



VICERRECTORÍA ACADÉMICA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA DE ARTES ESCÉNICAS

ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TRABAJOS DE GRADO

Las profesoras abajo firmantes, jurados, y la directora del trabajo de grado titulado *Concepto de autonomía en estudiantes de Semestres I y II de la LAE-UPN, derivado de la formación inherente al espacio académico de Cuerpo*, presentado en la modalidad de monografía por el estudiante Nelson Oswaldo Mogollón Herrera (CC 1026264979), consideramos que dicho trabajo de grado cumple / no cumple () los requisitos necesarios para su aprobación, por las siguientes razones:

- * *Desarrolla un trabajo riguroso y comprometido con su objeto de estudio.*
- *Además de abordar un marco Conceptual pertinente, el estudiante da cuenta de un manejo incorporado de las nociones estudiadas.*
- *Abre un campo de estudio pertinente y necesario para la licenciatura.*

En Bogotá, a los cuatro (4) días del mes de diciembre de dos mil trece (2013).

Jurado Eloísa Jaramillo

Calificación: 4.5 Firma:

Jurado Ángela Valderrama

Calificación: 4.7 Firma:

Directora María Teresa Vela

Calificación: 4.5 Firma:

Calificación final (Promedio de los tres): 4.6

CONCEPTO DE AUTONOMÍA EN ESTUDIANTES DE SEMESTRES I Y II DE LA LAE-
UPN, DERIVADO DE LA FORMACIÓN INHERENTE AL ESPACIO ACADÉMICO DE
CUERPO

Monografía para optar por el grado de Licenciado en Artes Escénicas

NELSON OSWALDO MOGOLLÓN HERRERA

Directora de trabajo de grado: María Teresa Vela Mendoza

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA DE ARTES ESCÉNICAS

BOGOTÁ

2013

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Realidad al Servicio</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 3 de 70	

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Central
Título del documento	Concepto de autonomía en estudiantes de semestres I y II de la LAE-UPN, derivado de la formación inherente al espacio académico de cuerpo
Autor(es)	Mogollón Herrera, Nelson Oswaldo
Director	María Teresa Vela Mendoza
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 4 de diciembre de 2013. 70 p.
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional
Palabras Claves	Cuerpo, autonomía, artes escénicas.
2. Descripción	
<p>El presente trabajo de grado se propone evidenciar la adquisición de autonomía en un espacio académico de tipo práctico; lo cual suscita una inquietud sobre la educación del cuerpo en los espacios de clase y su relación con la formación de profesionales autónomos. Este informe se interesa por relacionar una perspectiva sociológica con la educación en artes escénicas, buscando ampliar la mirada hacia nuevas maneras de comprender la importancia expresiva del cuerpo.</p> <p>El hallazgo fundamental de esta investigación es la Cartografía Investigativa Personal, recurso didáctico que le permite al estudiante diseñar la ruta para navegar en su proceso de formación. Estas decisiones las toma como consecuencia de relacionar: los elementos que aprende en clase, sus propias experiencias y necesidades corporales, la influencia del espacio, la sociedad y la autoridad.</p>	

3. Fuentes
<p>Barba, E., y Savarese, N. (1990). <i>El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral</i>. México: Pórtico.</p> <p>Briones, A. G. (s. f.). <i>Tendencias recientes de la investigación. Áreas, problemas y formas de relación</i>. [Medellín]: Universidad de Antioquia, Centro de estudios de opinión.</p> <p>Foucault, M. (2003). <i>Vigilar y castigar</i>. Argentina: Siglo XXI Editores (versión original 1975).</p> <p>Kamii, C. (s.f.). <i>La autonomía como finalidad de la educación</i>. La implicación de la teoría de Piaget. Chicago: Universidad de Illinois.</p> <p>Kant, E. (1784). <i>Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la ilustración?</i> Filosofía de la Historia. Trad. Eugenio Imaz, México, FCE.</p> <p>Lázzaro, A. I. (2011). <i>Cuerpos imaginados: danza, transformación y autonomía</i>. European</p>

Review of Artistic Studies, 2 (4), 25-39. Recuperado de <http://www.eras.utad.pt/docs/Danza%20Teatral.pdf>

Prieto, M. A. (2011). *La percepción corporal y espacial*. Innovación y experiencias educativas, enero 2011 (38). Recuperado de http://www.csi-csif.es/andalucia/modules/mod_ense/revista/pdf/Numero_38/MIGUEL_ANGEL_PRIETO_BASCON_01.pdf

Universidad Pedagógica Nacional. (2009). *Renovación del registro calificado. Facultad de Bellas Artes. Licenciatura en Artes Escénicas*. Bogotá: (s.n.).

4. Contenidos

La presente investigación estudia cómo una asignatura aporta a la adquisición de autonomía en los estudiantes, centrando la atención en el cuerpo como la herramienta para alcanzar dicho fin. Las convenciones de la sociedad, los espacios y la relación con la autoridad imprimen en el cuerpo influencias que se traducen en el lenguaje corporal, entendido como el sistema de signos que lo hacen expresivo.

Ahora bien, a lo largo de la formación en Artes Escénicas, el estudiante interviene su cuerpo mediante el uso de técnicas con el fin de otorgarle características a su presencia física y poder potenciar el uso expresivo del mismo. Esta investigación pretende examinar qué tipo de relación se entabla cuando la autonomía se convierte en el propósito macro de la educación del cuerpo en el teatro.

Para evidenciar la adquisición de autonomía en los estudiantes se partió inicialmente a caracterizar el estado inicial de sus cuerpos; en una segunda instancia a reconocer los factores que inciden en el movimiento corporal; y finalmente a identificar la manera en que el movimiento corporal se ha transformado luego de un año de formación.

De manera sucinta, se reseña aquí la base teórica que lo respalda:

Eugenio Barba con la pre-expresividad; Miguel Ángel Prieto con el esquema e imagen corporales; Ana Lázzaro con cuerpos imaginados y la influencia del contexto en el movimiento; Foucault con cuerpos dóciles, la influencia del espacio y de la autoridad; Immanuel Kant, Cornelius Castoriadis y Constance Kamii son los tres aportes sobre el concepto de autonomía.

5. Metodología

El carácter de este trabajo fue cualitativo, gracias al interés de analizar el cuerpo en un aula de clase, teniendo en cuenta el carácter social de los sujetos y su capacidad de construir sentido.

El investigador, en este caso, es quien se encarga de leer los comportamientos de los sujetos que están dentro del aula para descubrir qué significa un proceso de formación del cuerpo y cómo se adquiere autonomía en él.

La recolección de la información necesaria se logró a través de la observación no participante y su registro audiovisual. El enfoque investigativo se basó en la etnografía para describir e interpretar los modos en que los cuerpos se manifiestan, que factores transforman su movimiento en el aula y como se relacionan los estudiantes entre sí.

La información recopilada se analizó a la luz de dos grandes categorías, centrando la atención

en la autonomía como propósito y el cuerpo como vehículo. La primera; Cuerpo, comprende el movimiento corporal y la formación corporal. La segunda; Autonomía, constituida por la dependencia de la norma y el recurso didáctico Cartografía Investigativa Personal.

6. Conclusiones

La clase de cuerpo contribuye a la adquisición de la autonomía siempre y cuando sea el estudiante mismo quien tome las decisiones de los aprendizajes que sean de su interés, a partir de la integración de las preguntas que estructuran su criterio y la experiencia del maestro. La formación docente debe ver en sus estudiantes gerentes del tiempo y creadores de rutas para consolidar a la autonomía como su objetivo principal.

Por medio del entrenamiento se deben identificar los dispositivos de comunicación del cuerpo que se manejan de manera voluntaria e involuntaria, para que el estudiante los haga conscientes.

Los procesos de enseñanza deben considerar tanto el contexto en el cual el sujeto se ha formado como las condiciones que dicho contexto le imprime a su cuerpo.

Sería importante la sistematización constante de los resultados encontrados en las clases con el objeto de proporcionar guías para el trabajo individual del estudiante.

Elaborado por:	Oswaldo Mogollón
Revisado por:	María Teresa Vela Mendoza

Fecha de elaboración del Resumen:	2	diciembre	2013
--	---	-----------	------

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN	7
INTRODUCCIÓN	8
ANTECEDENTES TEÓRICOS	14
CAPÍTULO 1	
MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL	18
1.1 Pre-expresividad	18
1.2 Esquema e imagen corporales	20
1.3 El cuerpo en contexto	22
1.3.1 Cuerpos imaginados	22
1.3.2 Cuerpos dóciles	24
1.4 La autonomía	26
1.4.1 Uso de la razón	26
1.4.2 Creación de Leyes propias	28
1.4.3 Finalidad de la educación	29
CAPÍTULO 2	
REFERENTE METODOLÓGICO	31
2.1 Categorías	32
2.1.1 Categoría: Cuerpo	33
2.1.2 Categoría: Autonomía	37
CAPÍTULO 3	
ANÁLISIS	39
3.1 Cuerpo	39
3.1.1 Preparación para la clase	39
3.1.2 Actividades centrales de clase	44
3.2 Creación de hábitos, disciplina y mediación de esferas, proceso hacia la Autonomía	54
3.2.1 Esferas y dialéctica	58
3.2.2 Dependencia de la norma	59
CAPÍTULO 4	
CONCLUSIONES	65
RELACIÓN DE FUENTES CONSULTADAS	67

RESUMEN

La presente investigación estudia cómo una asignatura aporta a la adquisición de autonomía en los estudiantes, centrandó la atención en el cuerpo como la herramienta para alcanzar dicho fin. Las convenciones de la sociedad, los espacios y la relación con la autoridad imprimen en el cuerpo influencias que se traducen en el lenguaje corporal, entendido como el sistema de signos que lo hacen expresivo.

Ahora bien, a lo largo de la formación en Artes Escénicas, el estudiante interviene su cuerpo mediante el uso de técnicas con el fin de otorgarle características a su presencia física y poder potenciar el uso expresivo del mismo. Esta investigación pretende examinar qué tipo de relación se entabla cuando la autonomía se convierte en el propósito macro de la educación del cuerpo en el teatro.

El informe está constituido por cuatro capítulos, a saber: inicialmente se presenta la base teórica a partir de las perspectivas que se abordan para el cuerpo y para la autonomía; luego, se encuentra la manera en cómo se sistematizó la información recogida; en tercera instancia, se halla el análisis de dicha información recopilada en dos categorías; finalmente, se comparten los hallazgos, las dificultades y posibles futuras investigaciones con respecto al tema en cuestión.

INTRODUCCIÓN

A partir de mi propia experiencia en el proceso de formación, surge el cuestionamiento sobre la energía y la presencia que el cuerpo debe aprehender y dominar. Las preguntas desde diferentes ramas del saber han hecho de éste un tema en permanente evolución, que proyectan una visión del cuerpo como la herramienta fundamental que permite transformar la expresión y enunciación, de acuerdo con los desarrollos del ser humano.

Por lo tanto, al hacer la pregunta por el cuerpo, se descubrió que en el ejercicio formal de enseñanza de las Artes Escénicas en la LAE-UPN, existe una definición, tanto desde la individualidad como desde la colectividad. Pero su comprensión se encuentra entre las múltiples miradas de autores que la han estudiado y la condición del hombre colombiano actual. Lo anterior suscita una mirada hacia el cuerpo en el arte escénico desde un escenario educativo. Se piensa en un concepto de cuerpo no descrito exactamente desde fuentes teóricas, sino en un cuerpo que se expresa con un lenguaje, desde sus propias manifestaciones.

Haciendo la revisión de algunos de los conceptos teóricos cercanos al enfoque del programa de Cuerpo (UPN, 2012), se encuentra una preocupación académica por generar en los estudiantes una conciencia de los movimientos que diariamente el cuerpo elabora en la vida cotidiana, así como en la labor de los artistas escénicos. Lo anterior debido a la inquietud que existe por abordar la identidad del cuerpo desde el arte escénico como una herramienta con hábitos socialmente adquiridos que se transforman mediante el entrenamiento corporal.

Estudiar Artes Escénicas implica intervenir el cuerpo mediante el aprendizaje de unas técnicas. Esto permite al estudiante conocer, desarrollar y potenciar sus habilidades; pero también se puede caer en la ruta sombría de la negación de sí mismo; es decir, cuando el proceso de incorporación de dicha técnica se hace de manera mecánica descartando la expresión orgánica del cuerpo de quien aprende. La importancia de trabajar con lo que existe y pasa por el ser, deber ser y saber hacer, reside justo en aquello que nos identifica como seres sociales, lo que determina el porvenir: la capacidad de transformación del presente. Esto solo será posible si los individuos ejercen dicha capacidad, desde su necesidad y convicción propia.

Como concepto, el cuerpo, más allá de la forma física, de un mero contenedor, es la vía de construcción social y personal del individuo, dinamizada por una constante resignificación; por lo tanto, para abordarlo en el arte es necesario un acercamiento y/o entrenamiento concebido en un marco más amplio: que abarque los conceptos tradicionales y contemporáneos de las teorías teatrales; una conciencia sobre las dinámicas pedagógicas y didácticas; así como las peculiaridades de hombres y mujeres de nuestro país, quienes habitan su cuerpo en relación con su contexto.

