

**Grupo de Investigación en Impro, un Espacio de
Encuentro Corporal.**

**Camilo Eliecer Díaz
Yury Liliana Villalba Calderón**

Trabajo de grado para optar al grado de licenciados en artes escénicas

Director

Néstor Mario Noreña Noreña

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Licenciatura en artes escénicas

Bogotá D.C.

2023

TABLA DE CONTENIDO

1. Introducción	i
2. Capítulo 1. Planteamiento del problema de investigación	iv
3. 1.1 Estado de la cuestion	¡Error! Marcador no definido.
1.2 Pregunta problema	¡Error! Marcador no definido.
1.3 Objetivos	
Capitulo 2 Ruta Pedagogica	2
2.1 Enfoque cualitativo.....	2
2.2 Método.....	2
2.3 Sujetos de investigación.....	2
2.4 dispositivos.....	2
2.5 estructura de las sesiones.....	2
Capítulo 3 Discusión de resultados	
Conclusiones	3
Bibliografía	3
Anexos	3
Anexo 1. Consentimiento informado.....	¡Error! Marcador no definido.
Anexo 2. Instrumentos.....	¡Error! Marcador no definido.
Anexo 3. Diarios de Campo.....	¡Error! Marcador no definido.
Anexo 4. Matrices.....	9

INTRODUCCIÓN

El grupo de investigación en Impro nace en el año 2021 tras la necesidad de crear espacios que fomenten tanto la formación de público alrededor de las artes escénicas, como la democratización del arte en el municipio de Funza, este proceso es consolidado por la agrupación Macarios Teatro, de la cual hacemos parte y que lleva vigente más de doce años en el territorio. Se ha desarrollado como un trabajo abierto a toda la comunidad, de la cual hacen parte de este proyecto de investigación, un trabajo intergeneracional.

Entonces, fue la necesidad de propiciar espacios alrededor de las reflexiones corporales de nuestra comunidad, la que en el año 2021 nos llevó como grupo independiente de teatro en el municipio, y como maestros en formación, a realizar la invitación a un profesional en el campo de la improvisación teatral para impartir un taller que nos diera luz frente a esta línea de creación. Fue así como tuvimos en nuestro territorio al maestro empírico, pero reconocido a nivel nacional como Totoy (Wilmer Gutiérrez). Con estas primeras nociones que parten del juego y de la escucha, empezamos a indagar desde el cuerpo y algunos teóricos el arte de la improvisación teatral.

Llevar a cabo la apertura de estos espacios corresponde a las necesidades de formación e integración de cada uno de los asistentes, contando entonces con algunos adultos, jóvenes y adolescentes, así ampliamos el espectro de las reflexiones a varias miradas, comprendiendo que en parte el conocimiento surge de manera relacional, es decir, que nos nutrimos de algunas reflexiones que al principio parecen ser propias, pero que finalmente terminan siendo lugares de encuentro que se fortalecen con los demás.

La improvisación teatral también se aprende. A pesar de que no hay guion ni libreto previo, hay técnicas como poner la mente en blanco y responder a estímulos (una situación, una palabra, a la atmósfera del público) antes de atreverse al acto espontáneo, incluso sin sentido. Producto de esto salen las escenas más insospechadas, mantiene a un público siempre a la expectativa por el que pasara y una función que nunca va a ser igual a otra. (20 años de humor improvisado- El Colombiano)

Por lo cual La improvisación surge en el periodo entre 1500 y 1700 cuando los actores o artistas de la commedia dell'arte improvisaban en las calles de Italia, en 1890 los escritores y directores Stanislavski, Jacques Copeau usaron la improvisación en sus entrenamientos y sus audiciones. Uno de los primeros en utilizar la interacción con el público para crear sketches de improvisación fue Dudley Riggs. De igual manera los juegos de improvisación teatral moderna surgen de los juegos Viola Spolin en los años 1940 y de Keith Johnstone en los años 1950. Estos juegos de audición avanzaron rápidamente de una forma independiente. tanto así que el público pagaba por ver.

Viola Spolin influencio la creación de la improvisación americana y empezó a formar con una serie diferentes ejercicios que luego se convirtieron en la base de formación actual. Encontramos un referente importante ya que para ella la improvisación tiene como base la expresión genuina del ser humano que sería la espontaneidad, por lo permite que el actor desarrolle propuestas creativas es en el escenario. (Método impro.com)

El grupo de investigación se fortalece a partir de la participación de los y las integrantes. Para esto hemos desarrollado una línea de trabajo que incluye el texto Impro, Improvisación y el Teatro de Keith Jonstone. y analizar los elementos propuestos por el autor y observarlos en la escena, comprender que una de las primeras premisas expuestas para llevar a cabo su propuesta es que “no somos imaginativamente impotentes hasta estar muertos, sólo estamos congelados, desconectemos el intelecto negativo y demos la bienvenida al inconsciente como a un amigo” (Johnstone, 1979) podemos desarrollar nuestra imaginación de manera espontánea, podemos entrenarla, expandir nuestras fronteras y nutrirla con otras imágenes corporales.

A su vez, parte de este recorrido por las imágenes que potencian nuestra imaginación se encuentra la memoria emotiva propuesta por Stanislavsky (1936), quien nos habla de la importancia de la experiencia, un banco de datos al que el actor puede recurrir para poner en escena. Así, podemos inspirarnos por una película, un cuento, un poema, un recuerdo, o simplemente nuestras propias experiencias, siendo entonces la creación un mecanismo que nos ayuda a observar nuestras vivencias, analizarlas y porque no, resignificarlas.

Entonces atravesamos las experiencias, buscamos sanar, comprender que otros u otras pudieron pasar por situaciones similares y analizar las diversas posibilidades, un abanico

creativo que se abre desde diversas perspectivas. Todo esto es, en cierta medida, un ejercicio de resiliencia o re-existencia en palabra de Alban Achinte. Aquí es donde transita este grupo, en el aprendizaje corporal, entendiendo este último concepto de corporeidad en perspectiva del autor mexicano Arturo Rico Bovio en su texto “Las Fronteras del Cuerpo / Crítica a la corporeidad”, donde se desarrollan diferentes lecturas frente a la palabra *cuero*, pasando por perspectivas filosóficas y religiosas, entre ellas la monista y dualista, intrínsecas en aspectos culturales en demasía arraigados a nuestra forma de concebir el mundo. Pese a esto su estudio desarrolla una tesis central en la que incluye los contenidos del ser a partir de la experiencia, es decir, con una visión integradora que apela a una comprensión desde componentes denominados por el autor como valencias corporales, las cuales no buscan separar los contenidos sino identificarlos con el fin de proveer una comprensión mayor de nuestro ser y estar.

Así, bajo Rico Bovio, la corporalidad está comprendida desde el concepto de valencias que enumera como: biogénicas, sociogénicas y noogénicas. La primera encierra la composición química, física, genética, orgánica y hormonal, cuya estructura involucra la verdadera composición de nuestro ser/estar. La segunda, sociogénica, alude al intercambio con el otro en un sentido constante de coparticipación, en ella podemos identificar componentes como: la adquisición del idioma, la búsqueda de afecto, la formación de pareja, entre otros. Por último, la noogénica definida como “la búsqueda del crecimiento y la realización plena, la importancia del florecimiento de la personalidad y el desarrollo de las potencialidades” (Bovio 1998) (Pág. 62).

De esta manera, la tesis de Bovio busca comprender al ser humano de forma plena, pues no es posible separar los componentes físicos, sociales o espirituales en el que se desenvuelve y se constituye como persona, pues cada una de las valencias está intrínsecamente involucrada con las demás. No es posible concebir a la persona por fuera de sus necesidades, capacidades, experiencias, contextos sociales o entorno; así como no es posible concebir un ser humano sin sistema nervioso o linfático.

Este estudio sin lugar a dudas es la base que integra los componentes de intercambio en nuestro grupo de investigación, comprender que aprendemos desde, por y para nuestra

corporeidad, en prospectiva comprender que desde estos trabajos comunitarios podemos aportar a la transformación de perspectivas corporales tradicionalistas a nuestra comunidad.

CAPÍTULO 1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El arte de la improvisación es la vida misma, desde aquí buscamos soluciones a problemáticas impartidas de manera espontánea. La improvisación nos enfrenta a la búsqueda de soluciones rápidas, acordes con el presente. Por lo tanto, la improvisación teatral nos ayuda a reconocernos, a encontrarnos con el otro y lo otro.

Prolongar entonces la vida de este grupo que surge por necesidad propia y buscar extender su alcance, es una de las necesidades que creemos vigentes en una sociedad como la nuestra. Es decir, un país como Colombia que niega, golpea y transgrede el cuerpo de diferentes formas, este es un país que pide a gritos la conformación de un tejido social que surja de las reflexiones desde y para el cuerpo. Es un desaprender la guerra que atraviesa nuestras corporalidades, es comprender que el cuerpo tiene límites, que puede o no relacionarse de múltiples maneras con otros y otras, pero, sobre todo, que el cuerpo contiene las emociones y que éstas son imprescindibles en el aprendizaje.

Aprendimos a generar pensamientos disciplinados desligándolos de otras posibilidades de aprendizaje, entonces perdimos la capacidad de comprender la transversalidad de los saberes, donde el cuerpo es el instrumento primario para el aprendizaje. Un cuerpo cansado, agobiado, distraído no está disponible para comprender un concepto que se le presenta como inaplicable y distante, pero un cuerpo presente (elemento base para la improvisación), preparado para el aprendizaje, es un cuerpo con deseo de conocimiento, aprehensible. Aquí es donde el teatro busca generar nuevas relaciones en la enseñanza y el conocimiento propio, sobre todo porque creemos que todas las personas comprenden el mundo desde múltiples lenguajes.

El autor Bryan Tuner (el cuerpo y la sociedad 1989) hace referencia a que el cuerpo se convierte en un objeto de estudio en diferentes disciplinas. Para él, el cuerpo no es libre en su totalidad, dependemos de las condiciones biológicas y su relación con el mismo, por lo tanto, nuestro cuerpo no está libre de contradicciones, Tenemos cuerpos, pero a la vez somos cuerpos; nuestra corporeidad es una condición necesaria de nuestra identidad. No se puede

separar a la persona del cuerpo ni al cuerpo de la persona y así debemos enfrentarnos a una sociedad.

A partir de ejercicios pedagógicos buscamos llevar al sujeto a experiencias que permitan que el cuerpo sea afectado y transformado desde cada percepción y conciencia corporal.

Además, resaltamos la importancia para nuestra sociedad en aumentar los espacios que promuevan la inteligencia intra e interpersonal, que son dos pilares que encontramos en el teatro, pues este nos ayuda a comprender las dinámicas de los personajes, su psicología, su forma de proceder, su historia, podríamos decir que el teatro nos ayuda a trabajar la empatía, pero también, nos ayuda a comprendernos en relación a esas dinámicas que van apareciendo en el camino. Entonces, hacemos un tejido social desde un grupo de investigación en impro abierto a la comunidad y lo más importante, generamos un espacio reflexivo y de encuentro.

Entonces el problema surge a través de las necesidades de compartir, impartir y democratizar otras perspectivas y nociones corporales a través del teatro, de aquí nace la siguiente pregunta orientadora del proyecto:

PREGUNTA PROBLEMA

¿Cómo un grupo de personas que asiste al grupo Macarios Teatro al laboratorio de Impro en el municipio de Funza construye concienciación de la corporeidad a través de la técnica de improvisación teatral?

Objetivo general: Comprender la construcción de conciencia corporal y corporalidad a través de la improvisación teatral en un grupo de personas que asisten al grupo Macarios Teatro del municipio de Funza, Cundinamarca.

Objetivos específicos:

1: Comprender los procesos de acercamiento que tiene la improvisación en la construcción de cuerpo y corporalidad de un grupo de participantes del municipio de Funza, Cundinamarca.

2: Analizar las construcciones que surjan de la técnica de improvisación teatral y su relación con la cotidianidad de los participantes.

3: Reconocer las incidencias de las estrategias y técnicas metodológicas en el dominio de acciones de improvisación en un grupo de participantes del grupo de Macarios.

ESTADO DE LA CUESTION

Dentro del estado de la cuestión vincularemos tres trabajos de grado que orientan las siguientes temáticas:

A continuación, presentaremos el trabajo - la improvisación teatral y el proceso creativo de Andrea del Pilar Medina Díaz, Víctor David Tarazona Méndez, Universidad Pedagógica Nacional Bogotá, 2013.

En este trabajo de investigación dentro de las conclusiones se evidencia como la improvisación ayuda a la creatividad de los estudiantes y permite ser entrenados a ser llevados dentro de una actitud o disposición para resolver diversas situaciones que se presenten. Estas características como la espontaneidad, la aceptación individual y grupal, la capacidad de escuchar son importantes dentro de la improvisación teatral, igualmente lleva a superar los miedos.

De la misma manera como el rol docente es necesario para crear una atmosfera dentro del proceso creativo y como el juego al igual que nuestra investigación es un mecanismo asertivo para un ambiente académico. También para esta investigación la improvisación teatral y el proceso creativo el modelo metodológico y pedagógico se estableció como resultado partir del proceso de la descripción del taller de improvisación y que por lo tanto permitió construir un instrumento pedagógico que puede utilizar como estrategia didáctica en diferentes grupos en procura de su desarrollo personal frente a su confianza corporal, así como promover capacidades de comunicación y de interacción con los demás.

Dentro del proceso creativos los autores de este proyecto, implementaron 4 fases establecida por “Wallas, G (1926)

preparación, incubación, iluminación y verificación. En la etapa de preparación esta investigación referencia a Vigotski (1999) La Imaginación y Creación en la Edad Infantil. donde indica que nuestra actividad creadora parte de nuestras a acumulación de experiencias, entre mejor sea la experiencia mayor potencial tendrá la imaginación. Para nuestra investigación ratifica la importancia de que los participantes dentro de nuestro proceso hayan

tenido experiencias significativas, también como interactuamos con ellos desde las experiencias que ellos traían.

- Poética del aula de clase. la planeación a través de la improvisación y musicalización corporal como estímulo a la creatividad y la comunicación en estudiantes del taller de teatro del IPN estudiante: Sergio Alejandro Sierra Barrera, Universidad Pedagógica Nacional, 2015

Dentro de esta investigación, al igual que la nuestra estuvo alrededor del autor (Johnstone 1990) donde hace referencia al estatus, espontaneidad y a las narrativas creativas que le permite al participante explorar sobre sí mismo, y cómo se puede comunicar con los demás desde otros leguajes como el cuerpo, en este caso la musicalización corporal. Fue para nosotros importante hallar en este trabajo de investigación donde la herramienta importante es el cuerpo, por lo tanto, de allí se pueden encontrar un impulso de creatividad, principios de conciencia corporal, de igual modo como desde el conocimiento previo y el conocimiento adquirido se va desarrollando un proceso creativo y a su vez colectivo. También desde la expresión rítmica como lo expresa esta investigación puedan llegar a una exploración donde el estudiante pueda encontrar en el cuerpo una expresión escénica.

Nos aportó también para la planeación de las sesiones, que fueran coherentes con lo que queríamos plantear desde el rol docente en el laboratorio en improvisación. Dentro de las conclusiones este trabajo de grado que estamos referenciando vemos que en la (pag71) Quienes indican que las artes escénicas puntualmente la improvisación teatral y el ritmo corporal, pueden incluirse dentro de la construcción teórica y argumentativa del currículo de educación artística (artes escénicas) y los elementos en la formación de un estudiante que le permita reconocer nuevas formas de lenguaje y expresividad para su vida.

Dentro del ciclo de desarrollo de este trabajo de investigación que tomamos como referencia encontramos una estructura de tres momentos de la creatividad e impro: la primera fue Comunidad, (idea, colectivo, innovación,) la segunda Individuo (Interiorización, ideas, personales) y la tercera Asociación (combinación de varias ideas personales). Esto permitió desarrollar nuestra planeación / o contenido de clases ya que era importante tener en cuenta el pensamiento creativo propuesto por Michalko, y la metodología de Johnstone. Desde la individualidad de cada participante y la relación con el otro.

- Elementos de la improvisación teatral para la construcción de las habilidades psicomotrices en discapacidad cognitiva, Haydee M. Rairán Juan Camilo Betancur Uricoechea Bogotá agosto 2017

Esta investigación se dio como desarrollo a través de la enseñanza y el aprendizaje a partir de las experiencias previas de los estudiantes con Síndrome de Down de la fundación Fe, con lo cual se construyó una creación colectiva con la improvisación teatral. Fueron capaces de absorber un nuevo aprendizaje por medio de unas sesiones con objetivos claros. La improvisación permitió plasmar acciones y personajes que fueron desarrollados desde los propios aportes de los participantes, también desde su espontaneidad. Se fortaleció su sistema cognitivo, su movilidad física, como su postura corporal, su voz y su relación con el otro. Ellos cuentan las dificultades que puede tener un docente y como llegar a solucionarlas dentro de clase y la didáctica permite desarrollarse según el contexto educativo.

Capítulo 2. ruta pedagógica

Enfoque Cualitativo

Puesto que el proyecto se concentra en investigación en artes, exactamente desde lo escénico en la técnica de improvisación teatral, el enfoque metodológico más relevante para esta investigación y sus características, es el cualitativo, al centrarse en el estudio de diferentes fenómenos de tipo social podremos con este enfoque recoger diferentes significados, experiencias y percepciones dadas por el grupo de participantes.

Los cuerpos de estos participantes serán atravesados por la experiencia del teatro en técnica de improvisación, y aquí el enfoque cualitativo nos brinda diversas herramientas para comprender esta premisa, por ejemplo, observar a los participantes pasar por la experiencia sumado a los investigadores involucrados en cada uno de los ejercicios, tomando notas a las distintas reacciones y comentarios. Las entrevistas y registros en diferentes formatos igualmente nos permiten recolectar toda expresión sentir y pensar que surja en el proceso. Ruiz Olabuénaga (2003) en el libro "La Investigación Cualitativa: diseño, evaluación y aplicación en investigación educativa", resalta como la investigación cualitativa ayuda a comprender las experiencias subjetivas de los individuos.

Dado que nuestro proyecto es en artes, exactamente artes escénicas desde la improvisación, que incluye una diversidad de participantes variando desde su estrato socioeconómico, laboral, académico y cultural, en donde nuestro interés está dado en gran parte por sus narrativas frente a la experiencia a lo corporal en lo escénico, y en como este transitar por el proyecto puede o no generar un efecto en sus percepciones de sí mismo.

El enfoque cualitativo nos permite como investigadores tener un acercamiento más humano al sujeto desde las subjetividades propia de sus emociones, sentimientos y la simbología que el mismo pueda ir generando y auto percibiendo.

Para recopilar los datos nos basamos en la técnica no estructurada que nos brinda la investigación cualitativa, ya que con ella podemos incorporar diferentes categorías de análisis, enriqueciendo así las narrativas, el proceso y las conclusiones que aparezcan durante la investigación. Riessman (2008) justamente nos presenta como las narrativas son un elemento central en la investigación cualitativa, ya que permiten explorar las experiencias y las perspectivas de los participantes de manera profunda y detallada.

