

EL CUERPO VIAJERO DE UN SORDO ESCÉNICO

DIEGO NICOLÁS RUBIANO GUZMÁN
LICENCIATURA EN ARTES ESCÉNICAS
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

...Gracias...

Gracias a todos aquellos que hacen posible el desarrollo de este material, a todos aquellos que confiaron en mi, que me impulsaron a cumplir el sueño de trabajar con una comunidad de la que me enamore, ya hace siete años. A la energía misteriosa que me habita diariamente y que me cuida en este viaje que llamamos vida.

A mi madre, por permitirme entender que la comunicación va mucho más allá de las letras, que la educación es un proceso comunicativo que nos ayuda a crecer, que el desarrollo de una acción educativa repercute en el futuro de cada una y cada uno de los educandos. A mi padre, que no está físicamente entre nosotros, pero que en energía sigue acompañando cada paso que doy, siempre presente en cada una de las decisiones tomadas y en el amor que le he puesto al desarrollo de este proceso formativo.

A esa familia que construí en la universidad y que hoy me regala la satisfacción de tener amigos y amigas para toda la vida, para toda la vida, a Laura, Carlos, Jordan, Dayanna, Laura B, Cristian, Luisa, Leidy y Saray, ustedes fueron el motor en mis momentos más complejos, fueron el faro cuando me perdí del camino y ahora son parte de mi vida.

A mi maestra Diana, por impulsarme a descubrir las nuevas formas pedagógicas y didácticas que nos acercan a nuestra sociedad de tal manera que, comencemos a investigar con la otra, el otro, para la otra, el otro y desde la otra y/o el otro.

A mi familia, mis amigos y mis amigas fuera de la universidad, a mis amores del pasado y a todas aquellas personas que han trabajado por darle motivo a mi formación docente, mi papel como investigador en el área inclusiva y en la vida misma. ¡A todas y a todos, mil y mil gracias!

Tabla de contenido

Agradecimientos	2
Presentación.....	5
Espacio escénico, cuerpo y movimiento.....	7
Recomendaciones de uso del material didáctico.....	10
¿Qué debe tener este espacio propuesto?.....	12
Espacios del material didáctico.....	13
El viaje—Jacques Lecoq.....	14
Las actividades.....	15
1. Primer viaje-Espacio Escénico.....	16
2. Segundo viaje. Cuerpo, movimiento y espacio.....	26
Sumario.....	36
Bibliografía.....	41
Webgrafía.....	44

PRESENTACIÓN

En medio de la virtualidad, la pandemia, el distanciamiento social y todos los cambios que la vida ha tenido en el año 2020, surgió una experiencia piloto donde se generó un proceso de enseñanza de algunas herramientas del teatro físico y gestual con personas sordas.

El objetivo principal de este material fue generar un acercamiento con las personas sordas a la experiencia escénica teatral, invitándolos a construir señas para palabras propias de la disciplina y realizar algunos ejercicios que puedan ser aplicados en la presencialidad con la comunidad. Una experiencia realizada en los meses de mayo y junio del 2020, con dos estudiantes, jóvenes sordos, de la universidad pedagógica nacional.



De dicha experiencia de la generación de un espacio para la experimentación escénica en medio del distanciamiento social y la virtualidad, surge esta cartilla de actividades como material didáctico para procesos formativos escénicos con personas sordas, en calidad de virtualidad o presencialidad. Espero que inspire a muchos formadores y formadoras a conocer, explorar y decidir por apostarle a una práctica escénica y pedagógica en donde se relacionan los conocimientos de una disciplina (teatro) con los de varias metodologías de la educación especial.

La presente cartilla está enfocada al trabajo de maestros y maestras en formación de las licenciaturas en Artes Escénicas y de Educación Especial para el trabajo con jóvenes o adultos/adultas de la comunidad sorda, que tengan un nivel de lengua de señas avanzado y que puedan hacer relaciones concretas en materia de conocimientos. Para la aplicación con niños y niñas, tenga la libertad de generar ajustes razonables a la propuesta didáctica, buscado mantener el camino que propone el material.

Espero que la propuesta didáctica presentada nutra los espacios formativos y disciplinares de la licenciatura en Artes Escénicas, ya que gracias a este primer material didáctico, se abre la posibilidad para que más maestros y maestras en formación logren hallar aquí algunas posibilidades para el trabajo con la comunidad sorda.

***ESPACIO ESCÉNICO,
CUERPO Y
MOVIMIENTO. LA BASE
PARA ESTA CREACIÓN.***

Espacio escénico, cuerpo y movimiento, es el fundamento principal, para la estructura de este material didáctico, con este se genera la ruta de acción y se toman a consideraciones cuales de los contenidos de las propuestas escénicas de grandes autores se trabajarán en dicho material.

Teniendo el fundamento, se procede a escoger los autores para la elaboración del material, en un primer diseño y se toma la noción semiótica de Patrice Pavis del espacio escénico, se complementa contenidos de Jacques Lecoq y Étienne Decroux, como animalización, cualidades del movimiento,

contrapesos, trabajo con objetos invisibles, entre otros.

Después de un primer acercamiento y pese a algunas dificultades en la organización de los contenidos, se procede a reestructurar la cartilla, dejando como resultado el material que a continuación se presenta.

En donde se procede a articular los contenidos con el propósito de definir este material

como una herramienta de inducción al campo escénico, en específico al campo teatral, incorporando a la noción de espacio escénico, algunos de los postulados de Rudolph Laban, Anne Bogart y Peter Brook, pero manteniendo el foco de atención en la propuesta de Pavis, dado que al ser una primer propuesta para hablar de espacio con la comunidad, se hace necesaria una proyección visual de este, lo cual hace que sea una perspectiva objetiva para la incorporación del contenido.

Por otro lado, se mantiene la línea de explorar los postulados o los conceptos ya mencionados de Decroux y Lecoq, aplicando claro está, las precisiones necesarias para enfocar las actividades en el desarrollo pertinente y preciso de la propuesta didáctica.

Esta es la ruta propuesta para generar procesos de enseñanza y exploración del campo escénico con la población sorda, como se ha venido mencionando.



Recomendaciones de uso para el material didáctico

EN LA VIRTUALIDAD

- Se requiere conectividad óptima, un espacio amplio, sin muchos artificios y donde logre adecuar el cuerpo para la sesión virtual
- Busque la plataforma que mejor se adecue para la aplicación del material, se propone la herramienta de Office365, TEAMS, ya que no tiene limite de tiempo, pero también puede usar ZOOM, MEET, MIXR o cualquier otra de fácil acceso.
- Ubique los recursos educativos a usar (Videos, imágenes, etc.) con antelación y utilice el recurso de compartir pantalla para emplearlos con facilidad.
- Invito a los participantes a utilizar todos los recursos que poseen las plataformas.
- Al ser un material introductorio tenga en cuenta la utilización de ejemplos sencillos, incluso, tómelos desde la experiencia, para que así el tema sea más fácil de adquirir.
- Solicite un nivel de lengua de señas medio/alto o la ayuda de un intérprete para las sesiones.

EN LA PRESENCIALIDAD

- Solicite un nivel de lengua de señas medio/alto o la ayuda de un intérprete para las sesiones.
- Ubique un espacio amplio, se sugieren las siguientes medidas para tener un espacio adecuado: 8mts X 5mts. Que tenga buena iluminación, ventilación, que no tenga muchas cosas en su interior.
- Recomendando el uso de ropa cómoda (“de trabajo”) como sudaderas oscuras, pantalonetas, camisas sin estampado, etc. Proponga que siempre use lo que más cómodo le parezca.
- Recomendando la participación de máximo 20 personas, pero esto dependerá del contexto en donde sea aplicado el material.
- Recomendando el uso de materiales físicos como palos, pelotas, bombas, etc. Como elementos de apoyo para los y las participantes.
- Al ser un material introductorio tenga en cuenta la utilización de ejemplos sencillos, incluso, tómelos desde la experiencia, para que así el tema sea más fácil de adquirir.

¿QUÉ DEBE TENER ESTE ESPACIO PROPUESTO?

Aspectos axiológicos y praxeológicos a tener en cuenta

Recuerda cada momento que este es un espacio para **compartir** una experiencia formativa, estableciendo un ambiente que reconozca las experiencias particulares de cada cuerpo

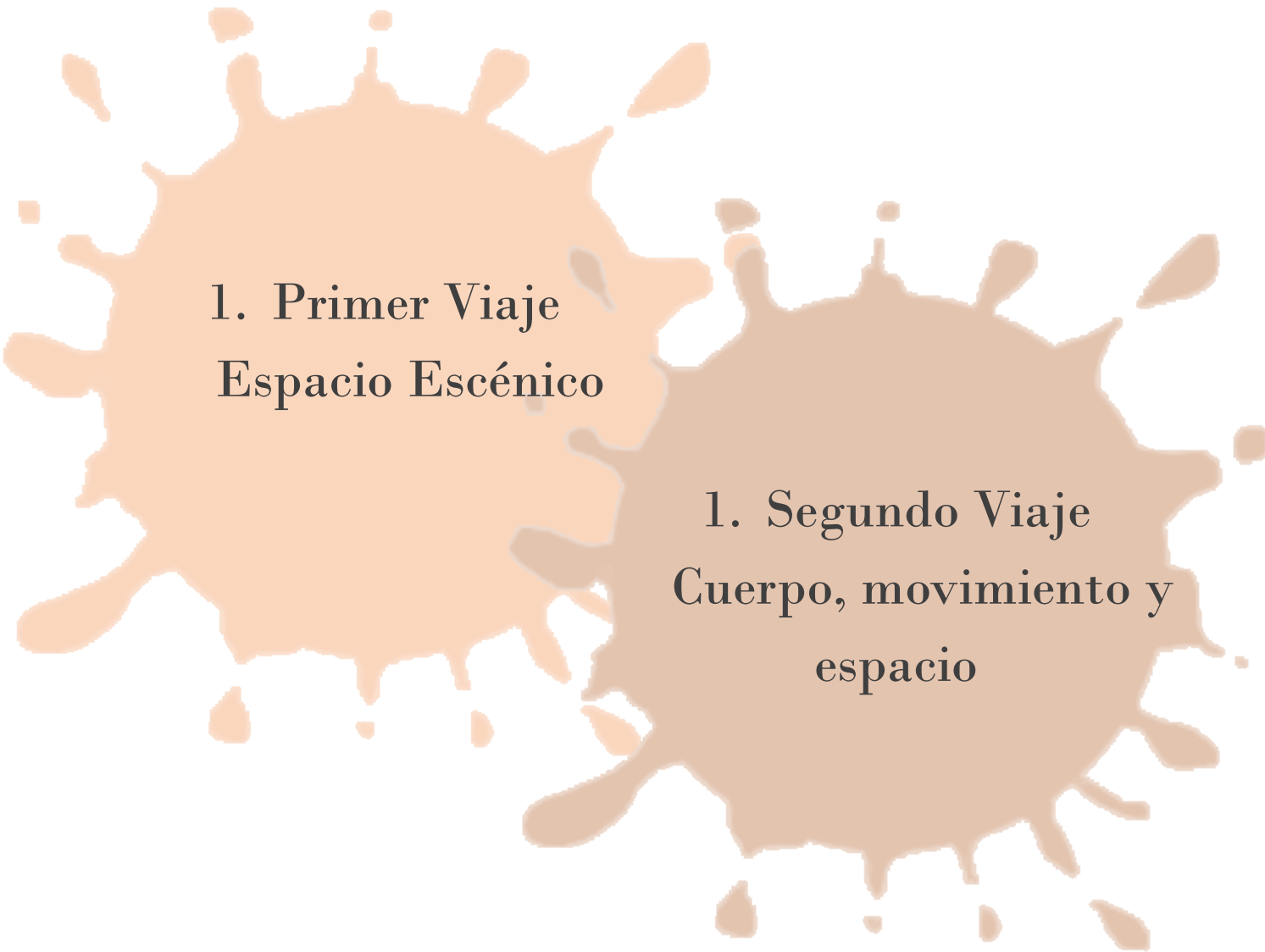
Para el desarrollo de cada una de las actividades, tenga muy en cuenta **las particularidades de cada uno de los participantes**, generando espacios de participación seguros para todos los presentes

Genera un espacio de **confianza** con los demás compañeros y compañeras, recuerda que es un espacio introductorio y debe ser cómodo para todas las partes.

