

**FACULTAD REGIONAL MULTIDISCIPLINARIA DE CHONTALES**  
**“CORNELIO SILVA ARGÜELLO”**  
**UNAN-FAREM CHONTALES**  
**DEPARTAMENTO DE CIENCIAS DE LA EDUCACION Y HUMANIDADES**  
**2019 “Año de la Reconciliación”**



**Seminario de Graduación para obtener el título de Licenciatura en Ciencias de la Educación con mención en Cultura y Arte.**

**Tema General: Enseñanza-aprendizaje de las artes y el patrimonio cultural.**

**Tema Delimitado: Enseñanza del Teatro como herramienta que permita el desarrollo de la expresión oral, corporal, auditiva y el fortalecimiento de los valores en los estudiantes de educación secundaria nicaragüense.**

**AUTORES:**

**Br. Rosa Ilda Jarquín González**

**Br. Jeamileth Del Carmen Ortiz Duran**

**TUTOR:**

**Lic. Jader Wilder González Solís**

*Juigalpa, Chontales. 14 de Junio del 2019*

**¡A la libertad por la Universidad!**

## **Dedicatoria**

El presente trabajo documental está dedicado principalmente a nuestro Dios Todopoderoso. Él es el ser más especial en nuestras vidas y en el diario vivir. Él es nuestra fortaleza, quien nos ilumina día a día para ser profesionales de bien y servir a la Patria.

También el trabajo lo dedicamos a:

A nuestros queridos esposos, quien nos han apoyado de forma incondicional para alcanzar el éxito.

Nuestros queridos padres de familia por ser fuente de inspiración y deseos de superación.

Nuestra Alma Mater, la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, UNAN-Managua FAREM Chontales, por brindarnos una enseñanza de calidad.

Los docentes de la UNAN-FAREM Chontales, quienes nos apoyaron de forma eficiente en todo nuestro proceso de educación superior.

## **Agradecimientos**

Nuestros profundos y sinceros agradecimientos están dirigidos a:

Dios Todopoderoso por ser nuestra mayor fortaleza en todos los momentos, que nos da la fuerza y aliento para seguir adelante para cumplir nuestras metas y sueños.

A nuestros esposos

Nuestros padres y madres de familia, quienes nos apoyaron de forma incondicional.

Nuestro tutor Lic. Jader Wilder González Solís, por sus excelentes orientaciones científicas que favorecieron de forma positiva para culminar con éxito el presente trabajo de Seminario de Graduación.

El personal de la biblioteca de la UNAN-FAREM Chontales, por servirnos con eficiencia a la hora de la consulta de la información requerida para nuestro trabajo.

Otros docentes de diferentes disciplinas quienes también nos apoyaron de forma excelente en cuanto al curso de estos cinco años de formación profesional.

## V. Resumen

La enseñanza-aprendizaje del teatro la educación secundaria del sistema educativo nacional, debe propiciar de estrategias dinámicas para despertar el interés por parte del estudiantado.

El objetivo general del presente estudio es Determinar la Enseñanza del Teatro como herramienta que permita el desarrollo de la expresión oral, corporal, auditiva y el fortalecimiento de los valores en los estudiantes de educación secundaria nicaragüense.

La presente investigación se llevó a cabo con el propósito de ayudar a que los alumnos de educación secundaria adquieran una serie de habilidades y destrezas referidas al Teatro nicaragüense y con ello se rescate la cultura y se fortalezca la identidad nacional, todo ello junto al rescate constante de valores.

Así mismo, el trabajo se elaboró para detallar actividades que fortalezcan dicha enseñanza, todas ellas bajo el currículum del Ministerio de Educación.

De igual manera, la importancia del teatro radica en que es una actividad educativa donde el estudiante tiene su acercamiento como espectador de representaciones teatrales o a través de la literatura o de las expresiones orales.

A la vez, el teatro es una herramienta de enseñanza para el desarrollo de la creatividad, de la interpretación, de memoria, de habilidades expresivas y personales, todas estas capacidades muy indispensables para la comunicación de las personas, con las cuales, el estudiantado aprenderá más de su cultura e identidad nacional.

Palabras clave: Cultura, Teatro, Competencias.

# ÍNDICE

<b>VI. Introducción</b> .....	1
<b>VII. Justificación</b> .....	2
<b>VIII. Objetivos</b> .....	3
<b>8.1 Objetivo general</b> .....	3
<b>8.2 Objetivos específicos</b> .....	3
<b>IX. Desarrollo del subtema</b> .....	4
<b>9.1 Breve reseña histórica del Teatro</b> .....	4
<b>9.1.1 Grecia</b> .....	4
<b>9.1.2 Roma</b> .....	5
<b>9.1.3 Inglaterra (siglos XVI y XVII)</b> .....	6
<b>9.1.4 España</b> .....	6
<b>9.2 Breve reseña histórica del Teatro nicaragüense</b> .....	7
<b>9.2.1 Orígenes del teatro nicaragüense</b> .....	8
<b>9.3 Principales exponentes</b> .....	10
<b>9.3.1 Rolando Steiner</b> .....	10
<b>9.3.2 Erasmo Alizaga</b> .....	11
<b>9.3.3 Gloria Elene Espinoza de Tercero</b> .....	12
<b>9.3.4 Pablo Antonio Cuadra</b> .....	13
<b>9.4 Importancia de la enseñanza del teatro en la Educación Secundaria</b> .....	13
<b>9.4.1 ¿Por qué es importante la enseñanza del teatro en los adolescentes?</b> .....	14
<b>9.5 Aspectos relevantes en la enseñanza del teatro nacional</b> .....	15
<b>9.5.1 Enfoque pedagógico</b> .....	15
<b>9.5.2 Teatro como disciplina artística</b> .....	16
<b>9.5.3 El teatro como estrategia didáctica</b> .....	17
<b>9.5.4 Propósitos del teatro, como arte dramático en la educación</b> .....	18

9.5.5 Competencias en la educación teatral.....	18
9.5.6 Formación del profesorado como artista pedagogo.....	20
9.5.7 ¿Cómo romper las barreras para la enseñanza del teatro? .....	22
9.5.8 Medios y recursos.....	23
9.5.9 Donde trabajar y representar.....	24
9.6 Actividades que fortalezcan la enseñanza del teatro .....	24
9.6.1 Preliminares.....	24
9.6.2 Sensibilización.....	26
9.6.3 Creatividad corporal.....	27
9.6.4 Creatividad vocal.....	28
9.6.5 Expresión de lenguaje teatral.....	30
X. Conclusiones .....	31
XI. Referencias bibliográficas.....	33
XII. Anexos .....	35

## **VI. Introducción**

La enseñanza y aprendizaje del teatro en educación secundaria, es indispensable para fortalecer el conocimiento de los estudiantes. Mediante este arte, los estudiantes adquieren habilidades y destrezas que servirán para conocer la cultura nacional y local, así como para en un futuro emprender.

Es por ello que, la asignatura de Talleres de Arte y Cultura (TAC), que se imparte en educación media (secundaria), y en especial el teatro, debe propiciar estrategias didácticas motivadoras, para que los estudiantes se interesen por la cultura y arte del país y cree seres humanos capaces de promover y rescatar las costumbres y tradiciones de la tierra que los vio nacer.

Por tal razón, es necesario que los docentes se apropien de estrategias de enseñanza-aprendizaje para fortalecer el proceso educativo y que realmente los aprendizajes sean significativos. Por tal motivo, se realizó esta indagación, la cual apoya a los educadores de estrategias de enseñanza-aprendizaje aptas para mejorar la calidad de la educación en cuanto a la enseñanza-aprendizaje del teatro en los TAC.

Para una mejor comprensión del trabajo, éste se encuentra estructurado en apartados. El primero hace referencia a la justificación, donde se establece el por qué y para qué de la investigación. Un segundo apartado, se refiere a los objetivos en donde se describe la importancia del teatro, así como describe y se especifica el alcance pedagógico artístico del teatro.

Otro gran apartado hace énfasis en el desarrollo del subtema, en el cual se expone una serie de temáticas relevantes y significativas tales como: Breve reseña histórica del teatro, orígenes del teatro nacional, principales exponentes, aspectos relevantes en la enseñanza del teatro nacional entre los que destacan el teatro como disciplina artística, el teatro como estrategia didáctica, competencias en la educación teatral y formación del profesorado como artista pedagógico.

A la vez, se detallan una serie de actividades que faciliten la enseñanza-aprendizaje del teatro como las actividades preliminares, de sensibilización, de creatividad vocal, y corporal, entre otras.

Por último, se presentan una serie de conclusiones relevantes de la indagación. Así mismo, se muestran una serie de anexos que dan mayor eficiencia a la presente investigación documental.

## **VII. Justificación**

La enseñanza del Teatro no es un tema nuevo, ésta ha existido a lo largo de los siglos desde que el hombre inició a representar el medio natural que los rodeaba. Con el pasar de los años, se ha venido presentando una serie de cambios que hoy en día se enseña en las escuelas de todo el mundo.

Tomando en cuenta a los jóvenes nicaragüenses, ha sido notorio que ellos en su mayoría, no se interesan en este arte. Esto debido a que, en años anteriores no se enseñaba en el sistema educativo. Es hasta en los últimos tiempos en que se ha venido rescatando la enseñanza del Teatro, pero aún hace falta una pedagogía apta para que sea aceptable por el estudiantado.

