

MICROESCENARIOS: AULAS Y TEATROS PORTÁTILES

**TRABAJO DE GRADO PRESENTADO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN ARTES ESCÉNICAS**

LAURA VALENTINA BERNAL VARGAS

ASESORA:

DAYAN MAYERLY ROZO ROJAS

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN ARTES ESCÉNICAS
BOGOTA D.C.**

2022

Tabla de Contenido

Introducción	3
1 Referentes Teóricos	6
1.1 Democratización teatral	6
1.2 Animación teatral.....	19
1.3 Material didáctico	23
2 Apartado Metodológico.....	25
2.1 Planteamiento del problema y enfoque	25
2.2 Acto en espiral, guía procedimental emergente de la a/r/tografía.....	28
3 Peripecias, experiencias y definición.....	35
3.1 Implementación, hallazgos y decantación	41
3.1.1 Colegio Alfonso Reyes Echandía	42
3.1.2 Fundación Nuestro Hogar	45
3.1.3 Unidad de Reacción Inmediata – URI, Puente Aranda.....	46
3.2 Definición	51
4 Conclusiones.....	66
Bibliografía	68

Epígrafe

El artista es como un mago. Saca el conejo de su sombrero. Hace pases mágicos ¡Ese es un buen espectáculo! Los espectadores se divierten. El artista, hoy, debe ser ese mago que saca el conejo de su sombrero y que, después, muestra cómo lo ha hecho salir. De modo que el espectador vea el secreto del artificio y después aprende la magia, para convertirse a su vez en mago.

Augusto Boal (2018, p.247)

Introducción

El presente proyecto surge de la indagación de nuevas formas de vinculación entre el teatro y escenarios de formación, en busca del desarrollo de contenidos axiológicos y disciplinares mediados por contenidos teatrales. Concretamente, esta investigación se plantea como objetivo general: definir el microescenario como material didáctico orientado a la democratización teatral. Para esto, vale la pena mencionar que el microescenario es el elemento innovador resultante de la presente investigación. Este objetivo está acompañado de tres objetivos específicos:

- Identificar las características principales del microescenario en función de propiciar el diálogo, la creación y la enseñanza por parte de los participantes en diversos escenarios educativos.
- Proponer el microescenario como un material de fácil acceso para los sujetos (especializados o no en teatro y su enseñanza) que permita la enseñanza y práctica de arte escénico como un ejercicio cotidiano.
- Reconocer la co-creación como elemento vertebral para la democratización teatral por medio de la exploración e implementación del microescenario.

Esta investigación se moviliza por cuestionamientos prácticos sobre el quehacer docente del licenciado en artes escénicas en espacios de formación donde se complejiza la transposición convencional de contenidos teatrales, ya sea por las condiciones espaciales (lugares abiertos o sin la posibilidad de adaptar la indumentaria convencional del teatro como telones, luces, entre otros); la diversidad poblacional (por ejemplo, lugares de educación rural donde existe multigrado) o escenarios donde hay un tiempo limitado para el proceso educativo (por ejemplo, las jornadas de

una hora académica a la semana destinadas para la materia de educación artística en colegios de educación formal, con 30 estudiantes aproximadamente, o escenarios de formación itinerante como los públicos de museos, galerías o espacios públicos como la calle) lo cual sitúa retos procedimentales para el campo del saber educativo en artes escénicas, preguntándose ¿qué materiales didácticos permiten llevar el teatro de manera efectiva a diversos escenarios de formación? A esto, la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional ha aportado estrategias de entre las que destacan: las lecturas-escrituras dramáticas y los unipersonales didácticos. Siguiendo las características e intenciones de las anteriores herramientas, la presente investigación diseña, caracteriza y presenta el microescenario como una nueva forma de enseñanza teatral que moviliza la estética y convenciones del teatro de forma portátil, situada, personalizada y multiplicable en diversos espacios, no solo por el docente-facilitador sino también por los educandos-participantes, pues es un material didáctico que busca trascender la óptima expectación y el entendimiento de quien lo ve, para llegar a la invitación de creación y formación de quienes vieron inicialmente.

En este sentido vale la pena mencionar los elementos conceptuales relacionados, en primer lugar se encuentra la democratización teatral, la cual es una causa contra la privatización del teatro, buscando facilitar el acceso público del teatro a la mayor cantidad de sujetos, para esto, el microescenario prioriza el cambio de roles entre los involucrados, movilizándolo al convencional estudiante-participante a un diálogo desde la expectación, posteriormente a la creación y finalmente a asumir y liderar un nuevo ciclo de formación donde él se asuma como responsable y detonador de nuevos ciclos, de esta manera se busca la multiplicación del material didáctico en una divulgación en red, y por lo tanto, la causa de democratización teatral no se entiende como una empresa exclusiva (privada) del docente-facilitador, si no que se asume como un objetivo

compartido entre los sujetos que se relacionan con el material. Como segundo concepto, se encuentra la animación teatral que es una arista fundamental junto con los límites conceptuales del material didáctico, puesto que se hace necesario situar sus premisas fundamentales para el diseño y definición del material innovador.

La estructura del documento consta de cuatro capítulos, en primer lugar, se encuentra el capítulo de referentes teóricos en el cual se presentan y desarrollan los conceptos mencionados anteriormente (democratización teatral y animación teatral) como ejes centrales de análisis. El siguiente capítulo corresponde a lo metodológico, en este se referencian las decisiones investigativas, el problema identificado, los elementos relacionados con la metodología de investigación, como el enfoque, el método, las fases y finaliza con la propuesta de una guía metodológica propia del material didáctico, denominada Acto en Espiral, donde los sujetos cambian de rol y propenden la multiplicación de nuevos ciclos. En el tercer capítulo se expone el proceso de definición y concreción del material, se referencian las experiencias y tensiones durante la implementación en busca de la construcción del material y la decantación de sus elementos. El documento finaliza con la presentación de los hallazgos en contraste con los objetivos trazados en el capítulo de conclusiones.

1 Referentes Teóricos

Este apartado refiere los dos elementos conceptuales para el planteamiento del proyecto de investigación, los cuales se presentan de manera teórica de forma preliminar a la metodología, pues se hace necesario ubicar los términos que posteriormente se relacionarán para dar sentido a la propuesta del material didáctico. En primer lugar, se desarrollan las generalidades de la democratización teatral, siendo esta una empresa vigente en la contemporaneidad y relacionado con la perspectiva del teatro aplicado en función del desarrollo sociocultural, educativo y civil desde la educación; seguido de esto, se relaciona la animación teatral como segundo concepto vertebral, el cual argumenta las principales cualidades del material diseñado durante el proyecto de investigación.

1.1 Democratización teatral

El escritor y dramaturgo norteamericano Percy MacKaye (1912), es el principal referente para este concepto, pues es él quien hace uso del término tal y como se entiende en esta investigación, sin embargo, se hace necesario dar una mirada a los dos términos que lo componen de forma individual para luego comprender su vínculo y asociación. Para empezar, la democratización es la búsqueda e instalación de la democracia y para tener una perspectiva educativa de esta última, son pertinentes los aportes de Estanislao Zuleta (2010) registrados en su libro Educación y democracia, un campo de combate, donde presenta cuatro características fundamentales de la democracia, siendo: libertad, acceso, modestia y exigencia de respeto.

La democracia data desde la antigua Grecia, a ella se le atribuye su instalación como sistema de gobierno en la contemporaneidad, sin embargo, desde ese entonces (según Zuleta 2010) para los griegos la democracia era un sistema de relaciones y toma de decisiones más que la forma en la

que legalmente se sostenía el poder, pues esta tenía finalidades humanas y de desarrollo inter e intrapersonal, de entre las que destaca la idea de libertad. Para los griegos, la democracia era un camino para el desarrollo autónomo que eventualmente se materializaba en progreso. De esta manera, en la democracia griega se encuentra una de las razones que explican el origen de la ciencia, pues en la antigüedad de esta civilización no se encontraba sometimiento a un dogma de orden religioso o un texto sagrado que determinara su accionar (en cuanto libertad) como la biblia, los sermones de Buda o el Corán, y que limitará sus procesos de experimentación, sistematización y comprobabilidad que otros lugares hubiera sido tomado como un irrespeto ante una deidad. Por lo tanto, desde su concepción la democracia se relaciona estrechamente con la libertad, pues contempla la pluralidad como una oportunidad de encontrar nuevas formas de actualización, sin los límites morales que restringen las sociedades religiosas bajo términos de verdad o falsedad. En principio, la democracia no busca limitar el pensamiento, sino que lo cultiva para desatarlo y posteriormente ponerlo al servicio de la colectividad.

En relación con lo anterior, la segunda característica de la democracia mencionada por Zuleta (2010) es el acceso. La practicidad de las ciencias cultivadas en la antigüedad y la necesidad de la demostración y experimentación para cualquiera que siga el proceso, sirve para que el saber no se concibiera como propiedad de un grupo selecto con mayor jerarquía social, por lo tanto, la idea de lo privado es un adjetivo contrario de la democracia.

Una arista fundamental en la democracia es la publicación del conocimiento escondido y hermético, ahora a manos y ojos de quienes lo deseen, de esta manera, los saberes científicos no buscaban ser registrados secretamente en libros herméticos, sino que se exponían a la ciudadanía. Sobre esto, Zuleta (2010) dice “La idea de "ciencias ocultas" es una contradicción en los términos, como el hielo frito. La ciencia es abierta y accesible y no puede estar en las manos de una casta

cerrada” (p.76) Esta perspectiva de democracia riñe con las acciones dogmáticas, que en su mayoría son religiosas, por poner un ejemplo, en la edad media y recientemente en países latinoamericanos el oficiamiento de los sermones católicos se hacía en latín, sin ser esta una lengua hablada por la mayoría de las personas, por lo tanto, la misma creencia y el sistema religioso era privado en tanto acceso para los mismos devotos practicantes, constituyendo una contradicción con la perspectiva democrática que presenta Zuleta. Por otro lado, la democracia referida no contempla un referente absoluto como una verdad universal, a diferencia de sistemas religiosos que siguen el dogma de un elemento determinante, guía su accionar, desarrollo y relación con el entorno; esta separación de la fidelidad hacia una determinante propia de la democracia tiene un costo, según Zuleta, el reto es el trámite de la angustia, asegurando que:

(...) en la democracia cada cual tiene que buscar en qué creer, una guía para su acción o para decidir su vida. Es muy fácil elogiar la democracia, pero es muy difícil aceptarla en el fondo, porque la democracia es la aceptación de la angustia de tener que decidir por sí mismo. (2010, p.76)

Por lo tanto, la libertad y el acceso, que son virtudes de la democracia, implican la disposición autónoma a la toma de decisiones conscientes, siendo un sistema relacional que requiere conciencia y disposición crítica, un costo que en muchos espacios no se está dispuesto a pagar.