Método:

Investigación - Acción

Dadas las condiciones heterogéneas del grupo a intervenir respecto a su edad, su formación, su momento y etapa de la vida, se nos hace necesario implementar una metodología que recoja las experiencias al mismo tiempo que se comparten y que evidencien las emociones, las sensaciones y los cambios que podríamos experimentar o no a lo largo de las diferentes sesiones de nuestro laboratorio de impro, digo experimentar porque nosotros mismos como planeadores y ejecutores de la experiencia estaremos en función de exponernos al igual que los sujetos participantes a la técnica de improvisación teatral, es así que en la búsqueda de una metodología que tenga unas características que se relacionen con la interacción entre individuos, el análisis y retroalimentación de la experiencia en sí misma, en la búsqueda de mejorarla o potenciarla, nos encontramos con la investigación – acción pues se convierte en una de las más pertinentes para nuestra necesidad puesto que según Kemmis (1984) la investigación-acción no sólo se constituye como ciencia práctica y moral, sino también como ciencia crítica. Para este autor la investigación acción es: una forma de indagación auto reflexiva realizada por quienes participan (profesorado, alumnado, o dirección).

Hallamos en sus características como método, un acierto en la búsqueda de crear tejido social, de compartir y sistematizar los resultados en aras de entender, que ocurre con el sujeto al exponer su cuerpo y corporeidad a la técnica teatral de improvisación.

En nuestro proyecto de improvisación, esta metodología puede ser utilizada para explorar las diferentes técnicas y estrategias que se emplean en la improvisación teatral, y para diseñar nuevas formas de enseñar esta disciplina.

Uno de los referentes teóricos en el área de la improvisación es Keith Johnstone (1990), quien en su libro "Impro: Improvisation and the Theatre" propone una serie de ejercicios y técnicas para desarrollar la creatividad y la espontaneidad en la improvisación. De aquí podemos extraer una serie de ejercicios y juegos para entregar al participante y así pueda desarrollarse en esta técnica, pero lo más importante, que pueda descubrir algún cambio representativo para sí mismo al confrontarse con estos ejercicios, en palabras de Gigio Giraldo, Actor, director y uno de los exponentes más relevantes a nivel nacional e internacional de esta técnica, "el improvisador es actor, director, escenógrafo, escritor y productor en pocos minutos de su propia escena".

Paulo Freire (1970), en su obra "Pedagogía del oprimido" propone un participante crítico y participativo en la enseñanza. Con este enfoque se pueden dar en el proyecto de improvisación espacios de diálogo y reflexión, en los que los participantes puedan compartir sus experiencias y opiniones sobre el proceso dado.

Tomamos entonces a Kemmis (1984) quien otorga cuatro momentos importantes por las cuales todo proyecto bajo la metodología de investigación acción debe pasar:

En un primer momento de la metodología de investigación-acción, el diagnóstico, implica la observación y la recopilación de información sobre la situación actual. Este análisis puede incluir la observación directa, la revisión de documentos y la recopilación de datos en donde nos enfocaremos en el grupo poblacional y en la serie de ejercicio, juegos y momentos como proceso de introducción a la técnica de improvisación teatral.

Una vez que se ha llevado a cabo el diagnóstico, el segundo momento consiste en la planificación de la acción. Se establecen objetivos específicos y se diseñan estrategias para

lograrlos. Para lo cual las sesiones pasan por el recorrido del reconocimiento del individuo, su subjetividad y su corporalidad la cual será atravesado por la técnica teatral de la improvisación.

El tercer momento de la metodología de investigación-acción es la implementación de la acción. En este momento, se llevan a cabo las estrategias y se recopila información sobre su efectividad.

Finalmente, en el cuarto momento, se reflexiona críticamente sobre la acción realizada y se ajusta la planificación para futuras acciones de llegar a necesitarlas. Los resultados obtenidos en el tercer momento se comparan con lo propuesto en el segundo momento para determinar si se ha logrado, igualmente existen resultados ligados a la subjetividad que cada uno de los participantes halla interiorizado en su paso por la técnica impro.

Seguir los cuatro momentos de la metodología, nos permite asegurar que la acción que se lleva a cabo es efectiva y está fundamentada en la reflexión crítica.

La investigación acción es participativa, desde aquí podemos trabajar con la intención de mejorar nuestras propias prácticas, y en el hecho que sea colaborativa, nos brinda la oportunidad de un grupo que se sienta identificado y comprometido al proceso.

Es un proceso sistemático de aprendizaje, orientado a la praxis (acción críticamente informada y comprometida). Induce a teorizar sobre la práctica.

Somete a prueba las prácticas, las ideas y las suposiciones. Implica registrar, recopilar, analizar nuestros propios juicios y reacciones

Genera impresiones en torno a lo que ocurre; exige llevar un diario personal en el que se registran nuestras reflexiones.

Nuestro propósito y meta es indagar, reconocer y entender lo que ocurre en el cuerpo del participante.

Actores –sujetos de la investigación-

Como se mencionó anteriormente, el grupo Macarios Teatro, movido por la inquietud y el deseo de experimentar con la técnica de improvisación teatral, ha abierto sus puertas a este espacio a toda la comunidad desde el 2021, a través de diferentes redes sociales o el popular

voz a voz, se hizo convocatoria abierta a quienes quisieran compartir este interés, es así como a este espacio llegaron diferentes habitantes de Funza en donde podemos encontrar gran diversidad de perfiles, desde jóvenes estudiantes de bachillerato, universitarios, adultos e incluso personas de la tercera edad. Este ha sido un grupo fluctuante en el cual algunos integrantes aun desde el momento de la apertura continúan con nosotros, otros por relación con sus trabajos, obligaciones o situaciones diversas, tienen una presencia intermitente en el espacio y por su puesto para otros, su interés tenía foco en otros lugares o disciplinas. De esta forma en este momento contamos con un grupo de participantes caracterizados por lo heterogéneos desde sus edades, su estratificación, su profesión, e incluso su experimentación en el ámbito artístico (artes escénicas), esto se toma como una ventaja dado las distintas narrativas que surgen desde sus corporalidades y las subjetividades con las que han llegado al grupo y el potencial que desde sus vivencias le que pueden aportar al proceso y al proyecto en sí.

A continuación, daremos algunas características de los participantes que nos acompañaron durante el proceso.

RR. Ingeniero de sistemas masculino de 38 años, su experiencia artística es el dibujo, muy limitado en los movimientos físicos, le encanta la improvisación como parte de su vida.

PT. Estudiante masculino de grado 11 de 17 años, le gusta mucho la acrobacia, es un joven tímido y muy alegre nunca había estado en un taller de improvisación.

E. Estudiante femenina de grado 11 de 17 años, mamá una joven muy extrovertida, le gusta la danza y el teatro.

V. Estudiante femenina 16 años, estudiante grado 11, trabajadora le gusta jugar rugby es tímida, arriesgada.

D. Estudiante masculino de 17 años de grado 11, trabajador también, carismático, alegre y extrovertido, propositivo a la hora de improvisar.

M. Adulto masculino de 35 años, universitario, actor de teatro, poeta, amigable y propositivo.

YE. Adulta femenina de 42 años, universitaria, artista plástica, independiente, le gusta el teatro, habladora.

A. Adulta femenina de 28, empleada, introvertida, tímida, le gusta el teatro en especial la improvisación.

S. Menor femenina de 13 años estudiante tímida, propositiva le gusta la improvisación por que le gusta jugar.

G. Adulta femenina de 40 años, madre, empleada, artista, espontanea con experiencia en la improvisación

C. Adulto masculino de 41 años, universitario, actor, facilitador de este proyecto de investigación.

Y. femenina de 32 años, universitaria, artista independiente, facilitadora de este proyecto.

Como estrategias de recolección de datos y análisis de experiencias por parte de los participantes y de los propios educadores - facilitadores y en el propósito de dar cuenta del proceso transcurrido, se implementará el uso de los siguientes dispositivos.

Dispositivos:

El cuerpo:

El cuerpo es un dispositivo fundamental en las artes. Es a través del cuerpo que el actor o bailarín se comunica con su audiencia y transmite emociones y sensaciones, es un medio de expresión que permite al artista transmitir una gran variedad de mensajes, desde los más simples hasta los más complejos. Además, el cuerpo también puede ser utilizado como un instrumento para explorar la creatividad y la imaginación. En este sentido, el cuerpo es un dispositivo esencial en la formación y entrenamiento de los participantes en el proyecto.

Por último, el cuerpo también puede ser utilizado como un dispositivo para explorar temas sociales y políticos en las artes escénicas.

Corpografías:

Como dispositivo esta herramienta nos permitirá que los participantes exterioricen y plasmen su subjetividad en el papel Uno de los aspectos más importantes de la corpografía como dispositivo es su capacidad para crear una conexión emocional entre el participante y lo consignado en ella, nos permite transmitir emociones y sentimientos, como un medio podremos explorar la percepción que el participante tiene de sí mismo la cual será enfocada

en elementos positivos de su auto-imagen, auto-concepto, auto-estima y por último lo que podría determinarse como auto-eficacia.

Diario de campo:

El diario de campo es un dispositivo fundamental en cualquier proyecto ya que permite al participante y al docente o facilitador registrar sus experiencias, reflexiones y aprendizajes de forma sistemática y detallada. Este registro es especialmente valioso en el proyecto ya que nos permite el análisis y la evaluación crítica del proceso y los resultados del proyecto. Al revisar el diario, se pueden identificar los momentos clave del proceso, los cambios en la perspectiva del participante e incluso del educador y los obstáculos que se presentaron en el camino. De esta manera, el diario de campo se convierte en un recurso valioso para la retroalimentación y la toma de decisiones.

Cartas y dibujos:

permiten capturar y plasmar de manera visual y escrita las ideas y conceptos que se han de desarrollar. Las cartas pueden utilizarse como un documento personal en el que el participante se habla de forma honesta ampliando su subjetividad durante la experiencia. Por otro lado, los dibujos son una herramienta poderosa para visualizar ideas y conceptos y permitir la creación de bocetos que expresen de tal forma que el lenguaje escrito no lo haría, dando la libertad a los participantes de consignar su experiencia de forma que se sienta más cómodo.

fanzine:

El fanzine es un dispositivo de registro sumamente valioso en proyectos artísticos y culturales. Se trata de una publicación de formato reducido y bajo costo, realizada de manera independiente. A través de sus páginas, el fanzine permite la difusión de ideas y conceptos de una forma original. En este sentido, el fanzine puede ser un instrumento muy útil en el proyecto ya que buscan registrar el sentir del participante al experimentar con su cuerpo la técnica teatral en impro.

círculo de la palabra:

El Círculo de la Palabra es un dispositivo muy utilizado en la pedagogía de las artes, especialmente en la enseñanza de técnicas de actuación y teatro. Consiste en un espacio físico donde los participantes se sientan en círculo para compartir y dialogar sobre sus experiencias, emociones y pensamientos en relación con el trabajo que están realizando. Este dispositivo promueve el diálogo, el intercambio y la reflexión colectiva, lo que favorece el aprendizaje y el desarrollo personal de los participantes.

Además, se recopila material que surge de las sesiones tales como:

- Registros audiovisuales
- Narraciones.
- Reflexiones/conversaciones

Sesiones

Numero de sesiones 9

El laboratorio se estableció en una duración de dos meses aproximadamente para lo cual se requirió un mínimo de ocho sesiones, con ellas nos propusimos trabajar aspectos individualizados como grupales donde se registró el proceso por el cual pasaron los participantes, recurrimos a diferentes estrategias y ejercicios relacionados con la técnica de la improvisación teatral que se extrajo en gran medida del libro de Johnstone, K. (1981). "Impro: Improvisación y el teatro" y otra parte de ejercicios igualmente de improvisación y socialización en la experiencia propia del teatro, extraídos de Augusto Boal "El teatro del oprimido", Los ejercicios se enfocaron en el Auto-reconocimiento, en las diferentes posibilidades de encuentro consigo mismo y del cómo me relaciono con el otro y lo otro, a través de diferentes formas de comunicación verbales y no verbales, puesto que todo lo que es atravesado por el cuerpo atañe a la emoción y de la emoción a la acción. Los ejercicios planteados desde la improvisación son variados, exploran elementos relacionados con el juego, la imaginación, la libertad y espontaneidad, de allí tuvimos un aporte significativo al reconocimiento y comunicación de los participantes en relación con su corporeidad. La última sesión nos tomó más tiempo del esperado, en sus objetivos se contempló la presentación y muestra con lo cual los participantes se enfrentaron a la dinámica con un público en vivo, por esta razón se hizo necesario incluir una novena sesión que se enfocara

más en escuchar las distintas percepciones que tuvieron durante el proceso, en un compartir a través de la palabra y de la comida, así como en hacer un registro de esas narrativas a través de otro dispositivo, para la primera sesión acudimos a la corpografía y para esta última sesión implementamos el fanzine como un instrumento narrativo de sus vivencias.

TEMARIO Y SESIONES:

TEMAS	NUMERO DE SESIÓN
<ul style="list-style-type: none"> ✓ Presentación ✓ Reconocimiento del grupo ✓ Auto-conocimiento ✓ Corpografía 	Sesión 1 y 2
<ul style="list-style-type: none"> ✓ El Juego herramienta de calentamiento ✓ Edificación de equipo 	Sesión 3 y 4
<ul style="list-style-type: none"> ✓ Improvisación ✓ Principio (PRIE) Personaje Relación Incidente desencadenante Espacio tiempo	Sesión 5 y 6
<ul style="list-style-type: none"> ✓ Estatus ✓ Emociones ✓ Muestra y presentación al público 	Sesión 7 y 8
<ul style="list-style-type: none"> ✓ Compartir ✓ Elaboración fanzine ✓ Conclusiones 	Sesión 9

Como ya se mencionó, para la primera y segunda sesión se tuvo como principal interés el auto-reconocimiento de los individuos participantes, así como la apropiación de nuestro espacio y encuentro para las sesiones. Esto lo exploraron a través de las corpografías que como dispositivo les permitió apreciarse desde sus subjetividades.

Para la tercera y cuarta sesión implementamos el juego como una herramienta lúdica que permitió su desinhibición, el contacto físico, la empatía y conceptos como el equipo y el trabajo conjunto, características primordiales como integrantes de un grupo de teatro en

formación, igualmente, a través de estos juegos teatrales se hizo un primer acercamiento a la improvisación.

En la quinta y sexta sesión, profundizamos mucho más en aspectos directamente relacionados con la técnica de la improvisación, se contextualizó el principio (PRIE), trabajamos en rol, estatus, el escenario y la puesta en escena, como base el sujeto, su cuerpo y corporalidad los cuales fueron expuestos a las reglas de la improvisación teatral.

En la séptima y octava sesión incluimos el concepto de emociones, desde la perspectiva de Goleman, se incluyó este componente para explorarlo dentro de la escena y reforzar la interpretación en los participantes, nos pareció pertinente además de solicitado por los propios participantes el poder realizar una muestra o presentación con la cual pudiesen confrontar a un público real y ajeno al proceso. Se asumió con el profesionalismo pertinente y se resalta su compromiso tomando en cuenta que gran parte de los participantes jamás se había expuesto a tal suceso como lo es una presentación.

ESCTRUCTURA DE LAS SESIONES

Inicio:

las sesiones iniciaron con un reconocimiento de los participantes presentes y de los educadores facilitadores, una organización en círculo para un momento contemplación mirada y respiración disponiéndonos a la sesión, se continuación se realizó un calentamiento físico facilitado por un juego o dinámica para acondicionar el cuerpo y la mente.

Acción:

Se ejecutaron entre tres y cuatro momentos dentro de las sesiones, estos momentos se estructuraron con una serie de ejercicios de improvisación teatral, cada uno con un objetivo específico en procura de un proceso que paulatinamente diera herramientas a los participantes para desenvolverse en escena con esta técnica.

Cierre:

Este momento dispone de diferentes dispositivos en los cuales el participante pueda hacer una reflexión y retroalimentación tanto de sus propios hallazgos, así como lo que pueda encontrar en los demás participantes, encontramos así una diversidad de elementos desde los cuales comparta su experiencia en la sesión, tales como la oralidad, dibujos, cartas reflexiones escritas, poemas.

SESION 1	<p style="text-align: center;">CONOCIENDOME</p> <p style="text-align: center;">Auto imagen Auto concepto Auto estima</p>
Objetivo	Confrontar a los participantes con la percepción que cada uno tiene de sí mismo.
Tiempo de ejecución	2 horas
Actividades	<p>1) Estar presente a través de la respiración: Se le indica a los participantes hacer un círculo entre todos, se explica la postura corporal correcta en la cual nos paramos imaginando que hay un hilo que los hala desde la coronilla de la cabeza hacia el cielo y hay otro hilo que nos hala del coxis hasta la tierra y esto nos permite estar conectados y presentes, luego le explicamos la importancia de la mirada en el teatro y de la conexión que hay a través de la misma , de cómo podemos dar y recibir atreves de ella y que sientan como entra el aire a nuestro cuerpo inhalando por la nariz haciendo un recorrido dentro del él y como finalmente se exhala este aire por la boca, hacemos esto en repetidas ocasiones hasta lograr que sean conscientes de su respiración</p> <p>2) juego rescata la bandera El grupo principal se subdivide en dos grupos, cada uno es representado por una tela de un color diferente (esta será su bandera característica del grupo) a cada participante se le entrega una munición (pelotas anti-estrés) los equipos resguardan la bandera del otro equipo ubicados a cada extremo del salón el cual será determinado como el territorio del equipo, los participantes deben discutir las estrategias para ingresar al territorio contrario a recatar la bandera de su equipo, tomando en cuenta que al participante que se le ponche con las pelotas debe regresar al punto de partida, es decir su propio territorio. Gana el equipo que logre apoderarse de su propia bandera.</p> <p>3) “improvisando al otro” Se anuncia un juego de improvisación en el cual deben imitar lo mejor posible a otro participante (basado en las acciones y movimientos realizados en la primera actividad), el participante al que deben imitar, se definirá al hacerse entrega del nombre de quien supuestamente deben imitar, en el papel realmente está escrita la frase –sí mismo- ellos deberán auto representarse lo cual los llevara a hacer conciencia de la imagen física que proyectan a los demás.</p> <p>4) Espejo de papel (corpografía): (texto referencia a la corpografía)</p>

	<p>Se solicita al participante dibujar su silueta sobre pliegos de papel periódico, seguido deberá escribir sobre él, su percepción personal de su imagen física, sus diferentes partes del cuerpo, como se sienten frente a él (cuerpo) su concepto personal, sus acciones frente a su cuidado y su persona (autoestima), seguido expondrán su silueta frente a los demás participantes, y luego, ellos escribirán sobre el papel su percepción sobre el dueño de la silueta.</p> <p>5) Circulo de la palabra:</p> <p>Con este espacio de participación buscamos expresarnos frente los demás, escucharnos como iguales buscando que vivencias experimentamos alrededor de cada ejercicio propuesto.</p> <p>Preguntas claves:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1 ¿Cómo se sintieron? 2 ¿logro autopercebir algún aspecto de usted mismo que antes no había reconocido? 3 ¿le costó exponer aspectos personales de si a los demás? 4 ¿qué emociones o sensaciones le evocan su cuerpo?
Materiales	<p>Papel periódico. Marcadores. Hojas de papel. Esferos. Salón</p>

SESION 2	MI CUERPO, MI EXPRESIÓN
Objetivo	Reconocer en el cuerpo límites y posibilidades de carácter físico, mental y emocional.
Tiempo de ejecución	2 horas
Actividades	<p>1) cuerpo en movimiento: Calentamiento juego teatral –lleva de animales- Para este juego-calentamiento se le pide a cada participante que produzca un sonido único y particular, luego se dictan las características básicas del reconocido juego de la lleva, se elige a uno de los participantes para que inicie llevando, la variación consiste en que cuando quien lleva está a punto de tocar a alguien, esta persona debe emitir el sonido de otro jugador para que sea el quien comience a llevar y así evite ser la lleva, seguido se orientará el ejercicio para desplazarse por el espacio haciendo conciencia del cuerpo, manejando diversos niveles y velocidades, percatándolos del cuidado de no chocar, herir o lastimar al otro, es decir haciéndolos consientes del manejo controlado de su cuerpo.</p> <p>2) Ritmos Se utilizarán ritmos y melodías diversas buscando que surjan movimientos fluidos en relación a lo que la música evoque o no en los participantes. Buscamos que los participantes puedan explorar</p>