Organice la sesión como mejor se acomode para el uso del material, recuerde que puede usar **una o varias actividades** durante una sesión.

Brinde un espacio de comunicación efectiva, buscando **apoyos visuales** y de ser posible contando con la presencia de un **intérprete de la lengua**.

ESPACIOS DEL MATERIAL DIDÁCTICO



1. Primer Viaje Espacio Escénico

1. Segundo Viaje Cuerpo, movimiento y espacio

Estos dos espacios permiten recorrer el viaje que propongo, de modo que tenga un impacto propicio para los y las participantes.

1. Primer Viaje—Espacio escénico:

En este espacio, se desarrollan ejercicios que permiten ubicar una primer idea frente al concepto de espacio escénico, con actividades desarrolladas a modo de presentación de la temática y atravesado por la noción de viaje, propuesta desde el documental de Jacques Lecoq (1995)

2. Segundo Viaje—Cuerpo movimiento y espacio

En este segundo momento, se desarrollan actividades para generar acercamiento a algunas nociones del teatro físico y gestual, desde ejercicios pensados en las lógicas de Jacques Lecoq y Étienne Decroux.

EL VIAJE - JACQUES LECOQ

El uso del viaje dentro de esta propuesta didáctica

Cuando viajamos nos encontramos en un estado muy especial, nos sentimos curiosos, alertas, abiertos y desequilibrados: este es un estado que favorece el descubrimiento. Con esta sugerencia, el material didáctico apuesta por intercambios profundos y transformadores con los y las participantes, en donde un saber disciplinar, sea el camino de nuevos horizontes para el trabajo con la población sorda. No solo pensar en que es un proceso para que ellos, aprendan, se modifiquen, estimulen su proceso creativo, sino que también le permita al maestro descubrir las posibilidades creativas que estos humanos y humanas tienen por naturaleza.

Y es que no se debe olvidar lo importante que es la lengua de señas colombiana, no solo por su efectividad comunicativa sino por su riqueza expresiva, tomando esto como metáfora, puede ser el principal artefacto que usemos en nuestro viaje colectivo, un viaje que potencia a los seres humanos, porque no se trata solamente de un comienzo y de un final, se trata de disfrutar el proceso, las pausas, las diferentes situaciones durante el mismo.

No se debe olvidar, que Lecoq nos menciona, “No hay que olvidar nunca que el objetivo del viaje... ¡Es el viaje en sí mismo!” (2004, p. 30) y es que realmente en algunas ocasiones, no importa el recorrido, sino solo el final. Y en este ejercicio, lo que se propone es que los y las participantes, logren el disfrute, mientras interactúan con el material.

Es por ello, que tomamos el viaje, para motivar a los y las participantes, a disfrutar de cada una de las actividades propuestas.

LAS ACTIVIDADES

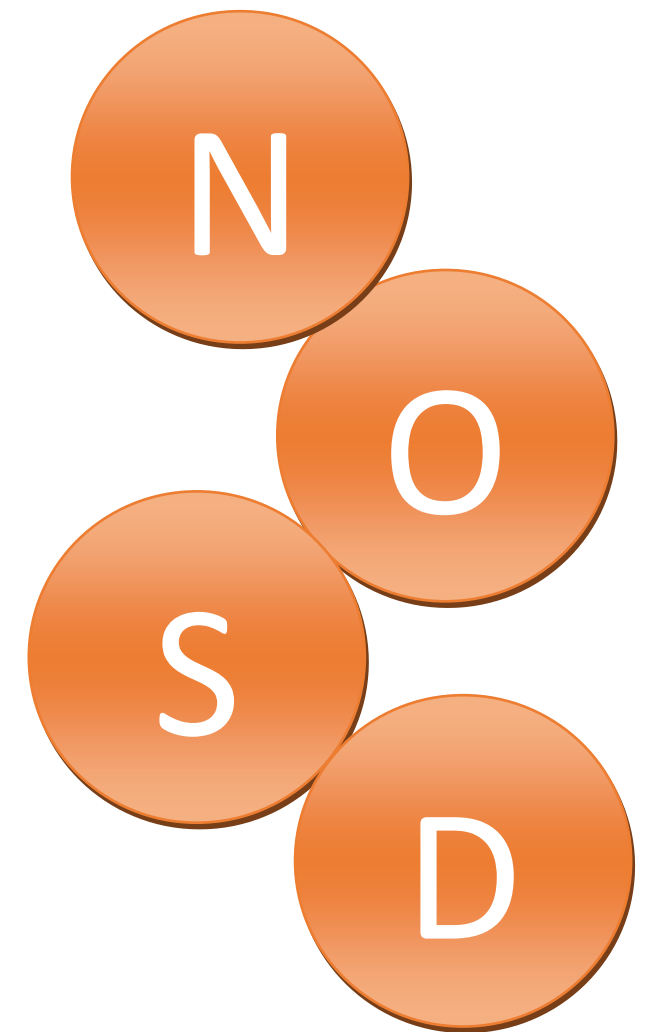
Para que el ejercicio de aplicación de este material didáctico, sea de la manera más adecuada, se ha ubicado cada una de las actividades de la siguiente manera:

Nombre del ejercicio: En esta casilla podrá encontrar el nombre de la actividad propuesta

Objetivo: Aquí podrá observar el objetivo específico que cada actividad desea lograr, al mismo tiempo, que puede ser referenciado como el lugar para hacer la evaluación.

Sugerencias: En este espacio, se brinda una recomendación para tener en cuenta junto con los participantes.

Descripción: En este espacio encontrara la descripción detallada de los pasos que tienen cada una de las actividades, de modo que sea claro cual es el camino que se debe tomar para el óptimo desarrollo de la ejercicio.



1.PRIMER VIAJE ESPACIO ESCÉNICO



N: Recuerdo mi espacio

O: Identificar a partir de la memoria, detalles, elementos, estructura y demás características de un espacio cotidiano.

S: Recordar al grupo o los participantes que este es un ejercicio individual.

D: Ubique a los participantes en círculo frente a usted. Indique a cada uno de ellos, que piense con los ojos cerrados, en un lugar o un espacio que habite diariamente.

Ejemplos:

- La universidad
- Una calle por donde pase todos los días
- Un parque por donde cruce habitualmente

El/la participante, debe lograr una descripción en lengua de señas del lugar recordado, detallando los colores, las dimensiones (largo, alto, ancho y profundidad) los objetos que posan allí, etc.

De un espacio para que cada uno de los participantes haga su descripción, pero de un tiempo de límite de 2 minutos para cada una.

Identifique junto con el grupo las cualidades propias de ese lugar e identifique las características principales.

N: ¿Quién ocupa el espacio?

O: Reconocer quienes son los participantes o los habitante del espacio y del espacio escénico.

S: Asignar señas a palabras desconocidas o que no tengan una asignada dentro del vocabulario.

D: Haga un círculo con sus estudiantes y comience a definir el espacio escénico desde quienes lo habitan, es decir, en un primer lugar identifique a los sujetos en formación e indique que son actores y actrices (asigne una seña si no conoce la propia de actor) para después introducir que en el espacio escénico (Incluya la seña de espacio escénico) habitan los personajes (Asigne seña de igual manera).

Teniendo claras las señas, pida a los estudiantes sordos que describan un espacio e identifique quienes lo ocupan en la cotidianidad. Dé 2 minutos para pensar y escoja a algún participante para que pueda hacer esta descripción.

Después de realizarla, ubique que para la escenificación usted puede junto con el director (Asigne seña) hacer modificaciones al espacio dentro del escenario, para hacer una construcción basada en la realidad.

Y finalmente, ubique a los demás participantes como espectadores (asigne seña) de esta descripción haciendo la claridad que ellos son quienes observan y reconocen desde el afuera si esta propuesta es cercana a la realidad o al menos creíble.

Con este ejercicio se busca que los participantes comiencen a entender las diferencias entre un espacio real y un espacio ficcional.

N: Haciendo real el espacio ficcional

O: Realizar un ejercicio de identificación espacial a partir de medios visuales en donde se logre percibir la diferencia entre espacios escénicos y espacios reales.

S: Se recomienda el uso de elementos visuales de YouTube, Vimeo u otra plataforma audio visual en donde se logren adquirir videos de experiencias escénicas.

D: Organice al grupo en parejas, de tal forma que puedan tener una conversación en lengua de señas personal, pídales que piensen en un espacio real de su cotidianidad y lo describa frente a su compañero. En un momento determinado, pídales a la pareja que cambien pero que no abandonen el lugar, y sigas describiéndolo como ellos creen que se ve.

Especifique en que claramente habrá transformaciones de la realidad, pero haga mención a que esta es una de las posibilidades del

espacio escénico, más allá de ser una formalidad será un espacio amplio de la creación.

Después lleve a los estudiantes a observar unos videos de YouTube, Vimeo u otro recurso, en donde se vean diferentes situaciones de representación y espacios escénicos.

Ejemplo propuestos:

- Teatro Kabuki
- Teatro Katha Kali
- Teatro Europeo
- Teatro Colombiano

N: Mi escena, mi tiempo

O: Probar a partir de un ejercicio escénico como en el escenario la noción de tiempo puede ser modificada desde el ejercicio creativo

S: Invite a los participantes a realizar un proceso creativo, sin dejar de experimentar toda su imaginación. Invítelos a no negarse ninguna posibilidad dentro de la situación de representación

D: Reúna el grupo en un círculo, plantee una situación de representación, puede ser de una obra en específica o una situación de la vida cotidiana, lo importante es que en este suceso haya solo una línea temporal (**Día, tarde, noche, madrugada; otoño, primavera, verano o invierno**) de tal manera que se pueda reconocer como el tiempo es uno dentro de la representación teatral, pero otro en el momento en el que sucede.

Es importante mencionar que puede tomarse un ejemplo cinematográfico o de la televisión, para

entender como pasa el tiempo sin ser lineal y donde el dramaturgo, director o actor tienen la posibilidad de tener una línea temporal diversa.

N: Posibilidades en el espacio

O: Identificar desde la representación visual, algunas de las posibilidades que puede tener el espacio escénico. Reconociendo diversas formas y como el actor/actriz puede relacionarse con este.

S: Indique al grupo que para esta actividad deberá utilizar lápices, colores, marcadores o cualquier otro elemento para dibujar, además de una hoja de papel.

D: Proponga a los participantes que se vinculen a un espacio circular donde todos puedan verse, pida que tomen los elementos para dibujar y se sienten en el suelo (o cómo estén más cómodos) y dibujen un rectángulo. Cuando ya lo tengan, pídales que ubiquen como estarían ubicados los actores/actrices y donde estaría ubicado el público o los espectadores.

