y ayudar al alumno a crear un imaginario de cómo era la realidad política, social y cultural de ese tiempo.

En este periodo trabajé lo referente a los contenidos y programas de la asignatura de Historia de México VII. En específico, me concentré en el periodo del porfiriato, y en menor medida a periodos posteriores. El programa indica cuatro

horas a la semana, y contempla abordar los periodos 1876-1940, como referí anteriormente.

Algunos de los objetivos son: conocer, valorar y discutir la problemática política, económica y social de esas temporalidades, el porfiriato, la revolución y la posrevolución. Según los tiempos designados para impartir la clase, el semestre de las cuales siete corresponden al porfiriato siendo cuatro horas a la semana las sesiones para Historia de México VII.

Balance historiográfico de los materiales

Para planear mis clases e intervenciones, recurrí a materiales bibliográficos que abordan el tema, además de los materiales audiovisuales ya comentados. Consideré el texto de Elisa Speckman Guerra titulado “De barrios y arrabales: Entorno, cultura material y quehacer cotidiano (Ciudad de México 1890-1910)”, que forma parte de la compilación realizada por la doctora Pilar Gonzalbo, *Historia de la vida cotidiana en México*³⁰⁴; traté de acercar a los alumnos al entorno cotidiano de la Ciudad de México, para que ellos pudieran identificar algunos de los “personajes típicos” de la época. Realicé láminas de Power Point en las que les expliqué la vida privada de obreros, las vecindades, la salubridad, los oficios, la inseguridad y el crecimiento acelerado de los barrios.

El acelerado crecimiento económico y demográfico que experimentó México durante el régimen porfirista perfiló a nuestro país a la modernidad, arrojando resultados favorables a las finanzas públicas. El análisis de la cultura material dentro de la vida privada tiene como función conocer la forma en la que vivían las personas no protagonistas de la historia; hombres y mujeres comunes que vivieron durante el porfiriato. Algunos de los puntos de análisis son los espacios de socialización como

³⁰⁴ Speckman Guerra, Elena, *De barrios y arrabales: entorno, cultura material y quehacer cotidiano (Ciudad de México 1890-1910)* en Gonzalbo Aizpuru Pilar, (coordinadora) *Historia de la vida cotidiana en México* (Tomo V) F/C/E, México, 2009.

las calles y las plazas o las vecindades, entornos en los que se alojaban numerosas familias, en espacios reducidos. Entender las formas de vida de lo privado en la Ciudad de México también enriquece nuestro conocimiento para fortalecer la creación de personajes de la radionovela, el texto de Elisa Speckman analiza las condiciones en las que vivían las personas, algunas de ellas tenían que lidiar con el agua estancada, la basura y la terrible contaminación que se vivía en la ciudad, totalmente opuesto a los vecindarios mejor acomodados.

La Ciudad de México experimentó un crecimiento económico e industrial que demandaba mayor consumo y producción, pero aunque había ciudadanos que contribuían a ese crecimiento, no faltó la inseguridad; los robos, asaltos y asesinatos estaban a la orden del día.³⁰⁵

Gracias a los casos consultados del Archivo de Poder Judicial de la Ciudad de México, de los que se sirve la autora para su investigación, encontramos casos y ejemplos de personas que en su momento infringieron la ley, con ellos podemos crear o simular un personaje que se aclimatará a su entorno cotidiano, durante el tiempo en el que los alumnos realicen su trabajo.

Otro material al que recurrí para mis planeaciones, aborda parte de la cultura porfiriana, tema que agradó a los muchachos y se vio reflejado en sus exposiciones. El trabajo de Ricardo Pérez Montfort, “La cultura”, que se incluye en la *Historia mínima de México*³⁰⁶, fue un pilar fundamental para mis clases ya que toca matices culturales interesantes que retoman la literatura, el arte, la pintura, el teatro y otros eslabones de la cultura porfiriana.

La cultura en el porfiriato enriquece el análisis de la vida cotidiana, pues este periodo fue característico por la gama de escritores que le dieron sentido al orgullo nacionalista, entre los que se cuentan autores como Vicente Riva Palacio con *México a través de los siglos*, un material que recoge el contexto histórico de México para finales de la centuria. En la literatura destacan autores como Manuel Payno y

³⁰⁵ Speckman Guerra, Elena, *De barrios y arrabales: entorno, cultura material y quehacer cotidiano (Ciudad de México 1890-1910)* pp. 19-30.

³⁰⁶ Pérez Montfort Ricardo, *Historia mínima de México, “México Contemporáneo”*, F/C/E, 2010.

Luis G. Inclán cuyos relatos reflejan la realidad social de las haciendas. También es necesario mencionar la corriente literaria del realismo con Federico Gamboa y Ángel de Campo (Micrós), y en la poesía escritores como Manuel Gutiérrez Nájera y Amado Nervo quienes coordinaron la *Revista moderna*. La mayoría de los intelectuales, artistas, periodistas y escritores se inclinaban por la corriente filosófica del positivismo.³⁰⁷

Los literatos e intelectuales del porfiriato también formaron parte de los gabinetes gubernamentales, y fueron funcionarios públicos que se encargaron de construir los lazos culturales y educativos del país. Fue Justo Sierra el principal promotor de la educación en México y también, uno de los más destacados intelectuales del porfiriato, pues influyó notoriamente en las ideas de la nación. Como parte de los científicos, Sierra fue precursor de un “positivismo ecléctico” orientado en la disciplina científica.³⁰⁸

Por otra parte, intenté complementar estas ideas con los materiales audiovisuales ya comentados, a los que el alumno tuvo acceso: entender detalles específicos de la vida cotidiana, documentos de la época y la participación de la mujer en diversos oficios. Por último, agregué los ejercicios que hicimos para conocer el juego de improvisación. Todas estas actividades concretan el trabajo realizado en mi práctica docente dentro del semestre non 2020-2021.

PLANEACIÓN DE LA PROPUESTA DIDÁCTICA

Asignatura:	Historia de México VII
Ejes temáticos:	Porfiriato, Revolución Mexicana, posrevolución

³⁰⁷ Pérez Montfort, Ricardo, *Historia mínima de México*, pp. 287-292.

³⁰⁸ Pérez Montfort, Ricardo, *Historia mínima de México*, pp. 293-301.

<p>Aprendizajes esperados:</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1) A través del ejercicio radio teatral, el alumno vincula los aprendizajes de la clase por medio de las lecturas analizadas en clase, además de los recursos audiovisuales de apoyo para los contenidos 2) Desarrollo de habilidades, cogniciones y emociones para representar y crear su propio conocimiento en el ejercicio de improvisación en el que, junto con el guion, son la columna vertebral de la radionovela. 3) Conocimientos y destrezas del lenguaje teatral como respaldo teórico y práctico en la radionovela, poniendo especial énfasis en los recursos sonoros.
<p>Objetivo pedagógico:</p> <p>Objetivos particulares:</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Otro modelo de enseñanza-aprendizaje en la asignatura de Historia de México VII con la aplicación de un espectáculo radiofónico donde el estudiante expresa, critica y analiza los procesos históricos ocurridos en México en el Porfiriato y la Revolución Mexicana. 2. Analizar de forma crítica y analítica la vida cotidiana de la última centuria decimonónica en

	<p>México en las locuciones radiofónicas.</p> <p>3. Diseñar en un personaje el proceso histórico en análisis, dando paso a la vida privada de los hombres y no al protagonismo (Historia de bronce)</p> <p>4. Vincular al alumno con la radionovela, como un punto de análisis, representar y crear el conocimiento desde el lenguaje sonoro, invitando al radioescucha a imaginar (y también analizar) el momento histórico de la trama.</p>
<p>Competencias:</p>	<p>a) Cognitivas→ Resolución de conflictos, manejo de la información.</p> <p>b) Emocionales→ Motivación, autoconfianza, sentimientos.</p> <p>c) Analíticas→ Comprensión y crítica de los contenidos con base en la representación radial y teatral.</p> <p>d) Culturales→ Teatro y radionovela como bases culturales en busca del conocimiento.</p> <p>e) Sociales→ Trabajo en equipo, integración colectiva</p>

	f) Comunicacionales→ Transferencia de información en el oyente
--	--

ETAPAS DE LA PROPUESTA DIDÁCTICA

<p>INICIO:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Vincular los aprendizajes vistos en clase para encontrar el entorno histórico de los personajes • Comprensión y análisis del tiempo histórico alusivo a los siglos XIX y XX en materia política, económica, social y cultural • Entender los entornos cotidianos del Mexico decimonónico como punto de análisis
<p>DESARROLLO:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ejemplificación de trabajos radiofónicos “Chucho el roto” • Ejercicio de improvisación #1 “tema libre” • Análisis de documentos del siglo XIX del Ramo de Diversiones Públicas (AHMM) • Análisis del texto <i>De barrios y arrabales...</i> • Ejercicio de improvisación #2 “agilidad mental con tarjetas”
<p>CIERRE:</p>

- Ejercicio de improvisación #3 “Análisis Histórico”
- Ensayo sección 01
- Ensayo sección 02
- Presentación

Retomando el material de radionovela que ofrecí a los compañeros, les platiqué también el modo en el que trabajaríamos la presentación de estos ejercicios. Explique el contexto general de la historia de la radionovela y su relación con el teatro, es decir, el radioteatro. Mi labor se fundamentó como moderador y coordinador de los ejercicios que los sustentantes ofrecían a la audiencia que se conectó. Se hizo un formato en cartel para la difusión del evento, incluyendo la liga que daría acceso al mencionado evento virtual. Fueron cuatro ejercicios en total, dos de cada sección.