	<p>sensaciones, percepciones de su cuerpo y que surjan orgánicamente y espontáneamente movimientos que no se entiendan como cotidianos.</p> <p>3) impro corporal</p> <p>En el desarrollo del ejercicio de los movimientos, escucharan un código de sonido el cual les indicará quedarse totalmente quietos, deben ser conscientes de la postura en la que quedó su cuerpo, a partir de estos movimientos creados en el ejercicio, cada uno elegirá 2 imágenes que resultaron del momento de pausa, a las cuales llamaremos fotografías, desde estas fotografías individuales y luego combinadas con las de otros compañeros se improvisara una acción con la cual se explique cómo se llegó a dicha imagen o fotografía.</p> <p>4) Circulo de la palabra</p> <p>Con este espacio de participación buscamos expresarnos frente los demás, escucharnos como iguales buscando que vivencias experimentamos alrededor de cada ejercicio propuesto.</p> <p>Preguntas claves:</p> <p>¿descubrió limitantes físicas o mentales para realizar el ejercicio de los movimientos con ritmo?</p> <p>¿le fue fácil o difícil encontrar familiaridad entre la imagen y la acción al improvisar?</p> <p>¿Cómo se sintió</p>
Materiales	<p>Parlante</p> <p>Melodías:</p> <p>Melodías: Anoushka shankar -lasya</p> <p>Blackberry. Smoke- one Horse Town</p> <p>Burnig Caravan- La Velocidad</p> <p>Chaplin VS Keaton</p>

SESION 3	Impro
Objetivo	Dar a conocer conceptos básicos de la improvisación en los participantes.
Tiempo de ejecución	2 horas
Actividades	<p>1) calentamiento –los pistoleros-</p> <p>El grupo de trabajo se organiza en un círculo, mientras mantiene una posición neutra, se les pide que se miren a los ojos entre todos, que reconozca a los que están integrando el grupo, se indica que con las manos se haga una imagen de pistolas al mismo tiempo que la mirada hacia todos se transforma en retadora y desafiante, quien precede el ejercicio apunta con la mano a un integrante del grupo y emite un sonido como de disparo (pummm), la persona a la que apuntaron debe agacharse evadiendo el disparo y seguido elegir a otro integrante llamándolo en el grupo y hacer lo mismo, nombrarlo, apuntarle y dispararle, esto se repite hasta que comiencen a fallar, es decir no esquivar el supuesto disparo o equivocar el nombre de a quien se le dispara.</p> <p>2) La imagen se transforma en acción.</p> <p>Se dispone un espacio del salón como escenario, mientras que los participantes se organizan en fila frente a él, se acude a un voluntario que pasa frente al escenario, este voluntario debe moverse</p>

	<p>libre y espontáneamente procurando hacer movimientos fuera de lo cotidianos hasta que escuche el código vocal (stop) por lo tanto deberá detenerse y mantenerse en la postura que haya quedado en el momento, esta imagen corporal debe detonar la imaginación de los demás participantes, el primero de ellos en la fila entra en escena y usa la imagen del que ya se había congelado como referencia para interactuar con ella creando una acción y un dialogo que parta esta imagen, la interacción se detiene cuando vuelvan a escuchar el código de voz (stop) y ahora el segundo participante queda congelado mientras que el primero sale de escena y se acomoda de ultimo en la fila, por lo tanto el tercero entra a escena y ahora crea una nueva interacción partiendo de la imagen en la que quedó el segundo participante en la improvisación anterior, esto se repita hasta que todos los participantes acomodados en la fila interactúen, seguido se acelera el ritmo del ejercicio lo por lo tanto los participantes están obligados a la atención y esto despierta la capacidad de reaccionar rápidamente y a crear de forma instantánea la una nueva acción, un nuevo dialogo, una nueva improvisación.</p> <p>3) pilares de la impro</p> <p>se explicará a los participantes el PRIE, uno de los conceptos que se debe tener en cuenta en la improvisación</p> <p>personaje.</p> <p>rol.</p> <p>Incidente desencadenante.</p> <p>Espacio tiempo.</p> <p>luego se les dará a los participantes un personaje, un lugar y un objetivo para que desarrollen en la escena, lo importante es no tener tiempo de pensar en la acción si no que aparezca de forma espontánea por lo tanto el participante lleva sus experiencias personales al escenario transformándolas con el</p> <p>PRIE. esta experiencia deben desarrollarla de manera individual, en parejas y finalmente en grupos, buscando que siempre sea la primera idea o concepto del participante la que salga a flote e ir desarrollando de manera espontánea las diversas situaciones.</p> <p>5) Momento reflexivo</p> <p>Se les solicitara realizar un escrito en el que manifiesten momentos de frustración o de acierto que cada participante haya considerado que tuvo durante los diferentes momentos de improvisación.</p>
Materiales	<p>Salón</p> <p>espacio amplio</p> <p>Hojas de papel</p> <p>lápices</p>

SESION 4	Personaje, espacio, situación.
Objetivo	Llevar a la práctica ejercicios básicos de improvisación con el concepto PRIE
Tiempo de ejecución	2 horas
Actividades	1) JIA-JA

	<p>Calentamiento, respiración, estiramiento y juego teatral JIA, JA que consta de un juego de energía, por lo tanto, los participantes harán un círculo y uno de ellos pasará su energía de forma verbal y física a cualquier participante dentro del grupo, diciendo JIA tomando en sus manos una espada imaginaria él cual responde con un JA levantando su mano hacia arriba con su espada imaginaria mientras al tiempo sus compañeros de al lado dicen JIA apuntando hacia el estómago del mismo, con sus espadas. Lo importante de este ejercicio es ir incrementando la energía y logrando un ritmo y conexión grupal.</p> <p>2) 3 ratones ciegos (Gigio Giraldo)</p> <p>Para el segundo ejercicio de improvisación se escogerá a tres voluntarios y se les dará las mismas instrucciones a cada uno sobre las acciones que deben realizar en escena, saldrán del salón y luego ingresarán de uno a la vez. Mientras a los demás se le dirá sin que lo sepan los tres participantes elegidos una situación diferente da cada uno, que deberán imaginar cuando cada uno de los elegidos pase a desarrollar la escena.</p> <p>3) la carta.</p> <p>Ejercicio de improvisación de parejas en el cual uno de los dos define el personaje, el lugar e incluso la situación en la que se encuentra, en un segundo momento el segundo actor ingresa basándose en las características que el primer actor ya presentó respecto al escenario el personaje y la situación, su excusa es ingresar con una carta y entregársela al primer actor, este deberá confrontarlo preguntando ¿Quién abrió la carta? Esta pregunta desatará el conflicto entre los dos personajes, así se abre paso al conflicto dentro de la escena.</p> <p>6) Círculo de la palabra.</p> <p>Con este espacio de participación buscamos expresarnos frente los demás, escucharnos como iguales buscando que vivencias experimentamos alrededor de cada ejercicio propuesto.</p> <p>Preguntas claves:</p> <p>¿Cuáles fueron las emociones más recurrentes en el momento de improvisar?</p> <p>¿Cómo vivió el momento al definir el conflicto en la escena?</p> <p>¿halló complicidad con el otro?</p>
Materiales	<p>Salón</p> <p>Referencias taller Gigio Giraldo</p>

SESION 5	Expresiones
Objetivo	Proporcionar a las participantes herramientas de comunicación verbal y no verbal desde la improvisación.
Tiempo de ejecución	2 horas
Actividades	<p>1) calentamiento – desde la espontaneidad y la respiración.</p> <p>Se les indica a los participantes que el calentamiento no será dirigido, cada uno debe moverse de forma individual estirando sus extremidades creyendo e imaginando que sus movimientos se extienden más allá de lo que físicamente su cuerpo de manera natural lo permite, seguido se hace</p>

	<p>conciencia de la inhalación y la exhalación coincidiendo con los movimientos de tal forma que al inhalar pausan el cuerpo y al exhalar se ejerce el movimiento de forma espontánea, esto siempre con una mirada que exprese el sentir del movimiento (movimientos en diferentes niveles y velocidades).</p> <p>2) Si me llaman toco, si me tocan llamo.</p> <p>El grupo se dispone en círculo y se llama a alguno de los participantes por su nombre, quien es llamado debe tocar a otro participante, y quien es tocado nuevamente deberá llamar a otro por su nombre, dinámica que se repite procurando la concentración de cada integrante del grupo a participar.</p> <p>3) El traductor</p> <p>Se realiza una explicación general del concepto –jeringonza: un dialecto, idioma o lenguaje creado en el momento, seguido se eligen dos participantes al azar, pasaran frente a los demás, uno de ellos debe improvisar una historia en lenguaje de jeringonza, mientras que el otro debe interpretar la historia corporalmente y “traduciendo” dicha historia, la única guía que deben tener es que el grupo determinara el género de la historia (comedia, acción, drama), se hará cambio de rol y el grupo completo de participantes pasara por la experiencia.</p> <p>4) ¿Qué dice tu mirada?</p> <p>El grupo en general camina por el espacio buscando mantener las mismas velocidades y ocupar en su mayoría el espacio sin dejar lugares vacíos, luego se indica el elegir una pareja al azar y con ella mirarse a los ojos al tiempo que realizan el ejercicio de espejos (imitar los movimientos del otro) después de que se han intercambiado los roles – reflejo-reflejado- deben detenerse, mirarse fijamente al punto de contemplar la mirada del otro, se les pide que piensen en un color y lo comuniquen con la mirada al otro, el interlocutor cuenta hasta tres y al terminar el conteo la pareja debe decir el color en el que pensaban en voz alta y al tiempo, esto se repite con más elementos (animales, frutas, marcas) finalmente se les pide contemplarse en la mirada del otro al tiempo que deben confesar un secreto con la mirada – un momento feliz –un momento triste – una frustración – todo esto sin hablar, solo la mirada comunica (lo confesado nunca se dirá en voz alta a no ser que el participante sienta la necesidad de realmente exteriorizarlo).</p> <p>5) Circulo de la palabra</p> <p>Con este espacio de participación buscamos expresarnos frente los demás, escucharnos como iguales buscando que vivencias experimentamos alrededor de cada ejercicio propuesto.</p> <p>Preguntas claves:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) narrar la experiencia vivida 2) ¿En contextos cotidiano que tan expresivo se consideran? 3) ¿Cómo se sintió con las otras formas de comunicación?
Materiales	Salón

SESION 6	Cromociones
Objetivo	Reconocer las emociones para gestionarlas dentro del ejercicio de la improvisación.
Tiempo de ejecución	2 horas
Actividades	<p>1) Calentamiento –virus-</p> <p>Se le entrega una pelota a un integrante del grupo participante, esta pelota representa el virus, el participante elije a otro compañero y juntos deben esparcir el virus a todo el grupo, el que tiene la pelota debe tocar a los otros participantes con ella sin soltarla o lanzarla, pero no puede moverse mientras la tenga en su poder, solo se pueden mover si lanzan la pelota a su aliado quien es libre de moverse por el espacio acercándose a los demás, de esta manera cuando alguno de los dos toca a alguien con la pelota, esta persona queda contagiada del virus y pasa a hacer parte de los que contagian, siempre con la misma regla, la pelota contagia el virus pero quien la tiene en su poder no se debe mover, esto hasta que se contagien todos los integrantes del grupo.</p> <p>1) Cromociones</p> <p>El interlocutor da una breve explicación respecto a la clasificación de las emociones según Goleman, basados únicamente en las emociones primarias, es decir, alegría, tristeza, miedo, repulsión e ira, una vez se mencionan las emociones se asociarán a un color correspondiente: alegría-amarillo, tristeza-azul, miedo-morado, repulsión-verde, ira –rojo, los participantes escogerán un papel del color correspondiente a la emoción con la que desean jugar, a continuación caminan por el espacio representando gestual y corporalmente la emoción seleccionada, al encontrarse con otro participante se saludaran interpretando la emoción y deben comenzar a hacerse preguntas, el participante que responda afirmativamente a cualquier pregunta perderá su emoción (es decir su papel del color característico) y por lo tanto no podrá interpretar esta emoción, el participante que logra obtener la emoción del otro ahora debe seguir buscando a otro participante interpretando la emoción arrebatada, quien pierde su papel (emoción) podrá tomar otra emoción para volver a jugar, esto solo se podrá hacer tres veces después de la tercera saldrá del juego dejando como ganador al que más emociones le quite a los demás.</p> <p>2) Cuadro musical</p> <p>Se organizan a los participantes en grupos de cinco de tal forma que cuatro de ellos representen la esquina de un cuadrado y el quinto se ubique en el centro, comenzaran a sonar diferentes melodías, ritmos y canciones de diversos géneros, los integrantes del cuadrado deben ponerse de acuerdo para mirar hacia el mismo lado lo cual hace que todos miren en su momento a quien se encuentra en alguna de las puntas, la persona a la que estén mirando es quien dirige los movimientos libres, espontáneos y atípicos que generen las melodías, haciendo que los demás lo imiten, cuando cambie de dirección y todos miren a otro extremo, es decir a otra de las puntas, será esta nueva persona la que dirija los movimientos, esto pasando por todos he intercambiado posiciones, es decir, al indicar con el código de voz de cambio el participante del centro podrá remplazar a un participante de los extremos y este pasara al centro.</p> <p>3) cardumen de emociones.</p>

	<p>El cardumen es un mecanismo de defensa desarrollado por un grupo de peces para confundir a los depredadores, esta explicación se le dará al grupo indicándoles que deben moverse por el espacio los más juntos posibles, es decir que empiecen a adquirir el comportamiento de un cardumen, el interlocutor hará las veces de depredador, el grupo en su rol de cardumen deben incorporar niveles, diferentes velocidades, cambios de direcciones de tal forma que logren confundir al depredador, para esto el grupo debe lograr una conexión tal que sin necesidad de hablar se establezcan quien es el líder y quienes lo seguidores (todos dirigen y a la vez ninguno).</p> <p>Después de que el grupo logre este propósito se aumenta la dificultad del ejercicio pidiéndoles que exageren más sus movimientos y expresiones procurando llevarlos al punto en el que el grupo pueda copiar emociones dentro del cardumen.</p> <p>5) Circulo de la palabra</p> <p>Con este espacio de participación buscamos expresarnos frente los demás, escucharnos como iguales buscando que vivencias experimentamos alrededor de cada ejercicio propuesto.</p> <p>Preguntas claves:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) ¿Cuál emoción disfruto más interpretar? 2) ¿Cuál emoción le costó más interpretar? 3) ¿cómo se sintió imitando? 4) ¿Qué piensa respecto a las actividades? 5) ¿Que aprende, de que se da cuenta?
Materiales	<p>Salón.</p> <p>Baffle-sonido.</p> <p>Melodías varias.</p> <p>Burnig Caravan- La Velocidad</p> <p>Chaplin VS Keaton</p> <p>David Garrett – Winter (cuatro estaciones de Vivaldi)</p> <p>Electrónica para reventar bajos y explotar tu casa</p> <p>El preso- Fruco y sus tesos</p> <p>India y Su música (Parte 1)</p> <p>Olvido. Solo danza contemporánea</p> <p>(705) René Aubry - La Grande Cascade – YouTube</p>

SESION 7	El estatus
Objetivo	Proporcionar herramientas desde la improvisación, donde el estatus intervenga en las puestas en escena.
Tiempo de ejecución	2 horas
Actividades	<p>1) Calentamiento ¿sí? Si</p> <p>Se pondrá en conocimiento de los participantes la diferencia entre el sí afirmativo y el sí de pregunta (si- ¿sí?) el cual básicamente está en la intención, se hará un circulo con los participantes, se les explicara que uno de ellos debe preguntar ¿sí? a cualquier participante sumado a una</p>

emoción en el momento de preguntar y dirigirse a ocupar su puesto inmediatamente, al participante al que le preguntaron ¿sí? Debe mirar a otro participante a los ojos y enviarle el sí afirmativo antes de que el anterior participante llegue a ocupar su puesto, solo se puede mover de su puesto en el momento en el que le responden con el sí, el ejercicio va en procura de ir aumentando la velocidad.

1) **Estatus**

Se expone a los participantes el cómo el estatus es un componente esencial en la improvisación para formular cambios de situación que normalmente suelen ser graciosos, nada debería pasar por casualidad todo debería darse por un motivo, este estatus nos da una identidad social y nos dice quiénes somos en relación a otras personas.

-la cita-

En este ejercicio, se eligen parejas, a cada uno se le otorga un estatus contrario es decir alto y bajo, interpretaran una cita a la cual uno de los dos llega demasiado tarde, se debe reaccionar según el estatus otorgado sin perderlo, el único dialogo a utilizar es:

A: hola, ¿llevas mucho tiempo esperando?

B: siglos

Con este dialogo se deben generar todas las reacciones con todas las combinaciones posibles, el tono de voz, los gestos, las entonaciones, la postura corporal, determinan cuál de los dos es estatus alto y cual estatus bajo, (el que espera o el que hace esperar)

2) **– lo más abajo posible- (Giyo Giraldo- Keith Johnstone)**

Es un juego de estatus en donde solo interviene el dialogo entre los participantes, el objetivo es poder narrar una situación en la que el interlocutor trate de quedar frente a los demás lo más bajo posible

Ejemplo:

A: ayer perdí \$10000 en el centro.

B: por lo menos, yo perdí 20000 y me robaron.

C: ustedes son muy de buenas por lo menos tienen plata para perder.

A: pero fue plata que me presto mi hermano, ya le debo \$100000.

Esto se debe repetir procurando mantener siempre el estatus más bajo posible.

4) **Convergencia de estatus**

Se define un espacio del salón como escenario, este escenario se divide en dos, lado izquierdo y derecho con una línea visible para los espectadores e improvisadores, se hace referencia al grupo que cada lado representa un estatus diferente, estos estatus los establece los integrantes del grupo que participan como espectadores, los participantes elegidos para improvisar deben tener en cuenta el PRIE (personaje, rol, incidente, espacio-tiempo) y al ubicarse en el escenario improvisaran una historia tomando en cuenta los dos estatus establecidos por el grupo, entendiendo que deben variar dependiendo si se desplazan al lado derecho o izquierdo del escenario.