Por tal motivo, se realiza la presente investigación, porque de esta manera se ayudará a que los alumnos de educación secundaria adquieran una serie de habilidades y destrezas referidas al Teatro nicaragüense y con ello se rescate la cultura y se fortalezca la identidad nacional.

Así mismo, en este trabajo se detallan actividades que fortalezcan dicha enseñanza, todas ellas bajo el currículum del Ministerio de Educación, con lo cual los estudiantes desarrollen competencias integradoras y que ellos mismos sean partícipes y protagonistas de su propio aprendizaje.

De igual manera, éste trabajo documental sirve para que se fomenten los valores patrios, reconociendo que Nicaragua posee una diversidad cultural inigualable que se puede fortalecer mediante la enseñanza del Teatro. Por lo tanto, para que dicha enseñanza sea exitosa, no debe omitirse utilizar una pedagogía acorde a las capacidades de los estudiantes.

Además, este estudio no solo servirá para fortalecer la enseñanza del Teatro en el estudiantado de educación secundaria nicaragüense, sino para futuras indagaciones que puedan llevar a cabo estudiantes, maestros y comunidad en general y con ello promover el rescate de la cultura a través de la enseñanza del Teatro.



## **VIII. Objetivos**

### **8.1 Objetivo general**

- Categorizar la Enseñanza del Teatro como herramienta que permita el desarrollo de la expresión oral, corporal, auditiva y el fortalecimiento de los valores en los estudiantes de educación secundaria nicaragüense.

### **8.2 Objetivos específicos**

- Describir el proceso histórico del desarrollo del teatro desde sus primeras manifestaciones, el contexto europeo y nicaragüense.
- Especificar el alcance pedagógico, artístico y didáctico de la enseñanza del teatro en la educación secundaria.
- Detallar el proceso de desarrollo de actividades que fortalezcan la enseñanza del teatro en educación secundaria
- Caracterizar la formación del profesorado para la enseñanza del teatro en la educación secundaria.

## **IX. Desarrollo del subtema**

### **9.1 Breve reseña histórica del Teatro**

Al comienzo de la historia los seres humanos vivían solo con la naturaleza que los rodeaba, no existían las ciudades, ni los puentes, ni el dinero; ni siquiera las casas se construían como ahora. Y mucho menos existía la idea del teatro tal como muchos lo conocemos hoy día. Sin embargo, ya desde el inicio de la historia de la humanidad apareció una necesidad muy fuerte en los seres humanos: la de representar los fenómenos y situaciones que observaban.

Los primeros hombres y mujeres empezaron a imitar algunos fenómenos de la naturaleza, como la lluvia, el rayo, el día, la noche, o cualquier otro que conocían pero no sabían explicar. Imitaban también acciones que ejecutaban ellos o los miembros de su comunidad, como cazar animales, dar a luz, etcétera. Dichas representaciones estaban ligadas a algunas creencias religiosas.

Así, si representaban el acto de la caza, pensaban que esta sería un éxito; si homenajaban a sus dioses, quienes muchas veces eran personajes de la naturaleza, estos se lo agradecerían posteriormente. Las representaciones se realizaban siempre de un modo similar y eran conocidas por todos los miembros de la comunidad. A estas ceremonias se les llamó rituales.

Cabe hacer mención que este apartado hace énfasis en una breve reseña del Teatro a nivel mundial, describiendo los principales contextos donde se ha desarrollado. A continuación, se destaca:

#### **9.1.1 Grecia.**

Los griegos de la ciudad de Atenas celebraban rituales en honor a Dionisio (el dios que simbolizaba la fecundidad y la vida). A esta deidad se le atribuía la introducción de la vid (uva) y por eso se le consideraba también dios del vino. Sus fiestas eran excesivas y apasionadas. En ellas, unos 50 hombres dirigidos por un jefe constituían un coro que, mediante cantos y danzas, alababan a este dios y, a menudo, contaban una historia antigua o un mito. A esta celebración se le nombró ditirambo.

Salvat (como se citó en García, 2008) sostiene que:

Tiempo después, el coro se dividió en semi coros, cada uno de los cuales respondían al otro y era guiado por un líder llamado corifeo o jefe, de modo que estos corifeos comenzaron a dialogar entre sí. Un día a tales cantos alguien respondió con palabras de Dionisio y fue entonces cuando se introdujo la representación del “propio dios”. Más adelante se invocó a otros dioses o héroes griegos, surgiendo de esta manera los personajes. Habiendo historia, diálogos y personajes estamos muy cerca de lo que es el teatro que conocemos actualmente. (p. 6-7)

Posteriormente, aparecieron distintas formas teatrales, tres de las cuales marcaron las pautas de lo que sería el teatro: la tragedia, el drama satírico y la comedia.

### **9.1.2 Roma.**

En el siglo IV a.C., la república romana había empezado su expansión y Grecia terminó siendo absorbida por esta. “Los romanos reconocieron el alto nivel cultural alcanzado por los griegos e intentaron imitarlos en muchos sentidos, hasta llegar a fusionar finalmente esta cultura con la suya. Por eso se suele hablar de la cultura grecolatina” (Tello, 2006, p. 56).

Los romanos heredaron la tradición de las últimas comedias griegas; y aunque sus primeras representaciones también estuvieron ligadas a lo religioso, terminaron convirtiéndose especialmente en un medio de entretenimiento. Los más grandes autores de estas comedias romanas fueron Plauto y Terencio.

Asimismo, introdujeron el arco dentro de las construcciones. Con este elemento arquitectónico, los teatros ya no necesitaron las colinas como apoyo para las graderías y pudieron ser situados en medio de una manzana o cuadra. La reducción de la importancia del coro hizo que el área destinada a él, la orquesta, fuera reduciéndose cada vez más, mientras el espacio de la escena fue ampliándose.

Hacia el siglo II d.C., la gran masa de la población romana demandaba espectáculo más que drama. La tragedia y la comedia fueron usadas como pretextos para crear otros entretenimientos, de tal forma que incluso las sangrientas luchas de los gladiadores se organizaban de modo teatral. El gusto popular se orientó tanto a la obscenidad como a la crítica política, lo que empezó a originar la censura de la Iglesia emergente. (García, 2008, p. 8)

### **9.1.3 Inglaterra (siglos XVI y XVII).**

Al teatro inglés de esta época se le conoce también como teatro isabelino porque se desarrolló durante el reinado de Isabel I, a finales del siglo XVI. Este fue el teatro que más se alimentó de las anteriores formas populares medievales, dejando de lado muchas de las reglas del teatro clasicista.

El teatro inglés se estructuraba en actos y escenas, intercalaba el verso con la prosa, mezclaba la tragedia y la comedia, combinaba diversas tramas a través de grandes márgenes de tiempo y espacio, unía personajes de distintas clases sociales, e incorporaba música, danza y espectáculo en toda la presentación. (García, 2008, p. 16)

De acuerdo al mismo autor, William Shakespeare es el mayor representante del teatro inglés, considerado además uno de los más grandes dramaturgos de todos los tiempos. Era especialmente hábil con el lenguaje, no solo por lo poético de sus versos y prosa, sino por la capacidad de trasladar al espectador, mediante la palabra, a espacios muy alejados y distintos entre sí. Fue también un gran conocedor de los impulsos y procesos humanos.

Shakespeare escribió numerosas obras que hasta hoy se siguen representando, no solamente en Inglaterra sino en diferentes partes del mundo y de muy diversas formas, incluso muchas de estas han sido llevadas al cine. Algunas de sus obras más importantes son Romeo y Julieta, Hamlet, El rey Lear, El mercader de Venecia, Oteló, Macbeth, Sueño de una noche de verano, entre muchísimas más.

Más aún Barone (2006) sostiene que los teatros ingleses de esos tiempos eran poligonales (casi circulares) y ubicados al aire libre, por lo que las obras se representaban en los meses de verano. El público popular solía estar de pie en un patio frente al escenario. La gente podía comer e incluso era libre de dirigirse a los actores mientras estaban actuando.

### **9.1.4 España.**

Según Tello (2006) en España, como en Inglaterra, el teatro también se pudo liberar un poco de las reglas más rígidas del Renacimiento. En el siglo XVI, España intercambió mucho con el teatro italiano, creando, para fines del XVII, un nuevo teatro propiamente español.

“Las obras se escenificaban en corrales de comedia, que eran espacios al aire libre (patios o corrales) ambientados para la representación” (García, 2008, p. 18). Además, los grupos de teatro en ese entonces estaban consolidados en compañías de actores, donde cada actor tenía un papel tipo que interpretaba siempre (el gracioso, la dama, etcétera).

## **9.2 Breve reseña histórica del Teatro nicaragüense**

En la historia del teatro en Nicaragua no se registra la creación de organizaciones teatrales, sino, posterior a 1979. La actividad teatral sostenida antes de esta fecha careció de un apoyo organizacional o sindical que velara por aspectos gremiales o aglutinara a los teatristas para promover el desarrollo de esta disciplina artística. La actividad teatral estuvo organizada y dirigida desde las mismas agrupaciones y personalidades del teatro y de algunas instituciones culturales que dieron un perfil al movimiento teatral nicaragüense, a pesar de sus disparidades.

Los esfuerzos por hacer del teatro una tradición, de parte del estado nicaragüense, han sido nulos, salvo algunas excepciones. Desde las postrimerías del siglo XIX, inicio del período republicano, se produjeron acontecimientos esporádicos que sentaron las bases de una limitada actividad teatral, desarrollada por esfuerzos privados o independientes.