Al ubicarlos, pida que volteen la hoja y le dibujen un círculo, donde sitúen, de manera similar al ejercicio anterior, en qué lugar estarían los

participantes de la escena.

Después pida otra hoja y que hagan ahora un triángulo y repitan la misma acción. Al finalizar, que volteen la hoja y ubiquen a los actores/actrices por todo lado, pero también pongan al espectador e indiquen como sería la relación entre ellos.

Al tener cada una de estas posibilidades y varias opciones, pida a cada uno que exponga sus dibujos y como ubico a los actores/actrices y espectadores.

Como moderador haga un resumen de lo que se dijo durante la exposición.

N: “Me caigo” versión digital.

O: Explorar desde la virtualidad una herramienta dramática buscando la forma de comprender como el juego con el peso de otro me modifica en el espacio.

S: Pídales a sus estudiantes/participantes que busquen un objeto como una silla que pueda representar el peso de una persona o permita que una persona cercana les ayude para este ejercicio.

D: Indique a sus estudiantes que ubiquen al objeto o a la persona que acompaña de frente, de tal forma que puedan jugar con el peso de este. Aunque la idea general del juego es que se pueda mover por el espacio esperando el código de levantar los brazos para correr por el espacio y evitar su caída, para la adaptación virtual se hicieron los ajustes razonables apropiados.

Para ello después de situar el objeto o la persona

frente de él o ella, pida que pongan los brazos en la cintura o en el espaldar de la silla. En el caso de la silla, deje que el peso del objeto se vaya hacia él o ella, es decir haga la acción de recibir dicho peso. Si es con otra persona acompañante, repita la misma acción, pero busque que la otra persona, no doble su espalda, no situé mal su cuello o cabeza, pida el cuidado del otro, y pruebe cambiando aleatoriamente entre los dos.

Sin embargo, de ser posible llevarlo a la escena, interactúe de manera similar en el espacio, buscando una relación entre los cuerpos.

Reflexiones Viajeras

A continuación, brindaremos algunas preguntas para un ejercicio final de reflexión de esta parte del material didáctico. Invite a sus estudiantes/participantes a responder las preguntas en un video corto.

1. ¿Qué diferencias encuentras entre un espacio escénico y un espacio real?
2. ¿Se logra identificar algunas de las posibilidades geométricas del espacio existentes?
3. ¿Reconozco la afectación de la presencia de otro en la escena?
4. ¿Se logra evidenciar cuál es mi papel dentro del espacio escénico?



Ser arte, ser cuerpo, ser
imagen y movimiento. Ser,
todo lo que no puedo ser.
Ser, siempre ser. (Creación
autónoma, Rubiano, 2020)

2. SEGUNDO VIAJE

CUERPO, MOVIMIENTO Y ESPACIO



2. Segundo Viaje—Cuerpo, movimiento y espacio

N: Fiesta de gala

O: Identificar las particularidades del arquetipo (la definición del concepto la podrá ubicar en el sumario) de “Hombre de salón” propuesto por Decroux como uno de los estilos de la acción dramática basados en la noción de esfuerzo-trabajo.

S: Utilice algunos recursos visuales, como videos de YouTube, Vimeo, etc. Puede usar un traje formal, para ejemplificar a mayor profundidad las específicas características del estilo del movimiento.

D: Para el desarrollo de esta actividad en la presencialidad, genere un espacio en donde todos puedan caminar de manera cotidiana, sin utilizar un mayor esfuerzo físico. Invite a los y las participantes a tener pequeños contactos con sus compañeros a partir de la mirada, e indique, que deben hacer como si se encontraran en una noche de gala, en donde la elegancia, la etiqueta y la cortesía son relevantes, donde no pueden doblar su espalda, no puedan arrastrar los zapatos, etc.

Buscando que se distinga que, en este estilo del movimiento, el cuerpo tiene una configuración natural, sin ser exagerada. Puede usar videos de fiestas similares, para mostrar ideas de cómo sería este recorrido.

En el desarrollo virtual, de la actividad, utilice videos y pregunte a los y las participantes ¿Cómo está el cuerpo de las personas que se movilizan allí? ¿Cómo es el movimiento? ¿Qué cualidades tiene? Y ver con ellos, como podría ser utilizado este tipo de movimiento dentro de una situación de representación dramática.

Algunos ejemplos que nos ha dejado el séptimo arte:

<https://www.youtube.com/watch?v=Rt5AhGGmnqM>

https://www.youtube.com/watch?v=Mr_i_tQ1_og

<https://www.youtube.com/watch?v=In9QzIAgiFE>

<https://www.youtube.com/watch?v=rzHAS9WDWuA&feature=youtu.be>

2. Segundo Viaje—Cuerpo, movimiento y espacio

N: Explosión

O: Identificar las particularidades del arquetipo “Hombre deportista” propuesto por Decroux como uno de los estilos de la acción dramática basados en la noción de esfuerzo-trabajo.

S: Utilice algunos recursos visuales, como videos de YouTube, Vimeo, etc. Puede usar un traje formal, para reconocer desde la experiencia visual a mayor profundidad las características del estilo del movimiento.

D: De igual manera que el ejercicio anterior, se propone continuar con la exploración, en este segundo ejercicio, se plantea el reconocimiento del arquetipo “hombre deportista” (Para más información diríjase al sumario).

Para la versión presencial, indique a los participantes, que hagan un circulo alrededor de usted, después que comiencen a caminar y de un momento a otro empiecen a modificar sus extremidades, teniendo en cuenta las posibilidades

que su cuerpo le da, es decir, mueva extrañamente sus brazos y piernas con el fin de exagerar el movimiento, Además, proponga que sea en un crescendo, que vaya de menos a más, en donde, además, se tenga en cuenta que el factor principal para entender este estilo del movimiento, es el de activar el cuerpo, para ello necesita poner a jugar a su cuerpo con el mismo. Afectando la gravedad, buscando fuerzas opuestas, en si generando una relación esfuerzo--trabajo.

En la versión digital, recopile de manera similar, el ejercicio anterior. Busque algunos videos en donde el cuerpo este movilizandose a partir de la idea de exagerar, expresar, o en donde se vea que se generan fuerzas opuestas.

Algunos ejemplos son:

<https://www.youtube.com/watch?v=-kuUbRhQgoc&t=207s>

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

<https://www.youtube.com/watch?v=VV-d0vmtlrs>

2. Segundo Viaje—Cuerpo, movimiento y espacio

N: Crea tu propia estatua

O: Identificar las particularidades del arquetipo “La estatuaria móvil” propuesto por Decroux como uno de los estilos de la acción dramática basados en la noción de esfuerzo-trabajo.

S: Utilice alguna situación, reciente, de su contexto, en donde se observe una situación dificultosa en la que se hallen sensaciones que no tengan una representación corporal directa.

D: Para el desarrollo de este ejercicio pida a los participantes que ubiquen en lugar en su espacio (Valido para el formato presencial y el virtual) y que desde donde se ubica piense en una situación no muy lejana (temporalmente hablando), próxima a su espacio contextual e imagine cinco imágenes, pensando en las reacciones humanas que se tienen frente a ese suceso.

Después de ello, debe ubicar su cuerpo hacia esas imágenes, generando una representación corporal a aquello que muchas veces se siente pero que no

se expresa habitualmente.

Pida que se movilen entre cada una de las imágenes, pero dando un tiempo corto en el que se logren desarrollar pequeñas transiciones. Es decir, donde se ejecute un corto movimiento entre una imagen y la otra.

La creación de estas estatuas móviles permitirá la comprensión para los y las participantes de entender como este arquetipo del movimiento, permite expresar en una situación de representación.

2. Segundo Viaje—Cuerpo, movimiento y espacio

N: Mi peso, mi movimiento

O: Explorar con algunas posiciones corporales las diferentes posibilidades del movimiento que tenemos solos, en parejas o en colectivo en donde el peso sea el factor principal del movimiento.

S: Utilizar videos e imágenes de figuras gimnásticas, de yoga u otro tipo de ejercicio en donde el cuerpo humano este evidenciando la noción de trabajo-esfuerzo.

D: Organice el grupo de tal manera, que queden de a parejas los participantes, ubicándose de frente. Inicialmente, haga un ejemplo con alguno o alguna de los participantes, invite a uno de ellos a hacerse de frente a usted, sitúe las manos de él o ella en sus hombros y deje caer su peso hacia él o ella. Vaya dosificando el peso para que no se vaya todo, pero si genere alguna presión, de tal manera que haya un choque de dos fuerzas (peso-contrapeso)

En seguida, pídales a sus participantes, que lo hagan ellos, de frente y de espalda, generando un

trabajo como el explorado en el juego escénico “me caigo”.

Busque siempre, la comodidad de los y las participantes e introduzca estos pequeños contactos.

Para la parte virtual, es indispensable el uso de elementos visuales, como videos, en donde se vea como existen algunas posturas en las que el cuerpo esta de maneras distintas, pero además que puede moverse con una consciencia corporal apreciable. Use sobre todo imágenes y videos de gimnasia o yoga.

2. Segundo Viaje—Cuerpo, movimiento y espacio

N: Presento el animal

O: Incorporar a la exploración, la noción de animalización corporal desde las mascotas con las que habitamos diariamente, con el fin, de reconocer como podría beneficiarse una construcción escénica con estas características.

S: En dado caso de que alguno o alguna de lo/as participantes no tenga una mascota en su espacio, utilice imágenes de animales que le ayuden a crear un personaje.

D: Pida a los y las participantes que ubiquen un lugar en el espacio y cuando estén allí, dígales que comiencen a pensar en su mascota, en los comportamientos que tiene con él/ella, con su familia, con otras personas e incluso con otros animales. Si bien, son de una raza, un tipo o una especie, no todos tienen las mismas personalidades, así que cada uno tendrá un motor diferente para la representación.

Después de ello, pida que comiencen a modificar su cuerpo para llevar el animal a la escena. Invítelos a hacer el ejercicio lo más cercano a la realidad, es decir, que sean lo más animales que puedan ser.

Después de tener esta exploración con la modificación corporal del animal, pídales que vayan disminuyéndola y volviendo a su cotidiano, pero conservando algunas características de este animal, cómo por ejemplo, la mirada, la forma de caminar, la forma de sentarse, etc. Y presente su personaje, sin decir de que animal se trata, invitándolos a adivinar que es.

De manera virtual, el ejercicio se puede realizar de manera similar.

2. Segundo Viaje—Cuerpo, movimiento y espacio

N: Desapareciendo el objeto

O: Explorar a través de la sensación física, lo que sucede con el cuerpo cuando un objeto físico es tangible y cuando debe ser imaginado.

S: Utilizar un objeto cercano, que sea de fácil obtención para todos, un vaso, una pelota, que además tenga un peso que modifique el cuerpo.

D: Indique a los y las participantes, que deben buscar un objeto que pueda usarse cotidianamente y que modifique el cuerpo, se sugiere un vaso o pocillo, que tiene muchas formas diferentes de utilizar. (pero puede ser otro objeto)

Al tenerlo, pida usarlo de la manera cotidiana y explore también otras alternativas, de manera que tenga muchas formas de modificar el cuerpo, con respecto a él.

Después de interactuar por unos instantes, quite el objeto y guíe a los participantes a interactuar entre

ellos, como si tuvieran dicho objeto entre sus manos, de tal manera, que comience un juego con objetos invisibles.

De manera virtual, el ejercicio se puede realizar de manera similar.