5) **Circulo de la palabra**

	<p>Con este espacio de participación buscamos expresarnos frente los demás, escucharnos como iguales buscando que vivencias experimentamos alrededor de cada ejercicio propuesto.</p> <p>Preguntas claves:</p> <p>1) ¿Cuál es el estatus que considera predominante en usted?</p> <p>2) ¿Cómo se sintió en el estatus contrario al que considera normalmente pertenece?</p>
Materiales	<p>Salón.</p> <p>Sillas.</p> <p>Cinta de color.</p>

SESION 8	1 2 3 impro
Objetivo	Realizar una presentación con público en vivo retomando ejercicios realizados durante las sesiones anteriores, así como nuevos ejercicios que pongan a prueba las habilidades adquiridas por los participantes, recopilando sus experiencias en el proceso.
Tiempo de ejecución	2 horas
Actividades	<p>1)Calentamiento –virus-</p> <p>Se le entrega una pelota a un integrante del grupo participante, esta pelota representa el virus, el participante elije a otro compañero y juntos deben esparcir el virus a todo el grupo, el que tiene la pelota debe tocar a los otros participantes con ella sin soltarla o lanzarla, pero no puede moverse mientras la tenga en su poder, solo se pueden mover si lanzan la pelota a su aliado quien es libre de moverse por el espacio acercándose a los demás, de esta manera cuando alguno de los dos toca a alguien con la pelota, esta persona queda contagiada del virus y pasa a hacer parte de los que contagian, siempre con la misma regla, la pelota contagia el virus pero quien la tiene en su poder no se debe mover, esto hasta que se contagien todos los integrantes del grupo.</p> <p>2)Impro piloto</p> <p>Por primera vez los participantes se enfrentarán a un público en vivo presentando diferentes ejercicios y juegos de improvisación, para ello abra un mediador entre los actores y el público encargado de regular las características del PRIE.</p> <p>EJERCICIO 1 en un extremo del escenario se coloca un recipiente con agua, en el otro costado estarán los cinco participantes elegidos que improvisaran, la premisa de este juego es la frase tengo que lo que debe hacer el grupo es improvisar la situación mientras uno de ellos sumerge la cabeza en el recipiente, cualquiera de los improvisadores durante la situación podrá decir tengo que... como excusa para intercambiar lugares con el compañero que tiene la cabeza sumergida en el recipiente “Mi mamá me está llamando debe ser porque no le lave la estufa cuando lave la losa”, al decir esto se dirigirá al recipiente con agua y sumergirá la cabeza, esto es un detonante para que otro de los cuatro participantes queda deba improvisar algo rápidamente para remplazar al participante que tiene la cabeza sumergida en el recipiente con agua “ quizás mi hermano me eche la culpa voy a mirar que le dirá a mi mama” y así sucesivamente hasta que pasen varias veces los cinco participantes el reto está en que no deben pensar tanto la improvisación para que su compañero no se quede sin aire.</p>

	<p>EJERCICIO 2 Se le pide al público asistente que escriba en papelitos frases de canciones, estas frases se depositaran dentro de una bolsa (20 a 30 frases) , el mediador elegirá cuantos participantes pasan a improvisa, nuevamente se aplicara el principio PRIE en las improvisaciones sumado a que durante la improvisación los participantes deben tomar uno de los papeles de la bolsa , leerlo en voz alta incluyéndola como parte del dialogo de la improvisación, permitiendo que también cambie el contexto de la improvisación.</p>
Materiales	<p>Salón. Esferos Papelitos Recipiente Agua Papel periódico, plastico Sillas Llamador (instrumento)</p>

SESION 9	Compartir y cierre
Objetivo	Recopilar a través de un dispositivo (fanzine) la experiencia de los participantes durante el recorrido por el proyecto
Tiempo de ejecución	2 horas
Actividades	<p>Bienvenida</p> <p>Se colocará música de fondo a medida que a cada participante se le dará una hoja de block blanca y se les pedirá que en el suelo se acomoden y hagan un círculo entre ellos, en medio del círculo se colocaran marcadores de diferentes colores, revistas para recortar, tijeras, pegamento.</p> <p>Luego se le explicara que con esa hoja que les entregaremos realizarán un fanzine, donde responderán a 8 preguntas. Les pediremos que dividan la hoja en 8 partes, les explicaremos cada doble de la hoja.</p> <ul style="list-style-type: none"> -en la primera parte de la hoja ósea la parte uno se les indicara que le den un título referente a su relación con la impro – la impro y yo -En la segunda parte: ¿qué le evoco la primera vez que improvisó? -En la tercera realizar una frase que espontáneamente le haya llamado la atención dentro de las improvisaciones. -En la cuarta parte una imagen referente a la frase --En la quinta: ¿cómo fue su desarrollo o cómo se sintió en el grupo dentro del proceso? -La sexta y séptima: ¿qué cree que mejoró a nivel mental y corporal? -En la octava: ¿cómo se siente en el último día de la presentación con público en improvisación? <p>Al finalizar cada uno llevara algo de comer para compartir y haremos el círculo de palabra reflexionando sobre cómo se sintieron durante el proceso y al improvisar con el público</p>
Materiales	<p>Hojas blancas Pegamento Marcadores</p>

	Tijeras Revistas Comida
--	-------------------------------

Estructura o ruta

En esta fase se recopilamos los diarios de campo de 9 sesiones donde se contenía la evidencia escrita de los momentos y metodología pedagógica de los talleres, al igual que las diferentes narrativas y reflexiones de los participantes.

Esto nos permitió analizar el desarrollo de lo que ocurrió en las sesiones de forma consecutiva y poder así tener en cuenta cada detalle, también como se llevó a cabo la didáctica con los participantes dentro de cada actividad realizada y al finalizar revisar si los objetivos propuestos fueron alcanzados.

Los diarios de campo acá representados fueron propuestos por la dirección del Tutor que nos sugirió los elementos que deben estar consignados en los mismos, por lo tanto, fue una herramienta con la cual pudimos reflexionar y realizar la interpretación donde se pudo determinar las categorías encontradas en las sesiones

Estos análisis fueron interpretadas a través de las reflexiones que se hacían en el círculo de la palabra, en los dibujos, escritos, fanzines y preguntas que se realizaron a los participantes en cada momento de las sesiones.

SESION N° -
TEMA DE LA SESIÓN
FECHA DE EJECUCIÓN DE LA SESIÓN

OBJETIVO	PROTAGONISTAS	LUGAR	DESCRIPCIÓN SUPERFICIAL	DESCRIPCIÓN DENSA						
	<table border="1" style="width: 100%;"> <tr> <td style="width: 50%;">Nombre</td> <td style="width: 50%;">edad</td> </tr> <tr> <td style="background-color: #d9e1f2;"></td> <td style="background-color: #d9e1f2;"></td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> </tr> </table>	Nombre	edad							
Nombre	edad									

Para la siguiente fase se diseñaron tres matrices correspondientes a los primeros tres diarios de campo que fueron divididas en tres partes, donde se extrajeron en primer lugar las narrativas del diario de campo, la segunda parte la categoría inductiva, la tercera interpretación, en la cuarta teoría que fundamentaba la interpretación y por último texto narrativo, triangulación.

Una cuarta matriz fue correspondiente del diario de campo 4 al 9 sesión. La siguiente imagen hace referencia a lo explicado anterior mente. Ver anexos numero 3

A	B	C	D	E	F	G	H
Matriz numero 1 categorías inductivas Impro C:							
	Narrativa/ texto	categoría inductiva	Interpretación	Teoría	Triangulación		
	El inicio de la sesión fue a las 8:00 de la tarde, los participantes fueron llegando paulatinamente, preparándose con su ropa de trabajo, esto como una recomendación fundamental para sentirse cómodos y preparados para las actividades de tipo físico, finalmente dimos inicio a las 8:15, cuando ya todos estaban listos, nos acomodamos en un círculo para poder observarnos entre todos, Camilo dio la bienvenida a la primera de las ocho sesiones agradeciéndoles por su disposición y participación, Yury los percibió dispuestos y expectantes a la actividad,	Primer día recomendaciones Disposición presentación Creación de contexto ambientación	Los educadores y talleristas, disponen de un momento para la generación de un espacio para la creación de un contexto, contexto que permite ambientar los encuentros y generar un ambiente para que los sujetos se dispongan a participar en los talleres. además de crear un espacio físico en círculo en el cual los participantes están de frente para que se encuentren en sus miradas con el objeto de que se reconozcan.	Crear contexto. Ambientación educativa. Disposición. Ambientación.	Los educadores y talleristas, disponen de un momento para la generación de un espacio para la creación de un contexto, en donde los participantes primero van <i>"preparándose con su ropa de trabajo, esto como una recomendación fundamental para sentirse cómodos y preparados para las actividades de tipo físico"</i> (D.C. #1), contexto que permite ambientar los encuentros y generar un espacio para que los sujetos se dispongan a participar en los talleres. además de crear un espacio físico en círculo en el cual los participantes están de frente para que se encuentren en sus miradas con el objeto de que se reconozcan, y crear un ambiente heterarquico, ya que todos quedan en el mismo nivel, como se observa en el D.C. (#1) "cuando ya todos estaban listos, nos acomodamos en un círculo para poder observarnos entre todos" Esta estrategia de crear el contexto para el desarrollo de las actividades se puede comprender en perspectiva pedagógica al iniciar los encuentros ambientando el espacio con el objeto que se puedan disponer para que suceda el aprendizaje y se genere confianza, confianza que favorecerá la atención y desarrollo de las actividades como señala xxx () cuando advierte,		
	Yury les indico a los participantes que hicieran un círculo entre todos, se explicó la postura corporal correcta en				los educadores y talleristas socializan una serie de pautas desde la respiración y la mirada que son necesarias para la ir condicionando el cuerpo. "ya que la		

El siguiente paso fue realizar otra matriz analizando y recogiendo todas las sub categorías parecidas para formar grupos de familias, las clasificamos por número de celda de cada matriz interpretada junto con los textos triangulados de cada categoría como lo muestra la siguiente imagen.

Table with 5 columns: A, B, C, D, E. It contains a matrix interpretation with categories like 'Ambiente pedagógico', 'Identidad', and 'Interculturalidad'. The table is part of a software interface with navigation buttons.

Hoja 2

Se realizó un estudio de las categorías para que finalmente quedaran tres categorías, esto se llevó a cabo reuniendo las categorías que se asemejaban entre sí. Para finalizar se realizó en Word una discusión de resultados con los textos Legitimados desde las narrativas de los sujetos con cada categoría.

A large table with 10 columns (A-J) and 10 rows (1-10). It contains detailed text under the 'E' column, organized into three main sections (1, 2, 3). The text discusses pedagogical and social concepts. At the bottom, there are navigation buttons for 'Matriz interpretación', 'Grupos Familias', and 'Categorías'.

Hoja 3

Para Francisco Cisterna (Teoría 2005, 14 1) La triangulación es una herramienta de validación del cruce o más fuentes conocimiento en investigación cualitativa que permite organizar y recopilar la información organizadamente mediante categorías a través de una acción de triangulación ascendente y dialéctica, y criterios para interpretar la información obtenida (Pag 61).

Cuando se ha realizado toda esta integración de toda la información triangulada es posible sostener que se cuenta con un corpus coherente, que refleja de modo orgánico aquello que denominamos resultados de la investigación”. (Pag 69)

Consentimiento informado: Para el desarrollo de la investigación se informó a los protagonistas de la investigación sobre los desarrollos de la misma y las acciones a trabajar, para lo cual se les presento y leyeron el documento consentimiento informado,

Es importante señalar que los documentos originales están bajo la custodia de los investigadores, situación de la cual puede dar fe el asesor de este trabajo, el formato utilizado para el consentimiento informado esta en los anexos de esta investigación.

En el marco de la Constitución Política Nacional de Colombia, la Resolución 1642 del 18 de diciembre de 2018 de la Universidad Pedagógica Nacional y demás normatividad aplicable vigente, se ha definido el siguiente formato de consentimiento informado para proyectos de investigación realizados por miembros de la comunidad académica considerando el principio de autonomía de las comunidades y de las personas que participan en los estudios adelantados por miembros de la comunidad académica.

Lo invitamos a que lea detenidamente el Consentimiento informado, y si está de acuerdo con su contenido exprese su aprobación firmando el siguiente documento:

Ver anexos Numero 1

Procesamiento de información:

Queremos dar a conocer que este ejercicio se realiza desde el denominado análisis cualitativo de información de Pablo Cáceres (2018), donde indica que es importante ya que esta

herramienta metodológica nos permite el análisis de las practicas teatrales en donde se incluye las entrevistas, análisis de diarios, observaciones del participante entre otras. y para lo cual se utilizaron matrices de integración que permitió organizar la información en perspectiva de la teoría fundamentada en donde se fueron categorizando los texto y las unidades de análisis fueron párrafos con sentido y que permitían dar cuenta de acciones y provocar interpretaciones, texto que fueron sustantivados y luego organizados en familias para generar categorías más amplias desde las cuales se generaron las reflexiones de los textos construidos de las experiencias de los autores.

Capítulo 3: Resultados

DISCUSIÓN DE RESULTADOS CATEGORÍA CUERPO / CORPORALIDAD

Estas son las familias que se juntaron para esta categoría:

Identidad - Relación con el otro - Auto percepción del individuo – Emociones - Corporeidad- Cuerpo/corporeidad - Corporalidad.

A continuación, haremos un análisis de resultados frente a la categoría de cuerpo/corporalidad, presentaremos algunos hallazgos que se encuentra a través de las diferentes sesiones donde se utiliza como herramienta pedagógica la técnica en improvisación teatral.

Partimos desde el cuerpo entendiéndolo como el instrumento, el organismo lo que interpretamos como la parte visible del individuo, Maurice Merleau-Ponty (1945) en su libro "Fenomenología de la percepción", nos muestra la relación con la experiencia perceptual y el cuerpo como la base de la comprensión que tenemos del mundo.

Como mencionamos anteriormente la corporalidad la abordamos a través de Rico Bovio, (1998) donde menciona las tres valencias Biogénicas, Sociogénicas y Noogénicas. las cuales no buscan separar los contenidos sino identificarlos con el fin de proveer una comprensión mayor de nuestro ser y estar.

Dentro de esta categoría encontramos que se presenta un desarrollo de habilidades comunicativas, creativas y emocionales por parte de los participantes al transcurrir por

distintos ejercicios, actividades y juegos de impro, con los que pueden explorar su creatividad y expresión emocional, al mismo tiempo que les permite tener un reconocimiento propio de su identidad, de su cuerpo y corporalidad.

En la primera sesión haciendo uso de las corpografías como dispositivo para crear un vínculo entre los participantes con el lenguaje escrito, el dibujo y el reconocimiento propio de habilidades y capacidades personales, los educadores y talleristas, buscaban darles a entender a través de una sensibilización narrativa el auto concepto, "se aclaró que debían describir que aspecto de su forma de ser, de su moral o de su personalidad," (D.C1 M4), podemos recurrir a la teoría del constructivismo social, cuando sostiene que el conocimiento se construye a través de la interacción social y la experiencia individual (Vygotsky, 1978).

Así, el auto concepto se forma con la percepción que tenemos de nosotros mismos en relación con los otros y con el entorno en el que nos desenvolvemos. Es decir, el participante hace conciencia en cómo se relaciona con otros para poder encontrar sus cualidades en relación con el beneficio que provoca en los demás, de esta forma se hacen conscientes de su propio ser y destacan los aspectos positivos que descubren, para luego reforzarlo en el papel (corpografía)"debían escribir un aspecto reconocido de su carácter". (D.C 1 M4) de esta forma nos encontramos con aspectos relacionados con la visualización creativa y la autoevaluación reflexiva (Gardner, 1999).

Los educadores y talleristas buscan que el participante pueda indagar en aspectos profundos y reflexivos, mas allá de la apariencia física del cuerpo, es decir reconocer cualidades desarrolladas en su ser, se indicó que escribieran esos actos y o acciones con las que se demuestran que se quieren y se cuidan " (D.C1M4) y así describir cómo se demuestran su amor propio a través de acciones diarias o cotidianas, dando a conocer el concepto de autoestima como acciones con las que el individuo promueve su propio bienestar, " es decir, desde lo más básico como bañarme, alimentarme bien, las cuales son acciones que se enfocan en lo físico, hasta acciones como leer, o motivarse"(D.C1M4), se podría mencionar la teoría del aprendizaje experiencial de David Kolb.

Según Kolb (1984), se aprende a través de la reflexión sobre la experiencia, lo que permite al individuo transformar sus acciones en conocimientos y habilidades. En este sentido, se

utilizar la escritura reflexiva para fomentar la reflexión y el autoconocimiento en los participantes.

En la práctica de este ejercicio de la corpografía, también se consigue que entren en un conflicto personal, que los lleva a un punto de reflexión, “ya que fue complicado que escribieran ese logro, se tomaron un buen tiempo pensando que consignar en la corpografía”, (D.C 1 M4) al pensar en sus logros personales por más tiempo, se puede visualizar la dificultad que para algunos implica exponer este aspecto de su vida, esto hablando en términos de la autoeficacia.

Según Freire, la educación debe ser un proceso que libere al participante, haciendo que tome conciencia de su realidad y pueda transformarla. Por lo tanto, la estrategia puede que nos ayude a promover la reflexión crítica y la acción transformadora.

En otra de las sesiones, se establece un ejercicio que confronta a los participantes, a manera de sorpresa “se le indicó que tomara un papel, en el estaría escrito el nombre de uno de los participantes asistentes a la sesión, al cual debían interpretar o imitar en cuanto a sus movimientos y/o ademanes físicos. (D.C #1 M3)

Sin saberlo esto hace que se expongan a sí mismos frente a los otros a través de un gesto físico propio de su identidad "ya que todos los papeles llevaban escrita la frase –SI MISMO- "(D.C 1 M3) esto les permitiera descubrirse e identificar cómo es su cuerpo, cuáles son sus acciones o ademanes más característicos y cómo los otros los ven “cuando se les indicó que pasaran a interpretar a ese supuesto compañero realmente estaban confrontados con el cómo los demás los veían y el cómo se mostraban frente al otro”. (D.C#1 M3).

En general se utiliza el concepto de aprendizaje significativo de Ausubel (1963), donde se entiende que el conocimiento se construye a partir de las experiencias previas del estudiante. En este sentido, el ejercicio propuesto podría contribuir al aprendizaje significativo al permitir al participante identificar y reflexionar sobre su propia identidad corporal entendiéndolo como las acciones propias del sujeto y como las utilizan en las relaciones con los demás.

Indagamos en la apropiación que los participantes iban adquiriendo sobre su corporalidad y el afianzar su identidad cuando se daba rienda suelta en determinados momentos de las

sesiones, uno de ellos es el calentamiento en el que aparte de un juego. “Al permitir que los participantes calentaran por su cuenta, fue armonioso, ya que sus cuerpos se veían ligeros. Para ellos, fue la oportunidad de escuchar su cuerpo e identificar lo que necesita” (D.C5 M1)

Ellos pueden manifestar su convicción en este momento de la sesión, apoderándose de sus necesidades y permitirse un movimiento que surja desde sí sin depender de directrices externas, de esta forma se hacen conscientes no solo del momento del calentamiento como tal, sino que también de las limitaciones o potencialidades de movimiento de su propio cuerpo y así trabajar en ellas”, sí hay tensiones y cómo, desde la reparación, pueden generar un entrenamiento consciente y espontáneo.” (D.C5 M1).

Hanna T (1988), con la teoría de la educación somática menciona la conciencia corporal y el movimiento consciente. Se les indico como técnicas, la respiración consciente, movimiento expresivo y atreves de un discurso narrativo donde se motiva al participante a imaginar su cuerpo, no limitarse, a dejarse llevar por sus propios impulsos de movimiento. Al permitir que los participantes calienten por su cuenta, se fomenta la autoexploración y la identificación de las necesidades corporales individuales.

El participante se confronta con su cuerpo, con sus ademanes, clichés o movimientos adquiridos a lo largo de su vida de esta forma hace un reconocimiento de sí mismo,” R.R es un participante de 38 años que está aprendiendo a conocer su cuerpo” (D.C5M1) a esto lo relacionamos con la desautomatización de movimientos y ademanes adquiridos a lo largo de la vida. Esta teoría se encuentra dentro de la corriente pedagógica del Teatro del Oprimido, Augusto Boal (1974), busca la transformación social a través del teatro.