La población objeto de este estudio fue el grupo de estudiantes que ingresó al programa, en el segundo semestre de 2012. La observación se realizó durante los dos primeros semestres; dado que es en ese momento del proceso de formación, donde se evidencia cómo el cuerpo se acerca al aprendizaje de un arte, con sus imaginarios, hábitos y costumbres propios de poblaciones ciudadanas como la nuestra. En resumen, la imbricación inicial que supone todo proceso formativo con las múltiples reacciones que éste genera para el cuerpo.

Este primer periodo que pertenece al ciclo de aprestamiento o de fundamentación, constituye el momento inicial en el cual “el estudiante debe alcanzar a comprender que la calidad de su formación depende de su desarrollo autónomo y que todas las áreas en que consistirá su preparación humana, intelectual y técnica, tienen un sentido integral” (UPN, 1998, p. 14).

Conviene, sin embargo, detenerse un momento en esta peculiaridad que se encontró, pues, el presente programa curricular distingue la autonomía como el eje central que faculta al estudiante el desarrollo de su proceso formativo. Lo anterior es relevante en cuanto a la ruptura en la concepción del estudiante como un ente dedicado a recibir y acumular conocimientos. Mientras esta mirada, exigía al individuo una pasividad física e intelectual, su contraria, la educación basada en la autonomía y la integralidad de los procesos educativos, genera una relación distinta del estudiante.

El estudiante, entonces, va encontrando caminos de su interés, interiorizando conscientemente los conocimientos que son necesarios para construirse como docente/creador en Artes Escénicas. Cuando la autonomía se convierte en un fundamento de la educación, el estudiante gerencia sus tiempos, toma decisiones, construye poco a poco los derroteros en su recorrido formativo. Esta tarea implica una activación distinta de la educación acumulativa, un movimiento y un accionar que se generan en el estudiante como consecuencia de estar edificadas sobre su propia capacidad de actuar bajo su razón.

En esta investigación, toda lectura de los cuerpos, se hizo teniendo en cuenta las indicaciones del maestro y la carga social y personal que trae el estudiante. Permitted ver cómo estos factores se relacionan durante el proceso de formación. De manera compleja, se construye dentro del aula un ambiente que puede o no prestarse para el aprendizaje de los sujetos, lo cual supone que existen unos factores determinantes de estas relaciones tales como el poder, las convenciones socialmente establecidas y el espacio físico como tal, entre otros.

Cabe señalar, que dirigir la mirada de estudio sobre la propia licenciatura, puede colaborar con el constante proceso de autoevaluación que todo programa académico debe realizar, no sólo ante el Ministerio de Educación Nacional, sino también como una “cultura de la auto-evaluación” (UPN, 2009), que permita seguir construyendo un programa sólido y responsable, ante un contexto tan convulsionado como el nuestro. El estudio específico de las propias acciones puede plantear muchos interrogantes, reflexiones y/o puntos de acción para la evolución y fortalecimiento de la educación superior colombiana.

Planteamiento del problema

Identificar el estado del cuerpo, en el inicio del proceso de formación en Artes Escénicas, constituye el momento en que se empiezan a relacionar los aspectos antecedentes del ser, junto con los conceptos y experiencias que va adquiriendo. Son estas relaciones las que nos interesa estudiar y dilucidar: el cuerpo base y el cuerpo entrenado.

Para reconocer las transformaciones del cuerpo entre primer y segundo semestre, cohorte 2012-2, se tomó la asignatura cuerpo, del núcleo de Sensibilidad y Pre-expresividad I y II.

Es en el espacio de la clase, cuando el cuerpo se encuentra expresivo, realizando algo, ocupado y/o simplemente en atención, es un momento en que el estudiante piensa, actúa, se mueve, ríe, etc., bajo ciertas premisas que están demarcadas por el docente, por la sociedad y por sí mismo, claro está. Cada una de estas manifestaciones se van condicionando o liberando; se hacen útiles a la expresión, están a su servicio como un arsenal potencialmente expresivo.

Cuando se aborda el cuerpo como objeto de estudio en el arte escénico, no se pretende separar el movimiento de las ideas que cruzan permanentemente por la mente. Ello determina que cada acción que el cuerpo elabora, para la escena, está interconectada con un eco, un arsenal de pensamientos, vacilaciones, seguridades, barreras, facilidades, etc.

En resumen, es el cuerpo en exploración el que pone a la vista rótulos corporales con mensajes (lenguaje simbólico) que develan el sistema de códigos y valores que circulan por nuestra realidad y que para este estudio, guiaron la reflexión en torno a cómo se mueve el cuerpo en relación consigo mismo, el espacio, la sociedad, la clase, y el maestro.

Formulación del problema de investigación

¿Cómo la clase de cuerpo contribuye a la adquisición de autonomía en estudiantes de primero y segundo semestres de la LAE-UPN?

- ✓ ¿Qué características tiene la actividad corporal inicial de estudiantes que ingresan al semestre I de la LAE-UPN?

- ✓ ¿Cuáles son los factores que afectan o modifican el movimiento corporal de los estudiantes?
- ✓ ¿Cómo se ha alterado el cuerpo de los estudiantes al término de su segundo semestre?

Objetivos

General: Evidenciar la adquisición de autonomía, en estudiantes de semestres I y II de la LAE-UPN, derivadas de la formación inherente al espacio académico de Cuerpo.

Específicos:

- ✓ Caracterizar el estado inicial de los cuerpos de los estudiantes que ingresan a la LAE-UPN.
- ✓ Reconocer el papel que juegan ciertos factores modificadores de los movimientos corporales en el espacio académico de Cuerpo.
- ✓ Identificar la manera en que el movimiento corporal se ha transformado con respecto de la autonomía corporal.

ANTECEDENTES TEÓRICOS

Existen varios estudios a partir de los cuales surgió el interés de esta investigación. Autores tan diversos como Konstantin Stanislavski hasta Eugenio Barba, se han hecho la pregunta por el cuerpo desde el oficio del actor y su rol en la escena.

Sobre el concepto de movimiento corporal, se deben tener en cuenta las diversas disciplinas que lo han abordado: Educación física, Terapia y ciencias de la salud, Antropología, Sociología, Artes y Pedagogía, entre otras. Desde estas disciplinas, se ofrecen diversas perspectivas con respecto al cuerpo y su movimiento. Muy seguramente, estos aportes nutrirán el contenido de la construcción epistemológica del cuerpo en Artes Escénicas.

En primer lugar está el trabajo de dos escritoras: Patricia Stokoe y Mercedes Ridocci; quienes hablan del movimiento en la danza y lo conciben como un elemento primordial al analizar el cuerpo en funcionamiento en el ámbito artístico.

Patricia Stokoe (Gubbay y otros, s. f.) propone el concepto de expresión corporal como resultado de sus experiencias educativas, puesto que empieza a ver en sus obstáculos y limitaciones, formas de responder a la pregunta por las leyes fundamentales del movimiento, de su funcionamiento, de sus particularidades y sus generalidades. Stokoe asume el entrenamiento del cuerpo como una manera de conectar la sensibilidad del sujeto con el mundo externo. La autora concibe el cuerpo como una manera de acercarse a esa esencia de sí mismo y también a la de los otros para potenciar las capacidades de todo ser humano.

Ridocci (2009) hace una indagación detallada acerca de la expresión corporal, de la cual se rescata el concepto de movimiento orgánico. En su libro *Expresión corporal: Arte del movimiento*, precisa el funcionamiento de los elementos del cuerpo que intervienen en el movimiento. Este libro está inspirado en quiénes se ocupan de la enseñanza del lenguaje expresivo, abordando el cuerpo como un constructo que está influido por factores, psíquicos, físicos, culturales, espaciales, con los que interactúa para lograr expresarse con un lenguaje propio.

En segundo lugar está el trabajo elaborado en la Universidad del Rosario, *Cuerpo-movimiento: perspectivas* (Prieto, Naranjo y García, 2005), el cual nace como el resultado de investigaciones en materia de rehabilitación y desarrollo humano; si bien es un tratamiento desde la salud y la actividad física, sitúa la mirada en lo que sucede con el movimiento cuando está sometido a este análisis desde el cuerpo en recuperación.

Se hace necesario también nombrar algunos autores que han publicado en la revista Correo de la UNESCO correspondiente a enero de 1996:

Maurice Béjart en *Un viaje iniciático* (1996), como coreógrafo, plantea la concepción de la danza ligada al “equilibrio del mundo” (p.5), a un flujo energético universal al que el movimiento debe acoplarse, puesto que su planteamiento gira en torno a la idea de unidad. Para él, la danza deja al descubierto todo el poder transformador que el ser humano lleva consigo.

Dominique Dupuy (1996) en *El impulso interior*, parte de un “ser humano corpóreo” (p.11) que estaba ligado, en un principio, con sus oficios agrícolas, con la tierra, es decir, esos aspectos que le otorgan “... la pertenencia del ser humano al universo... la fuerza de gravedad, el silencio, lo sagrado...” (Ibíd.). Esta idea retoma la función mística y sagrada del arte en función de la propagación profunda de valores universales; el cuerpo es considerado como un templo.

Werner Lambersy (1996) en *Los lenguajes del alma*, habla del baile como un acontecimiento presente en la vida que media la relación social. Para él, el baile “actúa como revelador” de una necesidad que se genera en el movimiento para ser reconocida en la sociedad (p.14). Así mismo Lambersy considera que a través del movimiento se logra “recobrar la esencia de la democracia: lo diverso y lo inconcluso, el movimiento en libertad” (p.15).

Finalmente, Eugenio Barba (1996) en el artículo *El ritmo oculto*, explicita el ritmo personal interno que debe buscar cada bailarín en su movimiento, pues dice, que todos lo llevan dentro. “La música del cuerpo” (p.17).

Por otra parte, en Colombia, Santiago García en su libro *El cuerpo en el teatro contemporáneo* (2007), explora este tema desde las diferentes miradas que ha tenido. El autor confiere al teatro un lenguaje propio que puede servirse de otros.

Habla también del principio de la incertidumbre de Heisenberg cuyo planteamiento sobre el comportamiento de la materia parte de su carácter inconcebible. García explica que, tradicionalmente, tanto el cuerpo del bailarín, del músico, como el del actor oriental deben

aprender la técnica desde muy temprana edad, ya que si no es así, será tarde para emprender una vida dedicada al arte.

Así mismo hace un repaso de los conceptos de representación y de presentación; es decir, la transición conceptual de la interpretación (teatro tradicional) hacia la instancia de lo vivo (ámbito performativo). Dicha revisión la hace en cuatro núcleos temáticos a saber: El cuerpo que representa; la presencia del cuerpo; el cuerpo que presenta a la representación y finalmente el cuerpo dentro de un campo de información.

CAPÍTULO 1

MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL

1.1 Pre-expresividad

Desde la Antropología teatral Eugenio Barba considera el entrenamiento del actor como el vehículo para disponer completo control de sus habilidades físicas, emocionales y mentales; de conocer en profundidad la “*pre-expresividad*” de su cuerpo para potenciarla y hacer uso de ella como la presencia en la escena, según el autor:

“El nivel que se ocupa en cómo rendir escénicamente viva la energía del actor, en cómo hacer que una presencia golpee inmediatamente la atención del espectador... el nivel pre-expresivo así concebido es... una categoría pragmática, una praxis que durante el proceso pretende potenciar el *bios escénico del actor*” (BARBA, 1990, p. 261)

Es a través de dicha práctica, que el actor puede conocer y manejar a su antojo su energía; saber cómo administrarla, cómo transmitirla por medio de conceptos tales como la fragmentación, el ritmo y el movimiento. Aunque suene muy abstracto, el actor aprende la posibilidad de representar, esa idea inventada, pero que, de cierta manera, es real porque se hace viva cuando pasa por el cuerpo y llega a los espectadores.

Para el actor existe una paradoja sobre la cual está centrada su actividad: “...suscitar emociones...” (Ibíd. p. 261) sin estar emocionado. El actor entonces puede pensar lo que

representa, imaginándolo, poniéndolo en el lenguaje del pensamiento, haciendo todo el proceso que requiere su mente para comprender el evento que va a realizar. No obstante, allí mismo hay movimiento, hay acción.

La mente y el cuerpo están en interconexión, suceden inseparables, pueden ponderarse en exceso, pueden sopesarse según la voluntad humana pero siempre permanecen en unidad. Metafóricamente se comportan como los extremos de un caucho; a los cuales se les puede distanciar tanto como la elongación del material lo permita, pero inmediatamente que se sueltan los extremos, regresan. Según Barba (ibíd.), “Si existe un entrenamiento físico, debe existir un entrenamiento mental. Es necesario trabajar sobre el puente que une la orilla física y la orilla mental” (p.55).

El movimiento del pensamiento y el movimiento físico, están cercanos o distantes para que el actor sea quien, a partir de la energía y la presencia, los materialice. Con un cuerpo que está presto a cualquier orden y también a cualquier idea/impulso que surja, ya sea de origen mental o corporal, puede constituirse la acción que da paso a la creación teatral. Tarea compleja, puesto que es poner en evidencia física y energética todo lo que sucede en la instancia del pensamiento.

Se tiene, entonces, un cuerpo que está presente, reescrito por los conceptos que adquiere en su formación técnica, un cuerpo que al representar admite su paradójica condición, libre en su capacidad imaginativa, *“un cuerpo que es representado y posee propiedades específicas y distintas del cuerpo cotidiano”* (PAVIS, 1998); por lo tanto es un cuerpo que conoce ciertas

habilidades pero lo que no garantiza que su expresión espontánea esté en su total funcionamiento.