2. Segundo Viaje—Cuerpo, movimiento y espacio

N: Darle acción al verbo

O: Explorar el trabajo corporal que surge desde los verbos de acción en una situación de representación

S: Brinde tareas específicas con verbos de acción a una situación de representación para no promover una quietud en la escena innecesaria

D: Es importante mencionar que, para esta actividad, hay que sacar de contexto o de la noción de su propia lengua a las personas sordas, dado que al preguntar por “verbos activos” o de “acción” se evidencia que, para ellos, todos los verbos tienen una actividad corporal por su forma de representación manual.

Pida a los estudiantes que ubiquen un lugar en el espacio, al estar cada uno en un lugar, asigne una acción, desde un verbo activo, proponga que no interactúen desde la lengua de señas, si no que usen el cuerpo para representar esta acción,

puede, por ejemplo, empezar con caminar, para que sea un verbo activo que pueden usar en el lugar en donde se encuentran. Utilice así algunos otros verbos, como trotar, saltar, coger, tomar, tirar, empujar, entre otros, de tal forma que todo el cuerpo este en acción.

Indique que este ejercicio, les dará información de cómo reaccionar o cómo actuar en escena, para no quedarse quietos. Y tenga en cuenta que el fin de este ejercicio, es indicarles que dentro de la situación de representación ellos deben estar haciendo algo, a menos de que su acción sea estar hablando en lengua de señas, en ese caso, la acción comunicarse con las manos.

REFLEXIONES FINALES

Invite al grupo a una reflexión final, general y completa de todo lo acontecido durante esta exploración corporal, escénica y Del espacio.

El ejercicio, debe dejarlo en manos de los/las participantes del grupo, donde ellos expresaran sus aprendizajes, logros, evoluciones, enseñanzas y demás. El espacio de la reflexión será para encontrar esos puntos de efectividad del material, en donde el cuerpo , el movimiento y el espacio, hicieron parte del viaje.

SUMARIO

Espacio escénico: Para dar una mirada amplia a lo que significa este concepto, se referencian cuatro grandes autores, desde diferentes perspectivas, pero con el mismo objetivo, identificar como es el espacio dentro del escenario.

1. Desde el diccionario teatral, en una perspectiva semiótica, tenemos que: Es el espacio concretamente perceptible para el espectador sobre el o los escenarios, también lo que lo complementa (utilería). Allí también se reconoce que el espacio escénico está dado por el espectáculo, en el aquí y el ahora, gracias a la interpretación que los actores y actrices dan de este. Además de ser multiforme, pluri-forme o amorfo, dependiendo de las dinámicas propias de la situación dramática y la representación que se dé. (Patrice Pavis, 1998. p, 171):

2. Para Rudolf Laban, la perspectiva especial se compone de diferentes elementos: Principalmente,

tenemos que la puesta en escena debe tener un vínculo de cercanía, muy estrecho, entre el cuerpo del actor y el ambiente del escenario compuesto, y Laban lo expone desde la geometría de algunas estructuras cristalinas y la anatomía humana.

Uno de sus planteamientos más importantes, evidencia la relación que hay entre el espacio, el movimiento y la anatomía, Laban lo llamo “armonía espacial” donde todas las acciones se realizan de manera natural, en armonía con el cuerpo y el espacio, relacionado directamente con el icosaedro, una figura geométrica, compuesta de muchos triángulos exactos, que armónicamente originan una figura sólida. Es decir, el cuerpo hace movimientos dentro del espacio que convierten a este último en un lugar de interacción que se rige por el equilibrio. Otro de los elementos, es la Kinesfera, esta se refiere al espacio tridimensional que ocupa el cuerpo y el espacio que está a su alrededor más próximo.

Este espacio vive y se mueve en espacios generales (grandes entornos circundantes como habitaciones o calles).

Esta se puede describir como una esfera imaginaria que esta alrededor del cuerpo, al cual se le puede llamar también “espacio personal”. (Lizarraga, 2013. Estos dos preceptos de Rudolf Laban acompañan la propuesta didáctica, de tal forma, que sean complementos, para las actividades dos y tres, reconociendo lo que hay en el espacio y como me muevo en él.

3. Anne Bogart, por otro lado, nos lleva a pensar en el espacio desde diferentes “puntos de vista”, como los llama directamente a estas perspectivas del análisis espacial. Presentando así, la existencia de dos factores principales para el relacionamiento del cuerpo con el espacio, pero además del espacio con el espacio en sí mismo.

Lo primero es la forma, de la cual se apoya el ejercicio número cinco, en donde se tiene que el contorno del cuerpo principal se puede dividir en

líneas rectas, curvas y combinaciones de líneas rectas y curvas. Del mismo modo, la forma puede fijarse o moverse en el espacio. Finalmente, la forma se puede expresar de tres maneras: el cuerpo en el espacio; el sujeto relacionado con la estructura de la forma y el sujeto relacionado con otros sujetos que componen la forma.

Y en una segunda instancia, el gesto, el cual tomamos durante la mayor parte de la experiencia, pues este se propone como un movimiento que involucra una o más partes del cuerpo. El gesto se puede realizar con manos, brazos, piernas, cabeza, boca, ojos, pies, estómago o cualquier otra parte o combinación de partes que se puedan aislar. Construye el entorno físico en el que se está trabajando y se constituye como la conciencia afecta el movimiento. (Bogart, A; Landau, T. 2005)

Metáfora y metonimia (Pavis, 1998, p. 172):

Dentro del diccionario teatral, en la presentación de espacio escénico, el autor se refiere a estas dos figuras de la literatura, como las que proporcionan las claves para la creación natural de un espacio escénico, ya que logran fácilmente distinguir lo que no es la realidad y lo que es un espacio que se puede manipular.

Estas dos figuras hicieron parte de la creación de algunas actividades de este material didáctico, de modo, que pudo acercarse a la noción desde una perspectiva escénica, Erving Goffman, nos presenta un teatro en el que la constante general, es la existencia de metáforas, sin ellas, teatro no habría, y es que esta figura literaria, nos da la herramienta para entender que dentro del espacio de representación, se logra identificar las acciones que son diferentes de la realidad, como algo superpuesto. Recordando que la escena es eso, una ficción de la realidad. (Beltrán, 2010). Por otro lado, podemos pensar en la metonimia, como una figura literaria que consiste en designar una cosa con el

nombre de otra con la que existe una relación de contigüidad espacial, temporal o lógica. (RAE, 2019)

Así podemos percibir, como dentro del teatro, todo lo que se puede no ser eso que se supone que sea, todo es nombrado distinto y ayuda a identificar la realidad de la ficción.

Calidades del movimiento: (Lizarraga, 2013, p. 150)

- Para Decroux, son calidades del movimiento utilizables en el mimo corporal, las siguientes: El movimiento del deportista, el cual es un movimiento rápido, constante y que genera esfuerzo físico. El movimiento del hombre del salón, que en este notamos al hombre del común, aquel que camina tranquilo, que no genera ninguna tensión corporal y que le da al cuerpo una estabilidad. Y finalmente, el movimiento de la estatua, que en sí no es un movimiento sino la capacidad del sujeto para estar en completa tensión sin generar movimiento alguno, pero además de transmitir aquello que el cuerpo no puede, como ideas, pensamientos, reflexiones y demás

Peso y contrapeso (E inclinaciones): (Lizarraga, 2013, p. 116)

- Estos conceptos permiten entender que la composición física del movimiento se da desde la posición de la masa corporal, además de brindarle al individuo una necesidad de exploración, encontrando diferentes modos de extra-cotidianidad. En este juego, también entran las inclinaciones, que básicamente son acomodaciones del cuerpo que se pueden usar en la creación, ya que si la masa esta estática en un solo eje, se vuelve cómoda y no permite la exploración de diferentes posturas.

Animalización (Lecoq, 1990. Los dos viajes de Lecoq—Parte dos):

- Otro de los conceptos propuestos por Lecoq, es el de la animalización humana, con el fin de demostrar que la caracterización humana de un personaje, pueden configurarse desde las modificaciones corporales que en un animal habitan. Siendo este un ejemplo para la caracterización más física y contundente.

Verbos activos (Lecoq, 1990. Los dos viajes de Lecoq—Parte dos):

* Acción significa movimiento, intención. Pero para el intérprete, significa un verbo activo; este adjetivo activo significa que debe ser estimulante, creativo y motivador, para generar una clara tendencia entre los intérpretes a realizar la verdad de la creencia. En otras palabras, el trabajo del interprete con un verbo activo, significa tener una acción para ejecutar en la representación y no generar quietudes o inactividad que no gestar una armonía escénica propicia para el desarrollo de la situación. Aunque Lecoq, directamente lo plantea desde el sonido, con la variabilidad que poseen los idiomas, también es propio entender la propuesta desde el quehacer en la escena, como se ha venido mencionando.

Arquetipo teatral (Fernández, 2011):

Los arquetipos son aspectos humanos comunes que residen en el imaginario colectivo. Son la suma de todas las experiencias humanas que perviven en nuestro subconsciente y que reconocemos en las artes y en los sueños. Proponemos un modelo que tiene como objetivo rescatar algunos de estos arquetipos y usarlos para representar algunos personajes. (Pág. 1)



Bibliografía

- Abril Aguilar, N. J. (2015). *Intercambio de saberes con estudiantes sordos en la fundación integral SENTIR*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Acero Guzmán, S. L., Arias Santos, G., Peña Mayorga, E., Pire Ladino, J. S., Rodríguez Acosta, J. C., Tapiero Tiria, D. A., & Torres Acosta, M. A. (2016). *En escena cuerpo que en-señas: estado de arte en relación al proceso de enseñanza aprendizaje en artes escénicas para personas sordas*. . Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Beltrán, M. B. (2010) *La metáfora teatral en la interacción social*. Revista internacional de Sociología (RIS). Vol. 68. Enero—Abril. 19-36. Madrid, España.
- Bogart, A; Landau, T (2005) *The view points. A practical guide to view points and composition*. Theatre communications groups. 9-13. New York, United States.
- Coconas, N. A. (2013). Modelo pedagógico dialogante y su aplicación en la escritura. *Sapiens. Revista universitaria de investigación* , 23-40.
- De Zubiría, J. (2006). *Los modelos pedagógicos: Hacia una pedagogía dialogante*. Bogotá: Cooperativa editorial magisterio.
- De Zubiría, J. (s.f.). El concepto del ciclo en la Pedagogía Dialogante. *La experiencia del instituto Alberto Marini*, 1 - 8.

- Doussá-Pastor, B. (2009). Decroux y su legado: Faltan todavía palabras sobre el mimo. *Dossier: La herencia de Decroux*, 309-319.
- Falabella, M. (2006). De los cuerpos y los objetos. Silenciosa estrategia en el teatro de objetos. *La trama de la comunicación*, 277-290.
- Fernández, M. (2011) *La teoría de los arquetipos teatrales y su aplicación en el diseño psicopedagógico*. Coruña, España. *Universidad de Coruña*.
- Gamboa Lozano, P. A. (2018). *Arte de sentidos*. Bogotá : Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Hermenegildo, A. (s.f.). Búsqueda de la verosimilitud escénica y teatro catequístico: El aucto del destierro de Agar. *Universite de Montréal*, 1 - 12.
- Lecoq, J. (Dirección). (1990). *Los dos viajes de Lecoq* [Película].
- Lecoq, J. (2004) *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Barcelona. Alba Editoriales, s.l.u.
- Lizarraga Gutiérrez, I. (2013). *Análisis comparativo de la gramática corporal del mimo de Étienne Decroux y el análisis del movimiento de Rudolf Laban*. Barcelona: Universidad autónoma de Barcelona.
- Osma Montaña, L. F., & Pineda Giraldo, Y. P. (2018). *Una mirada sorda hacia el teatro*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Pañuela Salazar, J. A. (2015). *El teatro. Una forma diferente de comunicarse con el mundo*. Bogotá: Universidad Francisco José de Caldas.