Como bien señala el maestro Jorge Eduardo Arellano, la fundación del Teatro Municipal de León (1885), el Teatro de Granada (1888), el Teatro Castaño (1896) y el Teatro Variedades (1905), ambos en Managua, propiciaron el advenimiento de un sinnúmero de compañías teatrales, españolas y sudamericanas, principalmente la de Don Pepe Blen, asentada definitivamente en Nicaragua, para heredar generaciones de actores y actrices, que continúan en la escena nacional.

Boaco fue también una cuna importante de actividad teatral, bajo la tutela de José Nieborowsky y Ofelia Morales, considerados los primeros dramaturgos quienes heredaron la pasión por el teatro a Flavio Tijerino y Armando Incer, fundadores del Grupo U y el grupo Teatro Ensayo.

Pablo Antonio Cuadra, junto a José Coronel Urtecho y Joaquín Pasos descollaron con el Movimiento de Vanguardia, proponiendo un teatro de “avanzada”, adelantado al teatro del absurdo, por tanto, novedoso. Movimiento contestatario e irreverente frente a lo establecido y generador de actividad escénica y literaria en los parques, colegios, atrios y torres de iglesias.

Las universidades, producto de la autonomía, fueron también un núcleo formador y servidor de actores para todas estas agrupaciones, lo mismo que los grupos de colegios de secundaria a inicios de los 70.

Entre los más destacados están el Teatro Estudio UNAN, integrado por Xiomara Centeno, José Arias, Alba Rojas, Andrés Valle, Lesbia Espinosa, Charles Delgadillo y Johny Villares, luego pasó a llamarse OLLANTAY por las implicancias políticas que representaba el Teatro Estudio Universitario TEU de León, dirigido por Alan Bolt, integrado por Salomón Alarcón, Edgard Mungía, Omar Cabezas, entre otros.

El Teatro Experimental de la UNAN-León dirigido por Jaime Alberdi, donde destacaron Alberto Icaza, Julieta Jirón y Edgard Sarria, el Teatro Estudio de la Universidad Centroamericana TEUCA, bajo la dirección de Mario González Gramajo.

Otro foco de atención fueron los grupos estudiantiles como el Teatro Experimental del Instituto Ramírez Goyena fundado por Socorro Bonilla Castellón y el Teatro Experimental el Guegüense del Instituto René Schick fundado por Nydia Palacios.

### **9.2.1 Orígenes del teatro nicaragüense.**

Hacia 1964, el dramaturgo nicaragüense Rolando Steiner escribía una llamada de atención sobre el arte escénico en nuestro país y al mismo tiempo lanzaba esta pregunta: ¿Hubo una vez teatro en Nicaragua?

La aparición de El Güegüense en el siglo XVII dio a Nicaragua el privilegio de ser la cuna del arte teatral latinoamericano; sorprende, sin embargo, el hecho de que esta extraordinaria producción popular no promoviera un movimiento teatral trascendente y definido en Nicaragua. (Steiner en: Del Valle, 1991, p. 1060)

A como se describe en la cita expuesta, a pesar de que en Nicaragua existen grandes obras teatrales, históricamente no se le ha dado el valor que se merece tan apreciable arte.

#### **9.2.1.1 El teatro como *Literatura dramática*.**

El teatro como literatura dramática en Nicaragua tuvo muy inciertos comienzos ("el teatro y sus intentos", los llama Arellano en su Panorama de la literatura nicaragüense), muchas de cuyas iniciales ejemplificaciones se han definitivamente perdido. Este Inventario que Arellano ahora nos presenta está dividido en 4 partes: I "Las raíces (Siglo XVI-XIX)". II

"Los altibajos de una tradición"(1900-1950). III "La época de oro" (1951-1978) y IV "Entre la euforia y el deterioro" (1979-1987). (Del Valle, 1991, p. 1061)

El autor comienza por introducir a la obra estudiando las raíces del teatro nicaragüense desde los antecedentes prehispánicos hasta finales del siglo XIX, basándose para dicha indagación en los testimonios de los diversos Cronistas de Indias que fueron protagonistas y estudiosos de la época; y continua con la exposición del "teatro misionero", realizado por el sector religioso encargado de la difusión y conversión de los indígenas a la fe de España.

Aparece más tarde la pieza El Güegüense, escrita a finales del siglo XVII, de autor desconocido, que constituye la producción más importante del teatro colonial y es a una de las cuales se le ha dedicado mayor número de estudios por parte de los investigadores del tema.

De acuerdo a Del Valle (1991) El Güegüense, el primer personaje de la literatura nicaragüense y seguramente también uno de los primeros de la literatura popular de Hispanoamérica.

El Güegüense, a pesar de nacer en el momento inicial de nuestro mestizaje cultural, ya resume, en forma caricaturesca y satírica, todas las características que hemos venido anotando como propias del nicaragüense, es decir: la picardía, desconfianza, las mafias para abrirse paso en la vida, la sorna y la aventura, el lenguaje de doble sentido, la sonrisa irónica que finalmente se torna en procacidad. "Es un personaje que el pueblo lleva en la sangre". (Cuadra en: Del Valle, 1991, p. 1062)

#### ***9.2.1.2 El teatro como representación escénica.***

El teatro como representación escénica es tratado por Arellano en esta obra con un gran acopio de datos, juicios, ilustraciones y un buen nutrido grupo de memorialistas de apoyo, ya sean de carácter bibliográfico como Berta Buitrago, Falcinelli Graciozi y Pio Bolaños para el estudio de los espectáculos en Nicaragua durante la segunda mitad del siglo 19, o de carácter informativo por medio de acercamientos y consultas entre los mismos miembros de los diferentes grupos escénicos que trataban de conformarse en 1950. (Del Valle, 1991, p. 1062)

Inicia esta sección por medio de una exposición histórica de los espectáculos aborígenes que se realizaban en nuestro país a raíz de la Conquista y que fueron descritos y clasificados por Fernández de Oviedo y Daniel G. Briton en su época; de esta manera, Briton clasifica los espectáculos aborígenes en cinco formas representativas: 1) Danzas sencillas 2) Danzas con

cantos 3) Danzas con recitaciones en prosa 4) Recitaciones con música de un solo actor 5) Dramas completos con música, ballet, diálogos y trajes.

### **9.3 Principales exponentes**

#### **9.3.1 Rolando Steiner.**

Rolando Steiner dramaturgo nicaragüense nacido en Managua en 1936 y muerto en esta misma ciudad en 1987. Se considera uno de los autores más destacados de la literatura centroamericana.

Hijo de la poeta María Teresa Sánchez. En su obra hay una gran influencia del teatro culto europeo, desde los clásicos griegos hasta Beckett y Ionesco, así como del psicoanálisis, el surrealismo, el existencialismo y el absurdísimo. Sus principales obras:

- Antígona en el infierno (1958)
- Judit (1959)
- Un drama corriente (1960)
- La pasión de Helena (1962)
- La puerta (1964)
- La mujer deshabitada (1975)
- La Agonía del poeta (1977)
- Estado de culpa (1977)
- La noche de Wiwiti (1982)
- La historia de Bruce (1983)
- La paz en la sombra (1984).

Poseído por el teatro, Rolando Steiner (1936-1987) se entusiasmaba menos por el cine. Sus columnas raramente eran analíticas y las escribía como *modus vivendi*, sin responder a una necesidad vital. Con todo, sus aportes no pueden eludirse en el desarrollo de nuestra cultura cinematográfica. Escuetamente, pero asimilando con interés la información, comentaba los estrenos, los filmes laureados en Cannes y los Óscar de Hollywood; pero se ocupaba más de las actividades teatrales del país. De hecho, era su principal cronista y vocero o líder de las damas capitalinas del TEM (Teatro Experimental de Managua), además de influir en los Güegüenses de Oro que otorgaba el diario La Prensa establecidos por Pablo Antonio Cuadra a los mejores directores, actores y piezas escenificadas cada año. Antes del terremoto, Rolando ya había



abandonado su oficio en La Prensa y lo retomaría en 1975 al dirigir, en Novedades Cultural, “La Página de Steiner”.

Dramaturgo de vocación, Rolando se abstenía lo comunicó una vez de escribir dramas sociales en los cuales el patrono viola a la campesina; o teatro ideológico, en donde los magnates son vilipendiados por el héroe de convicciones marxistas. Él optó, entonces, por las conflictivas relaciones matrimoniales de la burguesía, mundo que frecuentaba para denunciar sus falsos valores.

Casi genial e incisiva, su parla de cafetería también era implacable. Pero su alma angustiada y atormentada le condujo a un pesimismo radical, sustentado en la corriente de moda del existencialismo sartriano, como lo reflejó en su monólogo, La mujer deshabitada (1970), basado en una narración de Simone de Beauvoir (1908-1986). En sus notas cinematográficas, sin embargo, resultaría muchas veces optimista y justo; así se constata en la siguiente de Romeo y Julieta (1968) del director italiano Franco Zeffirelli (1923): “No es, pues, una obra de teatro filmada al estilo de las recreaciones de Orson Welles, sino la interpretación novedosa y admirable de una de las obras más difíciles del genial autor inglés”. (Cuadra, 2017)

### **9.3.2 Erasmo Alizaga.**

Actor nicaragüense. Profesor de Expresión Corporal de la Escuela Nacional de Teatro. Desde 1974 forma parte del elenco de Comedia Nacional y actualmente es director artístico de este grupo. Bachiller egresado del Instituto "René Shick", donde se inició en el arte escénico estimulado por la Lic. Nidia Palacios Vivas, fundadora del Teatro Experimental de este instituto. La primera obra donde Alizaga se encontró con un personaje teatral, fue en "Los Títeres de Cachiporra", de Federico García Lorca, bajo la dirección del Lic. Charles Delgadillo, actualmente residente en España y dedicado a la carrera teatral a nivel profesional.