En tercer lugar, la democracia expuesta por Zuleta (2010) implica la modestia de reconocer que la pluralidad de pensamientos, opiniones, convicciones y visiones del mundo es enriquecedora y no dañina. Zuleta asegura:

(...) la propia visión del mundo no es definitiva ni segura porque la confrontación con otras podría obligarme a cambiarla o a enriquecerla; que la verdad no es la que yo propongo sino la que resulta del debate, del conflicto; que el pluralismo no hay que aceptarlo resignadamente sino como resultado de reconocer el hecho de que los hombres, para mi desgracia, no marchan al unísono como los relojes; que la existencia de diferentes puntos de vista, partidos o convicciones, debe llevar a la aceptación del pluralismo con alegría, con la esperanza de que la confrontación de opiniones mejorará nuestros puntos de vista. En este sentido la democracia es modestia, disposición a cambiar, disposición a la reflexión autocrítica, disposición a oír al otro seriamente. (2010, p.78).

Esta aceptación del cambio que se da en las relaciones e intercambios de la cotidianidad, por lo tanto, la democracia es dialógica y espera una antítesis para concluir en una síntesis, la cual tampoco se entiende como definitiva, sino únicamente como pertinente de forma temporal. Esta característica de la democracia se relaciona estrechamente con las particularidades del teatro, puesto que requiere la esencia del diálogo, y el encuentro convivial¹ para la retroalimentación y cambió, sin embargo, este empalme con el teatro se desarrolla más adelante. Por lo pronto, vale la pena destacar que para Zuleta la democracia consiste también en el placer y aceptación de las diferencias que puedan existir entre los sujetos sociales, teniendo certeza en que dichas diferencias (e incluso conflictos) son inevitables y propios de la conducta humana y no se necesita la unanimidad para que de diferentes maneras los agentes involucrados se vean enriquecidos.

¹ Concepto propuesto por el teórico teatral Jorge Dubbati en su propuesta de filosofía del teatro, presentando el convivio como una “la convocatoria viva” siendo una de las características vertebrales del teatro que consiste en el encuentro presencial y simultáneo de un sujeto actor (quien ejecuta la acción dramática) y un sujeto espectador en tiempo real (quien sirve como público objetivo de la representación) este elemento constituye el teatro como un fenómeno social de afectación y retroalimentación en términos dialécticos.

En cuarto y último lugar, la democracia implica la exigencia del respeto, la cual no se concibe como: dejar que todo el mundo piense, desee y actúe como se venga en gana, pues esta tolerancia poco crítica y hermética conduce a

(...) un mosaico de micro dogmatismos, en el que cada cual tiene su punto de vista y respeta el ajeno con tal de que no se metan con el suyo. Así ocurre en ciertas fastidiosas conversaciones de café en que hay tres personas con ideas distintas y fijas y toleran que uno hable de su manía, cualquiera que sea, con tal de que después se calle y deje hablar al otro de la suya, y después al otro, que oye bostezando. Allí, por consiguiente, no hay ningún diálogo: hay tres monólogos. (Zuleta 2010, p.79)

Más bien, la exigencia del respeto propio de la democracia significa asumir comprometidamente la perspectiva del interlocutor, siendo el debate sin agresión o desacreditación la ruta para develar el grado de verdad y asertividad que tiene el otro, mientras en simultáneo se defiende el propio pensamiento. La perspectiva de democracia que se ha referido hasta ahora (enunciada desde la antigüedad por Platón) evita la trampa de creer que la discusión y argumentación es un irrespeto; al contrario, defiende el compromiso que implica tensionar los puntos de vista y reconocer una mirada subjetiva en diferentes grados, esto implica que en la democracia a pesar de que se discuta y exista una disposición argumentativa no hay perdedores, pues “quien pierde gana, ya que sostenía un error y salió de él” (Zuleta, 2010 p. 97) con ayuda de un interlocutor, así mismo se puede decir que quien gana la discusión en la democracia, no pierde nada pues sostenía una teoría que fue corroborada.

A pesar de que las características expuestas se relacionan con elementos positivos para las sociedades, históricamente múltiples elementos han sido privatizados de manera recurrente, puesto

que denegar la libertad, el acceso, la pluralidad de pensamientos y el respeto, fortalece la concentración de poderes, beneficiando a unos pocos a costa de las necesidades colectivas. La democracia tiene retos y amenazas que parten de la propia naturaleza civil, ya que las primeras organizaciones no fueron democráticas, y, por lo tanto, su instalación implica altruismo, socioconstructivismo y en general una disposición madura para superar las tendencias de retornar a los sistemas arcaicos de relaciones humanas, las cuales son tentadoras al prometer estabilidad y sembrar miedo de que otro aprovechará cualquier oportunidad para estar en una mejor posición a costa de nosotros. Este miedo de ser sometidos, es una de las principales razones por las que la naturaleza humana busca someter primero, lo que significa que la democracia implica (en primer medida) una lucha personal contra los anhelos de seguridad que da el dogma y la erradicación de las dudas provenientes de pensar por sí mismo. La democracia implica la enunciación y la demostración, pues estas se relacionan con el reconocimiento de igualdad, en palabras de Zuleta: “se le demuestra a un igual; a un inferior se le intimida, se le ordena, se le impone; a un superior se le suplica, se le seduce o se le obedece” (2010, p. 84).

Para cerrar el énfasis en la democracia, vale la pena mencionar la perspectiva del pedagogo, psicólogo y filósofo estadounidense Jhon Dewey (1998) quien también concibió que la democracia no solamente como un sistema de gobierno, sino también como un modo de vida; el único capaz de llevar a su punto máximo el desarrollo en sociedad de las facultades propiamente humanas de cada persona. Lo decisivo en la democracia no son, las instituciones estatales a las cuales debe ajustarse, ni tampoco los mecanismos que determinan la acción política, sino más bien una característica de vida personal, familiar, vecinal y ciudadana que ha surgido en la historia de forma contingente y que, por consiguiente, pide su constante permanencia en la vida diaria e instalación en las instituciones públicas, desde los colegios hasta entidades gubernamentales y políticas.

Para este punto, sí es pertinente mencionar los elementos teatrales que tiene la perspectiva de democracia que se ha referenciado. En primer lugar, el teatro es un ejercicio social que sucede en convivio (como ya se mencionó anteriormente) esta es una característica fundamental en la disciplina escénica, puesto que la retroalimentación del espectador es un elemento crucial para el desarrollo de la puesta en escena, pues se completa en acuerdo y en diálogo con el interlocutor, evitando ser una manifestación artística meramente expositiva y unidireccional. El teatro, según Jorge Dubatti y la teatrología contemporánea, se entiende como un acontecimiento temporal que caduca en cuanto se desarrolla, pues consiste en acciones efímeras e irreproducibles², por lo que el teatro no es un “algo” que se construye definitivamente, sino que permanentemente se debe procurar, gestionar, acontecer, morir y reiniciar a partir del encuentro regular; tal y como pasa con la democracia, la democracia al ser dialéctica no se decreta o se consigue con la proclamación de una ley o la firma de unos representantes, la democracia se construye desde el disenso y el encuentro crítico permanente. En ninguno de los dos casos esta característica es una debilidad, si bien es frágil y requiere cuidado, tiempo y compromiso, ambas (la democracia y el teatro) son excusas para el encuentro y la actualización permanente de la sociedad.

Otro elemento compartido entre los dos términos que componen el concepto tratado, es el trámite de las diferencias, por ejemplo, en el teatro se le da voz objetiva al antagonista, justificando sus acciones con la misma vehemencia y compromiso que al protagonista, el dramaturgo escribe desde la empatía teniendo en cuenta los elementos básicos de la dialéctica hegeliana: tesis, antítesis y síntesis, dando valor a la perspectiva ajena aun cuando la misma composición teatral tiene el

² Es por esto que el registro audiovisual (grabación) deja de ser teatro en su sentido estricto, pues la expectación que no es presencial se acerca más al cine, un producto hermético al público y que tiene la cualidad de ser reproducido con exactitud, independientemente de la disposición de los actores.

compromiso de ejemplificar un elemento social e invitar a la acción práctica de la transformación por parte del público (en el caso de tratarse de piezas didácticas que son el género dramático que más relación tienen con el teatro aplicado en espacios formativos) esta particularidad del teatro se adscribe a la perspectiva de liberación heredada de Paulo Freire a Augusto Boal, quien comparte en el Teatro del oprimido la que (para él y para la generalidad de los docentes en artes escénicas) es la finalidad del arte teatral, coincidiendo con el pensamiento de Bertolt Brecht sobre que “el teatro no es un espejo para reflejar la realidad, es un martillo para transformarla” Boal afirma que:

(...) Puede que el teatro no sea revolucionario en sí mismo, pero es, sin duda, un ensayo de la revolución. La verdad es que el actor practica un acto real, aunque lo haga en ficción. Mientras ensaya tirar una bomba en el escenario, está concretamente ensayando cómo se tira una bomba; mientras intenta organizar una huelga, está concretamente organizando una huelga. Dentro de sus términos ficticios, la experiencia es concreta. (2018, p. 51 y 52)

Del anterior fragmento destaca la practicidad del teatro en la vida cotidiana, siendo un ejercicio vigente para la construcción social, para el debate y para la práctica efectiva de la democracia, pues permite un lugar seguro para el encuentro crítico, el disenso, el debate y la materialización de estrategias de transformación. Esta mirada del teatro es propia del teatro aplicado³ y ha procurado históricamente la identificación entre la representación y las experiencias vivenciales de los espectadores, para de esta manera hacer significativo el proceso formativo y/o de liberación.