Pavis, P. (1998). *Diccionario Teatral*. Barcelona: PAIDOS.

RAE. (2019) *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Asociación de academias de la lengua española. Madrid, España

República, B. d. (s.f de s.f de s.f). *Banrepcultural*. Obtenido de Para personas sordas: <https://www.banrepcultural.org/accesibilidad/sordos>

Susmansky Bacal, S. (2014). *Tedeuzz Kantor: La construcción del espacio escénico*. Barcelona : Universidad de Barcelona.

Tomadoni, C. (2007). A propósito de las nociones de tiempo y territorio. *Gestión y ambiente*, 53-65.

WEBGRAFÍA

Videos propuestos de YouTube:

- <https://www.youtube.com/watch?v=Rt5AhGGmnqM>
- https://www.youtube.com/watch?v=Mr_i_tQ1_log
- <https://www.youtube.com/watch?v=In9QzIAgiFE>
- <https://www.youtube.com/watch?v=rzHAS9WDWuA&feature=youtu.be>
- <https://www.youtube.com/watch?v=-kuUbRhQgoc&t=207s>
- <https://www.youtube.com/watch?v=iekzyTwnZpo>
- <https://www.youtube.com/watch?v=VV-d0vmtlrs>

**ANEXO: VOCABULARIO EN LENGUA DE SEÑAS DE
CREACIÓN COLECTIVA**

**DIEGO NICOLÁS RUBIANO GUZMÁN
LICENCIATURA EN ARTES ESCÉNICAS
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
BOGOTÁ
2020**

PASO 1



PASO 2

Secuencia de movimiento
para la seña de “Arquetipo
de movimiento” - Creación
colectiva.



PASO 1



PASO 2

Secuencia de movimiento
para la seña de “Espacio
escénico” - Creación
colectiva.



PASO 1



PASO 2



Secuencia de movimiento
para la seña de “Espectador”
- Creación colectiva.

PASO 1



Secuencia de movimiento
para la seña de “Estatuaria
móvil” - Creación colectiva.

PASO 2



EL CUERPO VIAJERO DE UN SORDO ESCÉNICO: Un recorrido por la experiencia lograda en tiempos de distanciamiento social

Diego Nicolás Rubiano Guzmán

*Estudiante de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional. Normalista Superior de la Escuela Normal Superior Distrital María Montessori en 2014. Coautor del proceso de investigación, rondando en el silencio, una herramienta de transformación en la comunidad sorda del colegio Nuestra Señora de La Sabiduría. Miembro del colectivo teatral “proyecto clown” con artistas de la licenciatura.

Correo electrónico: diiegorubiano1813@gmail.com – fba_dnrubianog627@pedagogica.edu.co

Resumen:

Este artículo presenta el resultado del proceso de implementación de una cartilla, didáctica y escénica dirigida a población sorda en Bogotá, “El cuerpo viajero de un sordo escénico”, implementada por Diego Nicolás Rubiano Guzmán, en el marco del proceso de formación para obtener el título de licenciado en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional. Se desarrolla durante los meses de abril, mayo y junio del año 2020 con dos jóvenes sordos maestros en formación de la licenciatura en artes visuales y educación infantil de la misma universidad.

Una experiencia planteada desde la virtualidad, dado el distanciamiento social que comprenden hoy las nuevas lógicas de convivencia de la humanidad. Dentro de este artículo se encuentra expresada la experiencia de haber constituido un material en dicho entorno, la respuesta por parte de los participantes al enfrentarse a un medio desconocido y el descubrimiento en las metodologías de enseñanza de contenidos como espacio escénico, calidades del movimiento, la animalización del cuerpo, entre otros.

Palabras Clave: Sordos; teatro físico; teatro gestual; espacio escénico; cuerpo; movimiento.

Abstract:

This article presents the result of the process of implementation of a didactic and scenic material directed to deaf population in Bogotá, "El cuerpo viajero de un sordo escénico", implemented by Diego Nicolás Rubiano Guzmán, in the framework of the training process to obtain the degree in scenic arts from the Universidad Pedagógica Nacional. It is developed during the months of April, May and June of the year 2020, the participating population, two young deaf teachers in training for the degree in visual arts and children's education at the same university.

An experience proposed from the virtual, given the social distance that understand today the new logic of coexistence of humanity. Within this article is expressed the experience of having constituted a material in that environment, the response by the participants when facing an unknown environment and the discovery in the methodologies of teaching content as scenic space, qualities of movement, the animalization of the body, among others.

Keywords: Deaf people; physical theatre; gestural theatre; stage space; body; movement.

Resumo:

Este artigo apresenta o resultado do processo de implementação de um material didático e cênico dirigido à população surda em Bogotá, "El cuerpo viajero de un sordo escénico", implementado por Diego Nicolás Rubiano Guzmán, no marco do processo de formação para a obtenção do diploma em artes cênicas da Universidad Pedagógica Nacional. É desenvolvido durante os meses de abril, maio e junho de 2020, a população participante, dois jovens professores surdos em treinamento para a graduação em artes visuais e educação infantil na mesma universidade.

Uma experiência proposta a partir do virtual, dada a distância social que hoje inclui a nova lógica de coexistência da humanidade. Este artigo expressa a experiência de ter constituído um material em tal ambiente, a resposta dos participantes ao enfrentar um ambiente desconhecido e a descoberta nas metodologias de ensino de conteúdos como o espaço cênico, qualidades de movimento, a animalização do corpo, entre outros.

Palabras Clave: Sordos; teatro físico; teatro gestual; espacio escénico; cuerpo; movimiento.

INTRODUCCIÓN

El presente artículo resulta de la experiencia investigativa en el diseño de una cartilla dirigida a profesores sordos en formación y/o en ejercicio que hagan uso del lenguaje de señas y deseen incluir en sus trabajos de clase elementos básicos del espacio escénico, el trabajo corporal y el movimiento en escena.

Durante el primer semestre del año 2020 hemos presenciado quizá, una de las épocas más complejas para la humanidad; un virus que se ha convertido en uno de los principales enemigos de la vida humana, y con él todo lo que conocíamos como “normal”, el abrazo, el compartir con otros y otras, incluso con la familia, los encuentros presenciales se han tenido que posponer y el distanciamiento social se convirtió en una estrategia para poder sobrevivir; con esta retracción de la vida, los procesos formales como la docencia y la formación educativa también han tenido que transformarse y adaptarse a la dificultosa virtualidad, esta nueva realidad nos ha obligado, nos ha retado y también nos ha permitido, adecuar estrategias educativas al medio virtual para continuar con el ejercicio docente.

En medio de estas dificultades, surge la idea de realizar un proceso formativo con personas sordas de la Universidad Pedagógica Nacional, que se ubica metodológicamente como un estudio de caso y que, como resultado, arroja un material didáctico, tipo cartilla, que lleva por nombre “El cuerpo viajero de un sordo escénico” con el fin, de generar un proceso de inclusión e introducir contenidos disciplinares en la comunidad sorda.

Esta cartilla, se construye después de evidenciar, que por lo menos en Bogotá, la cantidad de documentos que investigan el arte y lo relacionan con la comunidad sorda, a nivel monográfico desde el año 2010 son muy pocos; en la revisión documental de materiales monográficos se lograron identificar dos (2) monografías en la Universidad Pedagógica Nacional, de las cuales una (1) es del programa de Licenciatura en Artes Escénicas, directamente. También se observaron tres (3) de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, en donde se da el mismo patrón, solo hay una (1) del Programa de Artes Escénicas. Se halló un (1) documento de la Fundación Universitaria De Los Libertadores, pero este hace parte de un diplomado en pedagogía.

En esta revisión se logran identificar temas de interés investigativo, que muestran la pertinencia de involucrar algunas herramientas de la disciplina escénica o teatral con la comunidad sorda; allí se evidencia el uso de técnicas teatrales como el trabajo del actor desde los postulados de Stanislavsky (Gamboa Lozano, 2018), el trabajo con juegos escénicos desde la perspectiva de Ester Trozzo (Abril Aguilar, 2015) o incluso la utilización de diversos postulados de Augusto Boal para trabajar una mirada sorda del teatro (Osma Montaña & Pineda Giraldo, 2018), esto válida la aplicación de la disciplina con la población sorda y directamente, en las conclusiones invita a las y los investigadores futuros a generar este tipo de proyectos, buscando mayor impacto en la comunidad.

“El cuerpo viajero de un sordo escénico” se construye, principalmente guiado por la concepción de viaje tratada por Jacques Lecoq en su libro *“El cuerpo poético”* (2004), allí el autor plantea que un recorrido, un trayecto o un camino se construye a partir de lo vivido, lo experimentado, lo que representa significativamente en la vida, cómo fueron para él, sus experiencias tanto como deportista, pedagogo y artista escénico. Aquí se reconoce que la presentación del viaje se hace para motivar a los participantes a reconocer y no dejar de vista, que como decía Lecoq, “No hay que olvidar nunca que el objetivo del viaje... ¡Es el viaje en sí mismo!” (2004, p. 30)

Por otro lado, en el nombre y durante la aplicación, fue claro el trabajo con el cuerpo, entendiendo esté desde la lógica del movimiento y de la representación en la perspectiva del teatro físico. Aquí se buscó explorar algunos contenidos presentados por Lecoq en su documental *“Los dos viajes”* (1995) al igual que algunos elementos de la propuesta de mimo

corporal dramático de Decroux (Lizarraga, 2013). Estos fueron, calidades del movimiento, trabajo con el peso, con objetos invisibles, la animalización corporal y desde los verbos activos.

La propuesta, también se enmarca conceptualmente desde algunos postulados en los planteamientos de espacio escénico de Patrice Pavis (1998), Anne Bogart (2005) y Rudolf Laban (2013), para brindar una perspectiva de lo que significa el trabajo con y en el espacio de representación.

Pedagógicamente la estructura de la cartilla estuvo orientada por la pedagogía dialogante (De Zubiria, 2013) donde se plantea que es necesario desarrollar un ejercicio docente en el que se generen interacciones con el medio, con las nociones adquiridas y con las prácticas axiológicas, valorativas y praxeológicas de un individuo, buscando principalmente que el individuo logre reconocer su entorno como un espacio práctico y como un escenario en el cual se pueda aplicar los contenidos adquiridos en un proceso educativo.

A lo anterior se suma el apoyo generado por algunos postulados de la educación inclusiva, teniendo en cuenta principalmente el (PIAR), Plan Integral de Ajustes Razonables, que se centra en desarrollar ejercicios, actividades o estrategias que prioricen, reconozcan y validen las capacidades de los individuos con capacidades diversas, y que no invisibilicen, rechacen o afecten su integridad, ni sus derechos. Un ejercicio, que permite la deconstrucción de los ejercicios para buscar que sea adquirido por cualquier tipo de población.

Esta investigación, en sí, se constituye como una propuesta que le brinda al maestro en artes escénicas o en educación especial, una herramienta para introducir de manera práctica a la comunidad sorda contenidos de la disciplina teatral. A continuación, se expondrá en este artículo más a fondo la creación, ejecución, hallazgos y conclusiones del proceso de investigación.