Para Boal, la desautomatización es un proceso en el que se es consciente de los movimientos corporales que se han aprendido de forma automática y se exploran nuevas formas de movimiento para liberarse de los clichés. “R.R acude a la comparación con los demás, desde allí parte un nuevo reconocimiento y conciencia, “miraba a los demás participantes para detectar si lo estaba haciendo bien. Luego, empezó a ensimismarse y a prestarle más atención a cada parte de su cuerpo,” (D.C5 M1)

Desde allí parte un nuevo reconocimiento y conciencia con la libertad de no pensar si lo está haciendo bien o mal, sino que sencillamente lo hace de la forma en la que mejor se sienta.

En la ejecución de un nuevo ejercicio procuramos que los participantes al hacerse conscientes de su cuerpo, postura, e imagen puedan llegar a transmitir, "para esto, cada uno elegiría dos posturas o imágenes que resultaron del momento de pausa, a estas les llamamos fotografías,"(D.C 2 M3) el fundamento es que las utilicen en el ejercicio de la improvisación, se busca que hagan conexiones entre la imagen que proyectan y la relacionen con situaciones reales por las que hayan atravesado o su imaginación lo lleve a crear la situación. "desde estas fotografías lo que se les solicitó fue un antes y el después de la foto, es decir recrear el momento que diera lugar a la imagen en pausa"(D.C2 M3), de esta forma su confianza se afianza al recurrir a situaciones que sientan que pueden manejar.

En este sentido, podemos referir a John Dewey (1938), él dice que la educación debe centrarse en la experiencia del participante y así, pasar por la experiencia de la improvisación se convierte en una herramienta pedagógica que permite a los participantes experimentar y desarrollar su creatividad a través del cuerpo y la imagen.

En la sesión encontramos igualmente como en algunos participantes se detona una satisfacción personal dada a su experiencia dentro de los ejercicios," E, por ejemplo, se notó muy satisfecha con su experiencia, estaba muy Feliz, a ella se le noto un buen nivel de seguridad" (D.C2M4), se potencializa con el ejercicio de la improvisación su creatividad se evidencia en sus acciones y en sus diálogos, "habla fuerte, es creativa y de gran energía, suele dar las primeras pautas en el momento de improvisar".(D.C 2M4) se arriesga, ha perdido el miedo a "cometer el error". De esta forma tomamos un fragmento de la teoría de la experiencia estética de Dewey (1934), en ella sostiene que la experiencia estética implica una interacción entre el individuo y el objeto de la experiencia, y que esta interacción conduce a una transformación de la persona y de su relación con el mundo (Dewey, 1934).

Para el caso, la experiencia de E fue satisfactoria y esto se pudo reflejar en un impacto en su personalidad, aumentando su seguridad y creatividad.

Asociando la identidad a las emociones, se contextualiza con los participantes el concepto de emociones partiendo de Goleman (1995), como dispositivo se hizo la asociación a los colores y a la interpretación en escena, para poder simular o interpretar la emoción se hacía necesario conocerla, "Después de haber realizado el cardumen con las emociones, nos adentramos más

profundamente en ellas al interpretarlas. Así que, posteriormente, dimos una explicación de las emociones y en qué colores las representaban.” (D.C6M4)

Para propósito del ejercicio y en escena este estímulo era el color, sin embargo, la propia improvisación y el estímulo del compañero aportó a la interpretación.” caminaron por el espacio simulando la emoción que habían escogido (escogiendo un color), llevándola al cuerpo, a la voz y a los gestos.” (D.C6M4) Las emociones son un elemento importante en la interpretación y en la construcción de personajes.

Daniel Goleman (1995), uno de los principales expertos en inteligencia emocional, anuncia cómo las emociones son respuestas biológicas y psicológicas a estímulos externos e internos, que incluyen cambios físicos, pensamientos y sentimientos. Las emociones tienen influencia en la forma en que pensamos, en cómo actuamos y nos relacionamos con otros. Por lo tanto, es fundamental que los participantes interioricen en la importancia de las emociones para la construcción de personajes y en la comunicación efectiva con el público, además de darle un lugar en el desarrollo de su identidad asociándola a rasgos propios de la personalidad de cada uno.

Dando cuenta de los momentos establecidos durante las sesiones, como educadores podemos destacar el momento final como círculo de palabra, allí vemos a los participantes asimilando una gran cantidad de emociones como resultado de los diferentes ejercicios y momentos, “En el círculo de palabra, todos se acomodaron como de costumbre y estaban alegres y dinámicos.”(D.C7M5), las preguntas justamente llevan el propósito de centrar la emoción haciendo conciencia del por qué la están experimentando, dependiendo del participante notamos como se llena de una carga positiva y propositiva dentro de estos ejercicios e igualmente como en otros casos, los nervios la autocrítica e incluso la desconexión dentro del ejercicio, detona una carga por su puesto contraria

Yury les dijo que hicieran conciencia de cuál era su estatus predominante, que descubrieron a través de los ejercicios de esta sesión desde su cuerpo y mente. Y les preguntó: ¿Cuál estatus predomina más en ustedes? ¿En cuál se sintieron más cómodos? ¿Cómo sintieron sus cuerpos en el cambio de estatus? (D.C7M5)

Como educadores se les hace saber que ese sentir es totalmente correcto, puede dejar que su cuerpo lo asimile y luego soltarlo, después de todo siempre existe la oportunidad de nuevos intentos y nuevos riesgos en la improvisación.

Aquí anexamos algunas de las respuestas de los participantes:

PT, quien dijo: Yo manejaría más el estatus bajo porque, la verdad, no suelo a menos que me toque una situación si o si me vuelvo vago. Por el resto, suelo mantenerme muy calmado porque no me gusta faltarle a la gente porque no sé qué tiene en la cabeza. Me pongo en los zapatos de ellos antes de reaccionar. (D.C. 7 M5)

Yury le preguntó cómo se sintió en el estatus alto, a lo que PT respondió:

En el alto, pues la verdad, no me gustó mucho porque, la verdad, algunos estatus altos menosprecian a la gente. Algunos intentan colaborar porque la gente cree que son menos porque ellos tienen más. En los dos estatus cambié el temperamento. (D.C. 7 M5)

Los círculos de la palabra como dispositivo dan lugar a que los participantes puedan expresarse de forma franca y abierta, que profundicen en su experiencia a lo largo de las sesiones,

RR respondió que en esta experiencia se sintió intimidado al principio, ya que se sentía expuesto, sobre todo hacia un hombre el cual era su pareja durante el ejercicio, pero a medida que avanzaban, P le inspiró confianza y pudo soltarse para vivir el ejercicio. (D.C5M5)

Esto promueve en el grupo confianza en el otro y abre las puertas al vínculo entre participantes que como ya se ha mencionado es un factor positivo en el momento de improvisar, como señala Ana Mae Barbosa, la educación artística liberadora y que posibilite el desarrollo de la autonomía, de la creatividad y de la criticidad del estudiante (Barbosa, 1998.).

A P le inspiró confianza y pudo soltarse para vivir el ejercicio. “Además, desde la mirada sintió que se generó un nuevo vínculo, ya que no despegaron la mirada en ningún momento, y a la hora de mover su cuerpo en el espejo, juntos decidieron moverse por todo el espacio. (D.C5 M5)

La forma, la iluminación y la disposición de este espacio como componente dentro de la escena o dentro de un ejercicio de teatro puede ser un factor determinante en la creación y en los distintos detonantes para la imaginación del actor, un espacio amplio lleva al cuerpo a esa misma percepción logrando movimientos más amplios fuertes y extensos.

En el desarrollo de la presentación al público, se pudo notar lo que ocurre con el cuerpo de todos, esto como producto de la inexperiencia, el temor, o un natural nerviosismo, experiencia que nos paraliza, en otros casos nos mueve constantemente sin ningún propósito (caminar de un lado al otro) y hasta descontrola con leves temblores, esto era de esperarse a pesar de anteriormente haber conversado y hecho ejercicios para entrar en calma,” V fue una de las primeras en pasar, se veía confiada. De vez en cuando, soltaba una risa nerviosa mientras tarareaba.” (D.C8M2), destacamos cómo la risa puede ser una forma de liberar la tensión, pero también, el cómo tomar el riesgo puede llevar a las personas a salir de su zona de confort y superar sus miedos

Igualmente hubo reacciones opuestas, donde la aparente confianza y estado de relajación que denotaban un cuerpo sin tensiones, presentaba movimientos seguros y definidos, “Sus compañeros de escena fueron "M" y "Y". Ellos eran más seguros en su dramatización, ya que tenían experiencia en teatro.” (D.C8M2) Dewey (1934) en "Arte como experiencia", anuncia que el arte es una actividad que involucra tanto el cuerpo como la mente, y puede ser una forma de desarrollo personal y aprendizaje, los dos están interconectados, y con el arte se puede dar una forma de explorar y superar los miedos y las limitaciones personales.

Los educadores y talleristas toman el juego como una forma de calentamiento corporal, el uso de juegos ha sido ampliamente utilizado dado la participación, la exploración y la conexión entre el cuerpo y la mente. Además, los participantes se pueden sentir más tranquilos y abiertos, los pone más en el terreno de lo divertido, de lo jocoso y lo creativo y de manera inconsciente se evoca su infancia y al mismo tiempo su cuerpo y su mente se están condicionando.

Se pudo evidenciar que ellos pasaron a sentirse como niños y logrando disfrutar de esa misma forma. El calentamiento corporal a través del juego siempre estuvo presente y usarlo como estrategia de calentamiento fue favorable, ya que le quitó los términos de formalidad o exigencia. (D.C 2 M1)

Se procuró propiciar condiciones para la exploración a través de su cuerpo y del libre movimiento corporal, siguiendo la teoría de la educación somática, de Thomas Hanna.(1988) enfocándonos en la experiencia corporal y sensorial como medio para el aprendizaje y la exploración artística. El cuerpo conscientemente, se deje llevar por la mente que de manera inconsciente responde a un ambiente musical previamente seleccionado. Por lo tanto, de la misma forma, la selección de música detona sensaciones y emociones, lo que puede estar en línea con esta teoría, ya que la música es capaz de afectar tanto el estado emocional como físico de una persona.

Bajo estas condiciones el movimiento es más orgánico, por lo tanto, el cuerpo está en relación con el pensamiento, haciendo que al moverse no piense tanto en cómo lo está haciendo, sino que se deje llevar por su cuerpo, de esta forma los cuerpos se veían más armoniosos y libres y la música permitió que los participantes exploraran más con su cuerpo. Según el ritmo, se sentía una fuerza emotiva en los movimientos; lentos, intensos, pesados, dinámicos o explosivos (D.C2 M2)

Como un mecanismo para que los participantes comiencen a tomar confianza, se reiteran la importancia de tomar el riesgo a participar de los ejercicios propuestos, sin importar si esto lleva al error. Con el enfoque constructivista del aprendizaje, podemos decir que los participantes aprenden mejor cuando están activamente involucrados en el proceso de construir su propio conocimiento (Bruner, 1961). Según este enfoque, el aprendizaje es un proceso continuo y evolutivo, que se basa en la exploración y la experimentación, y que requiere que los estudiantes sean capaces de tomar riesgos y probar nuevas ideas.

“Se les invitó a los participantes a que se permitieran el error, que jugaran y no sintieran presión por fracasar, que pensarán en términos de juego, en el que tienen toda la libertad de crear y participar” (D.C 2 M1)

Se evidencia la generación de un ambiente de cuidado propio y por el otro; cuidado en sus movimientos y en la interacción con los otros. Se les solicita que se muevan fuera de lo cotidiano, que se salgan de lo habitual, esto para tener conciencia del alcance que puede llegar a tener su cuerpo. Se busca en esta serie de ejercicios que el participante desarrolle control corporal. Podemos referirnos a Augusto Boal (1992), quien en su libro "Juegos para actores y no actores" describe una serie de ejercicios y juegos teatrales que tienen como objetivo

fomentar la conciencia corporal y la interacción respetuosa entre los participantes, destaca la importancia de generar un ambiente de cuidado y respeto para fomentar el aprendizaje y la creatividad. “Se orienta el ejercicio para desplazarse por el espacio haciendo conciencia del cuerpo, manejando diversos niveles y velocidades, percatándolos del cuidado de no chocar, herir o lastimar” (D.C2 M2)

Los participantes se expresaron abiertamente a través del círculo de la palabra, uno de los participantes se expresó de forma rápida y concreta, manifestando que se sintió muy cómodo con su cuerpo ya que le gustaba mucho la gimnasia; dar botes y saltos, solo que no era consciente de la respiración.

P, pudo expresar un sentir positivo por lo vivenciado en la sesión, a él se le pudo percibir incomodo en ciertos momentos al improvisar, esto se evidenció cuando pasaba a realizar el ejercicio, porque tapaba su cara con su cabello y sus manos y su cabeza se mantenía inclinada hacia el frente, esto se proyectaba en nervios que no le permiten hablar de forma clara. (D.C2 M4)

Los facilitadores prestan atención a la ejecución y al avance de los participantes dentro de los diferentes ejercicios, que van generando un impulso que se evidencian en la libertad de movimientos que surgen de forma espontánea. Según Lecoq (1997), el primer lenguaje del actor es el movimiento, por eso se debe desarrollar la conciencia corporal para expresarse libremente en el escenario. “RR fue el primer elegido para comenzar el ejercicio. Se le pidió moverse por el espacio libre y espontáneamente, pudimos notar que se movía con mayor tranquilidad, aunque sus movimientos eran un poco rígidos” (D.C3 M2).

Se busca para los ejercicios de reconocimiento de la corporalidad, que los participantes hagan asociaciones sobre su cuerpo a través de las posturas que den como resultado una imagen, esta imagen proyecta y transmite al espectador emociones y de una forma subconsciente se asocian a situaciones ya vividas, deseadas o ficciones. “En Teatro del oprimido” de Augusto Boal (1960) se utilizan juegos y ejercicios teatrales para explorar la relación entre el cuerpo y la expresión social y política. Describe ejercicios en los que los participantes deben adoptar posturas que expresen emociones o situaciones y luego utilizarlas para crear escenas improvisadas que aborden temas sociales relevantes. “A dijo: ¡stop! y quedó detenido. Esta postura se determinó como una “imagen corporal” que se le pidió mantenerla y de esta forma

iniciar una pequeña improvisación que solo requería acoplar la imagen a un dialogo y una acción” (D.C3 M2).

Los educadores y talleristas dan cuenta de cómo se va generando un acoplamiento y acondicionamiento en los participantes. El participante proyecta su cuerpo de maneras distintas a las regulares y se añade la complicidad que necesita de los otros. Esta complicidad es un elemento fundamental en la ejecución de la técnica de improvisación teatral. Según Spolin (1999), con esta técnica se desarrolla la capacidad de estar presente en el momento y de responder a lo que está sucediendo en el aquí y ahora. Su libro "Improvisación para el Teatro", da cuenta de esto con una serie de juegos y ejercicios que buscan desarrollar la capacidad de atención y respuesta en los participantes.

“A medida que avanzábamos en el juego se podía sentir más intención en las acciones desde las miradas, el cuerpo y la voz.” (D.C4 M1)

En todo ejercicio de improvisación hay un desafío que confronta al participante con la situación a desarrollar, puesto que todo parte de premisas que surgen en el instante. La rapidez por salir de la situación, la torpeza de movimientos y los nervios, son elementos que surgen en un comienzo, pero que a lo largo de las sesiones se vuelven más manejables y es posible identificar en algunos un disfrute al pasar por las experiencias y los ejercicios.

En el libro "Improvisación para el teatro" de Viola Spolin (1999), la autora señala que "la improvisación es la habilidad de actuar sin preparación y sin un guion escrito". Resalta la importancia de la confianza y la seguridad en uno mismo como elementos esenciales para el éxito en la improvisación teatral.

La mayoría de los participantes al principio se veían un poco nerviosos, esto hacían que sus acciones fueran rápidas y torpes. Después de haber pasado por la experiencia del primer ejercicio, se veían más confiados y su presencia en la escena proyectaba más seguridad y se notaba un disfrute mayor al interpretar” (D.C4M2),

En la práctica de nuestras sesiones se generó una rutina esencial en los calentamientos para la disposición de cuerpo y mente. El participante se reta a si mismo al cumplimiento dentro de las distintas premisas que tienen estos juegos de calentamiento. “Pudimos observar que los participantes realizaron el calentamiento más consiente y más autónomamente, escuchaban más lo que necesitaba su cuerpo y desde allí empezaban a trabajar junto con la

respiración” (D.C4 M1). Ausubel (1968) en su libro “Psicología Educativa: Una Visión Cognitiva”, habla de cuándo la repetición constante de una actividad o tarea, puede generar un aprendizaje significativo en el participante.

Los participantes traen a los ejercicios elementos propios de su cotidianidad y de su interacción, aunque el espacio de trabajo se diseña para que se sientan con toda libertad siempre hay un reflejo de sus contenciones, cohibiciones y claramente de su libertad y apertura “El cuerpo de P se veía rígido y sus movimientos eran muy pensados y un poco bruscos. La música le ayudó a soltar el cuerpo y, cuando incluyó la respiración, se veía más suelto.” (D.C5M1)

Boal (1974) discute cómo la música puede ser utilizada para crear un ambiente de tensión o de liberación y cómo puede ayudar a los actores a entrar en un estado emocional específico. También menciona cómo la música puede ser utilizada para crear un ambiente de solidaridad entre el público y los actores. Por lo tanto, encontramos en la música un elemento detonador y potencializador de desinhibición y de libertad, elementos importantes para una interacción positiva con los otros.

EV disfrutó mucho de este espacio. Para ella, moverse de forma espontánea es sentirse libre: "cuando incluimos la respiración, mi cuerpo tiende a bloquearse un poco, ya que hay que tomarse el tiempo de escucharlo, entonces mis movimientos ya salen con una intención, ya no se mueven solo porque sí.” (DC5 M1).

Yury, una de las facilitadoras, impulsa al participante a conectarse con la situación y el momento, invita al recurso de la imaginación para poder proyectar su cuerpo a otros alcances, que sus movimientos se extiendan mucho más, sin cohibiciones. “Se les dijo que conectaran esa sensación que tenían en su cuerpo con la mirada y que la expresaran, que imaginaran que sus manos proyectaban más allá de lo que se podía físicamente.” (D.C5 M1)

Encontramos así el concepto de presencia escénica. Lebow (2008), explica la presencia escénica como "la habilidad de un actor para llenar el espacio escénico con su presencia, su energía y su atención, lo que repercute en un público atraído". Para lograr esto, el actor debe aprender a utilizar su cuerpo y su voz de manera efectiva y a conectarse con su personaje y su entorno de una forma auténtica.

Se procura entablar entre participantes vínculos que surjan desde sus subjetividades, desatando emociones positivas al comparar sus respuestas semejantes e igualmente, promoviendo la complicidad al explorar en el ejercicio el silencio, que deja en secreto sus respuestas, pero compartidas únicamente desde su mirada.

Solo cuando el facilitador diera la señal, lo dirían al mismo tiempo y en voz alta. Cuando esto sucedió, algunas parejas coincidieron en el color y se asombraron de cómo lo lograron percibirlo con la mirada. Después les pedimos que contaran cosas más personales, como un momento que les haya hecho muy feliz, una injusticia que no soporten y, por último, un secreto que no hayan confesado. (D.C5M4)

Según Boal (1979), el teatro puede ser un espacio para el diálogo y la reflexión, se pueden explorar temas complejos y sensibles de manera segura y creativa. Los participantes comparten sus preferencias y emociones personales de manera indirecta, a través de la mirada y el juego, lo que les permite conectarse de manera profunda y auténtica sin tener que exponerse directamente. Se promueve la complicidad al explorar en el ejercicio el silencio que deja en secreto sus respuestas, pero compartidas únicamente desde su mirada.