Responsabilidades

- ❖ Dirigir y coordinar los ejercicios
- ❖ Apertura del evento
- ❖ Presentación de autoridades, participante y acompañantes
- ❖ Difundir vía electrónica los trabajos
- ❖ Moderar el orden y los tiempos
- ❖ Grabar las evidencias
- ❖ Comunicar las indicaciones a través del tablón de Classroom

Los equipos

Son poco numerosas las secciones del turno vespertino, así que los equipos, al verse reducidos, pudieron trabajar mejor. El diseño de los equipos lo hice personalmente, situación que comenté con los alumnos y estuvieron de acuerdo. A continuación, presento el siguiente cuadro en el que presento la conformación de los equipos.

Sección	Equipo 1	Equipo 2
---------	----------	----------

	Integrantes	Integrantes
01	-Sandra Yolanda Aburto Hernández -Kevin Isaac Bolaños Casimiro -Jesús Emmanuel Cendejas Rodríguez -Felipe de Jesús Mendoza Caldelas Capitana: Sandra Yolanda	-Josefina Alejos Hernández -Saúl Ayala Facio -Nallely Carolina Espinoza Peña -Víctor Moreno Núñez Capitana: Josefina
02	-María del Carmen Hernández Robledo -Miguel Agustín Pantaleón Méndez -Javier Iván Arellano Alcántar -José Manuel Méndez Ochoa Capitana: Carmen	José Maximiliano Salazar Jasso -Rodolfo Chávez Rodríguez -Ublanicza Cruz Marín -Francisco Javier Cázares Rodríguez -Danae Guerra Balanzar Capitana: Ublanicza

Respecto a la forma de trabajo, los equipos se mostraron solidarios en sus comisiones, noté ese interés en ambos grupos al momento de trabajar los ensayos o el juego de cartas para la improvisación.

Planificación de la radionovela

El manejo de personajes en la radionovela es indispensable, para la ubicación de los mismos en el escenario virtual. El ejercicio de la radionovela revela información

del personaje, locación, tiempo y entorno en el que el radioescucha asimila la historia; recrea imágenes en su imaginación, mediante recursos auditivos. Presento la secuencia de trabajo para estructurar la radionovela.

- División del trabajo en equipos
- Improvisación.
- Manejo de personajes a partir de elementos de la vida porfiriana (Campesinos, obreros, élite)
- Locaciones (Ciudad, campo, hacienda, vecindad, mercados, plazas)
- Sonidos, efectos, voces.
- Ideas que narren o recrean el periodo cotidiano del porfiriato.
- Condiciones del trabajo:
 - ✓ El tiempo delimitado para el ejercicio será de 15 a 20 minutos.
 - ✓ Escritura de un guión base para las intervenciones.
 - ✓ Orden del ejercicio: desarrollo, conflicto y resolución.

Respecto al orden en el que se trabajó, consideramos la inauguración del evento por parte de la directora de la Facultad de Historia, la doctora María Teresa Cortés Zavala, seguido de una intervención por el doctor José Napoleón Guzmán Ávila como responsable de la materia de Historia de México VII, por mi parte dirigí el evento dándole el orden a la presentación de los trabajos. Los tiempos que aquí remito realmente son un esquema que traza el orden de las intervenciones, pues al improvisar es difícil terminar en el momento contemplado, ya que al momento de efectuar el ejercicio podemos exceder el tiempo, no obstante, el participante debe tener conciencia de su ritmo y tiempo al momento de su participación. Este orden lo concentramos en los siguientes cronogramas.

Cronograma del ejercicio

SECCIÓN 02

FECHA: 16/12/20

3:00-3:20	3:20-3:40	3:40-3:50	3:50-6:10	4:10-4:20	4:20-4:50
-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------

Inauguración y recepción del evento a cargo de Joel	Intervención del equipo 1	Comercial Equipo 2	Comercial Equipo 1	Intervención del equipo 2	Cierre del evento a cargo de Joel
---	---------------------------	--------------------	--------------------	---------------------------	-----------------------------------

SECCIÓN 01

FECHA 17/12/20

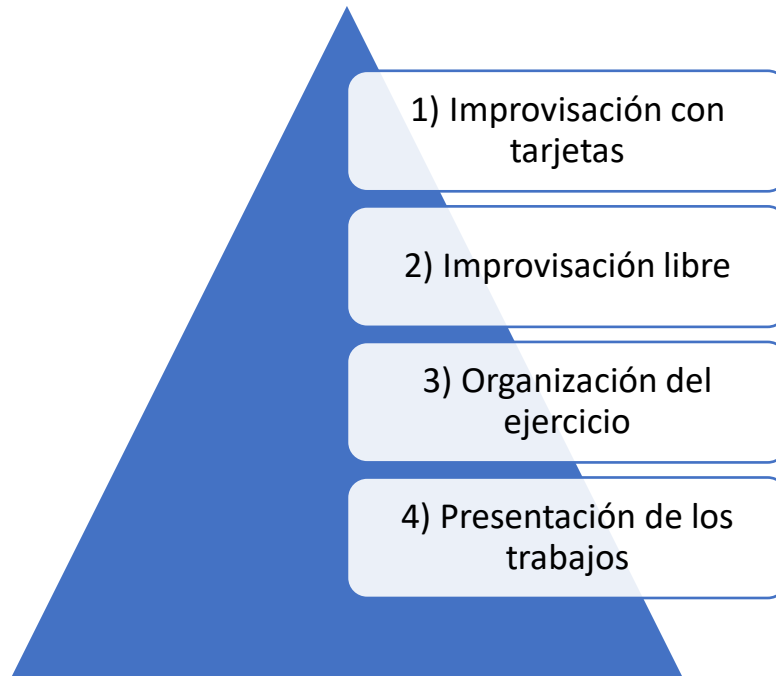
5:00-5:20	5:20-5:40	5:40-5:50	6:00-6:10	6:10-6:20	6:20-6:50
Inauguración y recepción del evento a cargo de Joel	Intervención del equipo 1	Comercial Equipo 2	Comercial Equipo 1	Intervención del equipo 2	Cierre del evento a cargo de Joel

Las presentaciones se dividieron en dos días: la sección 02 inició el miércoles 16 de diciembre del 2020 a las 3:00 p.m. y la sección 01 al siguiente día pero a las

5:00 p.m., con la finalidad de presentar los trabajos en los horarios de clases de las secciones y para que ejercieran los roles de actores y espectadores, generando dos matices de aprendizaje desde la observación y la participación. Al momento de hacer comentarios de los trabajos, los asistentes del primer día, la sección 01 hicieron comentarios positivos a los trabajos de la otra sección, al siguiente día, los compañeros de la sección 02 también dieron a conocer sus opiniones. En general, los cuatro trabajos fueron bien logrados, según las opiniones del público asistente a los eventos de las dos secciones. Dos días antes de las presentaciones, realizamos un ensayo general de los trabajos, donde analizamos algunos detalles preliminares previos a la presentación final.



Las actividades que emplee con los chicos del séptimo semestre concretan acercamientos preliminares que ayudan a adaptarse poco a poco a la dinámica de improvisación. El siguiente esquema, guarda el orden de ese proceso.



El objetivo principal de los guiones no fue memorizar un personaje, pues la naturaleza de los trabajos estuvo enfocada en la improvisación; los guiones ayudaron a los alumnos a crear un orden en las intervenciones, describir los lugares, los personajes, y los momentos escénicos que orbitan en el conflicto. Todos estos elementos fueron analizados en el libreto, organizado por dos integrantes de cada uno de los equipos.

En el caso de la sección 02, el compañero Miguel Agustín Pantaleón Méndez estructuró el orden del ejercicio según las intervenciones y la distribución de los argumentos de sus compañeros. Para el equipo de José Maximiliano Salazar Jasso, su guión concentró una historia referente a las haciendas de la época revolucionaria, donde los personajes cuentan con el matiz propio del momento en el que gira la historia, además de explicar las diferencias sociales entre ricos y pobres.

Cabe señalar que la propuesta de radionovela, por parte de ellos fue libre, las ideas, aditamentos, materiales y efectos fueron de su autoría; mi responsabilidad se concretó a dirigir los trabajos en los ensayos generales que se realizaron con ambas secciones; auxiliarlos con algún dato del contexto o del entorno. Sin embargo, la originalidad y creatividad de estos trabajos recayó en los ejecutantes.

Cuando hacíamos comentarios de los últimos ejercicios, los integrantes de los equipos contrarios elogiaban los trabajos de sus compañeros al lograr transmitirnos el suspenso y la intriga de la trama, a la que poníamos atención.