EL VIAJE: PLANEACIÓN, PREPARACIÓN Y EJECUCIÓN

Esta investigación, estuvo construida desde el enfoque metodológico del estudio de caso pedagógico, dado que desde esta perspectiva investigativa se permite describir el objeto de estudio (cartilla: El cuerpo viajero de un sordo escénico) de forma contextualizada,

teniendo la función de revelar las relaciones entre una situación particular (aplicación) y su contexto (virtualidad, distanciamiento social).

El estudio de caso fue tomado precisamente por fomentar el aprendizaje a través del descubrimiento, como lo diría Bruner (1960), pues se anima a los estudiantes a hacer preguntas y responderlas e incluso, inferir principios a partir del ejemplo o experiencias reales, como muchos de los ejercicios de la cartilla son propuestos.

En esta perspectiva de investigación descriptiva se requiere de la participación constante de los estudiantes, pues ellos deciden qué, cómo y cuándo aprenden algo, en lugar de esperar a que el maestro solo sea el que dirija. Esta perspectiva fomenta el desarrollo de la curiosidad y las habilidades, permite a los estudiantes aprender de por vida y hace que sientan los efectos positivos de este proceso.

El estudio de caso, para esta investigación estuvo directamente involucrado con la propuesta que hace Álvarez y San Fabián (2015) del mismo modo que Pérez Serrano (1994) y Martínez (1990), pues proponen tres fases para que el ejercicio se desarrolle de manera óptima y la organizan de la siguiente manera.

- Fase Pre-activa
- Fase Interactiva
- Fase Postactiva

Cada una de estas fases cobra importancia dentro de la experiencia en el sentido que permiten reconocer el proceso como un ejercicio de creación, construcción y formación conjunta, de ello se evidencia el papel activo de los participantes que aportan elementos para la consolidación de la cartilla.

En la primera fase se estableció el caso a investigar, el objetivo, la información disponible, los criterios para la selección de los participantes y las influencias del contexto en que se podría desarrollar el proceso, de algún modo se podría considerar a esta fase como la de preparación. Se construyó lo que Yin (1989) denomina una cadena de evidencia, en donde los postulados teóricos se relacionaban directamente con las documentos revisados. Aquí la mayor dificultad era delimitar el caso particular en estudio y seleccionar una muestra

de registros que representara dicho grupo, sin embargo, el material que se obtuvo fue el suficiente para poder determinar la ruta de ejecución.

La segunda fase se adapta no sólo al trabajo de campo, sino también a los procedimientos y desarrollos del propio estudio, utilizando diversas técnicas cualitativas como el contacto, cuyo objetivo es definir las perspectivas iniciales del investigador. Aquí es importante ubicar todo el material hallado en la fase anterior, para relacionar y comparar la información, puesto que, para este punto, se debe comenzar a tener contacto con los participantes, realizar entrevistas o generar análisis documental, como en esta investigación que se realizaron reseñas bibliográficas para poder reconocer cuáles elementos o contenidos se trabajaron dentro de las monografías halladas.

Por último, en la fase postactiva, el investigador debe elaborar el informe final, en donde se enumeren las consideraciones finales sobre el problema en estudio. (Montaner, 2017) Para proceder con esta fase y concluir la investigación, se realiza este artículo de investigación en donde se evidencia la evolución del estudio, dejando como material de sustento, la cartilla y un elemento audiovisual, subido a la plataforma de YouTube en donde se recolectan algunos apartados de la experiencia.

PLANEACIÓN Y PREPARACIÓN

En la fase pre-activa de este proceso de investigación, se buscó documentación en universidades públicas y privadas de Bogotá, limitando la búsqueda a investigaciones monográficas de las licenciaturas de artes escénicas y de educación especial. Se buscaron documentos en donde se trabajará el arte escénico/teatral con la comunidad sorda, de tal manera que se pudieran reseñar y filtrar que contenidos se usaron en dichas experiencias. Las monografías escogidas fueron:

1. Una mirada sorda hacia el teatro. / Licenciatura en Artes Escénicas. Universidad Pedagógica Nacional. 2019
2. En escena cuerpo que en-señas: Estado de arte en relación a los procesos enseñanza-aprendizaje en artes escénicas para personas sordas. Universidad Pedagógica Nacional / Licenciatura en Educación Especial. 2016
3. Arte de sentidos. Universidad Distrital Francisco José de Caldas / Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB). 2018

4. El teatro. Una forma diferente de comunicarte con el mundo. Universidad Francisco José de Caldas / Licenciatura en Humanidades y Lengua Castellana. 2015
5. Intercambio de saberes con estudiantes sordos en la fundación integral SENTIR. Universidad Francisco José de Caldas / Licenciatura en Educación con énfasis en educación artística. 2015

La revisión de estas monografías estuvo dirigida a encontrar contenidos en tres sentidos. El primero fue el rol docente y cuales habían sido sus estrategias didácticas y pedagógicas para el desarrollo creativo; el segundo fue el cuerpo expresivo, como se denominó en el formato de reseña y finalmente, las estrategias comunicativas, identificando los lenguajes usados con la población. Con estos hallazgos, se abría el horizonte hacía lo que se debía investigar, pero más allá de eso, también se empezaba a clarificar una ruta de trabajo en la que el espacio escénico, el cuerpo y el movimiento consciente se convertían en los contenidos más necesarios para la práctica escénica con la población sorda. Y aunque, en algunos de los documentos, el teatro fuera usado como una excusa para la transmisión de conocimiento, se logra percibir que su uso es pertinente con la población, entonces por qué no, promover la elaboración y ejecución de mucho más proyectos, a partir de esta investigación.

Allí es donde se comienza a planear realmente cuál es el objetivo principal de la cartilla, cuál es su finalidad; se establece que principalmente debería ser una herramienta para generar experiencias de formación escénica con estudiantes sordos y sordas de algún espacio académico, formal o informal. Drásticamente, la vida se modifica y llega esta crisis con la que recién iniciamos a aprender a vivir y todo cambia, con ello, el objetivo principal de la cartilla pasa a ser el de introducir algunos contenidos disciplinares a estudiantes sordos, maestros y maestras en formación, en donde incluso se construyeron señas para palabras propias del campo artístico.

Después de entender que el trabajo debía modificarse, se toma la decisión de revisar, analizar y determinar que referentes teóricos y conceptuales se debían comenzar a trabajar, tomando así la decisión de articular desde la noción de espacio escénico a Anne Bogart (2005), Peter Brook (2015), Rudolf Laban (Lizarraga, 2013) y la propuesta semiótica de Patrice Pavis (1998), al igual que los ya mencionados Jacques Lecoq (1995/2004) y Étienne Decroux (Lizarraga, 2013).

Se toma cada uno de los textos a trabajar y se comienza con la estructuración y edificación de la cartilla, en un primer borrador, para pilotear con los maestros y maestras en formación.

EJECUCIÓN

Este primer diseño de la cartilla estuvo pensado en sesiones, donde cada una se denominaba parada (nombrada así por las lógicas del viaje mismo) y estaba organizada para desarrollar en dos horas. Cada parada tenía sus fases (instalación, desarrollo, cierre), allí lo que se intuía es que, para la aplicación en campo virtual, se iba a mantener la misma ruta, pero pesé a que la intención estuvo, primo el desarrolló de actividades y la creación de un lenguaje en señas propias de su lengua, tornando a otras dinámicas de enseñanza.

Teniendo estas dinámicas, se realizaron seis encuentros, todos de dos horas, entre las seis de la tarde y las ocho de la noche, a través de una de las plataformas más usadas para clases virtuales en esta época de pandemia, ZOOM “*for virtual meetings*”. En estos encuentros el ejercicio estuvo centrado en conversar y abordar cada uno de los elementos puestos en la cartilla (espacio escénico, cuerpo y movimiento), explorando desde la nominación hasta los ejercicios básicos que se podían realizar desde la distancia.

Este espacio se convirtió, a su vez, en un lugar para distanciar al sordo e incluso al oyente (maestro en formación) de las tensiones contextuales que presenta el mundo, se convirtió en un espacio ameno, donde las opiniones y las experiencias individuales también cobraban sentido.

En esta segunda fase, fue importante tener en cuenta a los participantes, dándoles voz (aún desde su lenguaje) y tomando con mucha validez cada una de sus opiniones. Un ejercicio que se desarrollaba, en términos de pilotear la cartilla y revisar que contenidos si eran realmente pertinentes para trabajar y que quedaba suelto en la práctica. Tras esta exploración, la cartilla, pasa de estar pensada como una ruta de clase, a ser propuesta de actividades con las que se puede generar una experiencia formativa a nivel artístico de manera presencial pero también de manera virtual.

Acompañantes del viaje

Como criterio de selección para escoger el grupo de trabajo, se priorizo que las personas tuvieran un buen nivel de señas, refiriéndonos a personas que han nacido sordas, que su primera lengua haya sido la lengua de señas, pero que además tuvieran buena capacidad para interpretar los ejercicios; también se tuvo en cuenta que fueran estudiantes de la Universidad Pedagógica Nacional, para que desde sus conocimientos pudieran aportar a la construcción final de la cartilla.

Tras tocar varias puertas e invitar desde la comunicación personal, a varios miembros de la comunidad, se recibe respuesta de dos de ellos, interesados en participar activamente en el proceso. Uno de ellos, es David Bernal, estudiante de la Licenciatura en Artes Visuales, de 23 años, quien manifiesta estar interesado en diversos momentos por llevar no sólo el arte visual y gráfico a las aulas de clase, sino también estas experiencias artísticas teatrales, danzarias, escénicas, dado que ha participado en el espacio de formación de la Compañía de Danza Inclusiva ConCuerpos¹, donde su práctica logró motivarlo a buscar más experiencias para involucrar y relacionar estas disciplinas en su propio campo de acción.

Por otro lado, estuvo también como participante Magda Vargas, de 29 años y estudiante de la licenciatura en educación infantil, sin mucha experiencia en el campo artístico, pero con ganas de investigar para poder generar este tipo de experiencias y fortalecerse como maestra para la comunidad.

Esta oportunidad de experimentar, construir y aprender de manera colectiva, los motivo a participar activamente en el proceso, creando señas a palabras propias de la disciplina que no la tenían; maestro y maestra en formación que siguen en la búsqueda de nuevos aprendizajes para su propio proceso formativo con la comunidad sorda.

Anécdota del viaje: Resultados de la implementación

¹ CONCUERPOS es una compañía pionera de danza contemporánea en Colombia, que incluya bailarines diversos – con y sin discapacidad – en su trabajo creativo. Tomado de: <http://concueros.com/sitio/artisitco-2/>

1. El espacio escénico, principales hallazgos

En los primeros tres encuentros, el tema abordado fue el espacio escénico, revisado desde cuatro diferentes posturas, pero tomando como principal elemento sus sentires sobre él, mismo. Ahí comienza a hacer frente, la experiencia personal, recordando los lugares visitados, los habitados, cómo y quién pasaba por allí o incluso trayendo a la memoria los espacios vistos en algún evento, espectáculo o representación artística.

Acercando a las sesiones, una idea, “con la experiencia, vive el recuerdo y tras este, la posibilidad de crear espacios en el escenario desde la memoria, la remembranza o la evocación”, pensamiento construido por el formador para hablar desde el ejemplo y hacer menos compleja la transmisión del conocimiento.