Alizaga, con su entusiasmo y posibilidades para el arte escénico, ingresó a la Universidad y comenzó la carrera de Ingeniería Civil, al cursar el cuarto año se dio cuenta que lo que más le gustaba e interesaba era el teatro y dejó la ingeniería para dedicarse por entero al arte escénico.

Durante varios años fue profesor de Teatro en el Instituto Nacional Central Ramírez Goyena, donde dirigió varias obras con elencos estudiantiles.

En 1986 en el Segundo Festival que organizó la ASTC, asociación que presidió Rosario Murillo durante el gobierno sandinista, Erasmo, como actor característico, ganó el primer premio en actuación masculina en el personaje de Euclión de la famosa obra greco-latina "La Olla", de Tito Maccio Plauto.

Bajo la Dirección de Adolfo Shapiro, director soviético invitado, hizo el personaje de Gaev, en "El Jardín de los Cerezos", de Anton Chejov. Nelson Dorr, director cubano le confió el papel protagónico Ze del Burro, en "El Pagador de Promesas", y el de Timbira en "La Difunta ", de Nelson Rodríguez. Ha sido dirigido también por Herita Stern, Nicolás Dorr y Janet Langon.

Como director artístico de Comedia Nacional, ha llevado a escena, varias obras para niños, "Dulcita y el Burrito", "La Gallina Ciega", "Pasadas entre Tío Coyote y Tío Conejo", "El Gato Simple", "Pelusín Frutero", "Historia de una Muñeca Abandonada", "La Brujita que era "Buena", "Fiesta de Juguetes", "Retablo Navideño", y "Caperucita Roja". En obras para adultos ha realizado "Los Hijos de Medea", "Los Celos y el Divorcio", "Acto cultural".

En el Primer Festival de Autores Nicaragüenses en 1991, presentó tres obras, "Fiesta de Juguetes", "Chinfonía Burguesa" y "Judas", monólogo donde él actuaba y se autodirigía. Su nombre figura en la Cinematografía nicaragüense. Ha viajado por España, Costa Rica, México y Moscú. Hasta el momento que cerramos estos datos de su trayectoria, sabemos que tiene en estudio varias obras tanto para niños como para adultos

### **9.3.3 Gloria Elene Espinoza de Tercero.**

Gloria Elena Espinoza De Tercero nace en la ciudad de Jinotepe, el 10 de Agosto de 1948, siendo hija única del contador Silvio Espinoza Rocha y la artista Aurora Padilla Martínez.

Cursó estudios primarios en la escuela "Las Salinas" y secundarios en el colegio religioso "Sagrado Corazón de Jesús" y en el colegio de "La Asunción" de la ciudad de León (León), donde la familia se trasladó por cuestiones laborales.

En 1967 ingresa en la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua en León para estudiar Derecho, pero un accidente automovilístico la obligó a dejar los estudios y trasladarse a Managua para cuidar de su padre.

Tiempo después ingresó en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua y obtuvo en 1972 el título de Profesora de Educación Media en la especialidad de Ciencias Sociales y en 1976 el título de Licenciada en Ciencias de la Educación en la Especialidad de Ciencias Sociales.

Escritora, novelista, ensayista, dramaturga, profesora y pintora nicaragüense, autora de "La casa de los Mondragón" (1998), "El sueño del ángel" (2001), "Túnica de lobos" (2005), "Conspiración" (2007), "Noche encantada" (2008) y "Aurora del ocaso" (2010).

#### **9.3.4 Pablo Antonio Cuadra.**

Escritor, poeta, ensayista, dramaturgo, profesor, periodista y abogado nicaragüense, autor de "La tierra prometida" (1952), "Por los caminos van los campesinos" (1957), "El nicaragüense" (1967) y "Siete árboles contra el atardecer" (1980).

Pablo Antonio Cuadra nace en Managua el 04 de Noviembre de 1912 y fallece en la misma ciudad el 02 de Enero del año 2002. Hijo del jurista, canciller y diplomático Carlos Cuadra Pasos y de la señora Mercedes Cardenal Arguello.

Estudia en el colegio jesuitas "Centroamérica de Granada" y luego Derecho en la Universidad de Oriente y Mediodía de Granada.

Desde joven Pablo Antonio Cuadra se suma a las tendencias vanguardistas de su época, fundando junto con otros escritores el movimiento literario denominado "Vanguardia".

En 1945 ingresa a la Academia Nicaragüense de la Lengua, cuya dirección asume en 1964. En 1956 es brevemente encarcelado por el régimen de Anastasio Somoza Debayle y se exilia en México, España y Costa Rica.

Pablo Antonio Cuadra enseña Literatura en la Universidad de Texas en Austin en 1985 y en 1993 es nombrado Rector de la Universidad Católica (UNICA).

#### **9.4 Importancia de la enseñanza del teatro en la Educación Secundaria**

El teatro, es una de las manifestaciones artísticas más antiguas y primarias que conoce el hombre, ocupaba un gran lugar ya que era un fenómeno a partir del cual una sociedad podía exponer en tono de tragedia o de comedia aquellos elementos que caracterizaban su cotidianidad.

#### **9.4.1 ¿Por qué es importante la enseñanza del teatro en los adolescentes?**

El teatro es una actividad educativa donde el estudiante tiene su acercamiento como espectador de representaciones teatrales o a través de la literatura o de las expresiones orales. El teatro es una herramienta de enseñanza para el desarrollo de la creatividad, de la interpretación, de memoria, de habilidades expresivas y personales, todas estas capacidades muy indispensables para la comunicación de las personas. Pensado como proceso de aprendizaje y no como resultado, permite desarrollar la creatividad individual y grupal, estimula la integración en conjunto a través del juego dramático desarrollando el vínculo y la confianza personal. (EducaBolivia, 2017)

“El Teatro en la educación permite que, de forma lúdica, los estudiantes desarrollen aspectos vinculados con el conocimiento de sí y de su entorno, para poder comprender, a largo plazo, la manera en que se relacionará con este” (Larousse, 2013, p. 689).

Es así que el teatro, por su valor formativo y humano, actúa con distintos objetivos esenciales de la educación, ya que desarrolla y refuerza las capacidades individuales y las habilidades sociales de los estudiantes y docentes, integrando a toda la Comunidad Educativa.

De acuerdo a Pinillos (2016) las nuevas concepciones educativas, en la práctica teatral el alumno es el protagonista de su propio aprendizaje, de modo que ejercita sus habilidades personales, de memoria, expresividad y creatividad, así como las relacionadas con la autoestima e iniciativa. Todas estas capacidades individuales se refuerzan con el trabajo en grupo, un verdadero trabajo cooperativo en el que el esfuerzo de uno es el de todos.

Los alumnos dependen, confían y aportan en el desarrollo de un proyecto desde los ensayos hasta la puesta en escena, que culmina en la representación, donde todos ellos viven el reconocimiento del trabajo realizado y la satisfacción del éxito compartido.

El teatro es un arte que combina discurso, movimiento, música, sonidos, gestos y escenografía para presentar de forma visible la imaginación, representar historias, mostrar conflictos o compartir ideas, emociones y sentimientos. El teatro es un poderoso recurso pedagógico aplicable al desarrollo de múltiples áreas: la expresión corporal, la creatividad, las habilidades sociales, la lengua, la historia, la literatura. (Larousse, 2013, p. 690)

Por tanto, se puede afirmar que la práctica del teatro, por su valor formativo y humano, cumple con varios objetivos esenciales de la educación, ya que desarrolla y refuerza las capacidades individuales y las habilidades sociales de los alumnos, lo cual redundará en un mayor rendimiento en otras actividades académicas y en su mejor desarrollo personal.

Por otro lado, el montaje de una obra teatral supone una práctica educativa que extiende sus valores más allá de los alumnos que la llevan a cabo, puesto que es también una experiencia enriquecedora y formativa para los docentes y para aquellos que asisten y colaboran en la representación. En definitiva, se trata de un proyecto que logra hacer partícipe a todo un centro y a las familias, integrando así a toda la Comunidad Educativa.

### **9.5 Aspectos relevantes en la enseñanza del teatro nacional**

Este apartado hace énfasis en los aspectos que se deben retomar en las escuelas para que el proceso de enseñanza-aprendizaje en los teatros de educación secundaria, sea de manera exitosa.

#### **9.5.1 Enfoque pedagógico.**

El Teatro es un lenguaje comunicativo complejo, donde intervienen varias personas y canales de comunicación para que un mensaje sea transmitido: el director escénico (persona que de manera general en el teatro concibe la idea de la obra y se encarga de hacer entrar en comunión a todos los elementos que la componen) debe transmitir la idea inicial de la obra a su equipo de trabajo, entre el que se encuentran: actores, escenógrafos, iluminadores, sonidistas y vestuaristas; a su vez ellos son responsables de construir cada uno de estos elementos de manera en que sean acordes con la concepción inicial de la obra; así al conjugar estos elementos el mensaje finalmente será transmitido al espectador. (Barone, 2006, p. 578)

El Teatro es un lenguaje artístico didáctico por naturaleza y el humano es un ente teatral por naturaleza. Además, permite que el espectador aprenda observándolo, articula en sí elementos de otros lenguajes artísticos y campos de conocimiento.