La idea de la radionovela fue la herramienta teatral que practiqué con los jóvenes con la idea de hacer un ejercicio teatral espontáneo, y en términos generales considero que cumplió su cometido en este proceso de enseñanza en alumnos universitarios.

CONCLUSIONES

La educación universitaria hace uso de distintos métodos y técnicas para la enseñanza de la historia, disponiendo de estrategias didácticas que tienen como objeto la innovación y la optimización del trabajo en clase y fomentando la participación de los alumnos a partir del análisis crítico del aprendizaje histórico. En los parámetros didácticos de la radionovela, la propuesta se desarrolla a partir del trabajo auditivo; trabajar los contenidos en el ámbito de la representación sonora, utilizando la imaginación para el proceso creativo y de aprendizaje.

No obstante, la improvisación es la responsable de conducir el curso de la trama y, por tanto, es el elemento fundamental para realizar el ejercicio radiofónico que involucra la representación histórica. Los alumnos ejecutaron los roles de creación, análisis y crítica por medio de la improvisación radiofónica además de vincular su conocimiento histórico tomando en cuenta la educación artística y auditiva.

Por lo tanto, la dinámica radio-teatral amplió el conocimiento de los estudiantes en clase y a través de sus trabajos representaron periodos, locaciones, situaciones y momentos cotidianos del tiempo histórico, es decir, la vida común del

hombre no protagónico en la historia. En el mismo concepto, el arte y la enseñanza son agentes constructores de los aprendizajes, donde los sujetos van moldeando su creatividad al trabajar en equipo y les otorga seguridad al hablar en público, también permite desarrollar habilidades artísticas y cognitivas.

Las sesiones aportaron los factores necesarios para construir y diseñar las radionovelas, las unidades de análisis vistas en clases fueron: la República Restaurada, porfiriato, revolución y posrevolución y en ellas abordamos los engranes políticos, sociales y económicos del último tercio del siglo XIX. La acelerada industrialización que experimentó México gracias a los capitales extranjeros dejó una huella cultural europea y estadounidense que permearon el arte y la educación porfiriana, principios identitarios del siglo XIX y de la modernización. En contraparte, también analizamos los cambios que perfilaron a la Revolución Mexicana para abolir el régimen de Díaz y democratizar el uso público de la tierra durante el siglo XX.

La vida cotidiana, como línea de investigación, estudia las conductas sociales y culturales que involucran al hombre común. En ese sentido, podemos conocer múltiples personajes que formaron parte de esa cotidianidad y entender así como era la vida común y corriente del siglo XIX; se planificaron personajes, entornos y locaciones, complementados por elementos visuales como videos.

Este trabajo radiofónico emplea elementos didácticos de la educación artística, sonora y teatral para plantear una perspectiva donde el aprendizaje histórico universitario genere una atmósfera narrativa ejecutada por los participantes, aprender desde el discurso y la narrativa en una historia radio teatral. La disposición de los estudiantes estimuló este trabajo colectivo para el análisis crítico de la historia.

Independientemente de lo lúdico, se buscó que el estudiante de historia aprendiera de forma crítica los procesos históricos analizados. Originalmente, esta propuesta se había pensado para el trabajo escénico, pero las condiciones de la pandemia nos orillaron al aprendizaje sonoro y auditivo a través de una propuesta didáctica que integra elementos visuales, donde los alumnos, por medio de sus

pantallas, estructuraban el momento histórico, manifestado desde la improvisación como acceso de representación sonora y la planificación del guion, la base o esquema de las intervenciones.

Además del trabajo en equipo, los alumnos desarrollaron habilidades, destrezas y competencias necesarias para el discurso y el entorno sonoro, también, los sonidos y argumentos que tenían lugar en las historias eran parte de este análisis del tiempo histórico. La radionovela o ejercicio radio teatral se acercó al modo de trabajo empleado con los alumnos, pues el aprendizaje sonoro también contribuye a la percepción crítica de la historia, considerando su relación teatral y artística y una buena herramienta didáctica donde los participantes plantearon y transmitieron sus conocimientos con una base dramática.

Por otra parte, el teatro es una excelente herramienta que no sólo representa nuestra realidad sino que nos instruye, nos educa, perdemos los miedos, construimos destrezas, habilidades, desarrollamos otra comunicación y, sin duda, con el apoyo de las otras disciplinas, permitió una manera didáctica y difusiva en donde no solo se trata de difundir el conocimiento histórico a nivel superior, sino de sembrarlo correctamente a partir de elementos didácticos, psicológicos y artísticos, para que el radio-teatro y la enseñanza de la historia se concatnen para fortalecer el conocimiento.

Los historiadores trabajamos en equipo cuando se trata de coordinar un texto académico, organizar mesas de trabajo, en la difusión y divulgación de la historia o en la planificación de programas de estudio. En suma, las actividades en las que se desenvuelve el historiador, forman parte del trabajo en conjunto que se hace con otros colegas y por esa razón acercar a los estudiantes de historia a las actividades dramáticas puede ser una buena herramienta no solo para el trabajo en equipo, también para hablar ante un público, como sucede al momento de presentar una ponencia en alguna conferencia.

Este trabajo tiene un enfoque interdisciplinario, gracias a estos párrafos puedo hilar las ideas principales del trabajo radio-teatral y de improvisación en la enseñanza de la historia y conocer los parámetros teóricos de la educación

entendiendo las nuevas necesidades que demanda la educación actual, en donde todos los integrantes del espacio áulico participamos y aprendemos.

Por otra parte, conocer la forma en la que opera el radio-teatro y llevar a cabo ejercicios ante un público virtual, propician al conocimiento de dinámicas y juegos en los que el teatro y la improvisación se adaptan a los contenidos escolares. La importancia del texto dramático impulsa la escritura y las actividades necesarias para montar una radionovela, denota un cúmulo de emociones que transfieren el conocimiento histórico pretendido por medio de la expresión auditiva, teniendo como parámetros fundamentales la radionovela, la educación artística, el teatro y la enseñanza de la historia.

Las últimas interrogantes que agrego van de la mano con la aplicación de la actividad y a las circunstancias a las que se enfrentaron los estudiantes dentro del manejo que le dieron a su ejercicio y su motivación misma, sin embargo ¿fue fácil para los alumnos?, ¿cómo seleccionaron a los personajes?, ¿qué tiempo histórico abordaron?, ¿se les facilitó la improvisación? En general, desarrollaron aptitudes que permitieron dar a conocer un tema histórico frente a radioescuchas de forma virtual, teniendo un satisfactorio crecimiento de personajes y los medios históricos a los que pertenecen.

Emplear la educación artística con la histórica aumenta el interés en la asignatura, y amplía las opciones que el docente tiene para impartir la asignatura analizando los estratos sociales, las condiciones campesinas y obreras, así como los paradigmas socioculturales del periodo final del siglo XIX y principios del siglo XX.

La radionovela llega a una representación auditiva del hecho histórico en términos didácticos, considerando los contenidos llevados a una secuencia histórica que nos permita conocer el tiempo histórico atendiendo locuciones. Estas improvisaciones sonoras fueron realizadas gracias al proceso creativo que generaron los estudiantes, reformando su conocimiento, dándolo a conocer por los radioescuchas.

Este análisis aborda una estrategia didáctica que ayuda a reconstruir un proceso histórico mediante la improvisación, quizá, en otra investigación, convenga hacer una práctica docente donde los alumnos puedan representar de manera física sus ejercicios teatrales y así comparar los resultados obtenidos con el presente material, enfocado en el aprendizaje sonoro.

En un inicio, cuando empezábamos el trabajo en grupo con las secciones, proponía trabajar el periodo del porfiriato en las radionovelas; trabajar los elementos referidos a la vida cotidiana como medio para conocer usos y costumbres que logren recrear esos matices en una representación. Al momento que los chicos diseñaban sus trabajos tenían la libertad de recrearlos de la manera que a ello les pareciera mejor y eso incluía la temporalidad del ejercicio. Por tanto, los trabajos no solo están orientados al periodo del porfiriato, también se abordaron temas alusivos a los conflictos revolucionarios y a los años posteriores.

Esta actividad lejos de llegar a la tensión, acercó al alumno a un trabajo que disfrutó en la medida que aprendía. Cuando un equipo participaba, los que escuchábamos aprendíamos también, al igual que todos los que apreciábamos esos materiales. El conocimiento, cuando parte de un vínculo creativo, conduce a un sentido transdisciplinario en donde se conjugan dos o más áreas de conocimiento como herramientas didácticas en las que se enjuician nuevos criterios para aplicar otras alternativas.

El trabajo virtual demuestra que a pesar de la pandemia del COVID-19, encontramos la forma de continuar con nuestras actividades cotidianas. La radionovela también es un juego de improvisación en sí misma, pues bastaría con estar con un grupo de participantes que organizan un trabajo radiofónico donde todos tienen los ojos cerrados o las luces apagadas, y en el escenario están los prestadores de voz de los trabajos, dándole el énfasis necesario para recrear esa historia auditiva. La idea es generar un ambiente de reflexión en el público que escucha y se hace cómplice al momento de apreciarlo.