³ Sedano-Solís, A. (2019) Perspectiva del teatro como un elemento cultural con la potencialidad de mediar aprendizajes o fortalecer elementos axiológicos y no solo por el gusto y disfrute que deviene de la práctica artística. Es decir, el teatro aplicado es la implementación del teatro de forma estratégica con el fin de propiciar el bienestar humano al menos en tres grandes sistemas: laboral, educativo y salud.

Volviendo con Zuleta, es posible encontrar otro punto de convergencia entre el teatro y la democracia que permita finalmente llegar al concepto compuesto de Democratización teatral. Estanislao Zuleta relaciona una de las características de la tragedia clásica (la ruptura de un orden superior por causa de una contradicción interna) con la lucha personal que se mencionó previamente para llevar a cabo la democracia.

La tragedia ocurre cuando se enfrentan dos alternativas igualmente válidas, pero que resultan contradictorias e incompatibles y entre las cuales hay que decidir. Si la situación de Antígona resultó trágica fue precisamente porque tuvo que enfrentarse a dos alternativas incompatibles: su creencia en las leyes de la ciudad, y la situación del entierro de su hermano (y padre) Edipo. Las leyes de la ciudad prescribían que Edipo no podía ser enterrado, y tenía que ser abandonado a las aves en el campo; ella, movida por su amor, quería hacerle los honores del entierro, llorarlo y ejercer su derecho a hacerlo. Los griegos tenían un aprecio inmenso por la ciudad; ésta era parte del propio ser. La ciudad era un referente de definición de la identidad más hondo y más íntimo que la familia, como nosotros hoy difícilmente podríamos imaginar. Entonces, Antígona se enfrentó al rey de Tebas, con palabras inolvidables, a sabiendas de que su enfrentamiento podía costarle la vida: "Sé que está prohibido hacer lo que hice, pero las leyes que seguí no son las leyes de la ciudad; también sé que no son las leyes que tú dictas, porque no son ni de hoy ni de ayer sino de siempre, porque están escritas en el corazón humano". (Zuleta, 2010 p. 76)

La finalidad del teatro y de la democracia desde los puntos expuestos (teatro aplicado para la transformación y democracia desde la libertad, acceso, pluralidad y respeto) no prioriza el placer

individual, pues como se puede ver en la anterior cita, por sí mismo es más angustioso y trágico, en comparación al desinterés que implica seguir ciegamente los designios dogmáticos o los impuestos por una autoridad; es por esto que el nombramiento de líderes (Mao Tse-Tung, Pinochet, Rojas Pinilla, Uribe) implica el entusiasmo liberador de la responsabilidad y del dilema ético sobre la toma de decisiones. La democracia (al igual que el teatro) centra la mirada en el problema social como movilizador de reflexiones críticas que normalmente son acompañadas por la incomodidad. Es en este marco que emerge la democratización teatral como resistencia a las acciones de los agentes y sistemas de poder que retiran la libertad, el acceso, el pluralismo y el respeto del diálogo, haciendo de las cosas públicas elementos privados a través de la negación de la diferencia, el irrespeto hacia la oposición y determinando condiciones para el acceso al teatro que inicialmente hizo parte de la construcción cultural de las civilizaciones y parte vertebral del encuentro para la socio-construcción en la cotidianidad.

Percy MacKaye (1912), presenta por primera vez la democratización teatral como una empresa necesaria ante la modernización del siglo XIX que terminó por asumir al teatro en términos comerciales y mercantiles, incentivando la creación de la industria regulada que separa el teatro de la cotidianidad para controlar la oferta y obtener lucro con la demanda. En este sentido, Mackaye lidera un movimiento progresista que procura el estudio de la democracia desde la puesta en escena y la última como un lugar ideal para la construcción civil. Esto lo ratifica Manuel Vieites (2016 p. 423) cuando menciona que:

El programa de MacKaye es claramente intervencionista, pues considera el teatro como un servicio público que deben potenciar las administraciones locales, estatales o federales y no ser limitado por ellas. Su obra aparece además en un momento especialmente crítico en

las artes escénicas de los Estados Unidos, cuando se confrontan dos modelos de considerar el arte del teatro. De un lado, estaban quienes defendían al arte teatral en su dimensión artística y en su dimensión comunitaria, apostando por el viejo modelo de los teatros de repertorio, presentes desde mediados del siglo XIX en muchas ciudades del país; del otro, quienes hacían del teatro un negocio especialmente rentable, aprovechando lo que ya se denominaba *show business* y que suponía una combinación precisa de factores comerciales, como el uso de impresionantes efectos escénicos, la inclusión en el reparto de celebridades de la escena, y la explotación del melodrama como forma dramática, con su elevada carga emocional. Es el momento en que emergen con fuerza las prácticas de lo que luego se llamará internacionalmente como la industria cultural.

La lucha de MacKaye se opone al segundo modelo, pues se propone limitar el bienestar que da el encuentro teatral a un ejercicio económico de un sector específico, lo que significaba arrebatar un bien público y de patrimonio humano por un modelo de negocio, el cual no lo iba a popularizar, al contrario, en un mediano plazo buscaba crear un culto económico similar al desarrollado en torno al cine con la diferencia que el teatro tendría la tendencia a focalizarse en la erudición y en la privatización por acceso. La propuesta de MacKaye, según Vieites (2016 p.424) es relevante, ya que sitúa la práctica teatral como medio principal de la vida comunitaria para potenciar la dimensión socioeducativa, priorizando la democratización y la descentralización cultural⁴ por medio del teatro popular en formas cotidianas y festivas como el teatro procesional⁵.

⁴ Caride, Meira, (2000) Modelos de acción sociocultural con los que se dispone la cultura y sus elementos al alcance de la ciudadanía, para convertir a los ciudadanos como los propios generadores y promotores de sus propios signos, folklore y recreación, y no únicamente como consumidores.

⁵ También llamado pageant. Consiste en desplazamientos tipo desfile donde existen representaciones cortas diseñadas para la calle. La procesión teatral se convierte (al menos en los Estados Unidos) en un instrumento al servicio de celebraciones religiosas, navidades y pascuas.

De esta manera la democratización teatral logró la participación de la ciudadanía por medio de lo que se denominó el drama comunitario el cual “introduce contenidos cívicos en la estructura procesional del *pageant* y en su dimensión espectacular, un modelo o molde que resultase adecuado a la expresión democrática y dedicada al servicio público” (Vieites, 2016 p. 426), sobre esta propuesta democratizadora, el dramaturgo Thomas Dickinson, comenta que MacKaye “parece estar siempre dividido entre dos intereses, su interés por el drama como arte de expresión a través de la forma, y aún más fuertemente su interés por las potencialidades del arte del teatro en los asuntos humanos.” (MacKaye 1925, pp.7) lo cual nuevamente remite a la prioridad democrática que tiene el teatro, pues para él (parafreaseándolo) el teatro es la manifestación artística y cultural que es capaz de generar una perspectiva colectiva y participativa necesaria para un proyecto común con carácter integrador, definición que encuentra relación con el mencionado teatro aplicado y la perspectiva transformadora de Boal y Brecht, en donde se requieren no solo actores, sino actores cívicos. Esta especificación en la formación es relevante, pues para la época de la formulación de la democratización teatral, una forma visible de privatizar el teatro consistió en la creación de múltiples escuelas especializadas en arte dramático, siendo las universidades en los Estados Unidos de las principales instituciones en presentar la idea de la formación profesional como prerrequisito para la práctica teatral⁶. Los actores cívicos convocados para la democratización teatral tienen la característica de liderar proyectos de intervención en comunidades, lo cual implica un desempeño de su rol docente (en términos cercanos a la Licenciatura en Artes Escénicas) más que a un desempeño de artista-creador, pues su misión consiste en brindar a la ciudadanía la

⁶ De entre las instituciones en Estados Unidos, destaca: Carnegie Mellon School of Drama (1914), la Yale School of Drama (1924), y la American Academy of Dramatic Art (1884)

posibilidad de disfrutar de productos culturales, lejos de la explotación comercial para la construcción democrática (Vieites, 2016 p.428). En palabras de MacKaye:

El único fin de la empresa teatral es ganar dinero. ¿Por qué no debería serlo? Tal es el simple fin de todas las demás empresas comerciales privadas. Si el teatro es legítimamente una casa de negocios, hacer una excepción de la empresa teatral es absurdo. Es el reconocimiento claro y consistente de esta sana analogía lo que ha reorganizado y ampliado nuestro negocio teatral, y lo ha establecido hoy sobre la roca fuerte de la Ley del Deterioro Dramático. (MacKaye, 1909 p.5).

Esta manifestación de MacKaye expresa la inconformidad ante la privatización del teatro movilizadora por intereses económicos de particulares, los cuales habían popularizado en Estados Unidos la idea del edificio teatral como único espacio de representación, ante lo cual la democratización teatral responde con una reorganización, y dispone espacios teatrales a su alcance como centros cívicos para prestar un servicio público, definiéndolo ya no solo como escenario de encuentro para la acción teatral sino como “casa de vida en su plenitud” (MacKaye 1909, p.140) señalando que “los lugares privados no son adecuados para la educación pública” (MacKaye, 1909, p.6) pues estos escenarios insisten remarcar las diferencias entre actores –quienes podían hacer teatro gracias a su formación– y quienes solo pueden observar eventualmente, los espectadores.

Es entonces la democratización teatral una causa de la ciudadanía que asume el teatro como un servicio público y con finalidades educativas y sociales. Vale la pena concluir este concepto con sus elementos constitutivos, en palabras de MacKaye:

(...) implica el despertar consciente de un pueblo al autogobierno (...) Para ello, organización de las artes del teatro, participación del pueblo en estas artes (no mero espectador), nueva técnica resultante, dirección mediante una plantilla permanente de artistas (no de comerciantes de arte), eliminación del beneficio por la dotación y el apoyo público, la dedicación al servicio de toda la comunidad: estos son los principales entre sus elementos esenciales, y esto implica un alcance nuevo y más noble para el arte del teatro mismo. (1912, p.15).