Según el MINED (2015) Una programación educativa no debe ceñirse únicamente al ámbito de la materia que se quiere enseñar. El uso del juego dramático como parte de una serie de técnicas teatrales, favorece la incorporación de numerosas disciplinas, tales como la literatura, la música, la historia, el arte, etc.

### **9.5.2 Teatro como disciplina artística.**

El teatro como disciplina artística, engloba tres orientaciones que son legítimas, todo va a depender del nivel educativo del alumnado, de cómo se conceptúe el teatro en la educación y de la formación del profesorado.

1. El teatro, entendido como arte dramático, es una actividad que busca un producto-espectáculo y que requiere una repetición a través de ensayos para obtener unos determinados resultados estéticos. En este sentido recuérdese que el teatro según Peter Brook (2001) es el espacio de las tres r: representación (espectáculo), recepción (espectador), repetición (ensayos). Conlleva la aparición de roles (actor, director, escenógrafo, crítico, etc.) y necesita de unos espectadores. Es en la adolescencia cuando el joven es capaz de entender la función comunicativa de cada uno de los elementos teatrales, su valor como signo, integrando cada uno de ellos en un conjunto mayor, el espectáculo o el texto dramático.

2. El teatro, entendido como materia de enseñanza en la Educación Secundaria Obligatoria, no debe consistir solamente en "hacer y ver teatro". Tampoco debe considerarse como un cuerpo de conocimientos sobre la historia y la literatura dramáticas y sobre las técnicas actorales. En esta etapa educativa, hay que optar por enfoques más flexibles y didácticamente más ricos, centrados en el proceso de investigación y aprendizaje, en el proceso de compartir y aportar ideas y en el proceso de creación.

En definitiva, la finalidad de la materia optativa Dramatización/Teatro o cualquier otro nombre que reciba según las Comunidades Autónomas no es la de formar actores, directores teatrales o escenógrafos, sino la de constituir un proceso de aprendizaje de la expresión dramática, la comunicación grupal y la creación a través del juego teatral.

3. La enseñanza del teatro ha de tener también una componente de alfabetización artística. Y ello implica ver/leer teatro, expresarse mediante teatro y hablar sobre teatro, es decir adquirir las capacidades mínimas que permitan a la persona llegar a ser un espectador activo y reflexivo –escucha activa y mirada consciente- capaz de valorar y disfrutar de la obra de arte. Se trata de conseguir que los jóvenes comprendan y aprecien las obras artísticas en sus diversas dimensiones como espectadores capacitados, críticos y conscientes. Es decir, alfabetizar

en arte dotando a los futuros ciudadanos y ciudadanas de una competencia s gnica que les permita entender el arte de la sociedad en que viven. (Navarro, 2011, p. 92)

### **9.5.3 El teatro como estrategia didáctica.**

Navarro (2011) establece que la enseñanza del Teatro como estrategia didáctica permite:

- Permite que al estudiante implicarse kinésica y emocionalmente en las lecciones y en consecuencia aprender más profunda y significativamente. Las técnicas dramáticas producen una respuesta total, un conjunto de respuestas verbales y no verbales ante un estímulo o un grupo de estímulos, por lo que proporcionan la oportunidad para realizar actividades auditivas, visuales, motrices y verbales, posibilitando que el sujeto del aprendizaje tenga experiencias simultáneas en todos los planos de su persona y no limitando el aprendizaje a una mera experiencia intelectual.
- El estudiante se mete dentro del relato e interactúa con conceptos, personajes o ideas. Promueve una mayor comprensión del material y aumenta la comprensión de los textos.
- Promueve el lenguaje y desarrollo del vocabulario.
- Estimula la imaginación y el pensamiento creativo, fomenta el pensamiento crítico y un uso más elevado de procesos cognitivos. Utiliza las inteligencias múltiples. Y también las técnicas dramáticas actúan como puente de conexión entre las competencias en comunicación ling stica o la competencia social y ciudadana, y la competencia cultural y artística.
- Los estudiantes tienen que pensar cuidadosamente, organizar y sintetizar la información, interpretar ideas, crear nuevas ideas y actuar cooperativamente con otros.
- Implica diferentes dimensiones y diferentes habilidades del estudiante.
- Proporciona al alumnado sentido de propiedad sobre su aprendizaje. El profesorado deja de ser el protagonista y permite que los alumnos se conviertan en el foco central. Esto significa para el alumnado alcanzar mayores grados de empoderamiento. Por otra parte, se establece un tipo de relación no habitual entre los estudiantes y los docentes, ya que el marco global en que se desenvuelven las técnicas dramáticas suele ser más lúdico y creativo.
- El teatro trabaja con la interrelación de las artes: literatura, música, pintura, la danza, el canto. En este sentido, es el ámbito del lenguaje total. (p. 94)

En síntesis, las estrategias didácticas teatrales por su carácter transversal e interdisciplinario se revelan como un instrumento didáctico eficaz para desarrollar aspectos de las competencias básicas y especialmente: competencia en comunicación lingüística; competencia cultural y artística; competencia social y ciudadana; competencia para aprender a aprender; y competencia en autonomía e iniciativa personal.

#### **9.5.4 Propósitos del teatro, como arte dramático en la educación.**

De acuerdo a Motos (2009), los propósitos del Teatro en la educación son:

- Desarrollar el gusto por las manifestaciones artísticas: formación del sentido estético.
- Estimular la capacidad de interiorizar, percibir, expresar y comunicar.
- Desarrollar la creatividad y la capacidad de expresión personal.
- Conocer y utilizar los elementos propios del lenguaje dramático para representar pensamientos, vivencias y sentimientos.
- Fomentar la idea de que las obras artísticas son un patrimonio cultural colectivo, que debe ser respetado y preservado.
- Adquirir técnicas de expresión teatral (dramatización, improvisación, teatro con objetos, etc.).
- Adquirir criterios para comprender, valorar y contextualizar espectáculos de artes escénicas y reflexionar sobre la riqueza cultural de la sociedad mediante la comparación de diversas experiencias artísticas. (p. 14-15)

#### **9.5.5 Competencias en la educación teatral.**

El teatro es un medio al servicio del alumnado y no un fin en sí mismo. No se trata de formar actores o actrices sino utilizar las formas y estrategias dramáticas para educar personas, por lo tanto ha de ser una actividad o una materia articulada para todos y no sólo para los más dotados.

De acuerdo al autor Motos (2009), la educación teatral tiene las siguientes competencias:

- Competencia de expresión corporal: Encontrar diferentes maneras de moverse para realizar la interpretación de un personaje dado y para crear unos efectos específicos. Elegir y usar técnicas de movimiento específicas para exteriorizar y comunicar sensaciones, sentimientos e ideas, adaptando el movimiento en respuesta a diferentes circunstancias dadas. Demostrar fluidez proporcionando distintas respuestas de



movimiento ante una situación y un tiempo limitados. Demostrar flexibilidad en los movimientos incorporando niveles, velocidad, intensidad y direcciones diferentes en las actividades de movimiento. Mostrar desinhibición y espontaneidad en las actividades de movimiento.

- Competencia de expresión oral: Encontrar diferentes maneras de utilizar la voz para realzar la interpretación de un personaje y para crea efectos concretos. Elegir y utilizar técnicas de voz específicas y de efectos vocales adecuados en respuesta a una interpretación concreta y a diferentes circunstancias. Proyectar la voz apropiadamente en el espacio del taller con intención de comunicar. Emplear una articulación y dicción claras para elaborar la caracterización de un personaje o situación. Sonorizar poemas, situaciones, imágenes, etc. Realizar la lectura expresiva e interpretativa de textos dados.
- Competencia de improvisación: Combinar palabra, gesto y movimiento para realizar una interpretación eficaz y para caracterizar un personaje. Recurrir a la memoria emocional y representar gestos y expresiones del cuerpo, voz, movimiento y hacer uso del espacio. - Elegir las formas dramáticas más efectivas y los medios teatrales más apropiados para representar ideas, experiencias, sentimientos, pensamientos y creencias determinados. Aplicar convenciones teatrales para la caracterización de personajes.
- Competencia de uso de los elementos y estructuras del lenguaje dramático: Planificar y representar escenas con coherencia, desarrollando el comienzo, el medio y el final y proponiendo finales alternativos a una situación dada. Sintetizar y comunicar claramente el objetivo o tema de una situación o escena. Utilizar elementos técnicos y escenográficos para realzar el efecto dramático. Teatralizar textos no dramáticos (poemas, relatos, canciones, imágenes, noticias, etc.) Adoptar diferentes roles teatrales (autor, actor, escenógrafo, crítico). Velar por las cualidades técnicas y estéticas de la representación para conseguir un resultado aceptable.
- Competencia de contextualización, análisis y valoración: Valorar las propias habilidades, haciendo balance de las adquisiciones alcanzadas (técnicas, culturales y comportamentales) y tomando conciencia del propio saber expresar. Analizar textos teatrales. Valorar críticamente textos teatrales, espectáculos y otras manifestaciones escénicas. Adquirir criterios para comprender cómo han cambiado las manifestaciones

teatrales a lo largo del tiempo y como se relacionan con otros ámbitos (ciencia, religión, sociedad, arte). (p. 15-16)

### **9.5.6 Formación del profesorado como artista pedagogo.**

Todavía en algunos ambientes se mantiene la controversia y el rechazo entre actores (artistas) y profesores (pedagogos) por la cuestión de quién tiene que impartir la asignatura de Dramatización o Taller de Teatro en los centros de Educación Secundaria y ahora la de Artes Escénicas.