Esta experiencia me permite entender que los estudiantes muestran interés en la asignatura con dinámicas distintas y la radionovela, a través de la mecánica

teatral de la improvisación, funge como herramienta didáctica en la que los alumnos desarrollan aptitudes y dinámicas creativas. Otro aspecto que rescato, es pensar en el futuro de estos jóvenes de la Facultad de Historia, pues quizá muchos se involucren en la docencia.

Quiero enfatizar mi gusto de convivir con todas y todos los integrantes de las secciones 01 y 02, tuve la oportunidad de enseñar lo que yo he aprendido en mi taller de teatro y compartir mis líneas de investigación con los compañeros, creando un triángulo disciplinario entre la enseñanza de la historia, el radio-teatro y la educación artística, llevándome también grandes aprendizajes al realizar esta práctica docente y de dirección, no solo los chicos que participaron en las actividades aprendieron, en realidad lo hicimos todos desde diferentes posturas: actores, guionistas, logística o en mi caso en la dirección y coordinación, y por último, todos los que asistimos como espectadores.

Como últimas consideraciones, quiero agregar que esta investigación y propuesta didáctica es el resultado de las actividades en las que los alumnos participaron, y quizá sea necesario buscar nuevos acercamientos para hacer comparativas de resultados y consultar materiales que versen sobre el tema, teniendo en mente la innovación educativa como fundamento de análisis histórico.

ANEXOS

INSTITUCIÓN: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

GRADO A TRABAJAR: Cuarto año (Séptimo semestre)

ASIGNATURA: Historia de México VII

NIVEL DE EDUCACIÓN: Superior

FECHA DEL EJERCICIO: Diciembre del semestre non 2020-2021

DIARIO DE CAMPO

28 de octubre del 2020

En esta sesión trabajamos la vida cotidiana durante el porfiriato, tomando en cuenta el proceso de modernización que vivía el país, así como las relaciones sociales y los elementos de identidad nacional. En conjunto, se le mostró al alumno la urbanidad como entorno social de conductas, en un proceso cambiante que conlleva a otros patrones de conducta, identificado en el Ramo de Diversiones Públicas. El registro histórico y documental de este tipo de acervos remite a diversas actividades de recreación del momento como teatro, corridas de toros, peleas de gallos, circo y cine, por mencionar algunas, además de las fiestas, civiles y

eclesiásticas. Todo este conjunto de ideas lo desarrollé en las siguientes actividades:

- 1) Exposiciones de la vida cotidiana en el porfiriato y la participación de la mujer en los oficios.
- 2) Video de la vida cotidiana en YouTube
- 3) Semblanza histórica de la radionovela

El objetivo fue conocer en dos dimensiones la vida cotidiana del México porfiriano, de forma general para la sociedad, y de manera particular, los oficios a los que se dedicaban las mujeres comunes, como profesoras de primeras letras, costureras, o enfermeras. Además, reforcé mi intervención con un vídeo de YouTube en el que los alumnos identificaron, de manera visual, modas, cultura, arte, sitios de congregación y jerarquía social.

29 de octubre del 2020

Sección 01

En esta sesión analizamos las características de la llegada del cine a México, como parte de la cultura europea, sin embargo, también hicimos énfasis en el sentimiento nacionalista. Iniciamos la sesión con el documental “Y el cine llegó” también recuperado en YouTube, con el objetivo de ampliar la temática de las diversiones públicas porfirianas. Las participaciones por parte de los alumnos fueron activas, mostrando interés en este ramo de la vida privada, además de incorporar todos estos elementos para la construcción del material radiofónico.

3 de noviembre del 2020

Sección 02

Después de una breve discusión acerca de los materiales, lecturas y actividades que realizamos, construimos los equipos, divididos en dos, cada uno con cinco integrantes y con un respectivo capitán. Por mi parte, subí un archivo a classroom para que siguieran su planificación de la radionovela.

Sección 01

Ese mismo día trabajamos con la sección 01 la organización de sus equipos, teniendo dos equipos con cuatro integrantes cada uno para sus radionovelas. Dentro de la organización, hablamos del manejo de la improvisación, el manejo de los personajes, las locaciones y los elementos visuales y sonoros que agregarían además del guion; los trabajos estuvieron sujetos a un margen de tiempo de 15 a 20 minutos.

11 de noviembre del 2020

Sección 02

Las exposiciones, lecturas, videos y actividades realizadas a lo largo del curso permitieron el análisis y la crítica del tiempo histórico, utilizando recursos visuales y cuadros. Por otro lado, iniciamos el ejercicio previo de la improvisación con temática libre, para empezar el proceso.

Sección 01

Iniciamos la dinámica de improvisación histórica con la sección 01 de manera virtual, considerando las experiencias anteriores con base en la improvisación, organizaron los siguientes ejercicios: el primero fue el juego de las tarjetas , que consistía en formar una historia según la relación de las imágenes de forma continua y que permitiera la hilaridad de una historia a pesar de la nula relación que las imágenes pudieran tener, ayudando este ejercicio a la agilidad mental necesaria para la improvisación.

15 de noviembre del 2020

Sección 02

El primer ensayo de la sección 02 se formó en esta clase, para empezar, el equipo 1 dio a conocer un avance preliminar de su radionovela “Pélate Chema”

sustentado en la Decena Trágica narrando la vida de un personaje testigo de ese acontecimiento histórico. Los comentarios fueron objeto de análisis para la presentación ante un público enfocado en ello, hablamos del entorno histórico desde la perspectiva cotidiana.

ORDEN DE LAS RADIONOVELAS

Los jóvenes ensayaron sus trabajos para presentarlos ante un público, además de encontrar elementos vocales y auditivos para pulir algunos detalles con el objetivo de mejorar los alcances del trabajo. La emoción de los estudiantes al momento de participar la expresaban mediante comentarios entre ellos mismos; mencionaban sus nervios, sus expectativas, en fin, todo un conjunto de emociones y sentimientos encontrados en una actividad que sale de los matices tradicionales de trabajo. En las horas previas, los estudiantes y yo estuvimos en contacto para atender algunas dudas o preguntas que tuvieran respecto al trabajo, petición que me habían hecho con anterioridad.

Las presentaciones fueron bien logradas por parte de los cuatro equipos, los trabajos cumplieron los objetivos perseguidos en la búsqueda del análisis y representación del hecho histórico, sus matices de actividad didáctico-recreativa son los elementos teatrales aplicados a la enseñanza de la historia. El ejercicio teatral que trabajé con los alumnos versó sobre la ejemplificación de la radionovela histórica ambientada según los periodos que trabajamos en el contenido.

Pude apreciar el liderazgo ejercido por las compañeras que coordinaron los ejercicios; otros, se desempeñaron en la elaboración y redacción del guión o libreto, siendo este el soporte en el que se establecía el orden del trabajo. Destaco el trabajo de José Maximiliano, integrante de la sección 02.

El libreto tiene muchas aristas, desde la perspectiva de los ejecutantes. Además de funcionar como un dispositivo de información en el que los alumnos codificaran el orden de sus intervenciones, sin embargo, el resultado fue más estructurado por parte de ellos, pues redactaron (o en su caso, redactó la persona comisionada del guion) un material dramático corto en el que no solo se guardaba

el orden del trabajo, también los alumnos incursionaron en una escritura dramática orientada al tema que ellos deseaban elaborar.

Antes de iniciar los ejercicios, la doctora Cortés dio las palabras inaugurales, seguido del doctor Napoleón y un servidor para agradecer a los compañeros que se habían conectado virtualmente para conocer los trabajos. Los actores de voz se enfrentarían a un público mediante este juego, al que asistieron virtualmente profesores de la Facultad de Historia, del Instituto de Investigaciones Históricas, de la Maestría en Enseñanza de la Historia del propio Instituto y de la Casa de la Cultura de Morelia, así como alumnos y compañeros.

También estuvieron presentes compañeros de mi sección, así como la doctora Guadalupe Chávez Carbajal, quien da clases en ambas instituciones, incluyendo a la sección 01 con la asignatura de Historia Social del Arte Mundial y a mi grupo Análisis de las Prácticas Docentes. Las dos secciones estuvieron presentes en los ejercicios, teniendo los dos días una asistencia cercana de 30 a 35 personas como audiencia. El orden de las presentaciones obedeció a los horarios que tienen ambas secciones, por esa razón, la sección 02 abrió las ejecuciones y la sección 01 cerró.

Las siguientes notas son una semblanza de las historias radiofónicas, sus tramas, personajes, locaciones y tiempo histórico que desarrolla por medio de la improvisación.

Sección 02

Equipo 1 "Pélate Chema"

Personajes:

Chema

Nicolás

Tiendero

Carmen

El tiempo de jugar se acercaba para la sección 02, su turno en el escenario virtual estaba ya por iniciar; he de confesar que los problemas técnicos hicieron de las suyas los primeros minutos, pero ya resuelto el problema, logramos iniciar el día 16 de diciembre del 2020, los compañeros iniciaron con las tandas de ejercicios radio-teatrales. En mi calidad de conductor y coordinador de los ejercicios, dirigí la palabra a la directora de la Facultad, quién inauguró formalmente este espacio para el desarrollo de esta actividad.