1.2 Animación teatral

La animación teatral proviene del concepto animación sociocultural, en tanto refuerza el papel de la comunidad como sujeto y objeto de un proyecto orientado a la autonomía en la creación y organización de su «autogobierno». Por su parte, la UNESCO (1982) define la animación sociocultural (en adelante, ASC) como el conjunto de prácticas sociales que tienen como finalidad estimular la iniciativa y la participación de las comunidades en el desarrollo de la vida sociopolítica en la que están integrados, y la animación teatral aparece como resultado emergente de la aplicación del teatro como recurso mediador. Víctor Ventosa (2004) enuncia que la ASC determina el encuentro por medio de experiencias estéticas y las diversas expresiones artísticas que se desarrollan en determinada comunidad, las mismas que permiten la movilización de contenidos propios, en los procesos de enseñanza-aprendizaje. Sin embargo, con el paso del tiempo la ASC se ha preguntado por las funciones culturales de las expresiones culturales y ha asociado el proceso como el fin y el producto como el medio, ubicándose en el nivel de las estrategias o modelos de intervención, sirviéndose del teatro y de sus técnicas para la consecución de su meta fundamental,

esto es, el desencadenamiento de procesos auto organizativos mediante el despliegue de la creatividad individual y expresión colectiva. A esto se le denominará animación teatral.

Así, el segundo concepto de la referencia conceptual se ubica con el fin del autogobierno gestionado y mediado por la práctica teatral; teniendo en cuenta que únicamente su praxis no constituye un fin en sí mismo, sino que es un medio para el desarrollo social, de acuerdo su potencial desde una perspectiva educativa y transformadora.

Para desarrollar este concepto es importante tener en cuenta que el teatro propicia un espacio de encuentro, relación, civismo, y por lo tanto, de participación (en oposición al teatro comercial) de diferentes sectores sociales, y diferentes tipos de ciudadanos; la animación teatral tiene que ver con la pluralidad de quien ve y quien hace teatro, ampliando el rol activo de la proactividad no solo a quien hegemónicamente se le considera capaz, sino a quien se sienta capaz.

Siguiendo a Rousseau ([1758] 1994) es fundamental, demandar que la práctica teatral no sea patrimonio exclusivo de los artistas sino que se convierta en una práctica comunitaria al alcance de toda la ciudadanía. Una propuesta pionera enmarcada en un modelo de organización teatral (Vieites, 2016 p.435)

Es así que la animación teatral busca movilizar el interés y la disposición corporal y mental para ser parte del acontecimiento escénico, esto posibilita lo que Pose (2006) denominó “una ciudad creadora” y no solo una ciudad con algunos creadores. Para desarrollar esta visión de ciudad creadora propia de la animación teatral (según Pose 2006) es necesario combatir la centralización del teatro, generando espacios de representación, juego y diálogo democrático fuera de la arquitectura, pues esto cuestiona el modelo de negocio del teatro privado y es posible desmontar

la ilusión de control y propiedad que tienen sobre el arte escénico, sobre esto Hurstel (1977) aporta a la definición de la animación teatral como una alternativa al teatro popular, independiente de los elementos físicos para la democracia cultural, pues para ella...

Prima el proceso creativo y formador sobre el producto artístico, genera un efecto multiplicador, realizando una caracterización de la comunidad en la que se hace la intervención y propone pensar en un teatro con la gente, y no solo para la gente, todo esto enfocado a una visión comunitaria (1977, pp. 6).

Por su parte, Remiche aporta a esta definición el enfoque escolar, siendo la animación teatral una estrategia concreta de la democratización teatral en el aula. Remiche enumera sus características de la siguiente manera: “cauce de comunicación, medio de concienciación, proceso formativo y creativo, motor de desarrollo grupal” (Remiche 1977, p.24) Para identificar las diferencias entre el teatro y la animación teatral, a continuación una matriz comparativa

Tabla 1. Teatro y animación teatral

TEATRO Y ANIMACIÓN TEATRAL: RELACIONES Y DIFERENCIAS

	<i>OBJETO</i>	<i>AGENTES</i>	<i>DESTINATARIOS</i>	<i>POLITICA CULTURAL</i>	<i>COMUNICACIÓN</i>	<i>FUNCIONES</i>
TEATRO	La obra bien hecha como resultado o producto acabado. Obra=Fin	Creadores (autores, actores..) Críticos Gestores, agentes teatrales. Público consumidor.	Receptores pasivos de objetos culturales	Democratización Cultural. Centrada en la Oferta	Vertical Unidireccional	Selectiva Creativa Individualizadora
ANIMACIÓN TEATRAL	Los procesos que se desencadenan. Obra=Medio	Animadores Dinamizadores Educadores Monitores	Agentes activos participantes en el mismo proceso cultural	Democracia Cultural. Centrada en la Demanda	Horizontal Bidireccional	Integradora Expresiva Participativa

Fuente: Ventosa, V. (2004, p.11)

Teniendo en cuenta lo anterior, se puede afirmar que el hecho teatral ya propone un encuentro, un lugar que congrega y reúne, permitiendo el desarrollo de una acción comunicativa y convivencial, por ende, se considera que su función social ya está *in situ*, siempre y cuando se parta de la idea de que la acción esencial teatral es el convivio y la animación teatral trasciende el fenómeno social del teatro, para ser la causa que lo moviliza de forma pública; consiste en un teatro *para* todos, que ahora integra un teatro *por* todos iniciando desde los espacios de educación, donde el privilegio del quehacer teatral se invierte, permitiendo la lógica que propone Boal (2018) donde todo el mundo puede hacer teatro –incluso los actores– y donde el teatro está en todas partes, incluso en los teatros.

1.3 Material didáctico

Para propiciar la democratización teatral con ayuda de la perspectiva de la animación teatral, el tercer concepto fundamental en la presente investigación es el material didáctico, pues sus características, límites y funciones son a las que se enmarca la presente propuesta.

El material didáctico es un concepto compuesto por dos términos, el primero obedece a la plasticidad relacionada con un dispositivo, definido por Claudia Salazar (2003) como el elemento de investigación-intervención con la capacidad de articular diversas funcionalidades prácticas de acuerdo al perfilamiento del diseñador, un material es también el conjunto de herramientas que movilizan la reflexión y el análisis por medio de su exploración. Por otro lado, el segundo término obedece a la didáctica, que es en este caso la finalidad del material, para esto hace falta la ubicación general de la didáctica. El profesor Ricardo Lucio (1989) en su texto Educación y pedagogía, enseñanza y didáctica: Diferencias y relaciones, dice que:

El saber que tematiza y sistematiza el proceso de instrucción, y orienta sus métodos, sus estrategias, su eficiencia, etc., se llama didáctica. La didáctica está orientada por un pensamiento pedagógico, ya que la práctica de la enseñanza es un momento específico de la práctica educativa (...) la didáctica, como ciencia de la enseñanza, tiende a especializarse fundamentalmente en torno a áreas o parcelas del conocimiento, organizando el saber según su pertinencia de enseñanza en relación con el proceso formativo. (Lucio, 1989, pp. 36)

Brousseau (1990), por su parte dice que la didáctica es “la ciencia de la comunicación de los conocimientos y de sus transformaciones; una epistemología experimental que teoriza la producción y la circulación de los saberes” (1990, p.2), siendo entonces la didáctica el campo del

saber que sistematiza y organiza los saberes alrededor de procesos intencionales de enseñanza/aprendizaje (normalmente en la escuela) materializando su quehacer concretamente en el currículo, para lo cual debe responder ¿cuándo enseñar? ¿Cómo enseñar? Y ¿qué y cómo evaluar lo enseñado? Previo a estas preguntas la pedagogía ya habrá respondido ¿qué es pertinente enseñar y por qué?

Uniendo los dos términos, se entiende por material didáctico al conjunto estratégico de medios que intervienen y facilitan el proceso de enseñanza-aprendizaje, reuniendo recursos y dispositivos frutos de la reflexión didáctica para potenciar la apropiación crítica de un saber y la transposición del mismo. El protocolo de modalidad de grado Diseño de material didáctico de la Licenciatura en Artes Escénicas, agrega que estos “deben facilitar la adquisición de conceptos, habilidades, actitudes y destrezas” (p.1) siendo su forma y características decisiones estéticas que propenden despertar el interés de los estudiantes hacia el proceso formativo, de tal manera, los materiales didácticos varían en presentación de acuerdo a las necesidades del contexto o la población, diversificándose en formatos tanto físicos como virtuales y sus respectivas variaciones.

Los materiales didácticos (colateralmente) facilitan la actividad docente, pues sirven como guía y recurso nemotécnico para la ejemplificación física de los contenidos en transposición. Estos materiales se valen de los estímulos sensoriales de quien aprende, simplificando los procesos didácticos que hace el profesor, sintetizando herramientas y procesos en una experiencia. Por lo anterior, el material didáctico también es interactivo, no solo pertenece al docente-facilitador, sino también al estudiante o participante, ya que necesita ser accionado por ambos agentes en el aula, pues su rol es mediático en un diálogo bidireccional para el aprendizaje.

2 Apartado Metodológico

El presente capítulo desarrolla la apuesta metodológica utilizada para resolver el problema de investigación planteado: ¿Cuáles son las características propias de un microescenario como material didáctico orientado a la democratización teatral? Para resolver esta pregunta, se traza como objetivo general el definir el microescenario como material didáctico orientado a la democratización teatral. A continuación, se presenta el apartado metodológico estructurado en dos partes: la primera, expone el planteamiento del problema de investigación y el enfoque al que se adscribe, la segunda parte refiere el método de investigación a/r/tográfico y a la guía procedimental creada para la implementación del microescenario, denominado acto en espiral.

2.1 Planteamiento del problema y enfoque

¿Por qué la mayoría de las personas no hacen teatro en su cotidianidad? Como docente en formación que encuentra su proyecto de vida tras ejercer la práctica teatral y disfrutar de sus aportes a la construcción, emocional, relacional, comunicativa y sociopolítica crítica, la pregunta mencionada se sitúa como una interrogante permanente, dado que la concepción general de las personas se inclina por aceptar –al menos desde la intuición– que el arte y sus diversas manifestaciones aportan significativamente a los diferentes niveles e inteligencias del ser humano, y a pesar de este reconocimiento generalizado, la práctica artística menos desarrollada de forma autónoma es el teatro. De manera generalizada es posible evidenciar tres causas con las que se asocia la poca (o nula) práctica teatral en la cotidianidad de quienes no hacen parte activa o directa del campo del saber teatral, a pesar de que los mismos reconocen en su mayoría los posibles beneficios. Las causas se concentran en tres lugares:

(i) Percepción generalizada de que el hacer teatro es una actividad exclusiva para actores. La población –en su generalidad– cree que el teatro demanda saberes técnicos de forma previa, implicando estudios especializados referentes a las convenciones de la escena, las técnicas de interpretación o la estructura de una situación dramática, entre otros conocimientos.