En el ejercicio de explorar los estatus, el cuerpo de los participantes cambió pasando por diferentes estados, que se daban para entrar en el terreno del cliché que se acompañaba de la exageración. Es importante como facilitadores impulsar estas exageraciones para que el participante asimile y proyecte en escena las condiciones corporales que requiere representar para cada estatus. Cada participante lleva a la escena aspectos de su corporeidad.

En el libro "El estatus es la vida" de Johnstone (1979), se explica que el estatus es como las personas se perciben y cómo perciben a otros en cualquier situación. En el ejercicio, los participantes experimentaron con diferentes niveles de estatus y cómo estos afectan la postura, la expresión facial y la forma de hablar. Lo introvertidos o extrovertidos que puedan llegar a ser en su realidad, puede tomarse a favor del este ejercicio y de la misma forma se impulsa para que jueguen con el opuesto, para que salgan de esos lugares seguros o de confort.

Cambiaban los cuerpos según el estatus. Los participantes notaron que cuando entraban con estatus bajo, los cuerpos entraban cerrados en introversión con sus cabezas inclinadas hacia abajo, al igual que la mirada, espaldas encorvadas y la voz insegura. En cambio, cuando se mostraban con estatus alto, se veían abiertos, en extroversión, erguidos con la mirada fija y seguros.” (D.C7M2).

DISCUSIÓN DE RESULTADOS CATEGORÍA IMPROVISACION TEATRAL

Estas son las categorías que se juntaron para esta categoría:

Técnica impro - Componente escénico teatral – tención/reacción

La participación abierta a la comunidad es importante en el diseño y desarrollo de experiencias pedagógicas y artísticas. Según Laferrière y Breuleux (2005), la inclusión educativa es un proceso que busca responder a la diversidad de estudiantes, incluyendo a aquellos que provienen de diferentes contextos socioeconómicos, o culturales. Buscamos la inclusión, desde el ofrecer oportunidades de una participación abierta que permitiera a los participantes sentirse valorados y reconocidos en sus particularidades.

Justamente las condiciones de la experiencia se han dado para una participación abierta, “como ejemplo en este encuentro tuvimos dos participantes nuevos, V y P quienes llegaron al grupo mediante la voz a voz”(D.C2M1), se busca la inclusión de cualquier persona de la comunidad, “ya que es un grupo abierto, existe la disposición a incluir a los que gusten pasar por la experiencia”(D.C2M1), los participantes aceptan las condiciones que plantean los educadores y talleristas.

Se diseña esta etapa del ejercicio procurando que se despierte una conciencia por el movimiento del cuerpo, "se enfrentaron con la dificultad que representa ser conscientes de la respiración para así dejar fluir el cuerpo espontáneamente" (D.C2 M2) mientras más piensan en cómo se deben mover, menos natural serán sus movimientos y reacciones, "ya que esto no es un acto propiamente cotidiano, los participantes se permitieron explorar y pasar por esta experiencia sin sentirse juzgados"(D.C2M2).Se enfatiza en la libertad de crear a través

de su cuerpo al mismo tiempo que la mirada debe trabajar en torno a una intención y a una profundidad al relacionarse con todos los participantes.

Siempre consientes de la mirada, se les indicó que no miraran al piso si no que se dieran la oportunidad de ser conscientes del espacio en el que estaban, siempre mirando a los ojos de los compañeros y buscando percibirlos en todo momento (D.C2 M2)

se realizan un ejercicio relacionado con el cuerpo, se explora tanto el movimiento como la quietud, “se les solicitó que estuvieran atentos al comando de voz (stop), este comando les indicaba el quedarse totalmente quietos”(D.C2 M3) por lo tanto, se define un momento de libertad de movimiento y otro de quietud, “esto se realizó dos y hasta tres veces, es decir se les dio libertad de movimiento y cuando menos lo pensaban el (stop) los dejaba nuevamente paralizados obligándolos a tomar conciencia de esta nueva postura”(D.C2 M3), es así como se busca que se hagan conscientes de su cuerpo y de cómo este tiene gran diversidad de movimientos. Jacques Lecoq, (1997), propone un enfoque pedagógico basado en el movimiento y la expresión corporal en el teatro. En su libro "El cuerpo poético" Lecoq da al cuerpo el significado de herramienta para crear y representar significados.

Para desarrollar en el participante la técnica de la improvisación teatral como tal, se diseña en la experiencia ejercicios para que se desarrolle la comunicación en escena, "al pedirles que hicieran el mismo ejercicio, pero ahora de a parejas, estas parejas pasaban al “escenario” y sin ponerse de acuerdo debían iniciar con un dialogo o movimiento improvisado y con una indicación de tiempo" (D.C2 M3) para ello se promueve un dialogo que parte desde lo no verbal y en un acuerdo que aparece de forma espontánea entre los participantes, esto se comienza a evidenciar cuando deben incluir las imágenes de cada uno en la escena y otorgarles sentido en la situación que estaban improvisando.

Lo que surge es importante ya que Keith Johnstone, en su libro "Impro: Improvisación y el teatro" (1981) explica cómo la improvisación es una forma de crear teatro y los actores deben estar abiertos a la espontaneidad y al juego, enfatiza la importancia de la comunicación entre los actores y la capacidad de escucha para una improvisación exitosa.

Justamente en escena se puede visualizar como aparecen ciertas dificultades en estos acuerdos, en gran medida la falta de escucha y el exceso de protagonismo afecta el contenido de la improvisación, “fue mucho más difícil en la mayoría ya que entraban en juego diferentes

elementos, diseñar el momento, el dialogo, la situación, la escucha y la incorporación de la fotografía"(D.C2 M3) pero más que frustración, se consigue a través de la experiencia evocar la risa y el humor.

Como educadores y facilitadores se propicia una serie de condiciones dentro de las sesiones que impulsan al participante no solo a realizar las acciones, interpretaciones o ejercicios propuestos por los facilitadores “la oportunidad que los participantes por grupos de a tres crearan ahora las acciones y el contexto, fue un tiempo constructivo para todos ya que estuvieron muy propositivos” (D.C4 M2).

Se desata así su imaginación lo que los lleva a proponer situaciones fuera de su contexto real, estas improvisaciones los lleva a jugar con aspectos irreales y exagerados, de igual forma se genera un ambiente de comicidad y juego. Para Johnstone (1999), la base está en la confianza en uno mismo y en los demás, pero también en la capacidad de escuchar y responder a los impulsos del momento presente.

Los participantes comienzan de una manera intuitiva a acoplar elementos de la impro, como primera medida proponen, es decir saltan al escenario con una iniciativa para desarrollar, “E dijo que en algún momento ella no sintió complicidad ya que al iniciar la impro ella propuso una idea que no siguieron” (D.C4M4) la escucha es fundamental para poder seguir el hilo de cada iniciativa que se va generando por cada uno de los actores participantes, ”al momento de ingresar su compañera no respondió como ella esperaba y que esto la llevo a cambiar su idea de acción de la improvisación”(D.C4 M4),

justamente Keith Johnstone, (1981) con un enfoque psicológico de la improvisación, habla de la confianza en uno mismo y en los demás actores, como elemento fundamental para poder crear en escena. Enfatiza en estar en el momento presente y en dejar de lado los juicios y prejuicios a la hora de improvisar. los participantes deben estar dispuestos todo el tiempo a cambiar y acceder a la idea del otro, y de esa forma generar acciones que se sientan naturales, no forzadas.

Se implementan ejercicios de improvisación que llevan al participante a crear, conectando la interpretación, el gesto y la palabra, siendo esta ultima el factor determinante ya que al conjugar el lenguaje inexistente con los movimientos debe proporcionar un contexto claro y

entendible.” El ejercicio de jeringonza permitió a los participantes improvisar a partir de la palabra y el cuerpo. Era importante fluir verbalmente con un idioma inventado por ellos mismos.” (D.C5M3), aquí el enfoque es la conexión entre el lenguaje, el gesto y la palabra, como lo señala Artaud (2003), "El actor tiene que ser capaz de crear un lenguaje que no esté limitado por las palabras. El lenguaje del actor es el gesto, el movimiento, la mirada, la expresión facial, todo lo que pueda transmitir una emoción" (p. 50).

Las narrativas son más claras en la medida en la que el participante fluya dentro de su propia invención y se apropie de lo que está creando como si fuera real, “Camilo y Yury pasaron a realizar el ejemplo en este ejercicio y recalcaron que debían pretender que estaban contándole una historia a unos niños.” (D.C5 M3) estas interpretaciones están cargadas de humor justamente en la medida en la que el participante más convencido esté de lo que esté diciendo, aunque realmente no esté diciendo nada.

En ejercicio los participantes asimilan características básicas de interpretación, para el caso las emociones, estas están ligadas a ciertas posturas, imágenes corporales, ademanes y hasta tonos de voz, la interacción con el otro añade contexto en una situación que refuerza la razón y hasta el objetivo de la emoción dentro de la puesta en escena.

Se podía ver claramente qué emoción tenían los participantes y al verlos interactuar con las otras emociones, se podía evidenciar que se establecían relaciones y de ello salían conversaciones. Esto hacía que las parejas tuvieran más sentido o fueran más reales al interpretar. (D.C6 M4)

Podemos entonces relacionar la teoría de Goleman (1995) sobre la inteligencia emocional. Goleman sostiene que "la inteligencia emocional es la capacidad de reconocer y entender las emociones propias y ajenas, y de utilizar esta información para guiar el pensamiento y la acción" (p.45).

Los participantes buscan dentro de sí cuales son las rutinas o acciones que los caracterizan o particularizan para que las indaguen y expongan, "En su mayoría mostraron actos cotidianos personales o actividades de su gusto, como lo fue montar bicicleta, bailar o simplemente exagerar o enfatizar en su propia forma de caminar o moverse" (DC1 M4), esto visto desde su cotidianidad.

Se presenta un ejercicio de observación que busca que el participante reconozca estos ademanes o acciones en el otro, esto desata una respuesta de humor y comicidad dentro del grupo de trabajo. "La expectativa en el momento de ver a los compañeros pasar a interpretar supuestamente a otro, pero ir descubriendo que cada uno se estaba interpretando a si mismo causo mucha gracia y risas entre los participantes" (DC1 M4).

Destacamos del ejercicio la importancia de la observación en el proceso de enseñanza y aprendizaje. Según el pedagogo John Dewey (1983), la observación es una herramienta esencial para la educación, ya que permite al participante conectar la experiencia con la que viene con un conocimiento adquirido.

En otro de los ejercicios realizados, notamos como a través de la narrativa se crea una atmosfera que da contexto al ejercicio, " para este caso, **Al** dirigió el ejercicio de pistoleros, mientras manteníamos una posición atenta en el círculo y nos mirábamos a los ojos entre todos, (D.C 3 M1) al acomodar el cuerpo en una postura especifica se puede evocar a un personaje, "para esto se nos pidió hacer con las manos una imagen de pistolas al mismo tiempo que la mirada hacia todos se transformaba en retadora y desafiante,"(D.C3 M1)

Con una imagen mental se perciben como un personaje especifico, aparecen entonces las características del personaje y sus expresiones para darle vida. Augusto Boal (1979), trabajaba con la importancia de la historia y el contexto en la creación teatral y para efectos del ejercicio se maneja todo un contexto narrativo para lograr la caracterización de un personaje.

Notamos como este mismo ejercicio nos podía ayudar a que los participantes practiquen un mecanismo de reacción a través de la repetición de un movimiento o sonido "para esto, se apuntó con la mano a un integrante del grupo y se simuló un disparo, este compañero evadió el disparo agachándose para seguido elegir a otro integrante llamándolo por el nombre y simulando el disparo nuevamente" (D.C3 M1), en este sentido, acudimos a la técnica para desarrollar la capacidad de reacción y la coordinación corporal y vocal de los participantes, elementos fundamentales en la formación del actor (Stanislavski, 1988).

El cuerpo de los participantes se va acondicionando a la repetición sumada a la velocidad, lo que genera una complicación en su ejecución, "esto fue complicado al comienzo ya que por

actuar rápido se tiende a equivocarse en apuntar de manera decidida, al igual que mencionar el nombre” (D.C3 M1), se asocia el ejercicio con el concepto del reto, para llevar a los participantes a la autorregulación, “el reto fue hacer una ronda del ejercicio lo bastante larga sin cometer errores y sin que ninguno fallara”(D.C3 M1)

Los educadores y talleristas encuentran importante que los participantes interioricen y se sientan cómodos en el espacio,” Para este segundo momento Al dispuso un espacio del salón como escenario” (D.C3 M2), esto para que los participantes apliquen lo que están aprendiendo con las reglas y características que implican estar sobre un escenario. Peter Brook (1968) refiere la importancia del espacio en la creación teatral, el espacio escénico es fundamental para la comunicación teatral debe ser concebido como vivo y ser dinámico ya que influye en la interpretación y la percepción del espectador.

Para seguir en contexto con lo que implica pararse en un escenario y desarrollar una escena, como educadores y facilitadores del proceso disponemos el escenario para que desarrollen su capacidad de desenvolvimiento,” El ejercicio comenzó con una propuesta de estatus. Iniciamos con una silla en la mitad del escenario y se organizaría una cita donde dos participantes ingresaban a la escena” (D.C7M2) los diálogos que para este caso no son complejos igualmente ponen en evidencia como el imprimir un tono de voz diferente a otro, afecta el contenido de dicha escena y los pone en relación con el estatus de los personajes al variar elementos como posturas, pausas y respiración en la interacción.

De esta forma los participantes tienen la posibilidad de explorar las relaciones entre personajes en la escena y cómo estas afectan su desarrollo. En este sentido, Augusto Boal (1980), nos plantea la importancia de la exploración de las relaciones de poder en la sociedad y su manifestación en el teatro.

Se dispone de un ejercicio en él que se pone a prueba la capacidad de respuesta verbal del participante, al mismo tiempo que se explora en el estatus del personaje, por lo tanto, para cambiar la dinámica de las sesiones anteriores la quietud del cuerpo es una nueva condición dentro del contexto de juego manejado anteriormente, “llevamos a los participantes a improvisar a partir de la palabra y la contención física, es decir el movimiento del cuerpo era limitado” (D.C7 M3).

Este es un ejercicio de narrativas ligadas al fracaso que nos permite seguir la línea del estatus del personaje, la capacidad de respuesta argumentativa de los participantes es la premisa, ya que los facilitadores profundizan en la improvisación apelando a la velocidad de pensamiento del actor para solucionar un conflicto en escena. Para Spolin (1999), la improvisación tiene su base en la capacidad que tiene el actor para dar respuesta espontánea y creativa a las situaciones que se dan en el escenario,

El ejercicio propuesto consistía en que el que seguía en el círculo tenía que caer más bajo (decir una oración con la que demostrara estatus más bajo que el anterior interlocutor) la oración era un argumento que ponía en aprietos al siguiente compañero. (D.C7M3)

Los educadores y talleristas implementan el uso de objetos dentro del ejercicio de improvisar, “se le dio a cada uno de los participantes un objeto diferente para que desarrollaran un personaje específico” (D.C3 M3) este objeto evoca en los participantes al personaje, su cuerpo lo adopta y exploran posturas y movimientos influenciados por lo que él representa para ellos, “notamos que esto detonó el explorar el espacio en el cual ubicarían al personaje” (D.C3 M3), ya que para existir en escena debe haber unos objetivos y un conflicto a desarrollar. Keith Johnstone (2018), destaca la importancia de los objetos para estimular la creatividad de los actores y generar conflictos en la escena.

Así mismo, otro teórico de la pedagogía teatral, como Augusto Boal (1981), han trabajado con técnicas similares, donde se usan objetos como herramientas para la creación de personajes y la exploración del espacio escénico.

Los participantes son llevados a la práctica a través de la acción, sus músculos, que bien pueden ser catalogados desde lo físico lo técnico y lo mental han pasado por diferentes ejercicios que buscan relacionar el principio (**PRIE**) abordado por Gigio Giraldo en () de la técnica en improvisación teatral “fueron motivados a poner en acción el cuerpo, la palabra, la emoción, el estatus y la creatividad para crear una improvisación escénica.” (D.C7M3) y realizar ejercicios que, desde la representación escénica, pongan a prueba las destrezas con

las que ya contaban los participantes, sumadas a las que a lo largo de las sesiones han logrado adquirir.

Para ello, dividimos el escenario con un palo; una mitad del espacio representó el estatus alto y la otra mitad el estatus bajo. Camilo y Yury fueron los primeros en participar para dar un ejemplo de cómo funcionaría el ejercicio. Cada uno se ubicó en una mitad y comenzaron una conversación desde el estatus que les correspondía.” (D.C7M4), ellos mismos puedan asimilarlas estas destrezas y así mismo reforzarlas o re direccionarlas, esto contando con su percepción y las observaciones dadas por los facilitadores.

Paulo Freire (1970) nos comenta la importancia de la práctica y la reflexión en el proceso de aprendizaje, hace énfasis en la necesidad de que los participantes sean protagonistas de su propio proceso de aprendizaje.

Una de las características principales de la técnica de la improvisación se relaciona con el riesgo, “lanzarse al escenario” el actor, debe tomar lo que ya está planteado en escena y apoyarlo, reforzarlo o darle un giro a la situación” Al principio, los participantes que pasaron como pareja para interpretar el ejercicio, improvisaron un poco confundidos, ya que la situación los llevó a reaccionar de forma natural desde su propio carácter o estatus” (D.C7M4)

En el proceso de este proyecto y de las diferentes sesiones procuramos que el participante pudiera confrontarse con estas situaciones ligadas al riesgo, al primer impulso buscando que no se sintiera juzgado bajo los términos correcto o incorrecto y que a pesar de lo incomodo o tenso que pudiera ser, tomara el riesgo.

Los participantes deben disponerse a tomar estos riesgos y experimentar. Como menciona Johnstone (2011), "la improvisación no es una cuestión de habilidad, sino de actitud" (p.16). Lo importante es que el participante se disponga a enfrentar el miedo al fracaso y a la exposición personal. “así que tuvieron que pensar en cómo reaccionaría una persona con cierto estatus, ya que debían defenderlo.” (D.C7M4)

La técnica de improvisación teatral goza de unas reglas o parámetro que deben tomarse en cuenta en el momento de su ejecución, podemos mencionar la aceptación de las propuestas de los compañeros, la escucha activa, el trabajo en equipo, la creación conjunta de historias,

la importancia del lenguaje corporal y la voz, entre otras. Según Keith Johnstone, (1992) "la improvisación es como hablar, no piensas en cada palabra que vas a decir, simplemente fluye" (p. 25).

Para poner en contexto al público con estas reglas se diseña para la presentación una puesta en escena desde la cual participan con sus propuestas,

Camilo explicó cómo funcionaría el ejercicio y presentó a los actores. Luego, dio las reglas del primer juego de improvisación y pidió al público que tres personas le dijeran una letra del abecedario. Un niño y dos adultos dieron las primeras letras. Para desarrollar este juego, que consistía en la presentación de un noticiero" (D.C8 M2)

Para efectos de la presentación se incluye al público sumergiéndolo en una realidad transformada, desde la cual su intervención que es moderada por un actor entrega elementos para los diferentes juegos a interpretar por los participantes,

Entonces, pedía al público que dijera en voz alta ¡BINSALABIN! para que saliera cada actor dando la sensación que las palabras mágicas hacían que aparecieran para cumplir con el ejercicio de improvisación." (D.C8 M2)

Podemos encontrar elementos que aumentan la complejidad en el momento de coordinar y comunicarse, lo que puede generar dificultades en el desarrollo de la improvisación. "Cuando éramos más de tres actores en escena, las cosas se complicaban un poco, ya que no nos escuchábamos entre nosotros y cada uno quería defender su idea." (D.C8M2). (Boal, 1992, p. 17). Anuncia "El respeto por las ideas de los demás es fundamental en cualquier actividad de grupo. En los juegos, el respeto es más importante aún, ya que la esencia de los juegos es la libre expresión".