Por lo tanto, entrar al lenguaje de la representación, requiere adquirir corporalmente características de un vehículo en estado de alerta y con energía fluyendo en proporciones de la voluntad del actor; de un cuerpo encendido y presto a las intempestivas propuestas de la creación. Es decir, un cuerpo convencionalizado, un cuerpo que acepta crear a partir de la imaginación, la memoria, la acción física. Éste, difícilmente será un cuerpo con su deseo natural a flor de piel, con su manifestación original e inapropiada técnicamente, pues es un cuerpo que adapta códigos y tecnifica el pensamiento, la emoción y la fisiología.

1.2 Esquema e imagen corporales

El estudio del movimiento, desde la escuela en el desarrollo psicomotriz del niño, aporta sus conceptos acerca de la percepción corporal a partir de la conciencia/conocimiento del cuerpo en relación consigo mismo y con el entorno. Es por medio del cuerpo que el sujeto percibe y se comunica con el mundo.

Cuando el cuerpo se encuentra en acción, en movimiento, por mínimo que sea, interviene: el espacio físico, los objetos, el entorno social (campo interoceptivo) y los sistemas de funcionamiento corporal como el sistema nervioso, cardiovascular, entre otros (campo exteroceptivo). Estos campos proporcionan la información necesaria para que el sujeto, a través del tiempo, desarrolle una representación de sí mismo y se comunique con el mundo.

Ahora bien, Prieto, M. A. (2011) distingue el esquema de la imagen corporal así:

- El esquema corporal hace referencia al conocimiento de la corporeidad, de las partes del cuerpo, su funcionamiento y su relación global o particular. El esquema es cuantitativo (p.2).

Dentro de este concepto se encuentran:

- a) La actividad tónico-postural: actividad primera y condición previa de todo movimiento. Ésta incluye:
 - El tono muscular: función permanente de los músculos.
 - La postura: función mecánica del cuerpo soportada en la musculatura esquelética. Resultado y consecuencia de la permanente acción de la gravedad en nuestro cuerpo. La postura del ser humano es la postura bípeda o erecta.
 - El equilibrio postural: es la capacidad de mantener una postura estática por reflejo de las sensaciones plantares, cenestésicas y laberínticas.
- b) La actitud gestualidad: refiere al comportamiento significativo de nuestro cuerpo que reacciona a partir de la postura. La relación entre gesto y postura es lo que permite dar un funcionamiento más amplio al esquema corporal.
- c) La respiración: definida como la función más vital del cuerpo humano y como el reflejo que regula la presencia de oxígeno y anhídrido carbónico en la sangre ayudando a la eliminación de los productos de desecho. El autor distingue tres tipos:
 - Abdominal: ejercida por los músculos del diafragma y los abdominales.
 - Torácica: caracterizada por ampliar la caja torácica por acción de los músculos intercostales.

- Integral: combinación de las dos anteriores con predominancia nasal

- d) Y la relajación: la cual “supone el mínimo de tensión muscular necesaria, para la ejecución de los movimientos con eficacia al tiempo que se inhiben los grupos musculares, cuya actividad no es necesaria” (p.5).

- Por otro lado, la imagen corporal representa la autopercepción, la construcción subjetiva que la persona logra de su propio cuerpo, o la interiorización de cómo el sujeto se percibe a sí mismo. Es cualitativa; sin embargo, está apoyada en el conocimiento de las partes del cuerpo, su relación, los estados emocionales, posibilidades e imposibilidades corporales (p.5).

En consecuencia, y para efectos del presente trabajo, la distinción de estos dos conceptos, permite diferenciar que a través del esquema corporal, el sujeto logra una imagen de sí mismo en la vivencia de su relación con el entorno. En el caso del cuerpo en el teatro, el estudiante, a partir de su propia imagen corporal, crea los personajes como una extensión de dicha imagen.

1.3 El cuerpo en contexto

Muchos autores han estudiado el cuerpo como resultado del entorno social, coincidiendo en otorgarle al sujeto la capacidad de construirse por influencia de los factores que lo rodean, tales como la cultura, la religión, las convenciones morales, los estamentos políticos, entre muchos más.

1.3.1 Cuerpos imaginados

Se presenta a continuación una autora que da luz sobre estos aspectos:

Ana Lázaro (2011) habla de las implicaciones de la práctica artística; partiendo de un cuerpo que no es inocuo, sino que responde al juego social y a la transformación por influencia de su relación con los demás. Desde esta perspectiva, los sujetos apropian lo que la sociedad les permite y lo que les impide, lo llevan escrito en su actuar, en su cuerpo y en todo lo que involucre a su ser, incluyendo el vínculo que crean en lo colectivo.

Esta autora hace una imbricación entre el concepto “habitus” del sociólogo Pierre Bourdieu y el “proyecto de autonomía social” del filósofo y psicoanalista Cornelius Castoriadis.

“En pocas palabras, podemos decir que el “habitus” refiere a las estructuras sociales interiorizadas en los sujetos. Hablar de estructura social en este contexto no supone una determinación absoluta de lo social sobre lo subjetivo. Más bien, el “habitus” refiere a un modo singular de ser pero que se conforma/constituye a partir de lo social” (Lázaro, Ana Inés, 2011, p. 30).

Esta incorporación del entorno se da a lo largo de la experiencia de vida y está emparentada con la propia subjetividad. Lo que quiere decir, que el sujeto aprehende lo que está permitido y también lo que está sancionado o limitado por la organización de sistema social. Lo que hace pensar en que las estructuras mentales de alguna manera, organizan o encaminan el actuar de los sujetos, lo cual se traduce en una lógica colectiva. Sin embargo, no se trata de una apropiación mecánica gracias a la capacidad que adquiere el ser de auto-regularse.

Tal y como parafrasea Lázaro a Castoriadis: “La ‘autonomía’ indica la posibilidad de intervenir deliberadamente en la formación y recreación de lo dado y refiere a la capacidad de los sujetos de ‘darse sus propias leyes’” (Ibíd, p. 26).

En este caso se trata de un sujeto que se asigna a sí mismo unos principios para actuar e instituir su propia concepción de moral. Sin embargo, la autora hace la aclaración que este cuerpo ya no se debate entre los irrelevantes discursos binarios de lo “subjetivo” vs lo “objetivo” o el individuo y la sociedad, puesto que este sujeto se constituye “singular y social a la vez” (Lázaro, 2011, p. 34).

En las anteriores palabras, adviértase que por la simultaneidad de su carácter, los sujetos hacen necesaria la renovación constante de sí mismos y de su entorno. Estos son capaces de transformar su realidad, de darle un color distinto en concordancia con su posicionamiento frente a las normas.

1.3.2 Cuerpos dóciles

Michael Foucault (1975) en “Vigilar y castigar”, realiza una aproximación al análisis al respecto de la docilidad en los cuerpos sometidos a las reglas y al control, con la intención de comprender o relacionar dichos conceptos con el desarrollo de la autonomía corporal.

Este libro estudia, desde la mirada sociológica, el nacimiento de la prisión, buscando influencias tempranas desde siglos anteriores a la época moderna. En estos lugares se cumplía la justicia de unas maneras absolutas y crueles. Este periodo marca la consolidación de las formas en que se reproduce de generación en generación la imposición de un sistema conductista y de reparación corporal.

Dentro de la idea de la soberanía de la justicia, se establece la figura del *déspota* (Foucault, 1975) quien es el encargado de aplicar un castigo generalizado para darle a la sociedad una lección con el propósito de evitar nuevas propagaciones del crimen y los comportamientos fuera de la norma. Sin embargo, el pueblo en reacción, completamente mecánica, se acostumbra a ver cómo la “justicia” es dictada por alguien, a depender de dichas órdenes, y de la misma manera, a darle sentido a la vida por medio del sufrimiento de la experiencia del castigo.

Esta metodología del castigo y su consecuente respuesta de la sociedad, se convierten, según Foucault, en la manera en que se enseña e indica los límites de proceder a cada individuo; las posibilidades que cada ser social tiene para vivir y las imposibilidades cuyo incumplimiento le puede costar su vida o su libertad. Una manera dialogada de ejercer el placer de controlar y ser controlado dándole un sentido a la vida desde las prácticas del dolor y el sufrimiento.

Método muy viable en el sentido que ha perdurado en el tiempo. Aún hoy existe en los individuos la necesidad de dependencia a la norma, al juicio valorativo del soberano. Un deseo total de identificación con el placer de castigar y de ser castigados.

Así como existe un sistema que determina las libertades y su ejercicio, existe la dominación del cuerpo a través de la convención del espacio. De acuerdo al lugar en que se encuentre adscrito el cuerpo, se debe comportar de maneras específicas y “correctas”. Por ejemplo, si está en la escuela deberá manejarse de acuerdo a los horarios y órdenes del maestro y de las respectivas señales de orden; el cuerpo del soldado aprende a marchar y a ubicar sus extremidades de

acuerdo a como está estipulado por la convención, será un cuerpo disponible al servicio de la agilidad y la fuerza.

Con todo lo anterior, en tal contexto, se manifiesta un cuerpo dócil, fabricado uniformemente, corregido, maquinado, automático, útil, despojado de su existencia primaria, de su raíz expresiva, cuerpo incapaz de moverse a voluntad. Un ente sin la esencia que le permita decidir su rumbo, sin la posibilidad de sentir los impulsos orgánicos de la escritura social que está inmersa en él. Estas son, según este autor, las características de un cuerpo que pasa por dicho sistema, de un sujeto que está re-escrito y no tiene la capacidad de reconocerse ni reconocer al otro.

Los conceptos de cuerpo en Lázaro frente al que propone Foucault, dialogan entre la capacidad del individuo para el dominio de su necesidad y aquellas convenciones espaciales que rebasan las fronteras del cuerpo otorgándole una característica de docilidad. Como consecuencia de esta imbricación, se obtiene una mirada amplia sobre las relaciones que el cuerpo genera desde sí mismo y por influencia de su entorno.

1.4 La autonomía

1.4.1 Uso de la razón

La primera definición se toma a partir del ensayo, *Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la ilustración?* escrito en 1784, por el filósofo Immanuel Kant (1994), y publicado en la revista alemana *Berlinische Monatsschrift*. A diferencia de algunos de sus textos académicos, éste puede ser leído fácilmente por cualquier lector de la época, debido a que va dirigido al público en general; no sólo para una comunidad especializada.

El periodo histórico en el que se encuentra inmerso Kant, s. XVIII, está lleno de transformaciones realizadas, en su mayoría, como rebelión de la burguesía al régimen absolutista del clero y la nobleza. Al ser el uso de la razón la columna vertebral del texto kantiano hace oposición a la filosofía medieval, en la cual la predominancia recae sobre la fe y la creencia absoluta.

Este texto constituye aún hoy en día, un referente como consecuencia del estado actual de la democracia; tanto el pueblo como los dirigentes no asumen cada uno su rol, ni contribuyen a que el ejercicio de las leyes sea una protección. Por el contrario, se convierte en una vulneración a los derechos. Mientras que el pueblo permita esta dinámica de dominación gubernamental, la reflexión sobre la incapacidad de servirse del propio entendimiento tendrá vigencia.

Kant denomina esta incapacidad como la “minoría de edad” (Ibíd.). El sujeto permite a alguien más tomar la responsabilidad de los propios actos. Abandonar esta “minoría de edad” es un asunto complejo, gracias a la resistencia que los sujetos generan frente al cambio.

Para el autor, en cambio, un dirigente da por entendido que el pueblo se sirve de su propia razón (entendida como la capacidad del ser humano para tomar decisiones) por lo tanto, el ciudadano puede comunicar de acuerdo con su conciencia, aquello que no le parece de la legislación o de cómo se aplica.

El autor argumenta, que la incapacidad para dar el paso hacia la ampliación de este esquema es resultado de no “intentar la aventura”. Entonces el sujeto se liga a estructuras mecánicas que le

proporcionan una falsa seguridad sobre cómo actuar y lo enajenan del ingenio para tomar nuevas decisiones. Dichos mecanismos, en el abuso de su uso, anulan la capacidad de pensar por sí mismo y crean sujetos afianzados a marcos estrechos que no permiten liberar la manifestación del espíritu.

Por el contrario, quien logra ser ilustrado es quien puede dejar en libertad la expresión de sus ideas con un posterior examen de las mismas. El hombre ilustrado hace uso de su razón y su conciencia para su desempeño en la vida. La ilustración otorga al hombre la libertad de expresarse porque es considerado como un ser capaz de valerse de su competencia para distinguir lo verdadero de lo falso.

La anterior idea tiene una implicación social cuando, como consecuencia de la comprensión que ha hecho el hombre ilustrado, el resto de la población se da cuenta que tiene la libertad de inclinarse hacia el oficio del libre pensar (p.5). El actuar emancipado de un sujeto empieza a repercutir en los demás, sembrando la semilla de la conciencia de pensar por sí mismo.

En resumen este concepto de la autonomía hace referencia a la labor de reconocimiento y emancipación de la incapacidad de actuar bajo la propia razón. Aprender inicialmente de la autoridad para luego tener la capacidad de construir el camino basado en las necesidades propias.