Fue el equipo comandado por Ublanicza Cruz Marín el que abrió el escenario virtual. Su trabajo se tituló “Pélate Chema”, historia que relata la anécdota de un joven soldado recién reclutado en el ejército que vio la Decena Trágica del 9 de febrero de 1913. Nicolás visita a su compadre, dueño de una tienda y va acompañado de su esposa Carmen. En la plática sostenida entre ambos, comentan las dificultades que viven por los estragos de la revolución. Chema, el hijo del abarrotero, es también ahijado de Nicolás, a quien aprecia mucho por ser hijo de la familia. De repente, Nicolás pasa a saludar a su ahijado y después de un apretón de manos recuerdan el tiempo que ha pasado desde que este último se enlistó en el ejército.

Chema, al ser muy joven, relató su experiencia y luego procedieron a tocar un asunto bastante serio: un secreto que podía costarle la vida. Nicolás, atento a la situación, le dice que confíe en él. Chema confió entonces lo ocurrido en torno a la muerte de Madero y Pino Suárez, confesándole que Huerta había planeado todo; había sido testigo de ello, por eso su vida peligraba. Después de esa charla, la familia se retira de la tienda y llegan a su casa, ahí le comenta Nicolás a su mujer lo que le había dicho su ahijado.

Ella le dice de un pariente cercano que trabaja en los Estados Unidos, cree que sería buena idea se vaya a aquel país para no ser descubierto. El equipo 1 de la sección 02 utilizó interesantes materiales en sus trabajos como la pieza de las hermanas Mendoza “El cuartelazo,” un material musical valioso que permitió amenizar el trabajo. El final del ejercicio, se amalgamó con la intriga y suspenso acerca del destino de Chema, pues al final, marchó a los Estados Unidos.

Equipo 2 “Vientos del sur”

Personajes:

Eulalio

Amanda

Capitán Mondragón

Alondra

El segundo equipo ofreció un ejercicio llamado “Vientos del Sur”. Todo comienza con la narradora, que va hilando los antecedentes de esta historia y su orientación dirigida a obreros, campesinos e indígenas en los tiempos de la revolución mexicana. El ejercicio también mostraba matices de la vida social en las haciendas y las relaciones desiguales entre rancheros, hacendados y campesinos; el robo y despojo de tierras estaba presente en la atmósfera que creaba la narración de la alumna Danae, para aterrizar en la historia de Eulalio y su familia de ocho hijos con Amelia, habitantes de un pueblo cercano a una hacienda famosa.

Este matrimonio pasaba por momentos muy duros, pues el dinero cada vez alcanzaba para menos y la responsabilidad de Eulalio de sacar a su familia adelante no era suficiente para llevar el pan a la mesa. Las jornadas laborales de Eulalio eran de 14 horas y trabajaba por un sueldo de 25 centavos diarios. En cierta ocasión, Amelia salió al mercado con la suerte de encontrar empleo como costurera. En el

mercado del pueblo conoció a Alondra Mondragón Betancourt, quién era una señorita adinerada de una de las haciendas más pudientes de la región.

Cuando Amelia le comenta la necesidad tan grande que ella tiene de conseguir trabajo, Alondra se lo ofrece, pues necesita una muchacha que le ayude con sus vestidos. Alondra regresa a su casa luego de comprar esas exquisitas telas finas para la confección de sus vestidos y, aprovecha el momento para comentarle a su hermano que deseaba tener una persona para que le ayudara con los vestidos.

El hermano, el capitán Francisco Mondragón Betancourt, le expresa a su hermana que había mucha servidumbre en la hacienda. También manifiesta su inconformidad porque ésta salga al pueblo debido a que la situación no pintaba para andar por aquellos lugares, pues la inseguridad en tiempos de la revolución era una constante. A pesar de ello, Amelia consiguió su trabajo y comienza a manipular una costosa máquina de coser para los vestidos, lo que solo las personas acaudaladas de la época podían hacer.

En cierta ocasión, el capitán Mondragón se percata de que un intruso estaba en las milpas robando, discute con él alegando que esa era propiedad privada. Ese intruso era Eulalio, el esposo de Amelia, quien intentaba tomar unas mazorcas para llevarle de comer a sus hijos. El capitán lo encarceló por andar “robando”. Amelia notó la ausencia de Eulalio, pensó que seguramente estaba bajo el influjo del alcohol en alguna cantina del pueblo.

Después, las piezas del rompecabezas se acomodaron, los Mondragón Betancourt se dieron cuenta de que Eulalio era el esposo de Amelia, la costurera, e inmediatamente desconfiaron de Amelia. Al poco tiempo, Alondra la corre, pero el matrimonio humilde no se queda de brazos cruzados y en un enfrentamiento a balazos, el capitán cae muerto por parte de Eulalio. Este hecho los obligó a huir de aquel pueblo, enlistándose al ejército zapatista.

Esta intervención estuvo ambientada en el límite histórico entre porfiriato y revolución. Cabe destacar que la hija de la alumna Ublanicza, dio voz a los niños que formaban el matrimonio entre Eulalio y Amelia. Los personajes estuvieron bien

definidos y el guión aportó los matices necesarios para el trabajo, siendo José Maximiliano la persona responsable de la redacción del guión.

El objetivo se cumplió en términos pedagógicos y artísticos, los alumnos se acercaron a una actividad didáctica fuera de los estándares comunes utilizados en el programa. Crearon trabajos originales en los que sustentaron lo relativo a las clases de la asignatura con base en el análisis de la vida cotidiana. Para el caso de los detalles técnicos, hubo un poco de interferencia e interconexión del internet, algo normal, al momento de las ejecuciones, algunos compañeros se escuchaban menos que otros.

En relación al desempeño de los trabajos, todas y todos en general cumplieron con sus participaciones, pero la evolución de los personajes varió en algunos casos, así como las intensidades aplicadas a la radionovela, en general, fueron buenos trabajos. Al igual que los textos leídos para las improvisaciones. El tiempo estimado entre todos los trabajos varió, teniendo una duración programada en un máximo de 15 minutos; algunos de los participantes terminaron sus trabajos en un lapso de 12 a 13 minutos o de 8 a diez minutos. Respecto de los recursos utilizados, recurrieron a música de la época, efectos de sonido e imágenes y fotografías que reforzaban las locaciones de la historia.

Por lo que hace a los diálogos de los personajes, algunos trabajos estuvieron enfatizados a formas de hablar del tiempo o acentos marcados de alguna región del país. Otra observación que aprecié fueron los tonos de voz, que en ocasiones se perdía por la conexión y en otros casos por la proyección de los chicos, la actual, a veces no favorecía la intensidad de los otros. Por otra parte, en algunos momentos el vocabulario que utilizaban los ejecutantes, no era acorde a la temporalidad referida, pues de forma inconsciente decían frases propias a nuestro siglo y, en otras ocasiones perdía fuerza el personaje, afortunadamente lograron resolverlo.

Los ejercicios fueron concretos, llenos de emotividad, trabajo colectivo y un diseño bien definido de los personajes. Ambos equipos llegaron a un intercambio de ideas donde se elogiaba o se enfatizaba sobre detalles que habían sobresalido en el contexto de la historia relatada. Puedo señalar que hubo un gran avance con

este grupo en su disposición de trabajo y compromiso. Este fue un primer paso en el sentido práctico donde el arte teatral, adaptado a esta emergencia, cumple como una actividad innovadora para adaptar el trabajo docente ante esta pandemia, por tanto, la pantalla en la que estamos trabajando se convierte en el medio, el soporte de trabajo; no es un impedimento que estropea la práctica docente, el ejercicio de radionovela se adapta a estas necesidades.

Sección 01

Equipo 1 Amor ¿Y la hacienda?

Personajes:

Álvaro

Antonio del Moral

Lucinda

Martha

Al día siguiente, la sección 01 participó con sus intervenciones por parte del equipo 1. La radionovela que diseñaron tomó por nombre “Amor, ¿y la hacienda?” uno de los espacios en el programa radial ficticio *La hora del recuerdo*. Para iniciar, Felipe de Jesús condujo el programa creando una atmósfera que hacía sentir al radioescucha como si se tratara de una estación radial original.

Después de esta pauta, comenzó la historia en la que una pareja de empresarios llega a la ciudad de Morelia, mirándola como una opción para los negocios. Sus nombres eran Lucinda y Álvaro de Mier. Las historias de vida de ambos personajes ejemplificaban el tipo de vida que llevaba la élite acaudalada, pues Lucinda, según la historia, residía en España.