(ii) En segundo lugar, se cree que son necesarias unas disposiciones innatas, en palabras de un encuestado, para hacer teatro “se requiere talento y eso no se aprende” implicando que quien no tenga dicho talento no puede acceder autónomamente a la práctica teatral, independientemente de su disposición. En esta causa también se relacionan elementos como la disposición física y corporal, pues adultos mayores hacen alusión a su edad como evidencia de incapacidad, relacionando el teatro únicamente con el estereotipo de cuerpo virtuoso.

(iii) Como tercera causa se encuentra la idea generalizada de que únicamente es posible hacer teatro en el lugar arquitectónico diseñado para esto, (llamado “teatro”) y, por lo tanto no es posible hacer teatro sin las condiciones espaciales propias del mismo. Esta causa se complica al tener en cuenta que la disposición de los teatros es mucho menor que la disposición para la música, el cine, las artes plásticas o museísticas. Los teatros como espacios de representación tienen una menor oferta, y por lo tanto, el consumo de esta disciplina es un ejercicio poco cotidiano para la generalidad.

Estas causas permiten prever algunas de las razones evidentes por las que el teatro se distancia de la práctica cultural en la cotidianidad, y ante este panorama, según el Plan de Desarrollo Distrital 2020-2024, el gobierno nacional en Colombia designa el 0,07% de su presupuesto al sector artístico, siendo su práctica un elemento no priorizado para la entidad competente. Vale la pena

mencionar que la preferencia de educación formal en disciplinas relacionadas con el arte es del 15% en Bogotá y de este porcentaje solo el 10% se forma como artista escénico, evidenciando una relación entre la democratización teatral y el número de ciudadanos que se desempeñan en este campo, cuyo porcentaje decae en espacios no formales y el acceso en lugares periféricos o rurales es menor.

Esta caracterización permite identificar un problema central que surge al analizar la convergencia entre causas, siendo este la privatización del arte teatral, especialmente lo relacionado con su acceso público, divulgación y reproducción autónoma como práctica cotidiana. Para tramitar dicho problema, el proyecto asume el diseño de un material didáctico que sirva como potencial herramienta para el docente (en adelante relacionado como “facilitador”) en búsqueda de la democratización teatral referida en el capítulo anterior, situando como pregunta problema: ¿Cuáles son las características propias de un microescenario como material didáctico orientado a la democratización teatral? Para responder a esta pregunta, la investigación encuentra, evalúa y decanta elementos del material de forma procesual, siendo la definición del microescenario (objetivo general de investigación) el compilado y desarrollo de sus características.

De acuerdo a la naturaleza de la pregunta problema y teniendo en cuenta el campo de saber escénico y educativo, el proyecto se adscribe al enfoque cualitativo, pues este enfoque prioriza la inducción desde la mirada holística⁷, interactiva y reflexiva, desenvolviéndose con preguntas relacionadas a hallazgo más que con preguntas de verificación, esto, según Strauss y Corbin quienes continúan diciendo que el enfoque cualitativo es pertinente con el tipo de investigación que:

⁷ Perspectiva compleja de los sujetos, como agentes diversos, en constante cambio y compuestos por diversos elementos cualitativos y subjetivos.

(...) produce hallazgos a los que no se llega por medio de procedimientos estadísticos u otros medios de cuantificación. Puede tratarse de investigaciones sobre la vida de la gente, las experiencias vividas, los comportamientos, emociones, perspectivas y sentimientos, así como el funcionamiento organizacional, los movimientos sociales, los fenómenos culturales y la interacción entre culturas. (Strauss, A., y Corbin, J. 2016, p. 20).

Y ya que los intereses de investigación no obedecen al estudio numérico o estadístico, sino a la búsqueda de elementos constitutivos para un material que propende un efecto social de encuentro y construcción colectiva como la democracia del saber teatral. Siguiendo a Sandoval Casilimas (1997), los escenarios de práctica pedagógica son lugares propicios para la tensión o la convergencia de perspectivas y para la reflexión social desde un enfoque cualitativo, y teniendo en cuenta que el material didáctico se pone en tensión en espacios de práctica pedagógica para su pilotaje, evaluación y constante rediseño, este enfoque se presenta coherente. De la definición de Strauss, también destaca la reiteración de la investigación cualitativa en campos de lo experiencial, lo emocional y lo sentimental, elementos que no obedecen a constantes absolutas, y que sí son fundamentales para el proceso creativo, pues es a través de estos que es posible la democratización y la ampliación de cobertura y acceso del teatro desde el microescenario.

2.2 Acto en espiral, guía procedimental emergente de la a/r/tografía

El presente apartado da cuenta del método de investigación usado en el proyecto, el cual es la a/r/tografía del cual surge la guía procedimental para el desarrollo del microescenario, denominado acto en espiral.

La a/r/tografía es un método que surge de la investigación educativa basada en artes, y es un concepto denominado por Rita L. Irwin y Alex de Cosson (2004) con base en la construcción de un acróstico, pues cada una de las letras de la palabra “art” (arte) corresponden a la tríada bajo la

cual se moviliza, “artist” (artista), “researcher” (investigador/a), y “teacher” (profesor/a), ya sea para referirse a la persona que hace a/r/tografía o bien a la acción a/r/tográfica. Este método conecta con dos pensamientos, el pensamiento encarnado y la actividad situada, pues concibe que el pensamiento es inseparable de la acción y contextos socioculturales. Lo cual permite que los participantes, el facilitador y la acción estén a/r/tográficamente situados.

Sus conceptos metodológicos fundamentales son la indagación vital, en tanto que concibe a la investigación como viva por el diálogo e interacción que se da de la mano con el espectador, además de ser parte de la vida del investigador. Un segundo concepto es la creación de conocimiento, el cual busca recorrer y ampliar el panorama de connotaciones estéticas, culturales, y/o disciplinares, o como lo menciona la estética relacional, extender el horizonte de expectativa.

Un proyecto a/r/tográfico se vale de metonimias y metáforas para explicar los fenómenos que se investigan, o evidenciar datos de dicha investigación, los cuales deben cumplir con cuatro características según lo enuncia Irwin, primero que sea reflexivo (revisa y reestructura lo que pasó y pudo pasar), segundo recursivo (permite a sus participantes un movimiento en espiral para el desarrollo de ideas), tercero introspectivo (interroga suposiciones y prejuicios propios), y por último, receptivo (actúa éticamente con sus participantes y pares).

Sus criterios de evaluación radican en la capacidad de facilitar una nueva e innovadora comprensión de una situación y/o problema y en que el informe o producto final cumpla con dos formatos, el texto escrito e imágenes visuales, sonoras y textos literarios, que al unísono den cuenta del tema tratado.

La a/r/tografía propone dos preguntas claves para afirmar si es o no una investigación a/r/tográfica: ¿Ha conseguido provocar o inducir nuevas comprensiones y sentidos sobre el tema que trata? y

¿Ha conseguido que comprendamos de una forma nueva y diferente, de tal manera que ya no sea posible ignorar lo que hemos comprendido sobre el tema?

El presente proyecto de investigación Microescenarios: aulas y teatros portátiles responde a dichas preguntas de forma afirmativa y se denomina como una investigación a/r/tográfica, ya que cumple con las categorías propuestas de la siguiente manera:

Tabla 2. A/r/tografía

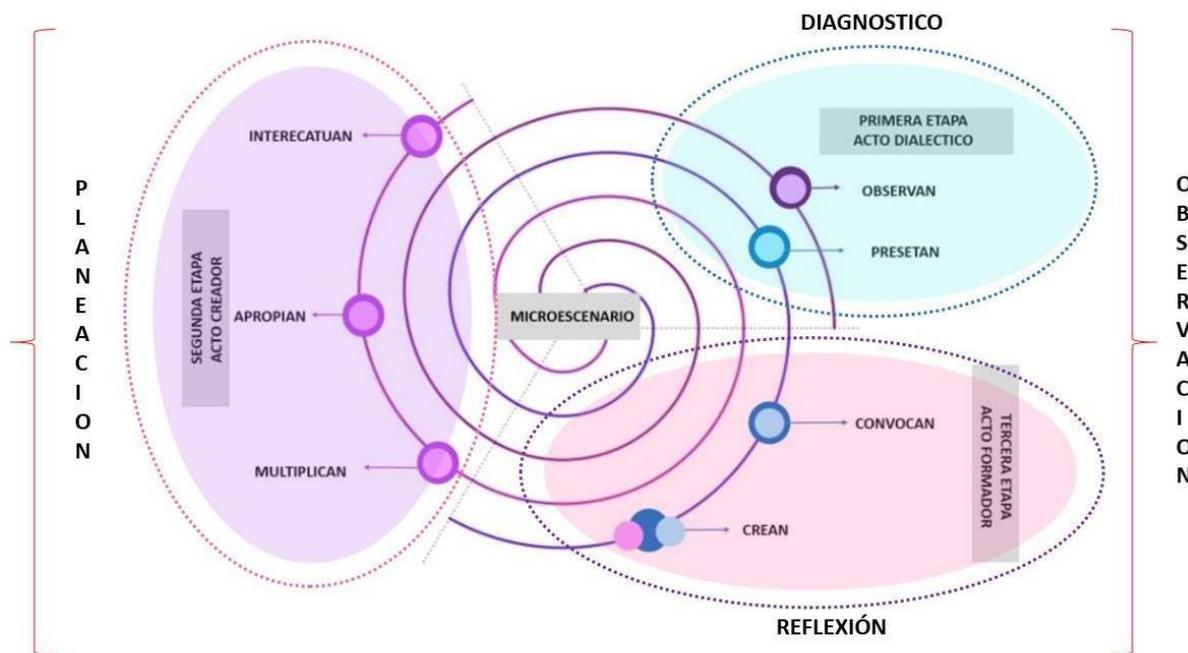
A/r/tografía & Microescenarios: aulas y teatros portátiles	
A/r/tografía	Dispositivo: Microescenario
“Art”	Acto en espiral. (Es la forma procedimental bajo la cual funciona y se moviliza el dispositivo didáctico denominado Microescenario; Está conformado por tres fases que corresponden a las siguientes categorías).
“Researcher” (investigador/a)	Acto Dialéctico. Se da colectivamente tras espectral el microescenario, revisando críticamente la relevancia y la relación metafórica entre Fondo (temática o valor axiológico) y Forma (microescenario). Para este momento, los participantes no solo apropian el tema tratado, sino que se devela la necesidad por aportar a la difusión de dicha reflexión).
“Artist” (artista)	Acto Creador Cada participante se concibe como potencial facilitador de reflexiones, aceptando el compromiso simbólico de compartir lo aprendido; para esta misión se necesita una excusa estética, cada uno necesita crear su propio microescenario.