1.4.2 Creación de Leyes propias

La segunda definición en concordancia con lo planteado por Kant, según la cual Castoriadis afirma (citado por Lázzaro, Ana Inés, 2011, p. 26):

“Es autónomo aquel que se otorga a sí mismo sus propias leyes. (No aquel que hace lo que se le ocurre, sino quien se proporciona leyes) Ahora bien, esto es tremendamente difícil. Para un individuo, proporcionarse a sí mismo su ley, en campos en los cuales esto es posible, es poder atreverse a enfrentar la totalidad de las convenciones, las creencias, la moda, los científicos que siguen sosteniendo concepciones absurdas, los medios de comunicación masiva, el silencio público, etc. Para una sociedad, otorgarse a sí misma su ley significa la idea de que ella misma crea su institución, y que la crea sin poder invocar ningún fundamento extra social, ninguna norma de la norma, ningún parámetro de su parámetro”.

Nuestro cuerpo actúa según los ordenamientos de las ideas y de lo biológico, de lo interno y lo externo, de lo prohibido y lo permitido. Por lo tanto, tienen que existir algunas mediciones que se proporcione a sí mismo para mantenerse vivo, desarrollarse, vivir plenamente y morir.

1.4.3 Finalidad de la educación

La tercera definición fue extraída de la interpretación que hace Kamii (s.f.) sobre la teoría de Piaget:

La educación debe mirar hacia un lado más amplio para caer en la cuenta que el problema está más allá de los métodos de enseñanza. La finalidad de la educación está en el ámbito expandido de la autonomía. Es hacia ella que debe replantear sus objetivos y dar un giro copernicano a la concepción sobre la formación; seres con capacidad de tomar decisiones conscientemente bajo su propia tendencia natural.

Para Piaget (citado por Kamii) “los niños construyen valores y conocimiento cuando su individualidad es respetada” (p.40). Para generar un ambiente de aprendizaje que permita involucrar esa individualidad, el maestro debe ver el gran valor de situaciones cotidianas cuya naturaleza absorbe gran parte del conocimiento y de los valores que enseñados de otra manera no serían incorporados de manera profunda por el sujeto.

La perspectiva piagetiana designa al desarrollo de la autonomía un carácter biológico, según el cual, es el sujeto mismo, basado en su capacidad de relacionar las situaciones (interaccionismo), quien va elaborando los procesos necesarios para construir su criterio. A través de coordinar las situaciones o puntos de vista sobre ellas, es que el individuo comprende el equilibrio entre el conocimiento lógico y el social para el desempeño de su vida en la realidad y no en conceptos memorizados que olvidará pronto.

CAPÍTULO 2

REFERENTE METODOLÓGICO

En los cuerpos que llegan a hacer el primer encuentro con el proceso de formación en artes escénicas de la Universidad Pedagógica, no existe tanta afectación, aún, de teorías y premisas que han incorporado, por su educación en arte, los cuerpos con mayor experiencia. Lo que quiere decir que el interés se centra en comprender cómo se despliega el cuerpo, como se desdobra y re-escribe cuando apenas está en primeros contactos con los procesos de constitución del cuerpo como instrumento del arte escénico.

En el espacio de cuerpo se llevan a cabo ejercicios en búsqueda de una constante indagación acerca del arte y el sujeto, ya sea como artista o como creador de ambientes educativos; el cuerpo al verse ocupado en la recepción de dichos conceptos es un libro abierto que evidencia la cantidad de construcciones implícitas en nuestra educación.

El presente trabajo es de carácter cualitativo, ya que al interesarnos por leer el cuerpo, no podemos olvidar los factores del entorno que alteran, modifican o garantizan el desarrollo de los seres. Esta labor investigativa no se puede realizar a partir de una fuente distinta al proceso mismo que los estudiantes experimentan, a través de su cuerpo y su pensamiento.

La población objeto de estudio estuvo constituida por el grupo de estudiantes de primer y segundo semestre de la cohorte 2012-2.

Se utilizó un enfoque etnográfico. La etnografía es la guía para describir e interpretar la manera en que los cuerpos se manifiestan y de acuerdo a qué factores se ven obligados a una transformación de su lenguaje, sus hábitos, y la comprensión de sí mismos. Es también de suma importancia decir que las perspectivas que se tienen en cuenta para la interpretación de la información, parten no sólo de las teorías o del investigador, sino también de la visión de los estudiantes, actores protagonistas de su proceso de indagación.

En el trabajo de campo se recolectó la información mediante:

Observación participante y no participante con registro de video. Este instrumento permitió recopilar la información que fue posteriormente interpretada con el fin de asimilar las dinámicas culturales de este grupo de estudiantes; Briones afirma:

“...los trabajos del antropólogo Clifford Geertz para quien el enfoque de totalidad que guía la investigación debe expresarse metodológicamente en descripciones cualitativas detalladas, en profundidad (thick descriptions) que permitan descubrir los significados que tienen las conductas, los objetos, creencias, etc. para las personas que pertenecen a un mismo grupo social “ (p.13).

2.1 Categorías

Se usaron las categorías presentes en la siguiente tabla, construidas a partir del interés investigativo, centrado en la autonomía como propósito y el cuerpo como el vehículo a través del cual se logra dicho propósito.

CONCEPTOS	○ DIMENSIONES	▪ INDICADORES
Cuerpo	Movimiento corporal	Cuerpo presente
		Lenguaje expresivo
		Comunicación del mensaje corporal
	Formación corporal	Autoconciencia, verosimilitud del movimiento
		Preparación del cuerpo para la clase
Autonomía	Dependencia de la norma	Espacio: cuerpo dócil
		Relación con la autoridad
	Cartografía investigativa personal	Desarrollo de entrenamiento propio

Tabla 1: categorías o conceptos

2.1.1 Categoría: Cuerpo

○ Dimensión: movimiento corporal

El cuerpo se comunica a través de un lenguaje cuya base fundamental es el movimiento, el cual está constituido por una amplia gama de elementos. A través del movimiento se estudia el cuerpo contemplando la función de los músculos, la relación postural de las partes para comprenderlo en una dimensión inicial que puede ser interpretada luego con perspectivas muy distintas, en nuestro caso la autonomía.

▪ Indicadores:

Cuerpo presente: es el que controla la energía que el sujeto aprende a dominar con el estudio progresivo, principalmente, de la postura corporal en la relación parte-todo y viceversa.

Lenguaje expresivo: conjunto o sistema de signos propios del cuerpo que funcionan como herramienta principal para que el cuerpo se manifieste en la vida cotidiana. Sin embargo, también es objeto de estudio para diferentes disciplinas artísticas.

Comunicación del mensaje corporal: a través del lenguaje expresivo el cuerpo puede comunicar en dos grandes dimensiones: por voluntad propia del sujeto y/o por las posibilidades o imposibilidades del funcionamiento mecánico del cuerpo humano.

En este punto, es necesario introducir algunos aspectos inherentes al proceso de comunicación. Para ello, se retoma a Anne Ubersfeld (1998) en el texto *Semiótica teatral*, donde la autora señala que el teatro está constituido por un conjunto de signos articulados que responden a las leyes de la comunicación:

Emisor (múltiple): autor + director + otros técnicos + comediantes.

Mensaje: texto + la manera en que se representa

Códigos: código lingüístico + códigos perceptivos (visual, auditivo)

Receptor: espectador(es), público.

Fue a través de esta lógica comunicativa que se analizaron las observaciones de clase, haciendo uso de algunos códigos comunes que permitieron entablar relaciones con las dos dimensiones inicialmente nombradas (voluntad y posibilidades e imposibilidades del funcionamiento), como son:

- Cambios y usos de nivel: refiriéndose a la ubicación del cuerpo en relación con la altura y el espacio físico, permitiendo ver cuáles son los lugares más recurrentes en el desplazamiento de los y las estudiantes.

- Mirada respecto al cuerpo y su movimiento: el seguimiento del recorrido que el ojo humano hace mientras hay movimiento situando la atención en uno u otro aspecto técnico de la clase.
- Posición de los pies: cada ejercicio de clase requiere una disposición plantar distinta que permite ver el rango de sostenimiento que hay incorporado en el cuerpo del estudiante.
- Peso propio del cuerpo y peso inducido: la relación con la gravedad y el eje vertical los cuales otorgan una característica específica para el cuerpo humano de acuerdo con la distribución de sus partes.
- Conceptos como el riesgo, la velocidad, la fuerza, el desequilibrio y la atención o tensión activa fueron principios corporales durante los dos períodos observados que dieron luz sobre el diálogo que se entabla en la clase de cuerpo. De la misma manera los verbos de acción (empujar, halar, asir, sostener, etc.) constituyen otra fuente importante para el cuerpo que desea comunicar pues son las letras que escriben el mensaje.
- Impulso del movimiento: llámese así el lugar desde donde está siendo generado el movimiento.

- Dimensión: formación corporal

Responde a los contenidos de la clase sobre los cuales el docente hace énfasis con el despliegue de las actividades. Cada uno de ellos, en la individualidad o la simultaneidad, propone al estudiante una disposición corporal. Corresponden también a las preguntas, descritas en los programas de estudios de la asignatura de cuerpo, respectivas a cada semestre. A saber:

Primer semestre: autoobservación y trabajo sobre el “yo”¹; ¿Cómo se utiliza el cuerpo en una partitura corporal, con una secuencia de movimiento? ¿Cómo con un objeto? Y ¿Cómo con la música? Se busca a partir de la relación con los objetos que el estudiante conozca su cuerpo y comprenda cómo se mueve de forma integral.

Segundo semestre: relación con el “otro”² y con el espacio. Se propone que cada estudiante haga la observación de un compañero y luego diga los avances, el estado del cuerpo de acuerdo a las actividades propuestas para la clase.

- Indicadores:

La autoconciencia: revisión corporal periódica que el sujeto puede realizar para evaluar desde su postura física hasta factores (sociales, pedagógicos, culturales...) que afectan su cuerpo. Lo consideramos también la salida que el sujeto tiene para generar las preguntas que lo mantienen en el flujo constante de la vida.

Verosimilitud del movimiento: es la congruencia que el cuerpo desarrolla en situación de representación. Cuando se pone el cuerpo en situación de representación teatral apela a las construcciones espontáneas que circulan por su pensamiento; de esta manera puede realizar una interpretación (física) que contenga una relación consecuente con la idea que se ha hecho al visualizarla en un momento inicial.

Preparación del cuerpo para la clase: es un espacio cuyo fin se basa en disponer el cuerpo para la actividad física que se realiza en la clase; comprende el calentamiento y el estiramiento.

^{1, 2} Términos sugeridos por el docente Edwin Acero en su práctica de clase

2.1.2 Categoría: Autonomía

Haciendo una somera observación del comportamiento humano en la vida diaria, podemos afirmar que cada movimiento corporal que se produce se puede clasificar de dos maneras: primero, para cumplir un objetivo, es decir, de manera voluntaria; segundo, por reacción a estímulos externos o los que se relacionan con el abastecimiento de las funciones corporales (fisiológicos). Precisa advertir que dichos movimientos pueden leerse como códigos que manifiestan un mensaje voluntario o involuntario.

Es necesario, paralelamente, visibilizar la relación que el cuerpo asume frente a la técnica y a la estandarización del cuerpo. La asimilación de los procedimientos técnicos en el cuerpo tiene importantes repercusiones que deben ser vistas a la luz del juicio que el sujeto asume.

- Dimensión: dependencia de la norma

Se parte de la experiencia colectiva que genera la escuela en la educación colombiana, una vivencia que está siempre emparentada en una relación de poder entre el sujeto que tiene el saber formal y el que llega a aprenderlo. Regularmente la relación se establece en una dominación polar, en la que el estudiante resulta asumiendo la obediencia y el castigo como maneras de proceder.

- Indicadores:

Espacio y cuerpo dócil: es el momento en que el cuerpo ha sido afectado por su entorno, ya sea físico, sonoro o la atmósfera que lo circunde; un cuerpo que hace presencia con dicha alteración proporcionándonos la idea de un proceso de cómo el sujeto se relaciona con su exterior.

Relación con la autoridad: interesa en este caso, la relación compleja que existe entre las indicaciones propias del espacio académico dirigidas por el docente y la manera como es recibida por el estudiante.

- Dimensión: Cartografía investigativa personal

Recurso didáctico que propone esta investigación como guía de las necesidades y los intereses del estudiante en relación con los contenidos de la clase generando una indagación autónoma en permanente transformación.

- Indicador:

Desarrollo del propio entrenamiento: consiste en la decantación de los ejercicios que predominan en el interés del estudiante de acuerdo con las necesidades y la información corporal que pondera a través de su formación.

CAPÍTULO 3

ANÁLISIS

A continuación se encuentra el análisis que se elabora sobre la clase de cuerpo, como objeto de estudio. Se hace necesario aclarar que al no tener los programas de clase de ninguno de los dos períodos y con una sola entrevista realizada al docente, no se considera pertinente hacer un análisis del discurso del profesor. Por lo tanto se presenta el análisis de acuerdo con las dos grandes categorías: cuerpo y autonomía.

3.1 Cuerpo

3.1.1 Preparación para la clase

Previo a cada clase, se requiere que el estudiante dedique un tiempo para la preparación del cuerpo, el aprestamiento necesario para el desarrollo de contenidos de tipo práctico que requieren una disposición corporal diferente de la cotidiana. Esto evita lesionar el cuerpo gracias al conocimiento que se obtiene de su estudio biomecánico.