Algo que tenía en común la joven pareja de empresarios, era su gusto por lo afrancesado y sus exquisitos estilos. En una ocasión, el matrimonio hablaba sobre

las altas y bajas de los negocios justo al momento de su llegada a Morelia en 1887, poniendo en tela de juicio el desarrollo de los negocios emprendidos; buscaban otros métodos y formas de trabajo. Acto seguido, Lucinda le comenta a su marido que saldrá a tomar el te con unas amigas, pero su esposo no estaba de acuerdo con esa decisión de su esposa, pues no las consideraba mujeres de fiar.

Lucinda, seducida por los comentarios de su amiga, encontraría otra alternativa para no dejar esa pudiente posición. Los estragos económicos se hacían presentes en los negocios del señor Mier, por ello invitaron a comer al señor Antonio del Moral y Peredo, quien iba acompañado de Martha, amiga de Lucinda. Aquel hombre acaudalado cortejaba a Lucinda por medio de misivas. La joven no sabía qué hacer, sospechaba que su otra amiga, Graciela, algo tramaba.

La desdichada Lucinda confirmaba todas las faltas por parte de su marido y su amiga Martha; un conflicto amoroso los envolvía dentro de una hacienda cercana. En una ocasión Lucinda confrontó a Graciela, quién le confesó la infidelidad de Álvaro. Después, Lucinda aceptó la propuesta de Antonio del Moral, quien le enviaba constantemente cartas, pues aquel caballero deseaba conocerla e invitarla a salir, pero ella estaba confundida y no sabía si era correcto conocer a don Antonio.

Los amores parecían estar al revés. En una ocasión, Antonio le escribió una carta a Martha para que le ayudara a separar a Álvaro de Lucinda, pues él estaba más que enamorado de ella; le había contado de aquella cita atrás de la catedral de Morelia. Antonio, le recordaba en ocasiones la falta de atención de su marido hacia ella, a lo que respondía que ella no tendría los mismos modos que él, dando por entendido que la moral debe reinar en cualquier momento.

El tiempo pasaba velozmente, Antonio estaba loco de amor, al grado de mandar matar al marido de la muchacha que él pretendía. El secuaz accedió a dicho trabajo, pero, el tiempo se encargó de distanciarlos. Al mes, regresó Álvaro de aquel viaje a los altos de Jalisco y saludó calurosamente a su amada. Platicaron un poco y después, Álvaro soltó en llanto confesando su infidelidad con su supuesta amiga, situación que claro, Lucinda ya sabía. Con el paso de los años se reconciliaron,

dejando atrás todo tipo de malos recuerdos. La pareja había sido bendecida, pues Lucinda estaba embarazada.

Días después, recibieron una invitación de Antonio del Moral a su casa, a lo que Lucinda se negaba. Cuando ella estaba a punto de contarle todo a Álvaro, unos pistoleros arribaron al sitio oscuro donde ellos se encontraban, arrebatándole la vida a Álvaro. El responsable fue nada menos que don Antonio. La dolorosa muerte del esposo de Lucinda provocó en ella una profunda tristeza, justo cuando ella iba a confesarle todo a Álvaro, tres hombres le dispararon y sus últimas palabras fueron “Amor, la hacienda”.

Después de la música de fondo, continuó la locución radiofónica con la nota publicitaria en el espacio “La hora del recuerdo” conducido por Felipe y su anuncio de “Sal de Uvas Picot”, seguido del Jabón “La Corona” por parte del compañero Kevin, quién también comentó la hora exacta. Por último, Emmanuel finalizó los comerciales promocionando los famosos “Chocolates Evapor”, una golosina de primera calidad y con el término de este anuncio finalizó el trabajo.

Equipo 2 “Pleito entre hermanos”

Personajes:

Julián

Agapito

Petronila

Maclovia

Para el caso del equipo 2 de la sección 01, los integrantes decidieron grabar su ejercicio para evitar desajustes por causa de la conexión a internet, ya que algunos de ellos no se encontraban en Morelia. El ejercicio inició con el anuncio de los cigarrillos “El centenario”, propiedad de El Buen Tono S.A., y al finalizar el comercial, inicia la historia habla de dos hermanos, Agapito y Julián, que viven en el ambiente campesino y a su vez están descontentos con el régimen de Díaz.

Julián decidió enlistarse en las filas de la revolución, dejando a su amada esposa en casa. En el enfrentamiento, Julián resultó herido y su hermano Agapito pensó que había muerto. Regresó al pueblo y le contó a Maclovia que Julián había muerto. Para sorpresa de Agapito, Maclovia le dijo que ella estaba enamorada de él y comenzaron a sostener una relación amorosa sin importarles lo que la gente dijera. Pasaron los meses y un día, Petronila les hizo saber que Julián estaba en el pueblo y que lo sabía todo. Cuando los encuentra, Julián le reclamó a Agapito que siendo su hermano lo había traicionado, primero al dejarlo solo en la batalla y luego por quedarse con su esposa. Para solucionar ese problema, lo reta a un duelo y Julián mata a su hermano y en un descuido, Maclovia tomó el arma de Agapito y mata a Julián.

Los equipos participantes lograron hacer intervenciones muy ambientadas en los periodos trabajados en clases haciendo uso de su creatividad, enriqueciendo sus trabajos con imágenes y sonidos que recrean los tiempos. Cabe mencionar que todos los aditamentos utilizados como imágenes, sonidos y efectos, permitieron que el espectador apreciara un trabajo completo en materia de elementos visuales que precedían a los recursos sonoros.

Por otro lado, los comerciales agregados a los trabajos de improvisación generaban la idea de anunciar productos de la época. Su función no solo fue anunciar, lógicamente fue parte del trabajo, donde los participantes complementaban sus radionovelas con notas publicitarias. Estos ejercicios robaron la atención de la concurrencia radiofónica, que señalaba su agrado al ser notas tan picarescas. En el siguiente cuadro cotejo los ejercicios, personajes e integrantes de estos trabajos de radionovela.

Integrantes de las radionovelas

Sección	Equipo	Ejercicio	Personajes	Intérpretes
02	01	<i>Pélate Chema</i>	Chema	Javier Iván

			Nicolás	Miguel Agustín
			Tiendero	José Manuel
			Carmen (Esposa de Nicolás)	Carmen
02	2	<i>Vientos del Sur</i>	Narradora	Danae
			Eulalio Martínez	Rodolfo
			Amanda Ruiz	Ublanicza
			Capitán Mondragón	Javier Cázares
			Alondra Mondragón	José Maximiliano
01	1	<i>Amor ¿y la hacienda?</i>	Álvaro	Jesús Emmanuel
			Antono del Moral	Kevin Isaac
			Lucinda	Sandra Yolanda
			Martha	Felipe de Jesús
01	2	<i>Pleito entre hermanos</i>	Julián	Víctor Moreno
			Agapito	Saúl Ayala
			Petronila	Nallely
			Maclovia	Josefina

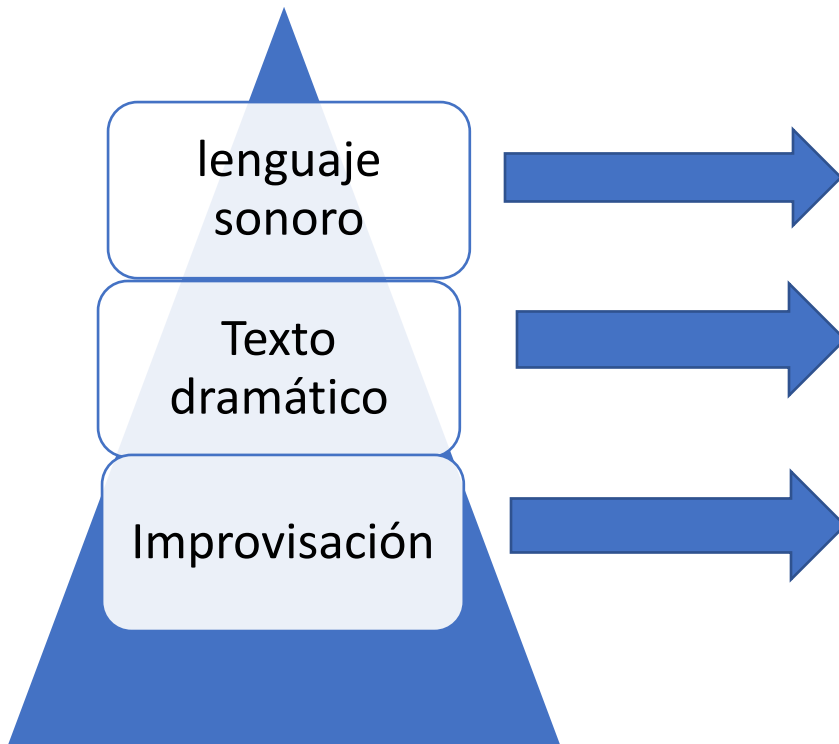
CUADROS DE CONCENTRACIÓN

Cuadro 1 Principios teórico-prácticos del teatro en la radionovela.

Los elementos que estimulan la intervetración verbal son la voz, efectos de sonido y manejo del lenguaje-discurso.

Compuesto por el guion como esquema de trabajo en el que se organiza el análisis, la crítica y el orden del trabajo.