“Teacher” (profesor/a)	Acto Formador Los participantes gestionan un encuentro con nuevos espectadores, enseñando reflexiones que una vez le fueron facilitadas por medio de otro microescenario.
Pensamiento encarnado - Actividad situada	Fase inicial de definición El Microescenario como dispositivo didáctico no separa el pensamiento de la acción, es necesario crear para poder apropiarse, aplicar y explorar para analizar y reflexionar. Es un proceso que necesita de ambos lugares de forma simultánea para su resolución.
Indagación vital	Dispositivo didáctico El Microescenario posibilita la participación activa de ambos agentes (facilitadores y participantes), es un medio y no un fin. Es un movilizador de contenido que genera procesos de enseñanza-aprendizaje constantes en diálogo bidireccional.
Creación de conocimiento	Horizontes de expectativa. Proponiendo lugares de diálogo, debate y reflexión frente a lo que puede ser un microescenario, surgen preguntas como: ¿Dónde se puede hacer teatro?, ¿Cualquiera puede hacer teatro?, ¿Cuáles son los sentidos del teatro en el contexto actual? que a través del proceso creativo permiten recorrer y ampliar conceptos, ideas, discursos, expectativas.
Doble presentación / formato	Monografía y microescenario.

Fuente: elaboración propia, 2022

Para este punto es importante diferenciar dos elementos: el microescenario corresponde al material didáctico y acto en espiral es la guía procedimental para la implementación del microescenario, esta guía se compone de los tres momentos referidos anteriormente.

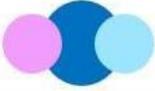
Figura 1. Acto en espiral



Fuente: elaboración propia, 2022

En la tabla a observar se realiza una breve explicación de las convenciones bajo las cuales se explica el rol de cada participante y facilitador que haga parte del proceso investigativo:

Tabla 3. Convenciones, Acto en Espiral.

CONVENCIONES	DEFINICIÓN
	Representa al espectador y su participación en cada una de las fases
	Momento en el que se da el cambio de rol de espectador a facilitador
	Representa al facilitador y su participación en cada una de las fases

Fuente: elaboración propia, 2022

Los actos son:

- Acto dialéctico: Se da colectivamente tras espectar el microescenario, revisando críticamente la relevancia y la relación metafórica entre Fondo (temática o valor axiológico) y Forma (microescenario). Para este momento, los participantes no solo apropian el tema tratado, sino que se devela la necesidad por aportar a la difusión de dicha reflexión.
- Acto creativo: Cada participante se concibe como potencial facilitador de reflexiones, aceptando el compromiso simbólico de compartir lo aprendido; para esta misión se necesita una excusa estética, cada uno necesita crear su propio microescenario.
- Acto formador: Los participantes gestionan un encuentro con nuevos espectadores, enseñando reflexiones que una vez le fueron facilitadas por medio de otro microescenario diseñadas con la intención de que los participantes transforman lo aprendido de manera autónoma en sus propios dispositivos creados y logren una expansión en sus núcleos directos de socialización, aumentando el acceso y la participación teatral por parte de la comunidad dentro del campo artístico y educativo.

Situando el Acto en espiral dentro del marco de la Animación y la democratización teatral, este se entiende como un material didáctico mediante el cual se es posible, no solo identificar características como el lugar de enunciación y comprensión frente a conceptos disciplinares (teatro, espectador, artista, obra o material artístico), sino aplicar una intención procedimental en cuanto a la intervención con comunidad, quien a su vez pueda ser un agente movilizador para convocar y replicar dicha guía procedimental situando preguntas fundamentales como: ¿Dónde se puede hacer teatro? ¿Cualquiera puede hacer teatro? ¿Cuáles son los sentidos del teatro en el contexto actual?.

Todo estos momentos y fases enmarcados en el proceder en espiral son evaluados y reflexionados para su transformación; es volver la mirada sobre la práctica para su progresión, por esto se habla de lo cíclico, ya que no finaliza en el lugar de origen o problemática, por el contrario, abre las posibilidades del accionar y de resolución de las problemáticas evidenciadas en el grupo poblacional.

3 Peripecias, experiencias y definición

Se puso en tensión el material en tres escenarios diversos, con el fin de visibilizar las cuatro características que lo componen, democratización teatral, objetivos cotidianos, portabilidad y acto en espiral, mismas que se evidenciaron y se desarrollaron a lo largo de las intervenciones obtenidas en los escenarios educativos formales y no formales, Colegio Alfonso Reyes Echandía, Fundación Nuestro Hogar, Unidad de Reacción Inmediata – URI, Puente Aranda. En el siguiente apartado se expondrá el proceso de exploración, creación, adaptación y definición por el que pasó el microescenario.

A mediados del año 2020 el Teatro R101 abrió una convocatoria para ser parte del proyecto: *“ZOOM AL TERRITORIO 2.0: encuentros pedagógicos para la identificación, formación y cualificación de gestores y emprendedores en arte dramático con énfasis en innovación social”*, y es allí donde empiezan a surgir las bases creativas y pedagógicas de lo que ahora se denomina en este proyecto como microescenario, su función y la estructura sobre la cual sería movilizado. En este proceso la idea se consolidó, se analizó, se discutió y se socializó con diferentes maestros y artistas, los cuales fueron invitados para dar a conocer los diversos proyectos que surgieron, también con el fin de lograr una red de trabajo, la cual permitiera generar nuevas alianzas y/o contactos que aportaran a la profundización de la aplicación y desarrollo de cada proyecto.

Para la última fase de este ciclo se debía buscar un punto innovador, un efecto sorpresa, puesto que en las socializaciones debíamos capturar la atención e interés del espectador, que en este caso era con quienes tejaremos red, y bajo esta premisa es que se construye el primer microescenario, ¡una caja de fósforos!

Una historia que metafóricamente resultaba muy simple, pero daría cuenta de lo esencial, el por qué, el para qué, el cómo y a quienes iría dirigido. Pensando en los roles y el tránsito del participante se crearon las historias: María y Pablo. Ambos apasionados por una disciplina, María baloncesto y Pablo fútbol, sin embargo, en un primer momento sólo serán espectadores, observadores, como muchos de nosotros, pero resultó que después de un tiempo ya no solo querían ver partidos o hablar de los jugadores, ahora, querían ser quienes lo practicaban, se convirtieron en hacedores, luego ya no solo querían ver y hacer, sino que querían enseñar a otros lo mismo.

Es así como el proyecto logra dar cuenta, en un primer momento, de su diseño metodológico, explicando las etapas, los roles, e incluso el dispositivo se esclarece en la medida que se devela su origen, su flexibilidad, y trabajo creativo, pues quién pensaría que se podía hacer teatro con una caja de fósforos.

Figura 2. Primer Microescenario



Fuente: elaboración propia, 2022

En el 2021, nuevamente el proyecto participa en una tercera versión de *ZOOM AL TERRITORIO*, esta vez pensando en *cómo hacer del arte un vehículo para la transformación social*. En este nuevo ciclo, el proyecto logra definir más conceptos, concretar la idea de microescenario, y construir una base sólida de referencia estética, creativa y pedagógica. Esta vez la socialización se dio de manera más amplia por medio de emisoras populares y comunitarias, logrando una intervención corta por medio de un taller que tenía como fin dar cuenta del dispositivo y sus conceptualizaciones. Al finalizar el proceso surge y se instala la primera característica propia del microescenario, democratizar el teatro desde su propuesta de guía procedimental, pensando en la idea de potenciar

la accesibilidad y apropiación del quehacer teatral por parte de un público lejano a la disciplina misma.

A su vez, en el espacio académico formal, se debía empezar a trabajar en la propuesta de anteproyecto de grado, es aquí donde se hace la unión de ambos espacios y el proyecto Microescenarios: Aulas y teatros portátiles se propone como trabajo de grado, teniendo en cuenta los procesos académicos que en estos periodos surgieron, tales como: la práctica pedagógica, y las intervenciones en espacios educativos no formales desde el énfasis Escenarios Educativos I, II y III. El proyecto fue adaptado y modificado según las diversas necesidades, logrando una ampliación de su función como medio y/o vehículo para la transposición de contenidos disciplinares.

En el proceso creativo, la exploración del dispositivo: microescenario, partió de referentes estéticos como las cajas Lambe Lambe⁸, The Train Theater⁹, theatre article¹⁰, El pequeño teatro de Rebeca¹¹, los cuales ayudaron a la construcción y resignificación de los objetos con los que se iba a trabajar, en este caso se inició con una caja de fósforos y las preguntas que fueron surgiendo entorno a la creación fueron:

- ¿Qué es un microescenario? y ¿Cómo funciona?
- ¿Cómo lo explico?

⁸ Son un teatro en miniatura dentro de una pequeña caja cerrada con una mira por dónde se asoma una persona para ver el espectáculo que dura de uno a tres minutos.

⁹ Teatro de títeres, fundado en Jerusalén en 1981, Comenzó en un vagón de tren que fue llevado al Liberty Bell Park en Jerusalén.

¹⁰ Agrupación teatral con énfasis en la manipulación y creación de objetos.

¹¹ Es un libro-objeto troquelado, próximo a los libros-teatrillo o dioramas, que ofrece un recorrido físico y emocional por el universo creativo de Rébecca Dautremer, autora de origen francés, en el año 2012.