En el primer período académico observado, el calentamiento es dirigido por el docente; en el segundo, se intenta que los estudiantes encuentren sus propias maneras de preparar sus cuerpos, realizándose de forma no dirigida. Sin embargo, como se verá más adelante en los estudiantes, aún no hay una comprensión de la finalidad del calentamiento y el estiramiento.

Para hablar del calentamiento, el estiramiento, la preparación física y emocional, es necesaria la realización de unos entrenamientos, de ejercicios focalizados que fortalezcan las habilidades expresivas del sujeto y constituyan la fuente de futuras búsquedas del conocimiento del cuerpo. Cuando esta fase preparatoria es incorporada como un hábito de generación de preguntas, el sujeto tiene la posibilidad de renovar su *modus operandi* basándose en su juicio crítico.

Respecto al calentamiento, el profesor Edwin Acero³ afirma que la preparación del cuerpo es la ruptura con la cotidianeidad para estar “en” su cuerpo, primero para no lesionarse y luego para entrar en relación consigo mismo. El profesor Acero concibe este espacio anterior a las actividades de clase, no desde la concepción del estudiante como una masa homogénea a la cual se le enseña porque no sabe, sino por el contrario, como la posibilidad de potenciar las particularidades corporales que están en cada individuo.

A diferencia de otras propuestas vivenciadas a lo largo de la carrera, esta estrategia se contrapone a aquella en que el maestro sea quien decida previamente, según su metodología, lo que el estudiante necesita para generar disposición para la clase.

Para el análisis del calentamiento dirigido como estrategia del primer semestre, se ha tomado el ejercicio caminata por el espacio por ser el más frecuente para iniciar el momento de preparación o de calentamiento. Este consiste en que cada estudiante circule por el salón, evitando chocar con los demás y sin dejar espacios vacíos, llenando todo el espacio del aula. Para ello debe estar atento a establecer contacto visual con los demás y prever el momento en que otros compañeros van a girar, a cambiar de dirección o abandonar un espacio específico.

El hecho de no situar la mirada en el piso, de establecer contacto visual es una herramienta que mantiene la comunicación en un estado de alerta para adaptarse a los cambios que propone el otro estudiante.

Dentro de las variaciones de este ejercicio se encuentra la velocidad de circulación grupal, ya que, a medida que se incrementa, la relación de percepción del otro se ve exhortada a una mayor precisión y cuidado. Así mismo, la agilidad y el ritmo corporal se encuentran sujetos a la decisión grupal que se genere en dicha caminata.

³ Entrevista al profesor Edwin Acero, docente de la asignatura de cuerpo (5 de junio de 2013).

Otro factor consiste en generar la fuerza corporal para levantar las piernas del suelo. Al no arrastrarlas, sino levantarlas, los músculos se contraen evitando la inercia de la caminata cotidiana. Al no arrastrar los pies, el cuerpo debe ejercer un mayor esfuerzo para trasladar el peso cuando va a una velocidad alta. Este esfuerzo ayuda a comprender, quineséricamente, la zona del cuerpo de donde surge la mayor parte del impulso para el movimiento: el centro corporal; en otras palabras, la cadera como el lugar físico a partir del cual se puede construir el concepto de presencia escénica.

El centro corporal, se convierte en una búsqueda incesante sobre la generación de una calidad de movimiento y de energía que se imprime, inicialmente, a través de la conciencia biomecánica; con el fin de brindarle al cuerpo “propiedades específicas y distintas del cuerpo cotidiano” (Pavis, 1998). La importancia de la presencia escénica, para el mundo contemporáneo traspasa los muros de la representación y se sitúa como la generadora de vida para el cuerpo que aunque no pretende representar, nunca dejará de representar.

Del mismo modo se hace énfasis en “empujar el aire”⁴ con el tronco y la cadera. Es decir, cuando se ubica la potencia del desplazamiento desde el centro del cuerpo, los brazos, a diferencia de los deportistas, deben quedar ligeros, sin rigidez y libres a su propio peso. En cambio, si se genera una activación muscular en los brazos se difiere la atención fuera del centro del cuerpo donde debería estar, trasladándose hacia las extremidades superiores.

Además, los recorridos no deben ser en círculos, para que no se asuma una forma cómoda y sencilla de recorrer el espacio. Se pretenden nuevas maneras de transitar, nuevas rutas, que puedan ser halladas por el estudiante y se sorprenda, así, en su manera de adaptarse al espacio.

⁴ Término sugerido por el docente Edwin Acero es su práctica de clase.

Este ejercicio que parece tan sencillo, implica la apertura de los sentidos en el quehacer teatral. En el análisis de la videoscopía, se observa que en los estudiantes aún no hay un estado de alerta, no existe una conciencia acerca de la información que su cuerpo es capaz de proporcionarle. Es decir, el cuerpo posee una cantidad de códigos, dinámicas, datos, operaciones, signos, los cuales conforman un lenguaje que debe ser indagado por el estudiante en los momentos que ha determinado para ello. La dimensión corporal queda muchas veces reducida a las rutinas, que se han considerado tradicionalmente como el único método del estudio del cuerpo.

A la hora de realizar este ejercicio se encuentran, muy frecuentemente, choques de los cuerpos, porque hay ausencia de comunicación. Los canales de comunicación de los estudiantes están contaminados por *ruidos*. Esto se debe a que los mensajes no son escritos corporalmente por la poca identificación de la información que emite su cuerpo. En las clases del segundo semestre, el calentamiento no dirigido es desaprovechado como parte del entrenamiento, ya que las maneras en que los estudiantes preparan su cuerpo para la clase no obedecen a un patrón de indagación. Entonces, al interior del aula de clase, el estiramiento, la preparación cardiovascular, la respiración, entre otras, son abordadas con superficialidad, sin un propósito claro. Algunos estudiantes realizan ejercicios, otros simplemente se mueven sin una búsqueda introspectiva y el resto están ocupados en tareas distintas a la auto-observación. La comprensión de los anteriores aspectos se reduce a una exploración sin un objetivo, esto se explica dado que los estudiantes aún se encuentran en un acercamiento al estudio sistemático del cuerpo sobre el cual deben forjar, a futuro, sus propias preguntas.

Estas franjas de tiempo dedicadas a la búsqueda y selección de algunos ejercicios que sean coherentes con sus necesidades, irán consolidando el lugar de enunciación que se construye desde este periodo inicial de su formación. Es importante anotar que algunos estudiantes

trabajan los ejercicios desde sus necesidades corporales, sus capacidades motrices y las posibilidades conocidas a través del movimiento y detectadas en el transcurso del proceso. En sus cuerpos se hace claro que reconocen los puntos de tensión muscular, de dolor y/o molestia. Los nuevos conocimientos se contrastan con las estructuras cognitivas ya existentes, permitiendo que estos se integren y sean incorporados, es decir, se aprende.

Por lo tanto, se infiere que los estudiantes cumplen este proceso de reconocimiento a través de la movilización de las partes de su cuerpo en relación con el mensaje que el cuerpo comunica. Este aprendizaje será luego aplicado en sus procesos de creación futuros y sus experiencias educativas posteriores.

Los referentes más conocidos y cercanos que tienen los estudiantes, traen un preconceito del teatro que al paso de tiempo en el proceso formativo se reafirma, transforma o se reevalúa. Este proceso que, según Piaget recibe el nombre de “acomodación” (Efland, 2004), hace referencia a la cualificación que generan los conocimientos nuevos en los conocimientos viejos.

En relación con lo anterior, es de resaltar el hecho de que estos espacios académicos se proyectan en el currículo como el encuentro con el “yo” y con el “otro”⁵ en primero y segundo semestre, respectivamente. Estas dos grandes líneas de indagación son las que permiten al estudiante estar en contacto permanente con su ser y en relación con su entorno. Es decir, se tiene en cuenta que todo surge a partir de la búsqueda interna para luego intentar encontrar puntos de relación con otros sujetos.

Esta búsqueda se inicia desde la intuición; ya que es el primer nivel, del cual el estudiante toma futuras decisiones en su línea de formación y profundización. Lo intuitivo es completamente expresivo y es muy útil como una de las posibles fuentes creativas. Consecuente con esta

⁵ Entrevista al profesor Edwin Acero, docente de la asignatura de cuerpo (5 de junio de 2013).

indagación intuitiva, el propósito de los programas de cuerpo, a través del entrenamiento corporal, es guiar hacia la búsqueda de sentido o el *para qué* de las cosas: la raíz expresiva; y *en qué ocasiones es más útil otra fuente*. Lo anterior, debido a que el cuerpo no reacciona siempre de la misma manera, ni es mensurable. Es importante que se comprenda en cuál rango de actividad emocional y física oscila su propio cuerpo, para que la indagación del calentamiento sea coherente con ello y no se haga a un lado en sus futuras experiencias, como suele ocurrir en los procesos formativos.

Los calentamientos, sean o no dirigidos, trazan el camino hacia la autonomía en el trabajo y en la investigación corporal. Guardan en su interior una pregunta, en ocasiones intuitiva, manteniendo al sujeto en constante diálogo con su cartografía investigativa personal. Son los dispositivos que acompañan, potencian y resguardan la fragilidad del ser. Particularmente, en el caso de los estudiantes se hace explícita la falta de conciencia sobre el objeto y el sentido de una preparación porque no es clara la dirección que plantea respecto de su interés y su necesidad.

3.1.2 Actividades centrales de clase

En la observación de los siguientes ejercicios se encontraron varios aspectos que indican los niveles sobre los cuales se asume, en general, el trabajo corporal en las clases.

Ejercicio de Flecha

Descripción: en círculo, uno de los estudiantes debe rozar sus palmas lanzando una de las manos hacia una persona a quien debe llamar por el nombre. Luego quien lo recibe debe enviarlo a alguien nuevamente y así sucesivamente.

Segunda parte: para complejizar el juego se produce la misma acción simultáneamente, es decir, dos flechas; ahora son corrientes de flechas que tienen una circulación constante entre los estudiantes. Se debe tener atención de no entregar la flecha a la persona que ya tiene una.

Este ejercicio implica conceptos tales como, la atención, la disposición y la mirada, en resumen exige del cuerpo un esfuerzo a estar presente y en estado de alerta respecto del contacto con los otros compañeros ampliando el esquema de percepción y de reacción.

En la cotidianidad las reacciones corporales se producen por la necesidad inmediata; mientras que en el proceso de aprendizaje es el sujeto mismo quien las induce con el objeto de controlarlas. En los estudiantes se observa que la cotidianidad aún predomina en sus reacciones, la mirada no es clara y directa, sus brazos no están en un estado de alerta y las diferentes direcciones en que la flecha circula distraen fácilmente su atención.

Cuando el cuerpo se encuentra en escena es necesario que dichos requerimientos se vuelvan un código reconocible; de manera orgánica a partir de la orden que el sujeto imprime. Este código hace posible las respuestas o reacciones inmediatas a los estímulos comunicativos de los otros estudiantes y de las exigencias propias de la escena en vivo. La incorporación de esos códigos en el proceso de aprendizaje debe instaurarse en niveles más allá de la lógica y de la racionalidad; ya que para poder hacer uso de ellos, el cuerpo debe haberlos apropiado e incorporado en un nivel inconsciente.

Por ejemplo, cuando el docente está enseñando un ejercicio físico, su atención está en realizar el ejercicio y en ampliar la explicación del mismo para que pueda ser entendido. Sin embargo, su cuerpo elabora el ejercicio ya de una manera tan integrada a su dinámica corporal que para el estudiante resulta bastante clara la explicación tanto del hecho mismo, el ejercicio, como de las aclaraciones verbales que el profesor haya hecho.

Ejercicio de los bastones

Descripción: todos los estudiantes forman una circunferencia con el frente direccionado hacia el interior del círculo. Uno de ellos sostiene un bastón, un madero de aproximadamente 1.5 m con

el cual debe desplazarse corriendo, pasando por el centro, con la mirada puesta en los ojos de quien desee entregar el bastón, emisor y receptor; este último deberá salir a su encuentro para intercambiar el bastón y sus lugares en la circunferencia. Según las instrucciones de la versión de este ejercicio que hace el docente:

- El objeto debe ser lanzado cuando el receptor ha detectado y se ha conectado a la **mirada** de su emisor. Se repite de forma ininterrumpida.
- El estudiante debe anticiparse a la intención del otro.
- Los estudiantes crean por si mismos los códigos.

El ejercicio de los bastones necesita una postura de las piernas un poco abiertas para obtener la estabilidad que abastezca el impulso para cambiar de lugar con el estudiante que porte el bastón en brevedad de segundos. Pero en los estudiantes se observa una despreocupación de dicha posición. En consecuencia, entablan una relación de abandono en la actividad energética que se busca en el ejercicio.

Variación del mismo ejercicio: a medida que avanza el ejercicio se busca introducir más bastones de forma progresiva. Esta complicación del ejercicio aumenta el nivel de riesgo, porque si cada vez son más bastones circulando en el espacio; el estudiante necesita mucha más concentración para no dejarlos caer y para evitar golpes con los demás compañeros, manteniendo un ritmo de circulación constante.

La atención de los estudiantes se ve claramente atraída por los puntos donde está el bastón y su recorrido. Esto implica que el rango de la mirada debe aumentar para tener una mayor percepción del espacio en general.