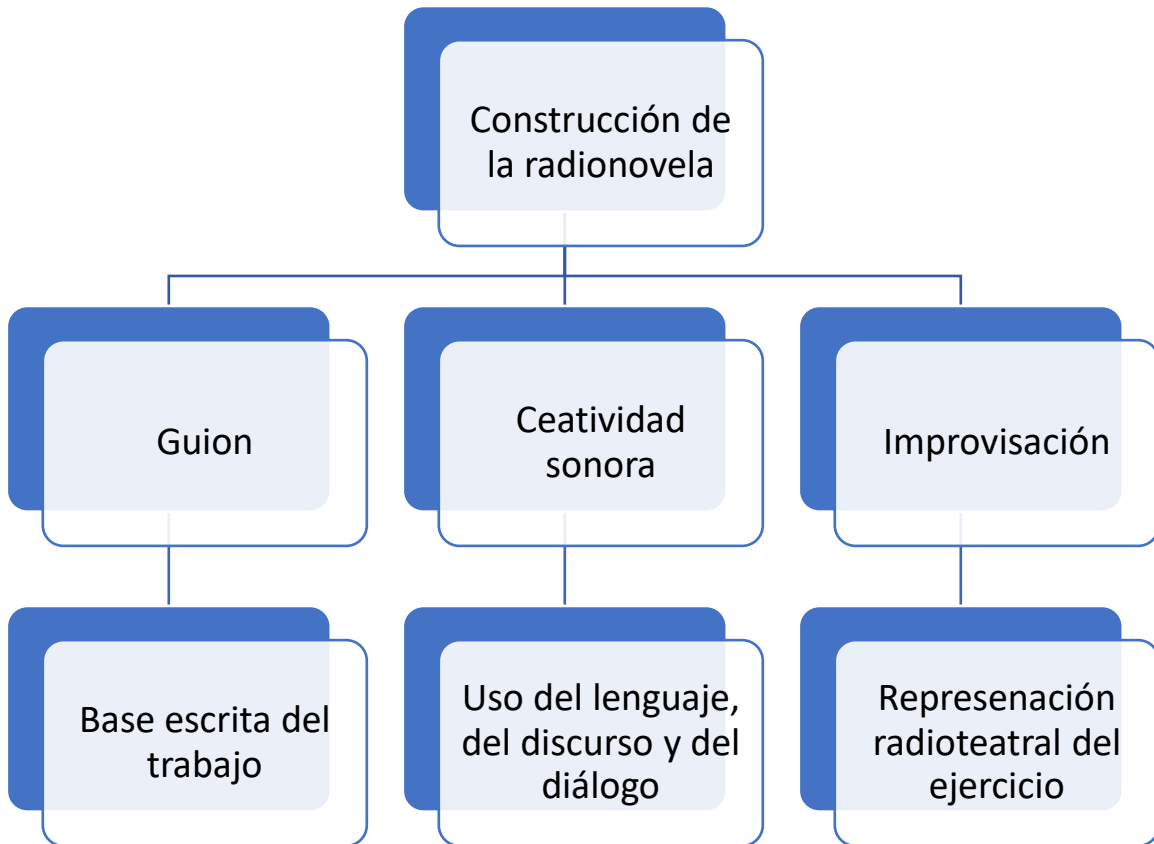
Es el ejercicio que recrea la narración de la radionovela desde la óptica teatral al construir una historia estructurada en el juego de simulación.



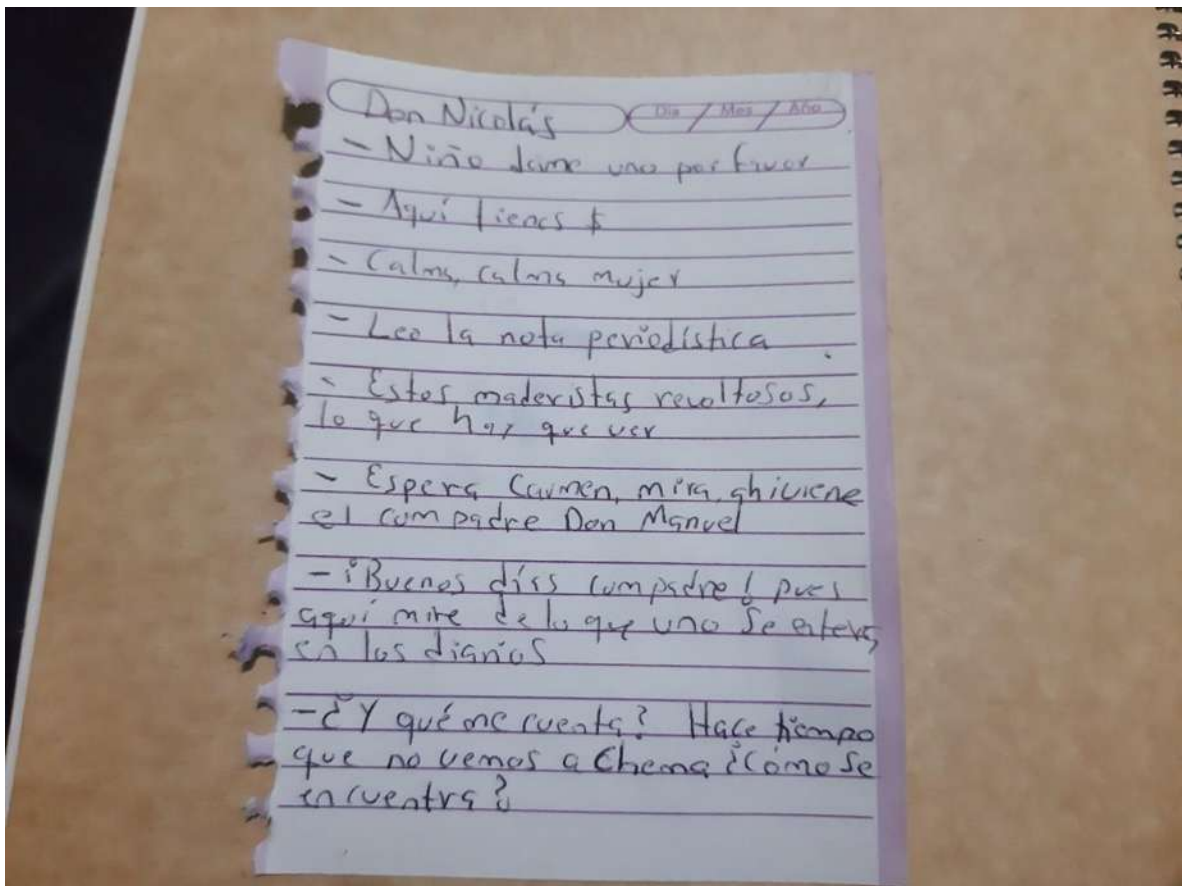
Cuadro 2 Formas de la dramaturgia en la radionovela



Cuadro 3 Formas de expresión de la radionovela



Evidencia 2: Guion del personaje "Don Nicolás", del alumno Miguel Agustín Pantaleón Méndez de la sección 02.



- Pues habría que platicar con nuestro joven ahijado para saber lo que le aflije. Recuerde que hoy por la tarde tenemos una cita para comer.
- Este Maño que no me gusta
- ¡Buenas tardes compadre!
- ¿A poco cree en esas cosas? ¡no funcionan!
- Calle Carmelita, mejor pasamos a comer
- ¡Muy exquisito todo! Compadre
- Que en paz descanse la comadre
- ¿Está Cheme? ¿puedo saludarlo?

Dia / Mes / Año

- Chamo, hijo ¿Estás ahí?

- ¡Ahijadito! Tanto tiempo sin verte, te noto preocupado, como de sercajado ¿te puedo ayudar? Cuéntame.

- Yo pensé que te encontraría feliz, tras haberte enlistado en el regimiento, Creí era tu sueño.

- Lo que me platicas es abrumante

- Entonces ¿Qué ocurrió en realidad?

- Fuiste testigo de la muerte de Madero y de Pino Suárez. Es algo natural que sientas miedo pero ntp buscaremos una solución para ver que podemos resolver y tu también debes platicar con tu padre sobre esto.