- ¿Cómo convertir una caja de fósforos en un teatro?
- ¿Cuántas resignificaciones necesito?
- ¿Qué características tiene el objeto?

Figura 3. Segundo Microescenario



Fuente: elaboración propia, 2022

Y fue así como por medio de preguntas orientadoras el dispositivo pudo irse construyendo, una de las pautas para establecer el primer canal de comunicación o exploración con el objeto fue que sugerir unos pasos base, observar el objeto, describir sus características, buscar los distintos lugares de resignificación del objeto, y, por último, animarlo. Esto permitió un acercamiento inicial a la creación desde el juego, la creatividad y la imaginación, pues si bien necesitábamos de la plasticidad, también necesitábamos reconsiderar la idea de escenario, personaje, representación, puesta en escena y tecnicismos, que, por lo pronto debían caber en una sola caja muy pequeña.

Diferentes escenarios académicos, formales y no formales, fueron abriendo la posibilidad de pensar en nuevos microescenarios, cada uno con la claridad de transponer y movilizar contenidos

disciplinares y axiológicos puntuales, como: la cartografía, la alfabetización, la lectoescritura, creación de personaje y situación dramática, puesta en escena, voz hablada, construcción narrativa, animación de objetos, improvisación, entre otros.

Entonces surgió un microescenario a partir de una sombrilla, era un objeto un poco rígido, pero práctico, con este se debía dar a conocer conceptos claves dentro del proyecto de investigación para el énfasis de Escenarios Educativos período II, se añadieron nuevas imágenes al objeto, creando muchas posibilidades de representación y animación. Inicialmente se pensó en convertir la sombrilla en una casa, luego en que su sistema funciona como un móvil de esos que le ponen a los bebés, o que por una cara de la sombrilla pudiese haber una imagen y por el costado otra... Fueron muchas ideas que se fueron depurando en la misma construcción, al final se logró resignificar el objeto de tal manera que no solo era aquel que se animaba, sino que apoyaba y completaba la imagen y representación del facilitador.

Para cada objeto el proceso de creación fue distinto, pues ningún objeto tenía las mismas características, ni las mismas funciones, debíamos analizar sus posibles resignificaciones e intervenciones con distintos materiales. Algo innegociable a la hora de crear los microescenarios fue el juego interactivo que se daba de manera permanente entre la manipulación del dispositivo y el espectador, pues era quien entendía de manera circular la experiencia estética. El microescenario debía entenderse no solamente como el objeto que se iba a manipular, sino que este sería el vehículo que permitiría crear un escenario de diálogo, creación y enseñanza.

Figura 4. Tercer microescenario



Fuente: elaboración propia, 2022

Ahora bien, dentro de lo plástico y lo técnico, la idea de microescenario se iba concretando un poco más, pero surgieron nuevas preguntas, ¿cómo construir una historia que me permite transponer un contenido?, ¿Cómo entre el microescenario y lo narrativo, crear una puesta en escena?, ¿Puede ser de manera narrativa o debo hacerlo en diálogo?, lo cual, hacía parte de no solo crear, sino también definir el dispositivo. A lo largo del proceso de creación se lograron tres encuentros de intervención distintos, pues las poblaciones pertenecían a escenarios completamente diversos, sin embargo, dichos encuentros fungieron como espacios de análisis, exploración y creación de nuevos microescenarios.

3.1 Implementación, hallazgos y decantación

Teniendo en cuenta las premisas del proyecto de investigación, se pretendía tener una aplicación del dispositivo, en la cual se pudiese evidenciar características como la continuación del acto en espiral, la concreción del microescenario, el cambio de rol entre espectador, creador y facilitador. Sin embargo, con el único espacio que se logró un proceso permanente y constante fue con el Colegio Reyes Echandía, mismo espacio en el que se llevan a cabo algunas prácticas pedagógicas, y aún así el Acto formador no pudo llevarse a cabo pues era cuestión de tiempo. Los otros dos

espacios, Fundación Nuestro Hogar y Unidad de Reacción Inmediata – URI, Puente Aranda, hacen parte de escenarios educativos no formales, además de contar con población itinerante, lo que nos permitió generar encuentros no regulares, pero sí de provecho para la declaración del concepto microescenario, su creación y función didáctica, dichas poblaciones pasaron por el acto dialéctico y el acto creador.

3.1.1 Colegio Alfonso Reyes Echandía

El portal educativo Red Académica de Bogotá define El Colegio Alfonso Reyes Echandía I.E.D. como una institución educativa de carácter oficial, ubicada en la localidad séptima de Bosa, comprometida con la formación de sus educandos y con el desarrollo social, cultural y productivo de la localidad, para lo cual ofrece educación integral de calidad, promoviendo aprendizajes y enseñanzas significativas, donde se reconocen sus capacidades como factores determinantes, no solo para el desarrollo social y productivo, sino orientado hacia la práctica de valores y principios que buscan el desarrollo de competencias ciudadanas y laborales, enfatizando su formación en Educación en tecnología, para asegurar los niveles de competitividad en las diversas esferas de desempeño de la sociedad globalizada.

Desde hace un tiempo la Universidad Pedagógica Nacional lleva un convenio con esta institución para llevar a cabo la práctica pedagógica, observaciones y estudios de investigación en torno a la misma. En este caso el proyecto de investigación se adaptó con el objetivo de fortalecer en los estudiantes (cursos 501 y 503) del Colegio Reyes Echandía el proceso de adaptabilidad y transposición entre el escenario educativo formal y uno cotidiano, todo por medio de los Microescenarios como herramienta para la apropiación y resignificación de los objetos y el espacio educativo.

Es así que se afianza la segunda característica, partir de objetos cotidianos, pues contemplado las condiciones y posibilidades de trabajo en el lugar de práctica pedagógica, y que además este debía darse de forma virtual, pues a consecuencia de la emergencia sanitaria que se estaba viviendo, los procesos educativos se habían visto afectados de manera abrupta, se opta el trabajo con elementos cercanos, comunes y de fácil acceso que garanticen la experiencia estética.

En este caso, el trabajo se realizó desde la clase de teatro, permitiendo a los estudiantes fomentar la creatividad y la capacidad de transposición, no solo de contenidos sino de espacios y recursos didácticos.

Para ello, los contenidos a aplicar fueron:

Tabla 3. Contenidos didácticos

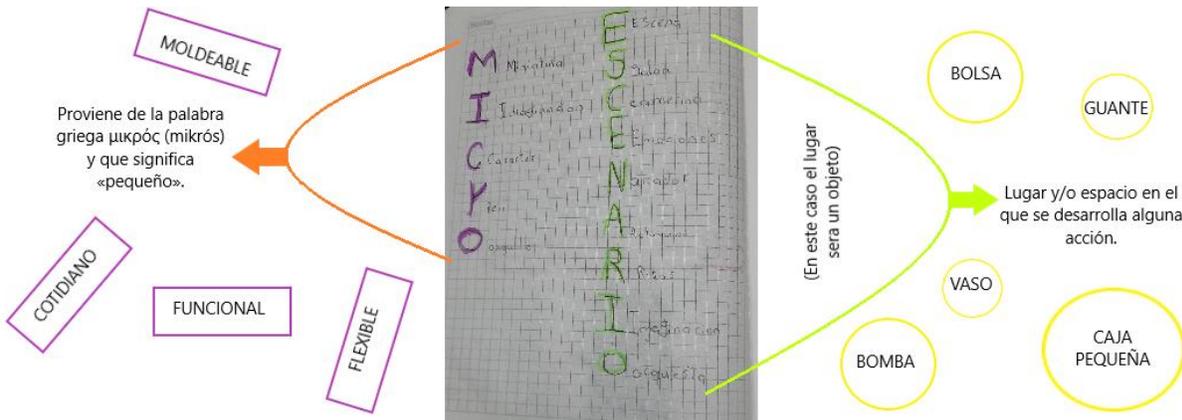
CONCEPTO	DEFINICIÓN	ETAPA
Microescenarios	Dispositivo teatral	Inicial (Reconstrucción y caracterización).
Manipulación de objetos	Se refiere a un concepto dentro del teatro de objetos cuyo centro no se encuentra la figura humana (en forma de actor, títere u otra representación), sino objetos, en su sentido más amplio, que la dramaturgia favorece en detrimento de la forma verbal.	Inicial (Reconstrucción y caracterización).
Escenario teatral y educativo	Lugar formal e informal en que se desarrolla una acción creativa y un proceso de aprendizaje.	Central (Resignificación, exploración y creación).
Narración aristotélica	Historia desarrollada en tres actos: el principio, el medio y el fin.	Central (Resignificación, exploración y creación).

Improvisación	La improvisación consiste en concebir y ejecutar cualquier acción de forma simultánea y a su vez, de mantener una conversación sin unas directrices previas, como un <u>guión</u> , es improvisar, aunque pueda estar carente de una intención <u>artística</u> .	Central (Resignificación, exploración y creación).
Convenciones teatrales	Es el conjunto de acciones, técnicas, presupuestos ideológicos y estéticos, explícitos o implícitos, que el actor, dramaturgo o director ha empleado para crear un efecto/estilo dramático deseado, y permite entablar una comunicación entre el practicante y el espectador.	Central (Resignificación, exploración y creación).
Imaginación	La imaginación es un proceso creativo superior que permite al individuo manipular información generada intrínsecamente con el fin de crear una representación percibida por los sentidos.	Central (Resignificación, exploración y creación).
Creatividad	La creatividad es la capacidad de generar nuevas ideas o conceptos, de nuevas asociaciones entre ideas y conceptos conocidos, que habitualmente producen soluciones originales.	Central (Resignificación, exploración y creación).
Apreciación estética	Es el proceso de análisis crítico sobre una obra de arte, donde la función crítica es una interpretación especializada, para que el espectador que contemple una obra de arte tenga herramientas que le permitan una mejor comprensión del lenguaje y el contenido de la obra del artista.	Cierre (Reflexión y evaluación).

Fuente: elaboración propia, 2022

Los recursos utilizados para las sesiones fueron: material audiovisual, microescenarios, objetos cotidianos o del hogar, referentes visuales, juegos interactivos que permitieran desarrollar de manera plástica las ideas creativas de cada estudiante en relación con el proceso artístico.