No se mantiene el ritmo corporal estándar que como colectivo debe lograr porque las conexiones entre compañeros son dispersas y confusas; el esquema corporal está siendo interpelado por varias posibilidades:

- Reflexiones o pensamientos del ejercicio mismo o externos del espacio académico: la dimensión humana del sujeto y la permanente influencia del contexto intervienen en la experiencia corporal, evidenciando cómo el cuerpo es social. El espacio de formación es interpelado por esta influencia complementando la expresión del sujeto.
- La relación con los demás compañeros de trabajo: en estos primeros niveles de formación existen frecuentes rupturas de la energía grupal a causa de comentarios de orden anecdótico y de la diferenciación inicial que existe en los niveles de compromiso con el trabajo corporal. De la misma manera el espacio físico del aula se convierte en un elemento que hace posible el diálogo corporal.
- Problemas de salud: es bastante común que el cuerpo somatice los cambios, cuando es sometido a una actividad física diaria, distinta de la acostumbrada en esta cultura sedentaria. El cuerpo manifiesta su adaptación al nuevo sistema de vida que se genera con el teatro y el arte escénico en general.
- Y/o en relación al docente: la influencia del maestro dentro del aula de clase, para algunos estudiantes, se establece de acuerdo con sus sistemas de pensamiento sobre el poder y el manejo con la autoridad. El respeto por los acuerdos suele ser el primer paso, no para someter, sino por el contrario para generar un ambiente de aprendizaje basado en códigos teatrales que median las relaciones entre los actores del aprendizaje.
- El esfuerzo extra-cotidiano de comunicar mensajes en menores rangos de tiempo: se busca que la calidad de los materiales elaborados en clase sea más compleja y que responda a una mayor capacidad creativa espontánea. La clase propone riesgos que son asumidos por los estudiantes y van alimentando su lenguaje expresivo.
- La complejidad de elaborar el ejercicio con todo el componente del ritmo grupal: el estudiante no solamente realiza las actividades de acuerdo con su propio ritmo sino que se busca sincronizarlo con el grupo, por lo tanto es en común acuerdo no verbal en grupo que se establecen las maneras de ejecución y las posibilidades de modificación del ejercicio.

Otro asunto detectado en este ejercicio es que los estudiantes se demoran en entregar el bastón. Primero el objeto es recibido, luego hay una pausa, luego el estudiante sale corriendo con el bastón y finalmente lo entrega, toda esta secuencia de manera lenta. Además esta secuencia no es progresiva, está cortada y no compromete mayor esfuerzo corporal lo que lleva a una realización del ejercicio sin que la tonicidad de los músculos complemente la atención y la disposición del estudiante. Involucrar los músculos en este ejercicio desarrolla la idea del *centro corporal* concepto central del trabajo expresivo del artista de la escena, es decir, la activación del punto generador de movimiento que se ubica en las caderas pues es allí desde dónde el centro gravitacional de la tierra se conecta con una idea de centro de vértices al interior del cuerpo.

Aunado a esta idea de conexión de pesos-fuerzas y equilibrios de los centros terrestre y corporal está así mismo, la relación con el peso del objeto y su masa. Durante el desarrollo del trabajo con los bastones se evidencia que el docente introduce bastones de diferentes tamaños y espesores, peculiaridad que parece no tener mayor importancia entre los estudiantes, o por lo menos no evidente en la videoscopía. El sentido de la relación con objetos de diferentes tamaños y masas implica que el estudiante esté alerta acerca de cuál bastón le llega, para tomar el impulso necesario e imprimir la fuerza suficiente para lanzarlo al receptor y evitar que caiga al suelo por un mal cálculo.

En el ejercicio, el bastón cae varias veces y es lanzado de cualquier manera, no se hace consciente las diferencias en la distancia y en la potencia del lanzamiento, pues, el ideal es que el bastón no tenga mayor grado de inclinación respecto del eje vertical para evitar lesiones y golpes. Este ejercicio enseña, a través, de los pesos (propios, de los objetos y junto con la fuerza de gravedad) a regular las magnitudes de la fuerza, del gesto con el que se indica dirección, intención, duración y velocidad.

El trabajo de esa exploración involucra un conflicto sobre el cual las parejas intentan hallar relaciones a pesar del espacio en que se encuentren. Es a pesar del espacio porque puede ser lejos y la relación que se puede encontrar es desde ahí, en la distancia o viceversa. Cada cual tiene un límite esférico en el que tiene posibilidad de moverse, llamado por Laban (1991) *Kinesfera*, el volumen máximo que puede ocupar ese cuerpo sin desplazarse y a partir del cual entra a relacionarse con el compañero, ocupando el espacio del otro o ampliando el volumen.

El contacto con el otro implica una conciencia de su presencia y no únicamente es en la cercanía donde se puede aprender. La atención por el contacto del otro genera una tensión entre los que se están percibiendo y comunicando por medio de la cual se entiende que está enlazada la línea de percepción ya sea visual, táctil o sonora.

Como se va a entablar una explicación de cómo la estructura mecánica del cuerpo constituye un tipo de comunicación encontrada en la clase se retoman los conceptos sobre la comunicación en el teatro de Ubersfeld (1998) en el texto semiótica teatral. Allí donde exista comunicación existirán unas leyes de cómo se articulan los códigos de acuerdo con el emisor y el receptor.

A partir del ejercicio de los bastones: cada estudiante que realiza la entrega del bastón, se cerciora que llegue a manos de su destino; la persona que lo recibe comprende que es su turno y procede a buscar su próximo destinatario. No existe mayor confusión puesto que se comunican y la secuencia de circulación del objeto se mantiene en movimiento.

Sin embargo, al introducir otro bastón, la comunicación se hace más compleja por el desorden que produce tener varios puntos a los que atender con la mirada. Es muy claro cuando una persona envía descontroladamente el bastón y para la otra persona es imposible alcanzarlo o tiene que realizar un esfuerzo fuera del perímetro que alcanza a abarcar. No se entabla una conexión entre el receptor y el emisor.

Otro aspecto que se observa es la frecuente ausencia de acuerdo. La comunicación es interferida cuando no se conectan las miradas y no se descifran los códigos corporales. Los demás bastones distraen la atención en vez de concentrarla. La mirada no refleja claridad en la intención de lo que se quiere decir, por lo tanto no activa al receptor para mantener la fluidez. Esta relación comunicativa desde lo corporal requiere una claridad en cuanto a: a). la posición de los miembros del cuerpo y su respectiva conciencia de funcionamiento; b). La intención o propósito que tiene el sujeto emisor, cuya manifestación se imprime en el gesto con la parte específica en la que hace énfasis y el apoyo del resto del cuerpo.

La ausencia de claridad se evidencia en un caso específico en el que un estudiante estando a menos de setenta centímetros del cuerpo de su receptor no logra lanzarle, ni siquiera entregarle el bastón. Allí se observa que el cuerpo no comunica claramente la intención; puede estar presente la mirada, pero el estudiante suelta el objeto hasta el último momento cuando ya está muy cerca, casi encima del receptor.

Comunicar claramente la intención es algo muy importante a la hora de una improvisación porque es la que entrega la pauta al otro personaje: *es su turno de proponer o adherirse a la propuesta*. El compañero de escena (receptor) a través de una intención clara puede reaccionar y cuidar los detalles, de lo contrario puede ser una catástrofe. Día a día el cuerpo fluctúa en un rango de emocionalidad y sensibilidad cuya movilización acarrea cambios hacia los personajes, por ende si la claridad del lenguaje corporal existe de manera tácita el receptor va a leer claramente el mensaje que el cuerpo de su compañero está escribiendo en el espacio.

Anclado en la intención existen tres parámetros básicos que el ejercicio trabaja y que el cuerpo está comunicando sin pretenderlo conscientemente: ¿Por dónde se envía el bastón?, ¿con qué fuerza?, y ¿en qué momento va a ser lanzado? El brazo con su contracción y elongación, junto a

los ojos y al cuerpo en armonía están comunicando estos tres aspectos que engranan las reacciones instintivas del receptor, el emisor y los que observan. Es un complejo mecanismo que el cuerpo ha aprendido a realizar y que funciona en ese estado de acción tácita.

En este caso el codo (articulación) es la clave que comunica, mediante su total estiramiento, esta es la fracción de segundo última en que la mano va a soltar el bastón por impulso del brazo completo, esto debería percibirlo y leerlo el receptor en el cuerpo de su emisor. Una comunicación oculta en las mecánicas del cuerpo. El estiramiento máximo del codo es una muestra de códigos que están ya establecidos en el funcionamiento del cuerpo, herramientas dadas (construidas con anterioridad) portadoras de sentido. El objetivo sería entonces ser profundamente consciente de los puntos de mi cuerpo que entablan relaciones de ese tipo. Su estudio específico evitaría bastantes lesiones en las prácticas de clase y abre caminos a nuevas posibilidades de entablar relaciones creativas.

Se asume ese punto articular como un trazo en el espacio que escribe el mensaje corporal para que el otro pueda leerlo. Precisamente por ello, el mensaje debe estar escrito con una claridad tal que el otro sepa o pueda inferir las trayectorias.

Ejercicio de conteo

Descripción: los estudiantes, caminando por el espacio, deben enumerarse consecutivamente hasta el número que el docente fije, de a un número a la vez. Si dos o más estudiantes eligen el mismo número al tiempo, todo el conteo se regresa y vuelve a comenzar.

Es un ejercicio que requiere de atención, concentración, observación, percepción de la voz del otro, es decir, se debe estar muy atento al impulso del otro y a la intuición colectiva para evitar que numeren dos personas al mismo tiempo.

En la videoscopía de este ejercicio se observó que al caminar por el espacio es común encontrar al estudiante recurriendo repetidamente a lugares y recorridos conocidos. Sin embargo, el sentido de esta caminata está en que el espacio sea llenado de múltiples maneras y en su totalidad, de manera que cada cuerpo caminante sea como una partícula de un gas que se expande tanto como las paredes y la gravedad lo permita. El ejercicio exhorta al estudiante a una coordinación en diáspora y a una comunicación poli-direccional. Los problemas que presentan los estudiantes de recurrir a espacios conocidos es una de las metas que este ejercicio propone superar para que el recorrido sea vivenciado de maneras más diversas que impliquen mayor grado de sorpresa.

Junto con ello, cabe aclarar algo sobre el conteo ascendente. Este pretende aumentar los niveles de interconexión entre los participantes en ámbitos de: la conexión visual, auditiva, y corporal; ya que cada cual debe estar muy atento a no contar en el mismo momento en que otro lo haga. Este tipo de conexión sobrepasa las maneras cotidianas en que se experimente la relación comunicativa y se presenta como una intención de impulsar una comunicación grupal en relación con el instinto animal, ya que se logra por medios diferentes a la comunicación verbal. En este caso el mensaje no está escrito, ni dicho con palabras; sino que está emitido en otro sistema de códigos: los códigos no verbales del cuerpo expresivo.

En ejercicios de traspaso del peso a otro compañero, se podría hablar de un juego de dominación, no porque uno sea siempre el subyugado sino porque en las relaciones de traspasar el peso, hay alguien que está entregándolo y otro recibéndolo. El que más se mueve y el otro impulsa al que se mueve por encima, respectivamente. Uno tiene mayor posibilidad de movimiento gracias al otro que soporta su peso.

Entonces ahí hay una clara dominación física a partir del soporte de los cuerpos. No es como se analizaba antes sobre la que es generada por los parámetros sociales sino que en este caso, es algo que se genera intuitivamente. Un estudiante se lanza sobre el cuerpo de otro, pero en ningún momento se hace consciente esa subyugación, si uno está dominando al otro, sino que simplemente hay alguien que se puede mover más que el otro porque tiene un apoyo del cuerpo del otro.

Estas consecuentes posibilidades de movilización amplían el concepto de poder, generando una dilatación de los discursos binarios que propenden por la instauración de jerarquía simple.

Ejercicio sobre la calidad del movimiento a través de la música

El docente propone un trabajo de conciencia del ritmo basado en las estaciones de Vivaldi, partiendo de la *pulsación corporal* propia de cada estudiante. Allí se hace evidente el movimiento que apenas va comenzar a construirse por medio de su estudio, hay todavía mucho movimiento cotidiano. El referente más inmediato al cual recurren es al baile, práctica social con un tipo de movimiento que cualquier persona podría realizar de manera intuitiva, distinto de la danza, que tiene un movimiento elaborado de acuerdo a ciertos parámetros de estudio. La mayoría de estudiantes explora desde lo caótico, una metodología para la dispersión del cuerpo. Sin embargo, como la pretensión de este ejercicio es encontrar las diferentes calidades de movimiento que aporta una melodía, el trabajo debe centrarse en la búsqueda en la relación *ritmo-movimiento* para obtener una organicidad en las estructuras o frases que se vayan encontrando en su exploración y en la relación con las otras propuestas de sus compañeros.

Como este trabajo es de primer semestre, se observó que no hay todavía esa relación del contacto corporal, ni se enuncia lo que implica relacionarse con este tipo de ejercicios, porque el interés

de este momento es aprender a sentir y a observar de una manera amplia. Esto se logra mediante una exploración, a través de la apertura de los sentidos, del trabajo con el peso de cada parte del cuerpo, la velocidad, la aceleración, la observación y la auto-observación, las sonoridades a partir del pulso corporal, como por ejemplo, el ritmo cardiaco.