Por esta razón es fundamental que los actores aprendan a escucharse activamente entre sí, de esta forma pueden intercambiar ideas y opiniones dentro de la escena, poder llegar a consensos para un trabajo en equipo eficiente, el participante debe saber defender sus propuestas, teniendo en cuenta la propuesta de los otros llegando a un acuerdo que parta de la creatividad para que el público no perciba los desacuerdos. "Lo importante era que había propuestas muy creativas, lo cual llamaba la atención del público." (D.C8 M2)

Se presentan retos para los participantes dentro de la presentación, dificultades que ponen a prueba su ingenio y su espontaneidad, uno de los participantes tuvo que enfrentarse a una letra difícil, lo que puede haber generado cierta tensión y dificultad en la escena y que se

vieron reflejados en sus movimientos,” RR estaba un poco bloqueado ya que le tocó una letra difícil. Esto hizo que la escena fuera más graciosa.” (D.C8M2)

Augusto Boal 1992 (p 11) comenta "La improvisación es la forma más efectiva de romper la rigidez de la mente, para obligar a los actores a responder a situaciones nuevas e imprevisibles" es así como, los participantes siguen adelante con la improvisación y esta característica ligada a la torpeza suele generar reacciones agradables y cómicas del público.

El humor que es una característica de la improvisación, se refleja en los aprietos en los que se encontraron los participantes para poder resolver las diferentes situaciones, así mismo puede ser una herramienta poderosa para conectar con el público, como lo dice Keith Johnstone: (1981, p. 31). "La improvisación es un acto de comunicación, y la audiencia es una parte fundamental de ese proceso".

Al finalizar la presentación nos encontramos a un público conectado con la experiencia, que en todo momento estuvo atento, dispuesto e incluso participativo, sus expresiones (aplauso, risa, gratitud) daban cuenta de una validación hacia lo visto desde sus perspectivas. “íbamos saliendo mientras el público nos aplaudía gratamente. Luego dimos la venia, Camilo expresó su gratitud y mencionó que este era un proceso bonito que habíamos acogido para el proyecto de la universidad,” (D.C8M2)

La pregunta que Yury les hace, detona una respuesta que demuestra que la improvisación no solo es una herramienta útil para los participantes, sino que también puede ser apreciada y comprendida por el público, dado que la improvisación no solo es relevante en el ámbito artístico, sino que también puede ser apreciada de forma que se aplique en ámbitos cotidianos.

Del público alguien levantó la mano y dijo: -"Me pareció un proceso bueno. Se aprende cómo diariamente solucionamos problemas porque a veces no sabemos qué hacer y, a través de la improvisación, se pueden hacer millones de cosas."- (D.C8M2)

Según Augusto Boal, (1995). el teatro es un medio de reflexión y de transformación social, el Teatro del Oprimido involucra a los espectadores y así les permite experimentar y practicar soluciones a problemas sociales.

A continuación, compartimos otras apreciaciones hechas por parte del público:

Otra persona del público se expresó mostrándose sorprendida por el proceso, comento: Este espacio de teatro nos permite abrir más la mente y encontrar otras formas de expresión.

Por último, una espectadora opinó que le llamó mucho la atención el ejercicio del agua, ya que esta presión cambia el cuerpo y cómo el cuerpo se adapta u omite para hacer parte del contexto de la improvisación. El cuerpo lo omite y el cuerpo emite.

DISCUSIÓN DE RESULTADOS CATEGORÍA METODOLOGÍA

Estas son las familias que se juntaron para esta categoría:

Ambiente pedagógico/contexto pedagógico - Metodología – Lúdico -Edificación en equipo

Los educadores y talleristas, disponen de un momento para la generación de un espacio de creación, en donde los participantes primero se prepararon con su ropa de trabajo, esto como una recomendación fundamental para sentirse cómodos y en disposición para las actividades de tipo físico que se solicita durante todos los encuentros, además de crear una distribución en círculo que les permitiera estar frente a frente para que se encontraran en sus miradas y reconocieran, creando un ambiente heterarquico, ya que todos estaban en el mismo nivel. "Cuando ya todos estaban listos, nos acomodamos en un círculo para poder observarnos entre todos" (D.C 1 M1)

Esta estrategia de crear el contexto para el desarrollo de las actividades al iniciar los encuentros, se puede comprender en perspectiva pedagógica como la ambientación del espacio con el objeto de que se puedan disponer para que suceda el aprendizaje y se genere confianza, confianza que favorecerá la atención y desarrollo de las actividades como lo señala Elliot W. Eisner (1976) quien advierte la importancia de crear un ambiente "estético" en el aula, donde los estudiantes puedan experimentar con sus sentidos y emociones, indicando también que esto ayuda a involucrar a los estudiantes en el proceso de formación y a su desarrollo artístico.

Se socializan una serie de pautas con los participantes, desde la respiración y la mirada que son necesarias para ir condicionando el cuerpo y enfocar la mente para el trabajo en escena.

La postura corporal correcta es en la cual nos paramos: imaginamos que hay un hilo que nos hala desde la coronilla hacia el cielo y hay otro hilo que nos hala del coxis hasta la tierra. Esto nos permite estar conectados y presentes (D.C 1 M1).

Las pautas también refuerzan el compromiso hacia el ejercicio consiente relacionándolo con la necesidad de conexión con ellos mismos y con los demás compañeros, generando un ambiente de trabajo adecuado. “Les explicamos la importancia de la mirada en el teatro y de la conexión que hay a través de la misma, del cómo podemos dar y recibir a través de ella” (D.C 1 M1)

Por otro lado, en cuanto a la importancia de la conexión entre los actores y la mirada en el teatro, se puede recurrir a la teoría de la psicología social. Según la teoría de la interdependencia social de Kurt Lewin (1951), los individuos están interdependientes y sus acciones están influenciadas por las acciones de los demás en su entorno social. En este sentido, la mirada y la conexión visual entre los actores en el escenario pueden tener un efecto significativo en la percepción del público y en la interpretación de los personajes.

Los participantes estaban calientes, animados y con una muy buena energía y disposición para la sesión, ya que se les había propuesto iniciar el encuentro con un juego conocido desde la infancia llamado “Captura la Bandera” que permitió momentos de euforia, adrenalina y emoción. En un comienzo, el factor común era la fuerza para llegar al otro extremo y cumplir el objetivo.

En este caso, aparecen las emociones que surgen por el juego, procurando mantener la energía en la atención y en la disposición ya que el cuerpo reacciona espontáneamente a los estímulos del propio juego, a la vez que la mente está presente en lo que sucede.

En el recorrido se presentan diferentes estados de ánimo dependiendo de las situaciones dadas durante el juego. Un elemento común era la algarabía y comicidad que se presenta al ponchar a los otros, al evitar su paso para el otro extremo o por la satisfacción de hacer que los jugadores contrarios regresaran a su lugar. (D.C 1 M2).

Las emociones y estados de ánimo experimentados por los participantes durante el juego pueden ser abordado desde una perspectiva psicológica. Según la teoría de la emoción de James-Lange (1884), las emociones son el resultado de la interpretación cognitiva de las señales fisiológicas que experimentamos en respuesta a un estímulo emocional. En este sentido, el juego puede ser entendido como un estímulo emocional que activa respuestas fisiológicas y emocionales en los participantes.

Los educadores y talleristas llevan a los participantes al momento propicio para acceder a otro nivel “sentimos que era el momento propicio para la corpografía, ya que tenían una base de conciencia sobre ellos mismos y de los otros compañeros,”(D.C1 M4). Según Elliott Eisner (2002), uno de los principales teóricos de la educación artística, el aprendizaje a través de las artes permite a los estudiantes comprender y experimentar el mundo de una manera que no se puede hacer a través de otras formas de conocimiento.

Así que, luego de la entrega del material, por parejas, se cooperaron con el otro para realizar la silueta sobre el papel, que dio lugar a muchas risas y burlas por las formas irregulares en las que quedaron algunos dibujos (cadera exagerada, una pierna más larga que la otra, la cabeza más pequeña que el cuerpo, etc).

Por lo tanto, se perciben muchos momentos que se dan para la comicidad, es decir, el humor forma parte del proceso de su ejecución. Se establece a través del dibujo la conversión del cuerpo físico en una imagen elaborada con el apoyo del otro. En cuanto al humor y lo divertido en el proceso educativo, podemos recurrir a la teoría de la risa de Bergson, quien sostiene que el humor surge cuando hay una contradicción entre la realidad y la percepción, y que el proceso de reírse ayuda a liberar tensiones y a tomar distancia de los problemas. Bergson, H. (2003). Ensayo sobre la risa.

Se realizó un cierre para este momento, luego de la creación de corpografías por parte de los participantes. Creando un ambiente dinámico, los participantes analizaron y ampliaron la información consignada en las corpografías realizadas por todos.

Camilo, —uno de los facilitadores— los indujo a imaginar que se miraban en un espejo, para elegir de su físico lo que más les gustaba de sí o destacaban de su aspecto, enfocándose en lo que implica el análisis de la autoimagen. A manera de complemento se pidió que todos hicieran un recorrido por las corpografías de los demás a través de un pequeño juego de rotación numérica al azar, que hacía que quedaran ubicados frente a una corpografía diferente a la suya. (C.D 1 M4).

Se destaca la importancia de la reflexión y el diálogo crítico como herramientas para el aprendizaje significativo. Según Freire (1997), la educación debe ser un proceso de diálogo en el cual tanto el educador como el educando son sujetos activos y críticos.

De esta forma, el cierre del taller permitió a los participantes reflexionar sobre su autoimagen y su autoconcepto de manera crítica y constructiva, que despierta un ambiente asociado a la

empatía ya que se puntualiza en resaltar las cualidades de los demás participantes escribiéndolas en sus corpografías, destacando su auto-imagen y su auto-concepto. “Lo que se buscaba no solo era reforzar conceptos positivos de sí mismos, sino también que le aportaran al autoesquema de los demás”(C.D 1 M4)

En cada uno de los ejercicios se imparten una serie de reglas fundamentales para la realización de los mismos, estas reglas pueden generar en un comienzo tensiones físicas o mentales a los participantes, sin embargo, en lugar de que esta premisa se convirtiera en un ejercicio tenso, el grupo lo tomó de manera emocionante y despertó en ellos la consecución de un objetivo o propósito, en la búsqueda de lograr establecer una buena concentración para que ninguno fallara. En gran medida esto se advierte por el nivel de compromiso que cada uno le entregó al ejercicio y el uso del juego es una estrategia que se afianza para el calentamiento en cada una de las sesiones.

Esta experiencia de jugar otorga una serie de reglas y a su vez explora en las áreas de la atención, la concentración, la colaboración y las destrezas físicas y mentales, lo cual activa completamente la corporeidad para el desarrollo de las sesiones en general. “Desde nuestra experiencia esto implica que el participante se suelte, y aplique un movimiento constante”(D.C 3 M1).

A través del juego, el participante es quien asimila nuevas experiencias o recuerda situaciones que luego desarrollará en el ejercicio de la improvisación. En el ámbito pedagógico, el uso del juego como estrategia didáctica se enmarca en la corriente de la educación lúdica o gamificación, promueve el aprendizaje a través de la experiencia lúdica y el disfrute. En este sentido, autores como Huizinga (1972) y Caillois (1958) han señalado la importancia del juego en la vida humana y en la cultura, así como su capacidad para estimular la creatividad, la imaginación y el pensamiento crítico.

Según Johnstone (1999), la improvisación teatral es un medio para liberar la creatividad y desarrollar habilidades de comunicación interpersonal. La técnica enfatiza en la espontaneidad y el humor, lo que ayuda a los participantes a sentirse más cómodos y abiertos a experimentar con diferentes situaciones y escenarios. En el ejercicio del reconocimiento de su corporalidad se procura incorporar la velocidad. Es evidente que a medida que se aceleraba

el ejercicio, los participantes se emocionaban e intervenían de forma reactiva, que detonaba emociones.

En muchas ocasiones la frustración sobresalió, aunque, realmente fue sobrepasada por el humor y a pesar de no tener mucho tiempo para pensar en las acciones o los diálogos, los participantes lograron sortear la situación y en gran medida prevaleció la comicidad. (D.C3 M2).

Los facilitadores, dan a conocer a los participantes los principios teóricos de la improvisación, contextualizando cada uno de ellos que son explicados con ejemplos con el fin de dar claridad y así poder ser aplicados en escena. “se explicó a los participantes el PRIE, uno de los conceptos que se debe tener en cuenta en la improvisación” (D.C3 M3). Según Johnstone (1999), la técnica de la improvisación teatral se basa en la idea de que todos somos capaces de improvisar, siempre y cuando tengamos la confianza y la libertad para hacerlo y en el proceso de enseñanza de la improvisación, los educadores pueden utilizar diferentes técnicas y ejercicios para fomentar la creatividad y la espontaneidad en los participantes.

En el libro "El actor y la audiencia" de Peter L. Berger (1974), se menciona que el actor y el público deben establecer una conexión emocional para que la interpretación sea efectiva. Nos dice que la improvisación teatral ayuda a fomentar esta conexión emocional, ya que el público es parte integral de la actuación. Aparece entonces una complicidad entre público y actor dentro del propio ejercicio de la improvisación.

En el ejercicio de improvisar logramos visualizar que los participantes iban adquiriendo un disfrute del ejercicio. Al estar en escena dejaban salir las reacciones de su cuerpo frente a las estimulaciones que sentían al realizarlo, que implicaba enfrentar a un público. Las reacciones que este público manifestaba, impulsaba a su vez a una interpretación más suelta, agradable, exagerada en gestos y movimientos por parte del participante. Hubo partituras corporales en donde las manos eran el motor del movimiento, gestos salían fluida y espontáneamente, se podían ver los cambios de emociones según el facilitador iba narrando y así dando las pautas de la improvisación (D.C4 M2)

Como parte de los encuentros, se generaron espacios de reflexión y de conversación dentro de las sesiones como lo son el círculo de la palabra. En el libro “Pedagogía del Oprimido” de Paulo Freire (1968), explica cómo el diálogo es una forma de "humanización" en la que los participantes pueden aprender juntos y de forma colaborativa. El círculo de la palabra es un espacio para el diálogo y la reflexión en el contexto de las artes escénicas, en donde el autor refiere la importancia del diálogo en el proceso de aprendizaje.

En este espacio nos sentamos en el suelo haciendo un círculo de la palabra, hicimos algunas preguntas dejando la posibilidad de ser respondidas voluntariamente por quien quisiera y se pudo evidenciar que se adquirió gusto por este momento. Los participantes intervinieron con la intención de comunicar su sentir durante el recorrido de la sesión, se escuchaban y complementaban sus experiencias, por ejemplo, P, quien no habla mucho, dijo que se sintió respaldado por su compañera. (D.C4 M4).

Se procura reforzar los momentos de interacción entre los participantes por parte de los facilitadores, enfatizando en la mirada como se había hecho en sesiones anteriores, en transmitir y comunicar intenciones a través de la misma, dando instrucciones con la claridad necesaria para la realización de los ejercicios, ya que llevan un grado de dificultad en su ejecución.

Según Stanislavski (1936), el actor debe comprender con claridad y precisión qué es lo que se requiere de él en cada momento, para poder realizar su trabajo de forma efectiva, por lo tanto, se procura que el participante lleve lo más lejos posible el nivel de concentración. Para efectos de este ejercicio, la escucha y la reacción inmediata, son indispensables. El cuerpo asimila el ejercicio de tal forma que pueda ser aplicable a la improvisación, (acción – reacción) en el juego y en escena. “Las instrucciones que daba uno de los facilitadores eran un poco difíciles de digerir o volverlo orgánico en nosotros, ya que nos exigía estar atentos y desacondicionar el cuerpo.” (D.C5M2).

Es posible que en la realización de los ejercicios los participantes puedan llegar a sentir los resultados como un fracaso, por eso es importante como educadores utilizar mecanismos que logren mediar este tipo de sensaciones. “Como fracasábamos en el intento, decidimos parar por un momento, conectarnos nuevamente con la mirada y respirar, ya que cuando nos reíamos mucho perdíamos la atención y nos desconectábamos.” (D.C5M2).

Spolin (1999), en su libro "Improvisación para el Teatro" recomienda la técnica de la pausa y la repetición para superar la tensión y lograr la concentración necesaria para realizar el ejercicio. Para ello, el fracaso es un elemento clave en el proceso creativo, ya que permite a los participantes experimentar y explorar nuevas posibilidades. Eliminar la tensión que va sumando la frustración, desvía la atención para luego retomar con una energía diferente. Las repeticiones con ritmos en tiempos diferentes ayudan igualmente a acoplar al participante al ejercicio y de esta forma salir de él con un nivel de satisfacción más alto frente a su ejecución.

“Estábamos más atentos y, al repetirlo varias veces, nos acostumbramos al ritmo y a las reacciones que debíamos hacer según el ejercicio propuesto.” (D.C5M2)

Los educadores y facilitadores acuden a la retroalimentación en caso de que el ejercicio no haya sido bien entendido con la explicación, una forma es demostrar con pequeños ejemplos el ejercicio o incluir al participante en la explicación. Esto da unas ideas preconcebidas para que luego, ellos ejecuten el ejercicio con mayor claridad. Sin embargo, cada improvisación que se haga está sujeta a pequeños o grandes cambios que ponen en aprietos al actor, de ahí la importancia de jugar con la complicidad del otro y adaptarse a las ideas que van surgiendo en el camino, como señala Augusto Boal (1974), en Teatro del oprimido: “la improvisación es una herramienta poderosa para generar nuevas ideas y soluciones a problemas aparentemente insolubles”.

La propuesta que se les hizo a los participantes fue el de pasar por parejas, en donde uno de los dos debía traducir al otro, quien hablaría en jeringonza. En la retroalimentación de este ejercicio, hablamos de aquellos que llegan con una idea ya pensada para ser traducida por su compañero (a), y el que realiza esta acción de traducir puede que diga otra cosa que no es lo que tenía en mente. (D.C5M3).

En impro el protagonismo no debería recaer en solo uno o algunos de los actores, por ellos, los ejercicios brindan la posibilidad de que el participante fluya en diferentes roles, que le permita a su cuerpo libertad de movimiento y de expresión y como un refuerzo a la técnica de la improvisación, se permite la libertad de liderar en un ejercicio en el que la música conecta con su subjetividad y esto puede ser exteriorizado a través del movimiento, entregando la posibilidad de cambiar de rol rápida e imperceptiblemente a los ojos del espectador, esto se vincula con su confianza al ser seguido por sus compañeros y permite trabajar en su disposición a seguir a otros.

Esta posibilidad de cambiar rápidamente de rol en el ejercicio mencionado, se relaciona con la técnica del "mutante" propuesta por Keith Johnstone (1979). En esta técnica, el actor debe estar dispuesto a adaptarse y cambiar su rol en función de la dinámica del momento y de la propuesta de los demás actores. Esto requiere de una gran capacidad de escucha, observación y respuesta rápida por parte del actor.

Solo fluían... A veces empezaban los movimientos como los tenían registrados en su mente y cuerpo, pero poco a poco los iban transformando hasta el punto de que era otro

movimiento. Cada participante que lideraba lo hacía con entusiasmo, con fuerza y estaba dispuesto a imitar la propuesta del que en su momento era líder. (D.C6M2).