Está claro que el profesorado de Educación Secundaria o Bachillerato no tiene una formación específica teatral y no son los más aptos para impartir estas materias. Pero también es evidente que los actores y las actrices tampoco saben cómo enseñarlas, pues carecen de la formación pedagógica y didáctica necesaria. (Brook, 2011, p. 46)

La realidad muestra que el actor no sabe cómo funciona un aula, ni el profesor cómo funciona el teatro. No se puede reproducir en clase o en los talleres con niños y adolescentes los mismos esquemas docentes que utilizaban los profesores de las escuelas de Arte Dramático.

De acuerdo al MINED (2015), no basta con saber de teatro para enseñar teatro. Lo mismo que para enseñar Física, Literatura o Música, no es suficiente con dominar el contenido de estas disciplinas. La formación profesional ha de estar completada con una capacitación en Didáctica. Y un axioma básico de esta didáctica aplicada al ámbito escolar es entender el juego como el punto de partida para cualquier indagación pedagógica. El juego dramático se constituye, pues, como el recurso metodológico fundamental.

“Para enseñar teatro en el ámbito educativo, para hacer teatro con jóvenes, es necesaria tanto una formación artística como pedagógica. En este sentido, el artista-pedagogo es un actor o actriz con formación pedagógica o un enseñante con formación artística teatral” (Motos, 2009, p. 20).

Laferrière (2010) ha conceptualizado los rasgos del perfil del artista pedagogo que se concretan en los siguientes:

- Dosifica el saber, saber hacer y saber ser.
- Ubica el placer en el trabajo y en el juego: construir la pasión y el placer en el aprendizaje.

- Tiene confianza en sí mismo y en los otros.
- Sabe utilizar la flexibilidad y el rigor.
- Integra la persona y los sucesos.
- Sabe escuchar el entorno, las personas y los sucesos.
- Utiliza técnicas de mezcla.
- Tiene elementos de sorpresa en reserva para crear determinados efectos. (p. 26)

Del mismo modo, Motos (2009) expresa que las competencias que debe tener el profesorado como artista pedagógico son:

Competencia de apropiación:

- Ponerse al día sobre lo que ocurre en arte y educación.
- Hacer transferencia del conocimiento a la propia experiencia.
- Establecer los lazos entre arte y pedagogía.

Competencia de adaptación:

- Utilizar la improvisación pedagógica y teatral.
- Analizar reflexivamente la práctica.

Competencia de creación:

- Compaginar la creación pedagógica y teatral.
- Ser capaz de realizar el traslado desde la invención a la producción.
- Se capaz de utilizar tanto la creación individual como la colectiva.

Competencia de definición:

- Definir los roles del profesor.
- Definir de los roles de los alumnos: autor, actor, director, técnico, crítico. (p. 21)

Lo anterior descrito, hace énfasis en que para que la enseñanza del Teatro en la educación secundaria sea exitosa, el MINED debería procurar capacitar a sus docentes que imparten esta asignatura, y que no les den las horas a los maestros solo por rellenar la carga horaria, cuando éstos, ni si quiera les gusta el Teatro.

### **9.5.7 ¿Cómo romper las barreras para la enseñanza del teatro?**

Romper barreras físicas, psicológicas y sociales que inhiben o alejan a los estudiantes a acceder y participar en las artes escénicas, es una tarea, como la mediación, en la que han de intervenir múltiples agentes en cadena.

Las barreras de acceso están constituidas por los obstáculos y factores que alejan al público de los espacios culturales. Entendemos aquí por público o espectador tanto a la persona que asiste (consume) a un espectáculo como a la que participa de alguna manera en las artes y la cultura. (Motos, 2009, p. 24)

Según McCarthy y Jinnett (2001) sostienen que las barreras a la hora de participar o no en actividades culturales se deben a la participación. La participación frecuente, ocasional o rara está motivada por diversos factores: la experiencia habida en un arte concreta, el conocimiento de la misma, la educación y los antecedentes familiares.

Los modos de participación se suelen reducir básicamente a tres, según el grado de implicación: a) de forma práctica y activa, por ejemplo, formando parte de un grupo de teatro; b) a través de la asistencia a espectáculos; c) a través de los medios de comunicación, por ejemplo, ver un concierto en televisión. (Motos, 2009, p. 25)

De igual manera, Navarro (2011) propone una serie de estrategias para romper las barreras de la enseñanza del teatro en los estudiantes. Se presentan a continuación:

1. Diversificar. Se trata de estrategias de aproximación a grupos hostiles o indiferentes. Entre ellas:

- Ofertar una programación relevante para los intereses del público joven y adolescente.
- Los artistas van a la comunidad (escuelas y lugares de reunión de los jóvenes) para explicar su lenguaje artístico.
- La organización (teatros y organismos culturales) envía personal a conocer el colectivo en los lugares en que estos se sienten cómodos, para explicarles qué les puede ofrecer el teatro.
- Poner el énfasis en los aspectos sociales de la experiencia, ofreciendo propuestas a grupos y colectivos sociales.

2. Ampliar. Se trata de atraer a aquellos colectivos que están predispuestos, que tienen percepciones favorables de las artes, pero que no acaban de asistir. Ampliar supone romper las barreras prácticas. Las estrategias más oportunas son:

- Conseguir información del colectivo para entender sus estilos de vida.
- Obtener información sobre los canales de comunicación que utilizan (diarios, radio, e-mail, etc.) y sobre los mensajes que mejor les llegan y estimulan a la hora de tomar la decisión de asistir a los espectáculos.

3. Profundizar. Incluye las estrategias dirigidas a los espectadores habituales para ampliar su experiencia. Las más recomendadas suelen ser:

- Organizar actos especiales, seminarios, talleres, conversaciones con los artistas, etc.
- Aumentar la dimensión social de la experiencia, ofreciendo actos sociales después del espectáculo, con el objetivo de que los asistentes se sientan más cómodos y para acentuar el sentimiento de pertenencia a una comunidad. (p. 62-63)

### **9.5.8 Medios y recursos.**

Para el montaje de una obra de teatro, como para cualquier actividad, se necesitan:

- Contar siempre con ropa cómoda ayudará a sentir mayor libertad para realizar todo tipo de movimientos, como tirarse al suelo, agacharse, saltar, etc.
- El calzado también debe ser cómodo. Cuando se trabaja en piso de alfombra o madera es posible trabajar descalzos, lo que ayuda a desarrollar flexibilidad y sensibilización de los pies.
- Siempre resulta atractivo contar con el “Baúl de teatro”, donde se contienen objetos, piezas de vestuario y otros elementos que nos ayudarán a enriquecer el trabajo a desarrollar.
- Es recomendable contar siempre con el material que se va a utilizar, además del cuaderno de trabajo, que permitirá llevar planificaciones preparadas previamente, registro de clases, comentarios personales, entre otros.
- Al igual que en cualquier otra área formativa, no es recomendable utilizar las horas asignadas a resolver pendientes. Un niño jugando, es un niño trabajando. (Holovatuck, 2012)

Cabe destacar que también existen los recursos económicos, los que se deben considerar son: fotocopias, materiales diversos para la utilería, escenografía o maquillaje, entre muchos otros materiales que, según sea la propuesta, van siendo necesarios.

Frente a esto, el facilitador debe anticiparse a estos requerimientos y resolver como conseguir estos recursos. En los mejores casos, estos deberían ser proporcionados por el establecimiento educativo o por el centro de padres, ya que esta actividad aporta a la formación integral de los participantes y favorece la vida cultural de su medio inmediato.

### **9.5.9 Donde trabajar y representar.**

Independientemente de los recursos de que se disponga, es posible encontrar la forma de adaptar cualquier espacio físico para realizar el taller de teatro y la presentación final, por lo que, si bien muchas veces es desestimulante no contar con un espacio específico para hacerlo, no contar con dicho lugar no es una excusa para no realizar el taller.

En las instituciones educativas hay pocos espacios especialmente destinados al desarrollo del arte teatral; en general la infraestructura es más genérica y son las salas de clases y/o los lugares comunes los que se utilizan para ensayar o realizar los actos, así como los patios, gimnasios y salones multiuso son los espacios utilizados para reunir a la comunidad y realizar las presentaciones. (Holovatuck, 2012)

Con una oportuna gestión podría conseguirse, si es necesario, espacios aledaños distintos a los que puede ofrecer el colegio para la presentación (centros culturales, juntas de vecinos, plazas, teatros municipales, entre otros), lo que además de generar un bien cultural a los vecinos, incrementa positivamente la experiencia para los estudiantes al momento de actuar.

## **9.6 Actividades que fortalezcan la enseñanza del teatro**

Existe una serie de actividades que ayudan a fortalecer la enseñanza del teatro en la educación secundaria. Para ello, los miembros de la comunidad educativa deben poner de su empeño para que los jóvenes aprendan tan bello arte.

### **9.6.1 Preliminares.**

#### ***9.6.1.1 Te salto y te pillan.***

¿Cuántos participantes se requieren?

No menos de cinco.

¿Cómo se juega?

Sala despejada de mobiliario o espacio libre.

¿En qué lugar podemos jugar?

Se elegirán dos participantes, quienes serán el policía y el ladrón. El resto del grupo se distribuirá libremente por el espacio en cuclillas. El policía perseguirá al ladrón entre las personas participantes. Si el ladrón salta sobre un participante deberá permanecer en cuclillas en el lugar que cayó y quien estaba en cuclillas se convertirá en el nuevo ladrón y deberá huir.