La metodología que sugiera el propio pulso implica en primera instancia reconocer los lugares conocidos (movimientos o cualidades antes vivenciadas), momentos de cierta comodidad para el cuerpo en los cuales se aprovecha una gama de movimientos; en segunda instancia, contrastando, la ruptura de dichos caminos seguros que el mismo “cuerpo cotidiano” (BARBA, 1990, p. 262) propone, es la manera de encontrar nuevas características para el movimiento. Recurrir solo a la primera instancia, es frecuente en nuestra cultura física, evidente al percibir también los niveles y el espacio que ocupan los estudiantes en las observaciones hechas.

3.2 Creación de hábitos, disciplina y mediación de esferas, proceso hacia la Autonomía

Tal y como lo enuncia Lázaro (2011, p. 30), el habitus como estructura social interiorizada, se manifiesta a partir de la influencia de la relación con los otros. Ahora bien, en los estudiantes que recién ingresan a la formación profesional se evidencia que la disciplina aún no cobra su sentido respecto del trabajo de clase. Alcanzar dicha incorporación de los contenidos de la clase requiere de un arduo trabajo corporal y una pregunta permanente hacia la ruptura de los esquemas socialmente forjados en la actividad diaria.

A la luz del concepto de esquema corporal propuesto por Coste: “resultado de la experiencia del cuerpo de la que el individuo tomó poco a poco conciencia, y la forma de relacionarse con el medio, con sus propias posibilidades” (Pérez. A. 2005) se puede leer que los estudiantes, aunque

están adquiriendo alguna conciencia de sus posibilidades corporales, siguen vivenciando un esquema corporal influenciado por las vías prácticas e inmediatistas tan comunes en los ámbitos del bachillerato. Además, este esquema se ve alterado por fenómenos alternos a su desarrollo que hacen difuso su trabajo en clase. Uno de los más notorios es la baja o casi nula creación estructurada de hábitos corporales y hábitos de estudio, no existen estructuras que guíen la forma como van adaptando los conceptos a su cuerpo.

A manera de ejemplo, bañarse los dientes es una acción que debe hacerse diariamente para mantener un buen estado de higiene bucal. Una persona la convierte en un hábito, con la práctica constante. Así mismo, la conciencia sobre el entrenamiento del cuerpo se basa, principalmente en la creación de hábitos y no precisamente desde su simple recomendación verbal. Así como Barba habla de un cuerpo que para representar debe tener características diferentes al cuerpo cotidiano, este cuerpo que logra incorporar los hábitos mediante la técnica debe estar preparado para manejar a voluntad y potenciar su bios escénico (BARBA, 1990, p. 262). Tal y como se hablaba anteriormente de la relación entre las preguntas, en ocasiones intuitivas y la cartografía investigativa personal.

Ahora bien, la creación de hábitos parte de su unidad estructural: los ejercicios. Para ello se analizan desde una mirada específica sobre: **a.** la descripción más exacta de su elaboración (según la versión propuesta por el maestro); **b.** Su funcionalidad o propósito; y **c.** otros posibles contenidos que involucre su realización. No es conveniente analizarlos desde la generalidad puesto que la mayor parte de estos ejercicios pueden funcionar para varias cosas a la vez; lo cual hace necesario tener claros los objetivos específicos de ese ejercicio para una sesión de trabajo.

Es necesario adicionar que los ejercicios aportan una herramienta útil a la hora de evaluar la autonomía: las instrucciones, reglas, disposiciones iniciales o preceptos que guían al estudiante

en su elaboración son criterios específicos sobre los cuales está enmarcado lo que se espera que logre. Como ejemplo se propone que, si el criterio a trabajar es la precisión, ese es el indicador que evalúa qué sucede en el cuerpo del estudiante, desde cómo se relaciona con la instrucción hasta cuánto ha trabajado ese concepto.

El indicador por excelencia en el estudio del cuerpo es tal vez, la postura. Para el presente caso es la “**postura neutra**”, que funciona como uno de los elementos que comienzan a cualificar el esquema corporal. La descripción es:

Primero, situar los pies paralelos con los dedos apuntando en la misma dirección en que lo hacen las rodillas (al frente); segundo, las rodillas están ligeramente flexionadas, lo que hace bajar y rotar ligeramente el hueso iliaco; tercero, los brazos, uno a cada lado, no están ejerciendo ninguna fuerza a parte de la que la gravedad les concede; cuarto, el peso general del cuerpo está distribuido en ambas piernas, no hay una inclinación lateral, ni frontal; finalmente, la mirada se proyecta hacia el frente en el espacio por la relación de fuerzas opuestas entre la coronilla y el coxis.

Este es un concepto de primer semestre, instaurado como sintonía grupal y que se mantiene a lo largo de los niveles de la LAE. Según una aclaración del docente, esta postura neutra es un ejercicio de propiocepción; es decir, que se ocupa de la auto-observación para ubicar el cuerpo hueso sobre hueso.

En la videoscopía, los estudiantes proceden a realizar dicha edificación ósea, mientras el docente hace la revisión de cada uno. La mirada vaga e imprecisa muestra que: *a.* Existe una baja concentración en el ejercicio; *b.* No hay una preocupación sobre la proyección de los extremos del eje vertical (cabeza-coxis); y *c.* Demuestra la interconexión del cuerpo con sus estados emocionales. Estas observaciones son el punto de partida al que se enfrenta un estudiante que

apenas se relaciona con el arte escénico y es también la primera tarea que se le encomienda para su reconocimiento.

Cada estudiante debe buscar ajustar su cuerpo de tal manera que esta posición inicial se vaya grabando en su registro corporal. El trabajo que implica esta incorporación provee al estudiante para hacer consciencia y evaluar las posturas de las cuales cotidianamente hace uso. Si hay una corrección de los hábitos del cuerpo cotidiano, hay también una adquisición de una consciencia técnica que explora el cuerpo como su fundamento expresivo. El esquema corporal ha adquirido otra característica en función de la potenciación energética; una mirada crítica respecto a su propia postura física, al espacio y a los otros.

Sin embargo, con lo que el docente comparte desde su experiencia, existe en la academia una propensión a abusar del uso de los elementos que tienen un nivel de funcionabilidad alto. La postura neutra no constituye el único elemento. Por lo tanto hay que *desacralizarla*⁶, porque no todo el tiempo se debe hacer uso de ella. El estado cero, al que lleva esta postura, no debe convertirse es una camisa de fuerza para el estudiante.

El profesor Acero, como un docente que ha vivido la reestructuración de la licenciatura propone:

- No enseña; articula. El maestro no es necesariamente el ejemplo. Enseña a plantar una idea para el proyecto de vida del estudiante.
- Crea mecanismos alrededor del contenido para que el estudiante lo vaya descubriendo. Diferente a lo que se proponía anteriormente, donde se presumía que todo había que enseñarlo a los estudiantes.
- El entrenamiento para él es un principio de transformación. Tiene en cuenta que hasta el momento el trabajo de cuerpo estaba exigiendo lo mismo para hombres que para mujeres, sin tener en cuenta la persona.

⁶ *Ibíd.*

Frente a esto el docente argumenta que la generación de estas estrategias para que los estudiantes lleguen a sus propios raciocinios no ha sido sólida del todo porque cada parte cede la responsabilidad al otro; tanto estudiantes como maestro creen que eso es responsabilidad del otro. No se asumen roles claros al no existir una propuesta metodológica que lleve a los estudiantes a construir sus propias preguntas.

Otro indicador de autonomía es el tiempo, ya que el ser humano está siempre adherido a la temporalidad. El uso efectivo de él es el que el estudiante debe hacer para que los conocimientos tengan el tiempo de anclarse en el inconsciente del estudiante. Si no se realizan habitualmente no tendrán la posibilidad de quedar fijados en su cuerpo.

Los espacios autónomos son los lugares para que los principios que se trabajaron en clase se hagan maleables, lo que quiere decir que transiten por el cuerpo y estén en permanente contacto para que el cuerpo los asuma y haga de ellos un hábito del que pueda hacer uso cuando lo requiera. Según el docente, el espacio de la autonomía es el ensayo, el espacio fuera de clase donde preparan los ejercicios que van a ser evaluados por el profesor. Porque la clase no se presenta como tal. Por lo tanto, acordar espacios de trabajo para ensayo y lo que se realiza en ellos son dos manifestaciones del principio de autonomía.

3.2.1 Esferas y dialéctica

Las anteriores descripciones de los ejercicios observados, están enmarcadas en un oxímoron al que regularmente está sujeto el individuo: los parámetros estructurados del ambiente académico o la técnica, contrario a su manifestación fisiológica y las necesidades de su sistema autocrítico.

Las convenciones sociales del espacio “aula”, los múltiples objetivos y centros de atención en los cuales la técnica obliga al estudiante a estar en permanente “estado de alerta” son los parámetros

formativos que lo confrontan exigiendo la constitución de un ser profesional. Esta es la esfera de lo formativo.

Por otro lado, la “historicidad” (Prada, 2009, p. 15) que el sujeto trae siempre consigo, la cosmovisión de mundo que va construyendo a lo largo de su bachillerato y en su niñez, la espontaneidad que el cuerpo como elemento intuitivo desarrolla y su capacidad crítica de “proporcionarse leyes” (LÁZZARO, Ana Inés, 2011, p. 26) son los elementos propios de cualquier sujeto que, en el caso de la población objeto, afloran con mayor fuerza debido al trabajo corporal que se exige. Esta es la esfera del sujeto.

Lo que se propone de dichos análisis es un diálogo entre la capacidad del individuo para el dominio de su necesidad y aquellas convenciones espaciales que rebasan el cuerpo otorgándole una característica de docilidad. El objetivo del sujeto en la formación escénica debe ser ir comprendiendo cómo lograr poner en comunicación las dos esferas para que de los análisis que haga resulte sin saberlo, en la constitución de un ser que sabe mediar bajo un criterio autónomo lo que está dentro de sus intereses como docente y como creador.

3.2.2 Dependencia de la norma

En la observación de las clases se hace muy frecuente el abandono y la desconexión del trabajo que realiza cada estudiante, quien de una u otra manera no cree aún en el trabajo que realiza porque no es propio. Todavía las preguntas sobre lo que significa su cuerpo están separadas de su acción como consecuencia de un sistema educativo y unas dinámicas sociales que se esmeran por decir lo que lo jóvenes deben hacer en vez de hacer coherente la formación con las necesidades cognoscitivas que manifiestan los estudiantes.

Para dichos sujetos no es natural la transformación de su condición actual; por el contrario dependen del juicio del otro o de la referencia externa para poder actuar. Esta fijación por esa

“casi segunda naturaleza” (Ibíd. p.1) es observable en la expresividad del cuerpo; ya sea porque permanezca en el lugar cómodo que alguna vez encontró y acogió como seguro o porque le falte disposición o valentía para tomar la decisión de transformar su estado.

En el ejercicio de la “posición neutra” (ver definición en archivo: creación de hábitos y autonomía) cuando el docente procede a hacer la revisión de cada uno de los cuerpos, es muy claro que cada estudiante está simplemente esperando que el docente pase y lo revise.

Esto significa que la búsqueda sobre los ejercicios está aún en la superficialidad y hay ausencia de indagación corporal. La incapacidad de salir de su “estado de pupilo” (Kant. 1994) no le da cambio respecto a la comodidad de la rutina ya conocida. La vida diaria se confunde con el espacio de trabajo corporal porque lo nuevo se convierte en una amenaza a la seguridad de no tener que responder por las decisiones tomadas y de sorprenderse en movimiento.

En la mayoría de los ejercicios que se observaron la mirada era vaga e imprecisa, no era constante, ni estaba fija en un punto del espacio. Sólo hasta que el profesor pasa a revisar con sus manos, la mirada se torna fija, decidida y no como estaba sucediendo. En uno de los casos una estudiante se muestra nerviosa por la presencia cercana del docente y denota una tensión corporal por intentar “arreglar” o corregir su postura.

En el ejercicio de la caminata por el espacio, el cuerpo va de cualquier manera, camina como si estuviera en la calle. La posición de la columna es cotidiana, no hay una intención de elongación, no está evidente en el cuerpo una proyección del coxis respecto de la cabeza, la espalda tiene la encorvadura despreocupada del cotidiano.

Todo lo anterior no involucra al cuerpo en una energía ni una presencia para el desarrollo del ejercicio. La disposición que se evidencia en las posturas corporales demuestra el no

reconocimiento del valor que adquiere el cuerpo en situación de estudio escénico, porque siempre hay una tendencia a solucionar las situaciones en otro momento. No se piensa en *el aquí* y *el ahora* como una herramienta valorativa de la inmediatez que caracteriza el tratamiento del cuerpo como un medio expresivo.

En el cuerpo no está explícito un interés de investigación, de pregunta por lo que le sucede ni de sus posibilidades de exploración. La finalidad de ese sistema educativo (escolar y social) no se ocupa de que la sujeción histórica y la experiencia sean las que influyan y configuren el carácter autónomo de los estudiantes.

Según el planteamiento que hace Foucault (1975) sobre la docilidad que asume el cuerpo de acuerdo al espacio en que se encuentra, se puede inferir que el salón de clase ejerce una afectación que involucra al estudiante en una dinámica corporal de confrontación con su cotidianidad y con sus posturas habituales. La reacción frente al docente es también un indicador directo de lo que significan las reglas y de cómo se asumen, pues si se asumieran con completa autonomía esa reacción tendría un interés en el saber, no en la relación personal y de poder frente a la figura de autoridad.