Continuando con la formulación de las actividades como lúdicas, se acude a la imaginación como fuente motora de la narrativa para que el participante pueda sentirse en el contexto requerido para el juego que se le propone. El cardumen, como estrategia de los peces, consistía en que serían un solo grupo y tenían que estar juntos todo el tiempo, en donde uno de los integrantes lideraría, pero este debía ser imperceptible, pues uno de los facilitadores simbolizaba el tiburón que se “comería” (lo sacaría del cardumen) a quien se dejara descubrir, lo que implica una necesidad de involucrar a los participantes en un proceso activo de creación y experimentación.

La música añadió ritmo y cadencia en los movimientos que al final terminaban siendo sincronizados de forma espontánea. El esfuerzo por coordinar al grupo desaparecía paulatinamente convirtiéndose en un sentir orgánico que superó las expectativas del ejercicio. Johnstone (1981), lo menciona así: “la improvisación es un acto de cooperación donde los participantes deben estar dispuestos a escuchar y construir juntos para lograr una narrativa coherente”

Al iniciar este ejercicio, el cuerpo de los participantes estaba caliente, todos estaban conectados entre ellos así que fue sencillo explicarles en qué consistía el ejercicio, al sentir la música que iba sonando y generar movimientos sincronizados entre todos, hacía que no se pudiera notar quién lideraba (D.C6M3)

El cansancio físico también se toma como un referente de fluidez dentro de los ejercicios puesto que han dejado su energía dentro de la escena, se han esforzado sin dejar energía guardada para ellos.

Como educadores encontramos en los participantes señales físicas y comportamentales que denotaban satisfacción personal frente a su ejecución en el ejercicio propuesto. Al finalizar las improvisaciones, todos se veían cansados pero satisfechos, habíamos tenido un tiempo exigente física y emocionalmente. (D.C6M5).

Después de evidenciar este sentir en los participantes fue propicio el momento de reflexión. Como en encuentros anteriores el grupo se dispuso para el círculo de la palabra realizando algunas preguntas, las cuales respondieron sobre una hoja de papel acudiendo al dispositivo de la escritura, donde se pudiese transmitir sus sentires dentro de la experiencia vivida a través de este lenguaje que les permitiría pensar con anterioridad sus respuestas y procesar

sus emociones o pensamientos de manera individual antes de compartirlos en el grupo. Para Schön (1998), la reflexión es una herramienta fundamental para el aprendizaje ya que permite a los individuos construir significados a partir de sus experiencias.

A continuación, compartiremos algunas de las reflexiones de los participantes:

PI: Se me facilitó la ira porque es la emoción que siempre surge en mí y la que más me costó interpretar es la felicidad porque suelo no mostrarla. En el cardumen, tocaba sincronizar y a veces no sincronizaba y cuando sonó el mapalé, me recordó a mi tierra y sentí felicidad. Aprendí que no siempre soy el líder y siempre hay personas que te ayudan con tu realidad.

GP, P: Me gustó absorber la energía de los demás, así como la comunicación corporal. En los movimientos, uno ya viene con un repertorio y al incorporar un movimiento producido por otro compañero, te permite descubrir otra sensación de movimiento, emoción y otra posibilidad que no tiene que ver con el inconsciente colectivo. Desestructurarnos para crear algo nuevo.

Como resultado de la última sesión y en consecuencia de entender que habría una presentación frente a un público, se experimentaron sensaciones ligadas a los nervios, en donde se invitó a los participantes a permitirse sentir las y dejar que transcurrieran por su cuerpo. Era importante para poder asimilarlas y que en el momento de presentarse no representaran un bloqueo tanto físico como mental.

No se invitó a evitar sentir, sino por el contrario, la invitación fue a tomar esas sensaciones y llegado el momento usarlas como motor al enfrentarse a la improvisación. Por esta razón y como método estratégico la energía del grupo se canaliza y se centra a través del juego, justamente Keith Johnstone (1999) nos habla de la importancia de canalizar la energía del grupo en la improvisación en donde señala: la energía que genera el grupo, brinda el éxito o el fracaso en el momento de improvisar, de esta forma, si todos están conectados y colaborativos en escena, habrá más satisfacción por el resultado

Como parte de la propuesta pedagógica, el grupo de participantes debía sentirse en contexto con una presentación ante un público y al mismo tiempo con lo que representaba ser parte del grupo, para esto, se acude a la mirada que crea vínculos de complicidad y de intimidad entre los individuos.

Al llegar al lugar de la presentación, notamos que algunos de los participantes ya se encontraban ahí desde hacía un tiempo. Hablaban entre sí y se les notaba emocionados, nerviosos y ansiosos por la presentación, así que les sugerimos que tomaran esta sesión

como cualquier otra de nuestras reuniones y para romper el hielo, realizamos un calentamiento con juegos y movimientos, les invitamos a concentrarse y compartir con elementos anteriormente vistos como la mirada y la respiración. Todos estábamos muy enérgicos y activos, así que entre todos hicimos un círculo y nos empezamos a mirar a los ojos. Se les indicó que conservaran toda esa energía que tenían y que la guardáramos internamente. Luego, tratamos de modularla y transmitirla con la mirada a los demás. (D.C8M1)

Keith Johnstone (1981), nos dice: “La improvisación se basa en la confianza, en estar abierto a lo que sucede y en la capacidad de conectar con el otro”. Para este momento tan importante, era fundamental que los participantes se sintieran cómodos, que sintieran que podían confiar en sus compañeros, para centrar la energía y afianzar la conexión como equipo al momento de salir a escena. El abrazo grupal finalmente es reflejo de comunidad y de la entrega al otro, por lo que se buscó el fortalecer el ambiente de confianza y apoyo mutuo, que es fundamental no solo en lo escénico desde la impro sino en cualquier proceso artístico.

A pesar de procurar tener en cuenta a todos los participantes e incluso llegar a querer contar con la presencia y participación de cada uno de los involucrados, las circunstancias que impidieron su asistencia fue ajena a ellos. Esto generó en un comienzo una inconformidad por parte del grupo, en gran medida por los lazos que se crearon y por el deseo de pasar por la experiencia con todos.

Para Johnstone (1981) “la improvisación no trata de hacer todo bien, sino de arreglar todo lo que va mal” La improvisación teatral implica la capacidad de adaptarse a situaciones imprevistas y encontrar soluciones creativas. Aquí, justamente aparecen los imprevistos, por lo que se incluyeron participantes que no estuvieron durante todo el proceso, pero sí hicieron parte en su momento del grupo. Parte del ejercicio de pertenecer a un grupo — en este caso escénico— es el de resolver estas contingencias.

Podemos hacer hincapié en la importancia de la constancia y el compromiso en el proceso de aprendizaje y creación artística y al mismo tiempo, tomar una situación como esta y transformarla a favor.

Desafortunadamente no todos los participantes que nos habían seguido durante el proyecto pudieron asistir a esta sesión con público. Algunos estaban de viaje y otros trabajando. Sin embargo, por cosas del destino, llegaron dos participantes, uno de ellos, ya había compartido con nosotros en sesiones anteriores, siendo muy participativo y propositivo. (D.C8M1)

Dando cabida a la metodología de investigación acción, se pone a prueba el cuarto momento de su proceso. Esto lo hacemos convocando a una última sesión donde los participantes aportan nuevas conclusiones desde sus subjetividades y así poder seguir creciendo.

Paulo Freire (1970), comenta que el diálogo es un acto de creación y permite la generación de nuevas ideas y la construcción colectiva del conocimiento. Por lo tanto, se piensa este último espacio para que sume a las reflexiones y el aprendizaje que podamos adquirir como educadores y facilitadores del proceso, ya que las narrativas y conclusiones que tomamos de los sujetos —sobre todo lo experimentado por ellos y nosotros— son fundamentales.

Se pone en el contexto un compartir de comida y bebida como una forma de celebración al final de un proceso, para crear un ambiente agradable que fomente la convivencia, ya que este gesto de compartir permitía la camaradería haciendo que se sintieran más cómodos y abiertos a exponer sus ideas y pensamientos. Gestos como el abrazo que brota espontáneamente, nos dan a entender el surgimiento de vínculos y nexos, lo que también se lee como una comodidad general dentro de este espacio de reflexión.

Llevamos comida como paquetes, gaseosa y dulces. Todos llegamos alegres y dispuestos. Lo primero que hicimos fue darles la bienvenida a través de un abrazo. Como de costumbre, nos ubicamos en el piso haciendo un círculo y colocamos música de fondo. Esta última sesión o momento fue importante, ya que se llegaron a algunas conclusiones y reflexiones por parte de nosotros como facilitadores y de los participantes. (D.C9M1)

Como estrategia pedagógica para la recolección de nuevos datos, los educadores y facilitadores ponen en práctica en este último momento la creación de un dispositivo. Yury —Una de las facilitadoras—les hizo entrega de material con el propósito de realizar un Fanzine. La actividad no se limitó solamente a la creación de un material, pues incluyó un tiempo de reflexión y diálogo acerca del proceso vivido y las emociones experimentadas.

Tal como lo menciona Hernández (2015), “la práctica artística puede ser un espacio pedagógico para la exploración de la subjetividad, la construcción de la identidad y la reflexión sobre las relaciones sociales”. Por lo tanto, este tiempo también iba a ser usado para reflexionar acerca del proceso realizado, instando a pensar y ser conscientes de las diferentes sensaciones o emociones por las que hubiesen podido pasar durante el proceso, no solo individualmente sino también a nivel de grupo.

Involucrar el uso de marcadores, colores, pegamento y recortes permitió a los participantes expresarse de una forma visual y creativa, en donde pretendíamos ofrecer una manera estimulante para consignar sus vivencias. El fanzine llevaba una secuencia narrativa, por lo tanto, les brindó un marco organizativo para plasmar esas vivencias y reflexiones. (D.C9M1)

A continuación, compartiremos respuestas de los participantes a la pregunta sobre su sentir en la presentación y en el proceso en general:

G: A mí me gusta exponerme al público, me emociona. Me hizo falta haber trabajado más con el grupo (ella no pudo asistir a todas las sesiones) me sentía desarticulada, yo tenía que haber estado en las 8 sesiones, por eso no se logró esa comunicación. Lo que resalto es que en el ejercicio de improvisación disfrutamos y aprovechamos el error. El error es el maestro.

V: Bueno, pues las veces que nos hemos visto, acá yo no siento como que se me burlan, si la embarramos lo disfrutamos. Siento que he mejorado la voz, ese día creo que hable duro, trate de sacar lo mejor de mí. Aunque uno ve a la gente y se bloquea, se le olvida todo, ha sido un proceso bonito con todos. Muy feliz, gracias a todos y a M que me ha apoyado y todos me han enseñado cosas. Gracias.

Esta misma pregunta la realizamos a JP. Él no nos acompañó en todo el proceso, había venido en las sesiones anteriores antes del proyecto para la universidad.

JP: Esto es una de las cosas más casuales que a uno se le aparecen, un día sales y terminas en otra cosa, en una clase diferente y terminas acá... es súper irónico. No me imaginaba que uno pueda ser bueno para esto, que me sintiera acogido así sin ningún tipo de problema, pensé que uno tenía que hacer un proceso más largo o tiene más exigencia y demás. Esto para mí, hizo que el ámbito que es el teatro y la improvisación y de más se vuelva entretenido y muy chévere para cada vez aprender más.

Hoy me sigo considerando muy inexperto en el tema y que tengo mucho todavía por aprender, pero yo nunca pensé hacer algo en lo que pudiera ser bueno, ¡jamás! todavía aun no pienso que me gusta, pero siempre me sale algo que yo digo: uy, qué chévere... (no) pensé que podía ser bueno en esto, no pensaba que fuera a tener esa creatividad.

Aquí no hay ningún problema con que uno se equivoque o haga algo que en cualquier otro lugar o contexto sea raro. Es un lugar desestresante. Cada clase uno sale de aquí sabiendo algo, por lo menos que se haya reído, uno sale de aquí bien, desde movimiento físico, hasta expresarse con la voz y hacer cosas nuevas.

M: Yo tengo un año de haber estado con ustedes. Nunca había hecho impro, comencé muy amateur para venir aquí a ver qué pasaba, reúno lo que todos han aportado y en realidad es que sí sucede algo en las emociones de uno, en el cuerpo no se tanto, por qué a veces esa introspección de pronto... Sí me volví más elástico, de pronto me volví más suelto. Sin embargo, actuó más sobre la emoción.

Las emociones creo que en realidad si movilizan cosas y al estar en este proceso evidentemente para mí, si tiene todas las cosas para ser un laboratorio, y sobre todo me parece interesante el trabajo de todos. Para mí es muy chévere ver ese ejercicio, por lo menos yo veo a V y digo: yo no hubiera venido. El M de 17 años no hubiese venido, no me habría atrevido a exponerme. Para mí, eso es chévere porque ustedes no se imaginan lo que uno aprende de ustedes.

Conclusiones:

categoría cuerpo

1. El participante hace conciencia en cómo se relaciona con otros para poder encontrar sus cualidades en relación con el beneficio que provoca en los demás
2. La estrategia puede que nos ayude a promover la reflexión crítica y la acción transformadora de la realidad del participante.
3. Se permitieron descubrirse e identificar como es su cuerpo, cuáles son sus acciones o ademanes más característicos y como los otros los ven.
4. Al permitir que los participantes calentaran por su cuenta, fue armonioso, ya que sus cuerpos se veían ligeros. Para ellos, fue la oportunidad de escuchar su cuerpo e identificar lo que necesita.
5. El participante se confronta con su cuerpo, con sus ademanes, clichés o movimientos adquiridos a lo largo de su vida de esta forma hace un reconocimiento de sí mismo.
6. Después de haber pasado por la experiencia del primer ejercicio, se veían más confiados y su presencia en la escena proyectaba más seguridad y se notaba un disfrute mayor al interpretar.
7. Se procura entablar entre participantes vínculos que surjan desde sus subjetividades, desatando emociones positivas al comparar sus respuestas semejantes e igualmente, promoviendo la complicidad al explorar en el ejercicio el silencio.

Categoría improvisación teatral

1. Buscamos la inclusión, desde el ofrecer oportunidades de una participación abierta que permitiera a los participantes sentirse valorados y reconocidos en sus particularidades.

2. Ya que esto no es un acto propiamente cotidiano, los participantes se permitieron explorar y pasar por esta experiencia sin sentirse juzgados.
3. Se desata así su imaginación lo que los lleva a proponer situaciones fuera de su contexto real, estas improvisaciones los lleva a jugar con aspectos irreales y exagerados, de igual forma se genera un ambiente de comicidad y juego.
4. Los participantes comienzan de una manera intuitiva a acoplar elementos de la impro, como primera medida proponen, es decir saltan al escenario con una iniciativa para desarrollar.
5. Notamos cómo este mismo ejercicio nos podía ayudar a que los participantes practiquen un mecanismo de reacción a través de la repetición de un movimiento o sonido.
6. Fueron motivados a poner en acción el cuerpo, la palabra, la emoción, el estatus y la creatividad para crear una improvisación escénica.
7. Otra persona del público se expresó mostrándose sorprendida por el proceso, comento: Este espacio de teatro nos permite abrir más la mente y encontrar otras formas de expresión.

Categoría metodología

1. Las pautas también refuerzan el compromiso hacia el ejercicio consiente relacionándolo con la necesidad de conexión con ellos mismos y con los demás compañeros
2. Permitió a los participantes reflexionar sobre su autoimagen y su autoconcepto de manera crítica y constructiva
3. No se invitó a evitar sentir, sino por el contrario, la invitación fue a tomar esas sensaciones y llegado el momento usarlas como motor al enfrentarse a la improvisación.
4. El grupo de participantes debía sentirse en contexto con una presentación ante un público y al mismo tiempo con lo que representaba ser parte del grupo, para esto, se acude a la mirada que crea vínculos de complicidad y de intimidad entre los individuos.
5. El abrazo grupal finalmente es reflejo de comunidad y de la entrega al otro, por lo que se buscó el fortalecer el ambiente de confianza y apoyo mutuo.

6. Este gesto de compartir permitía la camaradería haciendo que se sintieran más cómodos y abiertos a exponer sus ideas y pensamientos.
7. La actividad no se limitó solamente a la creación de un material, pues incluyó un tiempo de reflexión y diálogo acerca del proceso vivido y las emociones experimentadas.

Referencias

- Alban-Achinte, A” De la resiliencia a la re-existencia. Hacia una praxis decolonial del ser. (Paper inédito)
- Artaud, A. (2003). El teatro y su doble. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Bandura, A. (1977). Teoría del Aprendizaje Social.
- Berger, P. L. (1974). El actor y la audiencia. Alianza Editorial.
- Bergson, H. (2003). Ensayo sobre la risa. Alianza Editorial.
- Boal, A. (1979). Teatro del oprimido. Ediciones de la Flor. “El teatro del oprimido” (página 20)
- Bonwell, C. (1991) Aprendizaje activo: Crear entusiasmo en el aula
- Bovio A.V56B (1998) “Las Fronteras Del cuerpo” Críticas a la Corporeidad, México: Abya- Yala. Pág. 62.
- Brook Peter (1968) "El espacio vacío"
- Bryan Tuner el cuerpo y la sociedad (1989)
- Caillois, R. (1958). Teoría de los Juegos.
- David Ausubel es conocido por su teoría del aprendizaje significativo, la cual fue presentada en su obra "Psicología Educativa: Un punto de vista cognoscitivo" publicada en 1963.
- Deci y Ryan (1985). Teoría de la autodeterminación
- Dewey "La experiencia y la educación" (1938)
- Dewey, J. (1938). Experiencia y educación. New York: Kappa Delta Pi.
- Freire, P. (1970). "Pedagogía del Oprimido" (página 72).
- Freire, P. (1997). Pedagogía de la autonomía. Paz e Terra.
- Garner H (1999) Teoría de las Inteligencias Múltiples
- Goleman D. (1996)"Inteligencia Emocional", habla sobre cómo las emociones pueden ser asociadas con colores en la página 35 de la edición en español publicada por Editorial Kairós.

- Hanna, T. (1988). Somáticos: despertar el control mental del movimiento, la flexibilidad y la salud. Libros de Perseo.
- Huizinga, J. (1972). Homo ludens. Alianza Editorial.
- James, W. (1884). Que es una emoción
- Keit Johnstone (1990) Cuatro vientos Editorial, Buenos Aires.
- Keit Johnstone, K. (1992). Improvisación: el arte de improvisar y su filosofía. Barcelona: Alba Editorial.
- Kemmis (1984) Investigación Acción
- Kolb, D. (2014). Aprendizaje Experiencial.
- Lebow, R. (2008). Presencia escénica. Alba Editorial.
- Lecoq, J. (1997). El cuerpo poético: una pedagogía de la creación teatral. Granica.
- Lewin, K. (1951). Teoría de campos en ciencias sociales
- Riessman(2008) Análisis Narrativo
- Ruiz Olabuénaga (2003) La Investigación Cualitativa
- Schön, D. (1998). El profesional reflexivo: Cómo piensan los profesionales cuando actúan. Barcelona: Paidós.
- Spolin, V. (1999). Improvisación para el teatro. Buenos Aires: Ediciones La Flor.
- Stanislavski, C. (1936). Un actor se prepara
- Vygotsky L. (2000). El desarrollo de los procesos psicológicos superiores
 - [20 años de humor improvisado \(elcolombiano.com\)](http://20añosdehumorimprovisado.elcolombiano.com)
- Eisner, E. W. (2002). Las artes y la creación de la mente.
 - [METODO IMPRO .COM - Historia de la improvisación teatral](http://METODOIMPRO.COM)