En caso que el policía alcance al ladrón, se invertirán los papeles y continuará la dinámica. La actividad finalizará cuando todos los estudiantes hayan cumplido el rol de policía y/o ladrón, o cuando el facilitador así lo estime. (Rojas et al. 2013, p. 89)

#### ***9.6.1.2 La maldición de la tortuga.***

¿Cuántos participantes se requieren?

No menos de seis.

¿En qué lugar podemos jugar?

Sala despejada de mobiliario o espacio libre.

¿Cómo se juega?

Las personas participantes se distribuirán libremente por el espacio. El facilitador designará, al azar, un participante quien será el mago. Este deberá perseguir a sus compañeros hasta alcanzarlos con la mano y el participante alcanzado se convertirá en tortuga, por lo que deberá acostarse de espaldas en el suelo recogiendo brazos y piernas.

Este movimiento imita a una tortuga boca arriba la que, debido a su caparazón no puede voltearse sin ayuda; entonces alguna de las personas participantes, mientras huyen, deberá voltear rápidamente la tortuga que se encuentra en el suelo. Una vez liberada la maldición, ambos podrán seguir corriendo. Si el mago es lo suficientemente rápido podrá llegar a convertir en tortuga a todos los compañeros sin darles tiempo de liberar a los encantados y será el ganador

de la actividad. El facilitador podrá ir cambiando de mago, si así lo estima conveniente. (Rojas et al. 2013, p. 91)

## **9.6.2 Sensibilización.**

### **9.6.2.1 Viaje en el bote.**

¿Cuántos participantes se requieren?

No menos de cinco.

¿En qué lugar podemos jugar?

En una sala con sillas según cantidad de participantes.

Materiales:

Venda para los ojos según el número de participantes.

¿Cómo se juega?

El facilitador dispondrá las sillas formando una fila de a dos, simulando un bote. Las personas participantes se sentarán en ellas y el facilitador les vendará los ojos; para entrar en atmósfera les entregará algunas indicaciones que guarden relación con el sentirse cómodos, entrar en contacto con su cuerpo, relajar músculos, entre otras. Luego, comenzará a leer un relato que trata de un viaje en bote.

Es importante que el relato sea en tiempo presente y que considere “imágenes” que se relacionen con sensaciones, temperaturas, colores, olores, sonidos y movimientos. Por ejemplo: “el bote se está meciendo lentamente de un lado a otro”, “el sol sobre nuestras cabezas nos produce mucho calor”, “tocamos el agua con el brazo derecho”, “escuchamos las gaviotas a lo lejos”. También podrá incluir música para ayudar a crear la atmósfera. (Rojas et al. 2013, p. 103)

### **9.6.2.2 Viaje en un capullo.**

¿Cuántos participantes se requieren?

No menos de cinco.

¿En qué lugar podemos jugar?



En una sala despejada de mobiliario o espacio libre delimitado.

¿Qué materiales vamos a necesitar?

Telas resistentes, de al menos 2 x 1 m.

¿Cómo se juega?

Se formarán grupos de no menos de cinco participantes. El facilitador repartirá una tela a cada grupo. Luego se escogerá a un participante de cada grupo, quien deberá recostarse sobre la tela extendida. El resto de los compañeros lo envolverán como un capullo y, con cuidado y sin levantarlo del suelo, comenzarán a arrastrar el capullo suavemente en dirección libre por todo el espacio, tirando de uno de los extremos de la tela sobrante.

Después de un tiempo y/o trayecto determinado por el facilitador, cambiará el participante que realizará el viaje y continuará la dinámica. La actividad finalizará cuando todas las personas participantes hayan viajado dentro del capullo y se haya realizado un intercambio de sus experiencias en el juego. (Rojas et al. 2013, p. 100)

### **9.6.3 Creatividad corporal.**

#### **9.6.3.1 La marioneta.**

¿Cuántos participantes se requieren?

No menos de cinco.

¿En qué lugar podemos jugar?

Sala despejada de mobiliario o espacio libre.

¿Cómo se juega?

El facilitador le indicará al grupo que forme una fila delante de él, de pie a unos tres metros de distancia, y les pedirá que nombren alguna parte del cuerpo como motor (cabeza, tobillo, ombligo, codo, etc.), exceptuando al primer participante que está en la fila. A continuación simulará amarrar un hilo imaginario en dicho motor, en el pecho, por ejemplo, volverá a su lugar de origen y comenzará a tirar el hilo hacia su propio cuerpo, mientras que el participante se moviliza desde el motor definido, tirado por el hilo imaginario.

Cuando el facilitador logre arrastrarlo hasta él, el participante se deberá ubicar último en la fila y se repetirá la dinámica con cada uno de los demás participantes. La idea es que no escojan el mismo motor dos veces. Si el número de participantes es reducido, cada participante podrá pasar más de una vez, siempre que mencionen nuevos motores desde donde avanzar. La actividad finalizará cuando el facilitador lo estime conveniente. (Rojas et al. 2013, p. 116)

### **9.6.3.2 La abuela fue a la feria.**

¿Cuántos participantes se requieren?

No menos de cinco.

¿En qué lugar podemos jugar?

Sala despejada de mobiliario o espacio libre.

¿Cómo se juega?

Se dispondrá al grupo en círculo. El facilitador comenzará la actividad con una frase sumada a un gesto particular que todos deberán repetir. La frase será: “La abuela fue a la feria y compró un molinillo de café”. El gesto en ese caso será girar la mano izquierda. El grupo repetirá la frase más el gesto y luego, quien se encuentre al lado derecho del facilitador, deberá decir la misma frase incluyendo el gesto, sumado a una nueva frase con el mismo enunciado, como por ejemplo: “La abuela fue a la feria y compró un abanico” y deberá inventar un gesto particular como mover la mano derecha hacia adelante y atrás como un abanico.

El grupo deberá repetir ambas frases y gestos correspondientes y así continuar la dinámica siempre hacia el lado derecho. Al participante que le corresponda el turno, siempre deberá comenzar repitiendo todas las frases anteriores antes de sumar el nuevo enunciado. En caso que algún participante se equivoque se resta de la actividad, finalizando cuando quede un solo participante en el círculo. (Rojas et al. 2013, p. 113)

### **9.6.4 Creatividad vocal.**

#### **9.6.4.1 Coro animal.**

¿Cuántos participantes se requieren?

No menos de cuatro.

¿En qué lugar podemos jugar?

Sala despejada de mobiliario o espacio libre.

¿Cómo se juega?

Se escogerá una melodía conocida por todos. Luego, cada participante elegirá el sonido de un animal (si existe un número elevado de participantes, podrá ser en parejas). Las personas participantes se dispondrán en hilera frente al facilitador quien representará al director. Este será el encargado de dar inicio a la melodía que primero entonarán todos juntos, siempre con los sonidos de los animales elegidos, y luego, solo la interpretarán aquellos que el director señale, mientras el resto del grupo guardará silencio. La idea es que el director cambie en forma dinámica de participante en participante, o de pareja en pareja, para lograr un particular coro. El facilitador también podrá jugar con el volumen, el ritmo y tono si quiere aumentar el nivel de complejidad del juego. (Rojas et al. 2013, p. 124)

#### **9.6.4.2 *La voz de los sin voz.***

¿Cuántos participantes se requieren?

No menos de seis.

¿En qué lugar podemos jugar?

En una sala despejada de mobiliario o espacio libre.

¿Qué materiales se requieren?

Set de láminas con “animales silenciosos”.

¿Cómo se juega?

El facilitador tendrá un set de láminas de “animales silenciosos”, es decir, que no poseen un sonido característico natural. Por ejemplo: mariposa, pulpo, jirafa, araña, ornitorrinco, iguana, entre otros. Las personas participantes se dispondrán en círculo y el facilitador distribuirá las láminas, boca abajo, en el centro de este. Al azar un participante dará vuelta una lámina y según la imagen que contenga, tendrá que crear la onomatopeya (reproducción de un sonido natural no

discursivo) de este. Luego será el turno del compañero del lado y continuará la dinámica hasta que todo el grupo haya participado o hasta que se agoten las imágenes. (Rojas et al. 2013, p. 125)

### **9.6.5 Expresión de lenguaje teatral.**

#### **9.6.5.1 *Mi amiga mi sombra.***

El facilitador indicará a las personas participantes que se reúnan en dúos y definan quién es A y quién es B. Luego les solicitará que se reúnan en grupo los A y los B y se sienten en círculo mirando hacia el centro. Les explicará que los A serán personajes y los B serán sus sombras. A podrá hablar en la situación que desarrollarán en el juego mientras que B deberá hacer todo en silencio absoluto.

El facilitador dirá a viva voz cualquier lugar o tema de referencia, por ejemplo el estadio, la feria, el supermercado, la oficina, el concurso de perros, etc., y a partir de ese estímulo los participantes A saldrán a jugar seguidos por sus sombras B que deberán replicar de la forma más parecida posible los movimientos de A, tal como se comporta una sombra. El tiempo de la actividad lo administrará el facilitador, quién determinará si se irá cambiando de estímulo (lugar o tema) para motivar el juego. (Rojas et al. 2013, p. 135)

#### **9.6.5.2 *Sopa de fábula.***

El facilitador invitará a las personas participantes a sentarse en círculo mirando hacia el centro e indicará que se realizará una sopa de fábula. El facilitador instalará una conversación preguntando si conocen las fábulas, revisarán en conjunto y a viva voz qué personajes participan en ellas y cuál es la moraleja que nos entrega cada una. Luego de esta breve conversación, el facilitador dirá que el espacio central del círculo es una gran olla y es donde se hará la sopa. Los ingredientes y condimentos de la sopa serán los personajes, las acciones y las moralejas de las fábulas antes mencionadas.