Después de reconocer los lugares habitados por los participantes, se comenzó a hablar del espacio en una obra de teatro, comenzando por quiénes eran los que habitaban esa área, mencionando que allí estaban los personajes, no los actores, pero que además los espectadores también eran parte de él y que incluso había quienes dirigían la situación de representación, todos y todas allí construían un lugar diferente en el escenario.

Un espacio ficcional, diegético, en donde se presenta “las cosas que no vemos en nuestras vidas”, como diría Peter Brook (2015), al hablar del espacio vacío, ese aquel que cobra sentido cuando somos conscientes del teatro que estamos haciendo y de lo vivo que este es, y del que los participantes fueron siendo conscientes, expresando que lo que sucede allí, sucede una sola vez, única e irrepetible.

Al tomar consciencia de que era un espacio diegético, aparecieron más elementos propios de la creación de los espacios escénicos, uno de ellos, fue el de comprender dos figuras retóricas que Patrice Pavis (1998) nombra como parte de la ambientación de un espacio escénico, estas fueron la metáfora y la metonimia. Ambas son figuras propias del español hablado, de la literatura, pero también son usadas en el campo artístico, la metáfora, por ejemplo, es una forma de expresar una realidad o un concepto por medio de una realidad o concepto diferente (RAE, 2019) y se tomó, precisamente para mencionar que, en el espacio escénico, hay cosas que existen que son presentadas de una forma pero que representan algo totalmente diferente, que son validadas, cuando el espectador le da un propio sentido. De

igual forma, la metonimia, es usada como figura retorica del pensamiento que consiste en designar una cosa con el nombre de otra con la que existe una relación de contigüidad espacial, temporal o lógica (RAE, 2019), y Pavis (1998) la toma porque dentro del espacio se transforman los objetos por contigüidad espacial, generando así el poder de manipular el espacio.

Ambas no fueron sencillas de movilizar con los participantes sordos, porque como se menciono son figuras propias de la lengua hablada o que por lo menos, son más constantes para referirse desde el dialogo, así mismo, los participantes sordos asocian más por el ejemplo que por la misma metáfora. Para comprobar esta información, es oportuno mencionar que uno de los momentos en los que se utilizo la metáfora como elemento del espacio escénico, se quiso decir que allí era un lugar en donde se podía “*moverse como si estuviera dentro de una nube o como si fuera una gota de lluvia*”, pero no se pudo ser preciso, ni en lengua de señas ni en descripción de lo que significaba y se optó por apoyarse en el recurso visual y digital en el que se pudiera evidenciar como el espacio escénico le da la oportunidad al cuerpo de moverse de distintas maneras.

Después de explorar estas dos elementos que nos brinda el espacio, se dispuso a hablar de la capacidad que tienen los espacios escénicos para poseer diferentes formas, como lo reconoce Anne Bogart, en sus puntos de vista, allí menciona que la forma no es solamente la geometría del espacio escénico, sino que también debe jugar con la geometría del cuerpo y en relación a ello propone que se puede dar tres direcciones: El cuerpo en el espacio, el cuerpo en relación a la arquitectura de una forma y el cuerpo en relación con otros cuerpos forjando una forma (2005). Con esta perspectiva, se comienza a llevar a los participantes a un lugar de comprensión del espacio diferente, más allá de lo físico, más allá del ángulo del espectador, se comienza a hablar del espacio escénico como un lugar de múltiples formas o incluso, amorfo, un espacio cargado de significado, en donde la estructura geométrica pasa a un segundo plano. El ejercicio planteado consistió en materializar en un dibujo, la imagen o la idea frente a como se dan la relación entre el actor y el espacio, pero al tiempo, como se relacionan los personajes con los espectadores, el trabajo evidenció que los participantes habían logrado comprender que lo importante no es la estructura física del espacio sino lo que se genera allí.

A partir de esta reflexión sobre la relación en el espacio, se evidencia la necesidad de trabajar sobre el relacionamiento con el otro, con los otros, en este espacio escénico cargado de carácter y significado, para avanzar en esa discusión, se tomo a Laban (Lizarraga, 2013) desde la kinesfera, pues antes de comprender las relaciones con el otro, se debía pensar en mi relación directa con el espacio. Se toma esta noción porque es claro que hay un espacio al que Laban denomina kinesfera y que se entiende como una esfera propia del individuo con la que se mueve dentro del escenario, una esfera que representa la tridimensionalidad que ocupa el cuerpo y el espacio que esta al alrededor más próximo, la que también puede irradiar energía desde el centro del cuerpo y hacia el centro del cuerpo o puede manifestar la distancia entre el borde imaginario y el centro e incluso barrer o cortar lo que se encuentre entre el cuerpo y el espacio. Una connotación bastante compleja de explicar, partiendo de que para el sordo es mucho más sencillo aprender desde lo visible o tangible que desde la imaginación, sin embargo, al generar una actividad, como el juego de “*me caigo*” , comienza a ser visible cual es el espacio que ocupo y cual es el espacio que ocupa el otro, con el juego, aumenta la responsabilidad por el cuerpo del otro, por el espacio en que le se mueven pero también en la consciencia del quehacer en el escenario.

Al finalizar las tres sesiones, cada uno de los participantes entrega un video, en el que resume su experiencia y los aprendizajes que arrojan frente a las percepciones que el proceso de conocer y abordar el espacio escénico les dejo.

Acciones y movimientos, reconocimiento del quehacer en la escena

Las siguientes tres sesiones, estuvieron movilizadas por el cuerpo, el movimiento consciente y el quehacer en la escena, las diferentes posibilidades, planteadas desde una propuesta del teatro físico y gestual.

El primer contenido en abordar surgió al ver, que la propuesta de Laban, tanto a nivel espacial como corporal, tenía una línea similar a la de Étienne Decroux (Lizarraga, 2013), desde su propuesta escénica del mimo corporal dramático. Elementos conceptuales y disciplinares abordados en el campo de la danza como en el teatro, que son contundentes a la hora de evidenciar una propuesta escénica sin voz.

Con esta propuesta, se puede evidenciar un trabajo profundo en varios sentidos, como, por ejemplo, en la geometrización del cuerpo, la articulación corporal, la jerarquía de los órganos, el principio de oposición, el equilibrio, los desplazamientos o el ritmo, contenidos elementales para la formación de un mimo o un actor del campo físico y gestual, pero que, en la línea de la cartilla, al ser una propuesta inicial o introductoria, se tornaban particularmente secundarios y no por tener un grado de dificultad mayor, sino porque habían otros que eran mucho más pertinentes para la presentación del autor.

El movimiento del mimo, por un lado, responde a un deber y camina hacia un destino: mueve el aire, lo empuja y lo atraviesa para poder desplazar su inmovilidad en el espacio y esto le supone un esfuerzo que no trata de ocultar, esfuerzo que se evidencia en aquellos arquetipos que se proponen para el movimiento en la escena. (Lizarraga, 2013)

Arquetipos del movimiento, que fueron introducidos, con el fin de mostrar, a los participantes sordos, diferentes estilos que podía tener un movimiento en la construcción de una situación de representación. Para abordar cada uno de los estilos propuestos, se optó porque al principio se visibilizará a través de diferentes videos, secuencias graficas o imágenes como éstas hacen parte de la cotidianidad y no se es consciente de ellas. Cabe mencionar, que una de las pautas ya mencionadas anteriormente, repercutió aquí, pues al ser esta una noción novedosa para los participantes sordos, el concepto como palabra no tenía seña, así que se tuvo que asignar una.

Para comprender mejor el concepto, se define que la acción o el movimiento desde una calidad, se trata de una acción angulosa y geométrica, que se basa en la importancia de las pausas expresivas y los cambios de ritmo o dinamo-ritmos (Lizarraga, 2013), es decir, son acciones que se ejecutan en el escenario, pensando en la expresión y el ritmo que el cuerpo tiene.

Primero, se tomó al hombre de salón desde una perspectiva de etiqueta, un hombre o una mujer del común, con una energía corporal tenue, sin mayor esfuerzo físico, tal como lo adaptamos a una fiesta de salón. Enseguida el hombre de deporte, un cuerpo más físicamente trabajado, con esfuerzo físico notable y que fue relacionado, como su nombre lo enuncia, con deportistas. Y, por último, la estatuaría móvil, en la que el cuerpo presenta cierta rigidez y

aunque no es evidente, su cuerpo emana un esfuerzo físico gigantesco, aquí se tomaron las estatuas móviles del centro de Bogotá, como punto de referencia.

Al momento de relacionarlos se comienza a evidenciar, paradójicamente, como estos arquetipos también permiten expresar mucho más que solo el nivel corporal, pues gracias al tipo de movimiento que se genera en la estatuaria móvil, se logra incluso demostrar cosas que son más complejas de enunciar. Justo para el momento en el que se situaba la sesión, había sucedido lo del día sin IVA² en el territorio nacional, una situación desafortunada en donde los contagios aumentaron al igual que las muertes, pero que más allá de la cuestión epidemiológica, dejaron ver las incoherencias del estado colombiano, un hecho que permitió la creación de estatuas que representaran mucho más que un sujeto en la cotidianidad, lograron moverse los hilos y expresar caos, tristeza, miseria y desolación.

Tras esta demostración fehaciente de los niveles de comprensión de los participantes, se procede a introducir el tema del trabajo con el peso, un elemento que Decroux toma por sus postulados frente a la acción con referencia al esfuerzo-trabajo, lo que implica, una relación directa entre lo que el cuerpo hace con lo que cuerpo genera. La mejor manera de introducir esta noción fue desde la interrogación sobre cuánto pesamos, partiendo de que al saber nuestro peso entendemos con cuánto debemos trabajar en el escenario. Al revisar algunas fuentes visuales de acróbatas, gimnastas y artistas, se concluyó con que el peso no es solo cuestión de en cuántos kilogramos estoy, sino que también de un confrontamiento con el peso de la gravedad, que es asumida por el mimo como una condición insalvable, pero que al mismo tiempo usaba, amplificaba y evocaba desde allí. En suma, el trabajo con el peso no puede tomarse a la ligera, en el campo del terreno físico y gestual, es uno de los elementos más abordados, pensando en todo lo que el cuerpo y el movimiento pueden decir.

Finalmente, en la última sesión, se quiso esbozar algunos de los planteamientos que aparecen en el documental, en el que Jacques Lecoq cuenta su experiencia, situándola en dos viajes, y donde evidencia lo sucedido en su escuela de formación escénica (1995), de allí se

² El IVA o Impuesto sobre el Valor Añadido es un impuesto indirecto que grava el consumo doméstico final de productos y servicios producidos tanto en el territorio nacional como en el exterior/ Durante el año 2020 en Colombia, se realizó una modificación para mejorar la economía y se establecieron tres días sin este impuesto para realizar compras. (19 de junio, 03 y 19 de julio). / Durante la primera jornada, el caos y el descontrol fue el común denominador en muchas de las ciudades.

toman tres temas, la animalización del cuerpo, el trabajo con objetos invisibles y finalmente, con verbos activos.

Para el primero, se logró ejemplificar desde la forma del cuerpo de las mascotas con las que cada participante convivía, sin embargo, la indicación era igual si había alguien que no tuviera mascota, porque la idea principal era pensar en un animal doméstico como punto de referencia, aquí una de las mayores ventajas es que la mayoría de animales, por no decir que todos, tienen una seña asignada, así que tener o no tener un animal cercano, no era impedimento para pensar en esto. Tras ser conscientes del animal, la indicación principal era identificar las características de este animal, para poder pasarlas después al cuerpo, pero no solo la forma de la mascota, también sus actitudes, pero no por ser un atractivo más, sino porque son elementos que aportan a la composición de un posible personaje dentro de la situación de representación.