— Es un buen muchacho, ~~no se~~

— Tenemos que hablar, nos
pasamos a retirar Campside y
muchas gracias por las estaciones

FUENTES DE CONSULTA

- Acaso María, *Reduvolution, hacer la revolución en la educación*, Paidós, Barcelona, 2015.
- Acaso María, *Pedagogías invisibles, el espacio del aula como discurso*, Catarata, Madrid, 2012.
- Acaso María, *Art Thinking. Cómo el arte puede transformar la educación*, Planeta, España, 2018.
- Acosta Siva Adrián, *Estado, política y universidades en un periodo de transición*, F/C/E, México, 2000.
- Agudelo Gómez Carlos Julio, *El teatro como estrategia didáctica en la enseñanza aprendizaje de las ciencias jurídicas*, Universidad Sergio Arboleda, Colombia, 2015.
- Álvarez García, Isaías *Planificación y desarrollo de proyectos sociales y educativos*, Limusa, México, 2010.
- Álvarez Domínguez, Pablo *el teatro como herramienta didáctica en la enseñanza de la historia de la educación contemporánea*, depósito de investigación, Universidad de Sevilla, España, 2015.
- Ander-Egg, Ezequiel, *Claves para introducirse en el estudio de las inteligencias múltiples*, Limusa, México, 2008.
- Artaud Antonin, *El teatro y su doble*, Tomo, México, 2009.
- Barba Eugenio, *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*, escenología, México, 2000.
- Brunner, Ilse, Rottensteiner, Erika, *El desarrollo de las inteligencias en la infancia*, F/C/E, México, 2006.
- Camero Francisco, *Cómo enseñar aprendiendo, sugerencias a maestros y alumnos*, Nuestro Tiempo, México, 1999.
- Cañas Torregrosa José, *Taller de juegos teatrales*, Octaedro, Barcelona, 2015.
- Chávez Carbajal, Guadalupe, "Entre la reflexión y la investigación. Un juego de espejos en la enseñanza de la historia" en Zavala Ana (Coord) *De práctica a la escritura. Trece ejercicios en torno a la práctica de la investigación y a la enseñanza*, UMSNH, México, 2017.

Cruz Pantoja Norma Elisa, Lázaro Cervantes Laura Jaqueline, Tesis de licenciatura en pedagogía *La radionovela como herramienta pedagógica para la Enseñanza de la Historia de México en el tercer año de secundaria*, UPN, México, 2016.

Del Toro García, Antonio *Teatralidad, ¿Cómo y por qué enseñar textos dramáticos?*, Grao, Barcelona, 2011.

Delhumeau, Antonio, *El hombre teatral*, Plaza y Janes, México, 1983.

Denyer, Furnémont, Poulain, Vanloubbeeck (colaboradores), *Las competencias en la educación. Un balance*, F/C/E, México, 2007.

Díaz Barriga, Ángel, *Didáctica y Currículum*, Paidós, México, 2019.

Docí Mariano, *Garabatos teatrales*, Octaedro, España, 2013.

Dort, Bernard, *Condición sociológica de la puesta en escena teatral*, Paso de Gato, México, 2010.

Dubbatti, Jorge, *Teatro comparado, cartografía teatral*, Paso de Gato, México, 2010.

Duschatzky, Silvia, Stulwark, Diego (Coords.) *Imágenes de lo no escolar en la escuela y más allá*, Paidós, España, 2011.

Estrada Rodríguez, Pedro Antonio, *La evaluación en la educación primaria, una aproximación etnográfica*, IMCED, México, 1996.

F. Hill Winfred, *Teorías contemporáneas del aprendizaje*, Paidós, Buenos Aires, 1974.

Fernández Mónica, *Los juegos del aprendizaje en la historia: Algunas experiencias dentro del aula*, Conferencia efectuada en la XVI Jornada Nacional y V Internacional de Enseñanza de la Historia, septiembre del 2013.

Freire, Paulo, *Pedagogía, del oprimido*, Siglo XXI, México, 2016.

Freire, Paulo, *Pedagogía, de los sueños posibles*, Siglo XXI, México, 2014.

Gallardo Hurtado, José Miguel *Educateatro. Pedagogía del teatro*, Trillas, México, 2020.

Gallinar Sánchez, Raúl, *Criterios de objetividad de la investigación práctica y educativa: un análisis crítico a las reflexiones de Shulman y Ferry, desde los pensamientos de Agnes Heller, Pierre Bourdieu*,

García Salazar José Luis, *creatividad, la ingeniería del pensamiento*, Trillas, México, 2012.

Garner Paul, *Porfirio Díaz, del héroe al dictador; una biografía política*, Planeta, México, 2003.

Gené Juan Carlos, *El actor en su sociedad*, Paso de Gato, México, 2010.

González Parrera, Montserrat, *El teatro como estrategia didáctica*, UBA, España, 2008.

Guzmán Ávila, José Napoleón “Profe ¿Cómo debo enseñar historia?” en Zavala Ana (Coord), *De práctica a la escritura. Trece ejercicios en torno a la práctica de la investigación y a la enseñanza*, UMSNH, México, 2017.

Kuntz Ficker Sandra, *México, la apertura al mundo*, tomo III, Taurus, España, 2012.

Latapí, Mariana, *El teatro histórico como ámbito educativo. Análisis de cuatro obras para conmemorar el triunfo de la República en Querétaro*, UAQ, en “Historia y Memoria”, julio-diciembre del 2018.

Lázaro Cantarín, Julio, *Taller de teatro*, CCS, España, 2011.

Loyola Guillermo, *Pedagogías y experimentación en el teatro latinoamericano*, Escenología, México, 1996.

Marcelo, Carlos, Vaillant, Denise, *Hacia una formación disruptiva de docentes*, Narcea, España, 2011.

Matute Álvaro, *A cien años de Porfirio Díaz*, UNAM, México, 1979.

Mckenzie Norman, Eraut Michael, C. Jones Hyewl, *La enseñanza y el aprendizaje*, SEP-Setentas, México, 1974.

Monroy Bautista Fidel, *Propuesta para la formación de actores*, Escenología, México, 1996.

Motos Tomás, *Teatro aplicado, teatro del oprimido*, Octaedro, Barcelona, 2015.

Not, Louis, *Pedagogías del conocimiento*, F/C/E, México, 2017.

Ochoa, Álvaro, *Historia y posmodernidad*, UMSNH, México, 2011.

Ontanaya Miguel Ángel, *Taller de interpretación teatral*, CCS, Madrid, 2011.

Parcerisa Aitur, *Materiales didácticos de los museos; un recurso para el aprendizaje*, disponible en: López Rodríguez Francesc, *recursos y estrategias para estudiar ciencias sociales*, laboratorio educativo, España, 2010.

Pérez Montfort Ricardo, *La cultura* vol. IV de la colección “México Contemporáneo”, F/C/E, 2010.

Pimienta Prieto Julio, *Evaluación de los aprendizajes, un enfoque basado en competencias*, Pearson Prentice Hall, México, 2008.

Pineda Enrique, *Cada quién su método en el proceso creativo del actor*, Escenología, México, 2012.

Prior Beatriz, Toubes, Patricia, *Juegos dramáticos para nuestra clase de ELE*, octaedro, México, 2014.

Ramos Alejandra, Dosil Javier, "El balcón del presente. El educador como epistemólogo de la historia", en: Trejo Barajas Dení, Urrego Ardila Miguel Ángel (Coordinadores), *Por una historia de todos y para todos: epistemología de la historia, didáctica y formación docente*, UMSNH, Morelia, 2013.

Retes Campesino Juan Claudio, *Teatro y currículo: el caso de la educación básica en México*, el caso de la educación básica en México, Madrid, 2017.

Rovira Vázquez, Adriana, "La concepción teatral de Peter Brook y su relación con la formación creativa del actor en el contexto de la Postmodernidad", en: Cortés Zavala, María Teresa, (Coord.), *Arte y cultura: de la producción artístico-literaria a la historia en la DES de humanidades*, UMSNH, México, 2011.

Sánchez García José Manuel, Toledo Morales, Purificación, *Historia, didáctica y juegos, ¿se puede enseñar jugando?*, Universidad de Sevilla, España, 2018.

Ruelas Enrique, *Reflexiones al paso*, Escenología, México, 2008.

Sefcovich Galia, Waisburd Gilda (coord.), *Expresión corporal y creatividad*, trillas, México, 2015.

Speckman Guerra Elena, *De barrios y arrabales: entorno, cultura material y quehacer cotidiano (Ciudad de México 1890-1910)* en Gonzalbo Aizpuru Pilar, (coordinadora) *Historia de la vida cotidiana en México (Tomo V) F/C/E*, México, 2009.

Tejerina, Isabel, *Dramatización y teatro infantil: Diversiones psicopedagógicas y expresivas*, siglo XXI, México, 1999.

Tello Díaz Carlos, *Porfirio Díaz, su vida y su tiempo*, Debate, México, 2015.

Torres, Jurjo, *El currículum oculto* Pedagogía y manuales, Madrid, 2006.

Trujillo Islas, Paula Gabriela, Tesis *La radionovela como una propuesta didáctica para prevenir las adicciones*, UNAM, México, 2013.

Vargas García Enrique (coord.) *El positivismo mexicano y su vinculación con los planes de estudio y el modelo de desarrollo*, en: *El positivismo y la educación en México*, IMCED, México, 1996.

Veities, Mabuel F., *La Pedagogía Teatral como ciencia de la Educación Teatral*, Universidad de Vigo, España, 2017.

Zavala Huerta, Dilanet Miroslava, *El tiempo histórico y la pintura: una propuesta interdisciplinaria para la enseñanza de la historia y la educación artística en primaria*, IIH, México, 2020.

DIGITALES

<https://www.youtube.com/watch?v=0fPqQOajUC4&t=26s>

<https://www.youtube.com/watch?v=nSFoFuHoy6k>

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

<https://www.youtube.com/watch?v=75ypI37RNLI>

<https://www.youtube.com/watch?v=LH9jkjObPc8>