El facilitador indicará que, sin acordar nada previamente, irán haciendo la sopa mientras van entrando al círculo, aportando los ingredientes o condimentos al asumir los distintos personajes de las fábulas que deseen poner en la sopa, accionando el juego de expresión según se vayan encontrando en dicho caldo. Como no hay acuerdo previo podría suceder que a partir de lo que vean las personas participantes aportarán con los personajes y las acciones de una misma fábula, sin embargo también podría suceder que se mezclen las fábulas, los personajes, las historias y los finales si se produjeran. (Rojas et al. 2013, p. 138)

## X. Conclusiones

Una vez que se concluyó la presente investigación documental titulada “Enseñanza del Teatro nicaragüense como herramienta que permita el desarrollo de la expresión oral, corporal, auditiva y el fortalecimiento de los valores de los estudiantes de educación secundaria”, se obtuvieron las siguientes conclusiones:

- Al comienzo de la historia los seres humanos vivían solo con la naturaleza que los rodeaba, mucho menos existía la idea del teatro tal como muchos lo conocemos hoy día. Sin embargo, ya desde el inicio de la historia de la humanidad apareció una necesidad muy fuerte en los seres humanos: la de representar fenómenos y sucesos que observaban.
- Los griegos fueron los primeros en representar, en la ciudad de Atenas celebraban rituales en honor a Dionisio (el dios que simbolizaba la fecundidad y la vida).
- Los romanos reconocieron el alto nivel cultural alcanzado por los griegos e intentaron imitarlos en muchos sentidos, hasta llegar a fusionar finalmente esta cultura con la suya. Por eso se suele hablar de la cultura grecolatina. Además, incluyeron el arco en las construcciones.
- La aparición de El Güegüense en el siglo XVII dio a Nicaragua el privilegio de ser la cuna del arte teatral latinoamericano; sorprende, sin embargo, el hecho de que esta extraordinaria producción popular no promoviera un movimiento teatral trascendente y definido en Nicaragua y careció de un apoyo organizacional o sindical que velara por aspectos gremiales o aglutinara a los teatristas para promover el desarrollo de esta disciplina artística.
- Las nuevas concepciones educativas, en la práctica teatral el alumno es el protagonista de su propio aprendizaje, de modo que ejercita sus habilidades personales, de memoria, expresividad y creatividad, así como las relacionadas con la autoestima e iniciativa.
- El uso del juego dramático como parte de una serie de técnicas teatrales, favorece la incorporación de numerosas disciplinas, tales como la literatura, la música, la historia, el arte, etc.
- El teatro como disciplina artística; engloba tres orientaciones que son legítimas, El teatro, entendido como arte dramático, El teatro, entendido como materia de enseñanza en la

Educación Secundaria Obligatoria y La enseñanza del teatro ha de tener también una componente de alfabetización artística.

- Las estrategias didácticas teatrales por su carácter transversal e interdisciplinario se revelan como un instrumento didáctico eficaz para desarrollar aspectos de las competencias básicas y especialmente: competencia en comunicación lingüística; competencia cultural y artística; competencia social y ciudadana; competencia para aprender a aprender; y competencia en autonomía e iniciativa personal.
- El teatro es un medio al servicio del alumnado y no un fin en sí mismo. No se trata de formar actores o actrices sino utilizar las formas y estrategias dramáticas para educar personas, por lo tanto, ha de ser una actividad o una materia articulada para todos y no sólo para los más dotados.
- Para enseñar teatro en el ámbito educativo, para hacer teatro con jóvenes, es necesaria tanto una formación artística como pedagógica. De ahí radica la importancia de la formación del profesorado.
- Entre las actividades para la enseñanza del teatro en educación secundaria están: Las Preliminares (Te salto y te pillan, La maldición de la tortuga), de Sensibilización (Viaje en el bote, Viaje en un capullo), las de Creatividad corporal (La marioneta, La abuela fue a la feria), las de Creatividad vocal (Coro animal, La voz de los sin voz) y las de Expresión de lenguaje teatral (Mi amiga mi sombra, Sopa de fábula)

## XI. Referencias bibliográficas

- Barone, L. R. (Ed.). (2006). *Enciclopedia Temática Ilustrada*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Grupo CLASA.
- Brook, P. (2011) *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona: Península.
- Castillo, A y Polanco, G. (2005). Enseñar a estudiar. Aprender a aprender. Madrid: Pearson.
- Del Valle, F. (1991). El inventario teatral de Nicaragua.
- Díaz, F y Hernández, A. (2005). Estrategias docentes para aprendizajes significativos. Una interpretación constructivista. México: México.
- EducaBolivia (2017). La importancia del teatro en la educación. Bolivia.
- García, P. (2008). Historia del Teatro Universal. Buenos Aires: Losada.
- Holowatuck, J. (2012). Manual de juegos y ejercicios teatrales. Hacia una pedagogía de lo teatral. Buenos Aires: Grupo Editorial CLASA.
- Laferrière, G. (2010). La Pedagogía puesta en escena. Ciudad Real: Ñaque.
- Larousse. (2013). Diccionario Enciclopédico Actual. México: Larousse.
- Ley General de la Educación (2006). Ley General de la Educación. Managua.
- McCarthy, K. & Jinnett, K. (2001). Un nuevo marco para la construcción. Participación en las artes. Santa Mónica: Fundación Wallace.
- Ministerio de Educación (2006). Programa de Geografía e Historia. Séptimo a Noveno Grado. Managua: MINED.
- Ministerio de Educación (2015). Dirección general de formación docente. Módulo Autoformativo de Expresión Cultural y Artística. Managua: MINED.
- Ministerio de Educación (2016). Manual de Arte y Cultura. Managua: MINED.

Motos, L. (2009). El teatro en la educación secundaria: fundamentos y retos. Valencia: Universidad de Valencia.

Navarro, R. (2006). El valor pedagógico de la dramatización: “Su importancia en la formación inicial del profesorado en Creatividad y Sociedad”. Barcelona: Pearson.

Pinillos, S. (2016). El pequeño espectador. Revista de teatro y artes escénicas para bebés, niños y adolescentes. Buenos Aires: CLASA.

Rojas, P. & González, B. (2013). Taller de Teatro. Protagonistas en el juego. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Tello, N. (2006). Historia del teatro para principiantes. Buenos Aires: Era Naciente.

### **Webgrafía**

( (Anónimo, 2011))

( (Wikipedia, 2016))

( (El nuevo Diario, 2017))

( (COMEDIA NACIONAL EDICIONES, s.f.))

( (Anónimo, 1948))

(Wikipedia, 1912)



## XII. Anexos

### Glosario

**Aprendizaje:** Hace referencia a un proceso cognitivo, por el cual un ser humano incorpora información, contenidos, conceptos, y conductas, entre otros. Este proceso puede darse en forma tanto consciente, requiriendo de un esfuerzo cognitivo y de atención; como inconsciente, es decir en forma más bien automática (Castillo y Polanco, 2005, p. 1)

**Arte:** Del latín ars, el arte está vinculado a las creaciones del ser humano que busca expresar una visión sensible del mundo real o imaginario. Dicha expresiones pueden plasmarse en distintos soportes. La plástica por su parte, consiste en forjar cosas con distintos materiales. (Ministerio de Educación [MINED], 2016, p. 3)

**Competencia:** “Capacidad para entender, interpretar y transformar aspectos importantes de la realidad personal, social, natura, o simbólica. Cada competencia es así entendida como la integración de tres tipos de saberes: conceptual (saber), procedimental (saber hacer) y actitudinal (ser)” (Ministerio de Educación [MINED], 2006).

**Cultura:** Es todo complejo que incluye el conocimiento, el arte, las creencias, la ley, la moral, las costumbres y todos los hábitos y habilidades adquiridos por el hombre no sólo en la familia, sino también al ser parte de una sociedad como miembro que es. (Barone, 2006, p. 35)

**Educación:** Es el proceso pedagógico a través del cual se prepara al ser humano todos los ámbitos de la vida en la sociedad, a través de esta se apropia de la Ciencia y la Técnica para transformar el medio en que se desenvuelve. (Ley General de la Educación [LGE], 2006, p. 20)

**Enseñanza:** Es el proceso de ayuda que se va ajustando en función de cómo ocurre el progreso en la actividad constructiva de los alumnos. Es decir, la enseñanza es un proceso que pretende apoyar o, si se refiere al término, andamiar el logro de aprendizajes significativos. (Díaz y Hernández, 2005, p. 140)

**Taller:** En el campo de la educación, se habla de talleres para referirse a una cierta metodología de enseñanza que combina la teoría y la práctica. Los talleres permiten el desarrollo de investigaciones y el trabajo en equipo. Algunos son permanentes dentro de un cierto nivel educativo mientras que otros pueden durar uno o varios días y no estar vinculados a un sistema específico. (MINED, 2016, p. 16)

**Teatro:** “Se denomina teatro a una forma de expresión artística caracterizada por la representación de una historia por actores en vivo” (Barone, 2006, p. 41).



**Fuente: artes escénicas**



**Fuente: Teatro Infantil**



Fuente: Teatro Infantil



Fuente: Teatro Infantil



Fuente: Arte y vida



Fuente: Arte y vida