Después de ello, se trabajó sobre la noción de objetos invisibles, en donde sucedieron dos cosas, la primera es que al poseer una gran cantidad de señas sobre objetos, fue muy difícil sacarlos de la percepción de que el objeto se representara con la misma seña y segundo, realmente construir corporalmente un objeto, no fue tan sencillo desde el imaginario, por eso se optó por tomar un objeto real, para entender su forma, peso, detalles, hasta la manera en que el cuerpo se adapta a él, para después quitarlo y comenzar a trabajar como si el objeto estuviera allí. Este es un elemento usado en las situaciones de representación, para evidenciar que el cuerpo posee la capacidad de adaptabilidad suficiente para expresar la existencia de objetos, sin tener que utilizarlos.

El último, fue provocador de grandes dificultades, puesto que en un principio se quería trabajar desde los verbos activos, entendiéndolos (en la perspectiva oyente) como esas palabras que enuncian una acción para realizar en la escena, en tanto que no haya texto, sin embargo, la aplicación en esta propuesta de cartilla, debió haber estado enfocada en la preparación de una línea de acción, en la que los verbos estuvieran movilizándolo y definiendo cada una de las acciones a realizar en la puesta. Evidentemente se equivoca en la configuración de esta propuesta de ejercicio, por retomar la estructura cotidiana del pensamiento oyente y no desde una perspectiva inclusiva o incluyente con la comunidad sorda.

Postulados finales: El saber pedagógico de un maestro con población sorda.

“...Llegar hasta el fondo de algo permite descubrir que ese algo contiene todo. Pásate la vida en una gota de agua y verás el universo” (Lecoq, 2004, p. 44), bien lo enuncia el maestro Lecoq, en el cuerpo poético, no sólo debemos buscar con el teatro el aporte a las herramientas habituales de representación, sino también apoyar y fortalecer las formas de representación novedosas y diferentes.

Lenguajes que se edifican bajo las necesidades de cada población, validando sus capacidades, derechos y habilidades. En este proceso, los ajustes razonables permitieron diseñar una ruta didáctica apropiada para el entorno con los participantes sordos, logrando adaptar los ejercicios para no disenter con las características propias de la comunidad.

Los ajustes razonables los define Bolaños, como *“aquellas modificaciones y adaptaciones necesarias y adecuadas que no impongan una carga desproporcionada o indebida, cuando se requieran en un caso particular, que sirve para garantizar a las personas con discapacidad el goce o ejercicio, en igualdad de condiciones con las demás, de todos los derechos humanos y libertades fundamentales.”* (Bolaños, 2015, p. 229), un referente claro, para evidenciar que las formas de representación novedosas deben garantizar el desarrollo optimó y satisfactorio para las personas con discapacidad.

La estructuración e implementación de la cartilla con dos personas sordas, en un periodo de tiempo atípico y fuera de lo convencional, en reuniones virtuales y sin tener contacto corporal, instala una oportunidad para el cambio; para abandonar la idea de la imposibilidad de la enseñanza del teatro para personas sordas y abrir el horizonte, para pensar en cuales son los modos o las estrategias que se deben usar para generar procesos sólidos de enseñanza y aprendizaje con estos tipos de comunidad.

Estrategias comunes y convencionales que son usadas por los oyentes en sus prácticas normales, como el apoyo de recursos visuales, el uso de objetos como pin pones, globos, pelotas y otros, de pautas comunicativas como el uso de las extensiones lingüísticas en la interpretación, permitiendo que el sordo interactué con el entorno de aprendizaje de manera similar que los oyentes. Es importante, pensar que todas las pautas son adaptables, que la comunicación no sea una limitante para desarrollar propuestas de aprendizaje colectivo.

Construyendo un saber pedagógico conjunto, llevando al maestro o la maestra no sólo a pensarse en estas nuevas formas de encontrar o de modificar la expresión, sino también de generar, como lo enuncia de Zubiría:

“... seres humanos transparentes en sus emociones y en sus sentimientos intelectuales; “hombres y mujeres del Renacimiento”, como los denomina el amigo y colega Gerardo Andrade (Andrade, en prensa). Hombres que cultiven no sólo la razón sino también el sentimiento, que desarrollen intereses por las artes, el cine, la literatura, así como por la ciencia y la filosofía...” (De Zubiría, 2006, p. 8)

Seres humanos que son conscientes de su entorno, las dificultades y adversidades al mismo tiempo que las ventajas y beneficios de allí. Seres humanos conscientes de sus acciones, las repercusiones que éstas traen y de las decisiones que se toman, además de crear relaciones directas entre el entorno y el conocimiento.

La pauta para adaptar se basa en tener en cuenta las condiciones, capacidades y habilidades de las personas, no por ello se deben disminuir o subestimar al sordo, su capacidad creadora es grande y logra generar que el maestro acompañante del proceso se convierta en algo más que un instructor que da la indicación. El saber pedagógico registrado, da cuenta de que tan importantes son estos procesos en comunidad, no solamente en sordos, sino como se mencionaba anteriormente en todo tipo de población, el teatro ha existido para representar, expresar, revivir, pero también para ser, sentir y vivir.

Reflexiones de un viaje para la formación del maestro

¿Qué arroja esta experiencia en términos de aportes a la formación docente? Una pregunta que invita a la reflexión final, para presentar los hallazgos propios de la implementación, sugerencias y pautas que aportan a la creación de espacios para la comunidad sorda.

Primero, se debe mencionar, que la lengua de señas es un modo de comunicación en que todo nuestro cuerpo esta activo y al cual no se está acostumbrado, un ejercicio propio de la interpretación, al cuál no se esta acostumbrado. Las sesiones virtuales tenían una duración de dos horas, en las que el maestro en formación usaba comunicación en lengua de señas, continuamente, pese a la disposición y al interés, al terminar su cuerpo realmente solicitaba un apoyo para las sesiones; y si bien, el apoyo de los interpretes es un tema para discutir, es necesario contar con un apoyo para no caer en dos situaciones, la primera, evidentemente un

malestar corporal por la cantidad de actividad física y dos, para generar procesos comunicativos eficaces con la comunidad.

Como segundo elemento, tenemos que trabajar con maestros y maestras, sordos, en formación, pues es un factor importante, porque permite entablar el diálogo entre diversas disciplinas además nos posibilita reflexionar en las rutas o los caminos que se escogen para establecer un proceso de enseñanza-aprendizaje con los que personas sordas se sientan cómodos y seguros de que no se les afectaran o vulneraran sus derechos y mucho menos invisibilizar sus capacidades. Trabajar con ellos nos permite corregir en el camino, modificar y corregir en pro de la integridad de las personas

Por otro lado, y como tercero, es importante mencionar, que la construcción lingüística de señas para conceptos, nociones y/o palabras del argot escénico, es uno de los resultados más llamativos de la exploración, construirles señas a palabras propias de la disciplina logra incentivar a sordos y sordas a participar en experiencias artísticas formativas, dado a que la inclusión, incluso desde la adaptación lingüística es posible. Porque como lo demostró la maestra en formación, en el video publicado, a pesar de esta ser su primera experiencia en el terreno artístico, el ejercicio mismo la motivo a seguir en este campo y para el mes de septiembre se logró vincular con el teatro colón en el mes de la celebración a la comunidad sorda.

Por último, entendiendo que la vida se ha modificado a partir de la pandemia y con ella han venido temas como el distanciamiento social, los maestros y maestras tendremos que buscar las herramientas y estrategias pertinentes para desarrollar ejercicios de formación apropiados. El medio digital no debe ser un impedimento para generar procesos de enseñanza aprendizaje elocuentes, por el contrario, debe ser un generador de oportunidad, como se ve reflejado en esta investigación. No se conoce aún, cuanto tiempo estaremos aislados los unos con los otros, ni como será la vida futura, pero si podemos empezar a generar consciencia que la educación virtual es una oportunidad, para reconsiderar qué y cómo estamos enseñando.

Bibliografía

- Abril Aguilar, N. J. (2015). *Intercambio de saberes con estudiantes sordos en la fundación integral SENTIR*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Acero Guzmán, S. L., Arias Santos, G., Peña Mayorga, E., Pire Ladino, J. S., Rodríguez Acosta, J. C., Tapiero Tiria, D. A., & Torres Acosta, M. A. (2016). *En escena cuerpo que en-señas: estado de arte en relación al proceso de enseñanza aprendizaje en artes escénicas para personas sordas*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Álvarez, C. y San Fabián, J.L. (2012). La elección del estudio de caso en investigación educativa. *Gazeta de Antropología* 28(1),14. Recuperado de http://www.ugr.es/~pwlac/G28_14Carmen_Alvarez-JoseLuis_SanFabian.html
- Bolaños Salazar, E. R. (2015). El derecho laboral y las personas con discapacidad en el Perú: estándares internacionales y análisis de las implicaciones de la ley general de las personas con discapacidad y su reglamento. *Repositorio académico Universidad San Martín de Porres*, Completo.
- Brook, P. (2015) *El espacio vacío*. Barcelona, España. Editorial Península.
- Bruner, J.S. (1960) *The process of education*. Harvard University Press – Cambridge – Massachusetts – London – England. Library of congress catalog card number 60-15235. Printed in the United States of America.
- Bogart, A; Landau, T (2005) *The view points. A practical guide to view points and composition*. Theatre communications groups. 9-13. New York, United States.
- De Zubiría, J. (2006). *Los modelos pedagógicos: Hacia una pedagogía dialogante*. Bogotá: Cooperativa editorial magisterio.
- De Zubiría, J. (2013). El concepto del ciclo en la Pedagogía Dialogante. *La experiencia del instituto Alberto Marini*, 1 - 8.
- Doussá-Pastor, B. (2009). Decroux y su legado: Faltan todavía palabras sobre el mimo. *Dossier: La herencia de Decroux*, 309-319.

- Gamboa Lozano, P. A. (2018). *Arte de sentidos*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Lecoq, J. (Dirección). (1998). *Los dos viajes de Lecoq* [Película].
- Lecoq, J. (2004). *El cuerpo poético*. Barcelona: Alba Editorial.
- Lizarraga Gutiérrez, I. (2013). *Análisis comparativo de la gramática corporal del mimo de Étienne Decroux y el análisis del movimiento de Rudolf Laban*. Barcelona: Universidad autónoma de Barcelona.
- Montaner, S. (2017) *Estudio de caso en educación*. Campus Educación. Revista Digital Docente. Año II, # 7. Noviembre. MARPADAI. Albacete, España.
- Osma Montaña, L. F., & Pineda Giraldo, Y. P. (2018). *Una mirada sorda hacia el teatro*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Pañuela Salazar, J. A. (2015). *El teatro. Una forma diferente de comunicarse con el mundo*. Bogotá: Universidad Francisco José de Caldas.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario Teatral*. Barcelona: PAIDOS.
- Pérez, G. (1994). *Investigación cualitativa. Retos, interrogantes y métodos*. Madrid: La Muralla
- RAE. (2019) *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Asociación de academias de la lengua española. Madrid, España
- Somma, L. M. (2013) *El estudio de caso. Una estrategia de construcción del aprendizaje*. Revista Reflexión académica en diseño y comunicación #XXI. Agosto, 2013. Buenos Aires, Argentina.
- Susmansky Bacal, S. (2014). *Tedeuzz Kantor: La construcción del espacio escénico*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Yin, R. K. (1989) *Case Study Research: Design and methods*. London. Sage