En resumidas cuentas se está hablando de un problema por el territorio, tal y como Johnstone K. (1990. Pág. 47) propone el concepto de status. La mejor forma de explicar los roles de poder en una escena es por la distribución que hacen los intérpretes del espacio; ya sea el espacio entre ellos, la distancia que ellos generan con las cosas que estén utilizando o la relación de cercanía o lejanía con los espectadores.

Por citar un ejemplo, en la mayoría de exploraciones, los estudiantes no frecuentan el nivel bajo, es decir el piso. El piso entonces pasa a tener más de un uso:

- El suelo significa abandono. Cuando alguien está tirado en el piso se tiene la convención de creer estar dejando el peso totalmente botado sin estar trabajando.

- El piso no es terreno de los humanos, es de los animales. Socialmente caerse al piso es visto como una degradación. Estar en el piso es para aquel que ya no puede mantener su cuerpo en pie, porque perdió esa habilidad.
- El piso es símbolo de baja jerarquía. Es el lugar que se le da al dominado cuando se le domina, quien va al piso es el dominado, de cierta manera es una muestra de poder. Esto también implica una reducción de su movilidad, no moverse puede ser signo de cautiverio. En el piso se debe reconocer al otro que está arriba como el que tiene el poder por ese momento.
- Nueva posibilidad de desplazamiento en conexión con la tierra. Los animales que reptan tienen una adherencia a la estabilidad del terreno lo que les da una característica de fuerza en su centro vital.

En los primeros periodos formativos se debería intentar romper con esos imaginarios de lo que significa estar en el piso (los tres primeros). Una emancipación de los esquemas traídos en nuestra educación. Al romper con dicha estructura, se busca construir otras formas de asumir el espacio, de habitar el territorio escénico. Toda técnica implica romper con esos esquemas de significación humana para determinar otros tipos de relaciones que hagan más complejo el juicio de cada sujeto y construyan poco a poco una concepción de lo que signifique la libertad en cada uno.

El cuarto imaginario descubre el camino trazado por ciertas técnicas teatrales que centran su atención en las caderas, puesto que es el punto de donde parten los impulsos y la estabilidad para el desplazamiento. Así como la danza contemporánea, con técnicas como el flaying low, que basan el trabajo corporal en la cercanía con el suelo.

En el trabajo de piso (nivel bajo) existe una gran diferencia en la potencia corporal. Los apoyos sobre el suelo y la relación con la gravedad se hace mucho más evidente y resulta siendo un dispositivo didáctico para entender conceptos como peso, apoyo óseo, ritmo, espacialidad, agilidad. Sin embargo, pareciera que los imaginarios sobre el nivel bajo predominaran en la

corporalidad porque el espacio no es entendido como un campo de búsqueda en el que se encuentran infinidad de posibilidades. En cambio, se asume en una concepción general y no se intenta confrontar los imaginarios corporales tradicionales con otros construidos a partir de la práctica corporal.

Al contrario, el trabajo corporal en el nivel alto responde a otros imaginarios construidos socialmente. Uno de ellos afirma que los cuerpos tienen mayor libertad de movimiento. La gravedad se hace más presente cuando el tronco está en el piso o cuando no se tiene en las cuatro extremidades el soporte del peso del cuerpo, es diferente la posibilidad de movimiento; arriba es mayor y es más conocida por el uso diario que se le da.

Otro muy frecuente se refiere a que el nivel de arriba puede asociarse con la aspiración eterna del hombre por elevarse, por volar. La significación del salto en el ballet así como la arquitectura Gótica, cuyos diseños en punta elevada hacia el cielo invocaban la necesidad de alcanzar la divinidad, el deseo de estar por encima de los demás y de querer sobrepasar los límites de la gravedad, signo entonces de libertad.

Una postura corporal que mantiene y utiliza la mayor parte del día; con la cual siempre está en relación y percibe el mundo. Un lugar de donde todo es visto con comodidad, casi una “segunda naturaleza” (Kant. 1994) que brinda la perspectiva común de una sociedad que se reconoce bípeda. Es una condición natural, lo contrario a la que pertenece a los cuadrúpedos. Por eso se puede explicar la poca frecuencia con la que voluntariamente se hace una búsqueda desde el nivel bajo. En el primer semestre los estudiantes no buscan desde otros niveles, eso resulta luego de la instrucción del docente y de las experiencias en el resto del proceso de formación. El cuerpo es asumido desde el esquema bípedo, la convención del ser que camina en dos pies y que se diferencia por ende de los animales.

La ruptura del esquema corporal se convierte en un objetivo a seguir cuando los estudiantes, al estar inmersos bastante tiempo en la exploración corporal, comienzan a reconocer diferentes tipos de búsqueda: movimientos cortos y fuertes, movimientos suaves, continuos o discontinuos, desde lo orgánico o lo caótico, impulsos cortos fugaces, golpes al cuerpo o al piso. Al reconocer otras posibilidades de estudiar el movimiento existe menos abandono, la exploración se hace más clara y no se evade el trabajo. Es el punto donde la actividad dinámica del teatro empieza a horadar los muros del esquema corporal para penetrar y alterar las convenciones sociales.

CAPÍTULO 4

CONCLUSIONES

La clase de cuerpo contribuye a la adquisición de autonomía en los estudiantes siempre y cuando exista una integración o conjugación de la experiencia del maestro con las preguntas de cada estudiante, reconstruyéndose como un momento caótico en el que circula mucha información. Dicha información se escribe en la cartografía personal investigativa que cada estudiante lleva en su proceso de formación profesional, la cual esta investigación propone como una herramienta didáctica para que el estudiante estructure, con el tiempo, la manera en como genera relaciones con la educación de su propio cuerpo. El estudiante por medio de ella gerencia los aprendizajes que sean de su interés durante su viaje de indagación corporal.

- La autonomía no es un asunto de la mera recomendación verbal sino que debe responder a la sinergia entre profesores, estudiantes y la comunidad educativa.
- La cartografía investigativa personal es un recurso que puede ser útil para que el estudiante estructure y monitoree su proceso de entrenamiento corporal.
- Por medio del entrenamiento se deben identificar los dispositivos de comunicación del cuerpo que se manejan de manera voluntaria e involuntaria, para que el estudiante los haga conscientes.
- Los procesos de enseñanza deben considerar tanto el contexto en el cual el sujeto se ha formado como las condiciones que dicho contexto le imprime a su cuerpo.
- Sería importante la sistematización constante de los resultados encontrados en las clases con el objeto de proporcionar guías para el trabajo individual del estudiante.

- Debido a la reciente estructuración del plan curricular de la Licenciatura y a la provisionalidad de los programas existentes, no fue posible contrastar la práctica pedagógica con las propuestas del plan de estudios.
- Dentro de los propósitos del trabajo no se alcanzó a profundizar en los determinantes sociales, del ámbito cercano de los estudiantes.
- Harían falta análisis más profundos de las relaciones de poder dentro de aula y en las dimensiones sociales.
- Para una futura investigación sería interesante estudiar la relación desde lo teórico, de los desarrollos conceptuales de las categorías cuerpo y autonomía.
- Sería pertinente indagar por los elementos comunes del movimiento corporal para la danza y el teatro.
- Otro posible estudio sería la construcción con la participación activa de los estudiantes de la cartografía investigativa personal en un enfoque de Investigación Acción Participación.

RELACIÓN DE FUENTES CONSULTADAS

- Barba, E., y Savarese, N. (1990). *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. México: Pórtico.
- Barba, E. (1996). *El ritmo oculto*. El correo de la UNESCO, enero, 4-30.
- Béjart, M. (1996). *Un viaje iniciático*. El correo de la UNESCO, enero, 4-30.
- Blanco, V. M. De J. (2009). *Enfoques teóricos sobre la expresión corporal como medio de formación y comunicación*. Horizontes Pedagógicos, 11(1), pp. 15-28. Recuperado de http://www.iberamericana.edu.co/Publicaciones/HorizontesPedagogicos/R11_ARTICULO1_HORIZ.pdf
- Briones, A. G. (s. f.). *Tendencias recientes de la investigación. Áreas, problemas y formas de relación*. [Medellín]: Universidad de Antioquia, Centro de estudios de opinión.
- Cosnier, J. (1977). *Communication non verbal et langage. Psychologie Medicale*, 1977, 9 (11), 2033-2049.
- Creswell, J. W. (1998). *Qualitative inquiry and research design. Choosing among five traditions*. Thousand Oaks, California: Sage.
- Dominique, D. (1996). El impulso interior. El correo de la UNESCO, enero, 4-30.
- Efland, A. (2004). El desarrollo artístico en las teorías del desarrollo cognitivo. En *Arte y Cognición. La integración de las artes visuales en el currículo*. Barcelona: Octaedro. Pág. 47-49.
- Fast, J. (2005). *El lenguaje del cuerpo*. Recuperado de <http://biblioteca.d2g.com>
- Foucault, M. (2003). *Vigilar y castigar*. Argentina: Siglo XXI Editores (versión original 1975).
- García, S. (2007). *El cuerpo en el teatro contemporáneo. Taller permanente de investigación teatral*. Colombia: Proyecto Cultural de Sistemas y Computadores.

- Gubbay, Marina., y Kalmar, Déborah. (s. f.). *Sensopercepción*. Estudio Patricia Stokoe. [Argentina]: Autor.
- Johnstone K. (1990). *IMPRO. Improvisación y el teatro*. Santiago de Chile: Cuatro vientos.
- Kamii, C. (s.f.). *La autonomía como finalidad de la educación*. La implicación de la teoría de Piaget. Chicago: Universidad de Illinois.
- Kant, E. (1784). *Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la ilustración?* Filosofía de la Historia. Trad. Eugenio Imaz, México, FCE.
- Laban, von Rudolf. (1991). *Choreutik. Grundlagen der Raumharmonielehre des Tanzes*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen Verlag.
- Lambersy, W. (1996). *Los lenguajes del alma*. El correo de la UNESCO, enero, 4-30.
- Lázzaro, A. I. (2011). *Cuerpos imaginados: danza, transformación y autonomía*. *European Review of Artistic Studies*, 2 (4), 25-39. Recuperado de <http://www.eras.utad.pt/docs/Danza%20Teatral.pdf>
- Montoya, O. (2011). *El tratamiento del cuerpo en el teatro contemporáneo*. *Teatros*, noviembre 2010/enero 2011 (15), 73-79.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. España: Paidós.
- Pedraza, G. Z. (s. f.). *Cuerpo e investigación en teoría social*. Bogotá: Universidad de los Andes. Recuperado de <http://antropologia.uniandes.edu.co/zpedraza/zp1.pdf>
- Pérez. A. (2005). *Psicomotricidad práctica: esquema corporal y lateralidad*. Murcia. Recuperado de <http://www.um.es/cursos/promoedu/psicomotricidad/2005/material/esquema-corporal.pdf>
- Prada, M. A. (2009). *La conquista de ser sujeto: vocación ontológica, conciencia crítica y proyecto*. *Pedagogía y saberes* Universidad Pedagógica Nacional, mayo 2009 (30), 9-18.

- Prieto, M. A. (2011). *La percepción corporal y espacial*. Innovación y experiencias educativas, enero 2011 (38). Recuperado de http://www.csi-csif.es/andalucia/modules/mod_ense/revista/pdf/Numero_38/MIGUEL_ANGEL_PRIETO_BASCON_01.pdf
- Prieto, Rodríguez A., Naranjo, Polanía S., García, Sanchez L. (2005). *Cuerpo-movimiento: perspectivas*. Bogotá: Colección de Textos de Rehabilitación y Desarrollo Humano, Universidad del Rosario. Recuperado de <http://repository.urosario.edu.co/bitstream/10336/1026/1/Cuerpo%20y%20movimiento.pdf>
- Ridocci, M. (2009). *Expresión corporal, arte del movimiento. Las bases prácticas del lenguaje expresivo*. Madrid: Biblioteca nueva.
- Stokoe, P. (1978). *Expresión corporal. Guía didáctica para el docente*. Buenos Aires: Ricordi.
- Ubersfeld, A. (1998). *Semiótica Teatral*. España: Cátedra. Traducción y adaptación de Francisco Torres Monreal.
- Universidad Pedagógica Nacional. (1998). *Síntesis del proyecto de programa para la apertura de la Licenciatura en Artes Escénicas*. Consejo Académico. [Bogotá]: (s.n.).
- Universidad Pedagógica Nacional. (2006). *Acuerdo N° 035 de 18 agosto. Consejo Superior*. Bogotá: (s.n.).
- Universidad Pedagógica Nacional. (2009). *Renovación del registro calificado. Facultad de Bellas Artes. Licenciatura en Artes Escénicas*. Bogotá: (s.n.).
- Universidad Pedagógica Nacional. (2012). *Facultad de Bellas Artes. Licenciatura en Artes Escénicas. Programa académico de la asignatura de Cuerpo*. Código: 1127078. Junio-diciembre. [Bogotá].

Universidad Pedagógica Nacional. (2013). *Facultad de Bellas Artes. Licenciatura en Artes Escénicas. Programa académico de la asignatura de Cuerpo*. Código: 1127079. Enero-junio. [Bogotá].

Universidad Pedagógica Nacional. (s.f.). *Página oficial. Licenciatura en Artes Escénicas. Presentación del programa*. Recuperado de <http://artes.pedagogica.edu.co/vercontenido.php?idp=347&idh=349>

ZydMizar. (2010, abril 17) *Significado de los movimientos corporales* [Web dedicada al tema]. Recuperado de <http://micromovimiento.com/?p=1482>