Figura 5. Definición construida por un estudiante.



Fuente: elaboración propia, 2022

Figura 6. Fase de descripción y resignificación.



Fuente: elaboración propia, 2022

Después de haber dialogado y creado con cada estudiante se da un análisis de la experiencia misma, el cual está mediado por conclusiones propias de cada uno, en un rol no sólo de observador sino de participante activo y/o co-creador del proceso creativo.

3.1.2 Fundación Nuestro Hogar

Es una institución sin ánimo de lucro, fundada desde el año 2015, la cual trabaja por la educación y transformación integral de más de 240 niños y jóvenes en la localidad de Usme, barrio la Flora

en el sur de Bogotá. Desde el área de teatro se propuso trabajar el concepto de microescenario con el fin de generar un acercamiento al teatro y permitirles ser agentes de creación a la vez.

Cada participante tuvo la oportunidad de presenciar tres funciones distintas, cada una con un microescenario diferente, estas funciones estuvieron compuestas por dos momentos, el primero consistió en realizar un ejercicio de apreciación frente a la puesta en escena y la composición estética del microescenario; el segundo se ubicó como lugar de socialización, puesto que fue necesario entender conceptos y derivaciones del material didáctico para eventualmente ser los cocreadores. Las reflexiones se enfocaron en:

- ¿Cuáles eran las características de un Microescenario?
- ¿Tenía que saber de teatro para hacer un Microescenario?
- ¿Cómo manipular un Microescenario?
- ¿De donde viene el concepto Microescenario?

Mismas que contribuyeron a la definición y enunciación del concepto Microescenario en un espacio creativo, pedagógico e investigativo. Además, considerando el punto geográfico en el que está ubicado la fundación, los recursos del territorio, y la apropiación del ejercicio teatral, se declaró que la tercera característica del microescenario sería la portabilidad, pues es imprescindible que este tenga la capacidad de ser flexible, práctico y transportable fácilmente.

3.1.3 Unidad de Reacción Inmediata – URI, Puente Aranda

Es un mecanismo de atención y servicio al ciudadano a cargo de la fiscalía general de la Nación, la cual está disponible en un horario de veinticuatro (24) horas al día los siete días a la semana, y cuya finalidad es brindar atención permanente y facilitar el acceso inmediato de las personas detenidas a la administración de justicia, por medio de un fiscal y su equipo de trabajo. El convenio con esta entidad se generó a través del espacio del énfasis Escenarios Educativos II y un proyecto

de alfabetización liderado por la Red de Bibliotecas Públicas en Bogotá, el cual tenía como objetivo trabajar en espacios privados de la libertad, población con discapacidad, adulto mayor y gente de la localidad.

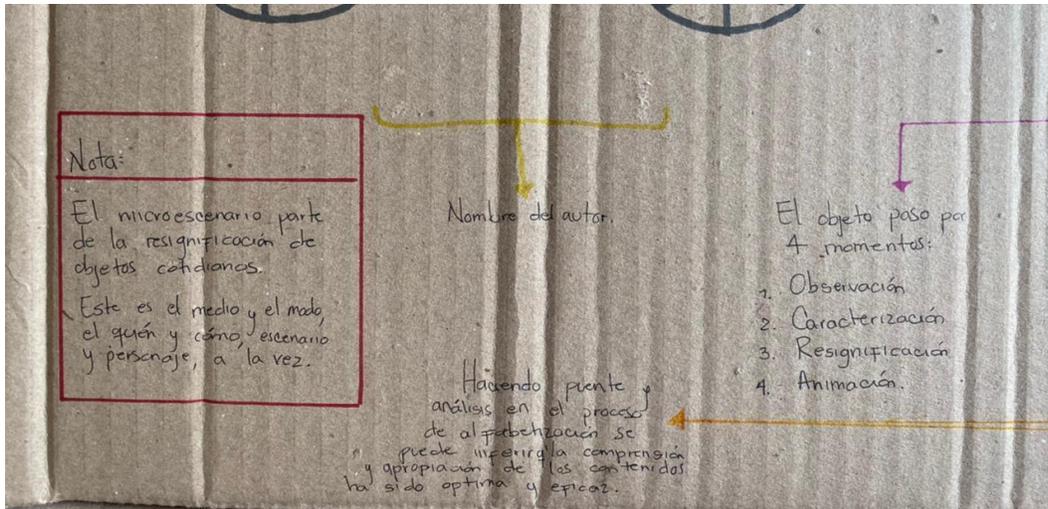
Para dicha intervención fue necesario hacer una adaptación de contenido puesto que este escenario llevaba un proceso de alfabetización al cual debía aportarse desde los diferentes proyectos presentados al énfasis de Escenarios Educativos periodo II; El encuentro estuvo mediado por dos contenidos transversales como, la alfabetización a través de la construcción de narrativa y los microescenarios como vehículo para la aplicación del primer contenido.

Tabla 4. Planeación de intervención

Fases de la clase	Contenidos	Actividades	Tiempo
Fase inicial	-Presentación	Iniciar la sesión saludando y presentando el proyecto, dando así a conocer el objetivo general de los encuentros y la finalidad del mismo.	10 min
Fases de la actividad principal o desarrollo	-Disposición creativa	Para este punto se propondrá el juego “un objeto es mil objetos”, donde cada participante deberá resignificar los objetos de manera creativa.	10 min
	Creación de historia	Cada participante deberá escribir una historia que tenga un inicio, nudo y desenlace. Esta historia se creará según el recuerdo, o sensación que haya producido el objeto.	15 min

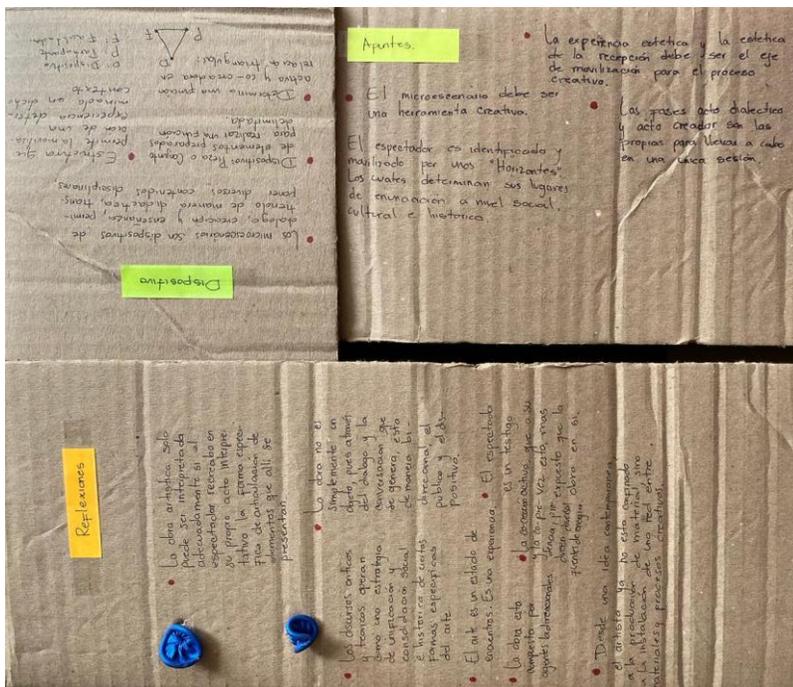
	Microescenario	Escrita ya la historia pasaremos por 4 momentos en los que el objeto empezará a construirse como macroescenario: observación, caracterización, resignificación, animación.	35 min
Fase de reflexión	- Análisis - Observación	Cada participante escribirá una conclusión pequeña, dando respuesta a la siguiente pregunta: ¿Cómo fue mi experiencia en este proceso creativo? Se socializa dicha respuesta y luego se dará cierre a la sesión.	10 min

Fuente: elaboración propia, 2022



Fuente: elaboración propia, 2022

Figura 9. Registro en bitácora de encuentro



Fuente: elaboración propia, 2022

De esta intervención en particular surgieron nuevos insumos de creación, pues a partir de cada una de las exploraciones realizadas por los participantes en torno a la creación y composición de los microescenarios, se detonaron nuevas resignificaciones no solamente de índole estético sino

también conceptuales. Pues teniendo presente la premisa de preguntarse cómo alfabetizar desde prácticas artísticas, el microescenario se resignificó y se enunció –para esta intervención– como un objeto de texto, mismo que sirvió como herramienta de sistematización. Allí se alojaron análisis, conclusiones y preguntas orientadoras en torno al encuentro, la creación, la función didáctica y pedagógica de los microescenarios.

En esta última intervención, y en especial el contexto en el que se dio, se logra concluir que el acto en espiral no sólo fungió como la guía movilizadora entre el tránsito de un espectador a un co-creador, sino que también logró sembrar una idea de tránsito entre el sujeto privado de la libertad a un sujeto capaz de afectar a otros desde la creación de nuevas rutas para aprender y enseñar a otros, aun estando en un contexto como la URI. De esta manera se determina la cuarta y última característica, el microescenario debe estar mediado por una guía procedimental llamada acto en espiral.

3.2 Definición

El Microescenario radica, en esencia, en la práctica y democratización teatral, por ende, su naturaleza es colectiva, y esto lo convierte en un espacio de convivencia que favorece el diálogo, la creación y formación, que de manera transversal genera inclusión. Es un dispositivo didáctico que puede producir formas vivas y artísticas que cualquiera puede apropiarse, tal y como lo indica la estética relacional cuando hace referencia a los procesos y/o materiales artísticos producidos, pues la forma viva estará presente siempre y cuando el participante intervenga en dicha forma, propiciando una interacción directa, un diálogo bidireccional, un encuentro de convivio.

De modo que se deduce que la actividad artística es un juego que necesita de la participación del receptor, y no solo para obtener un sentido sino también para existir y perdurar. Es por eso por lo

que el participante y el facilitador se deben situar como generadores de acción, es decir, deben mantener una práctica artística autónoma, por lo menos dentro de la realización de un Acto en espiral, el cual comprende la praxis teatral no como aquello que se constituye como un fin en sí mismo, sino como un medio para posibilitar y promover la accesibilidad en un contexto social, cultural o educativo, haciendo énfasis en el proceso creador y formativo vivido por cada participante.

La experiencia artística instalada por el Microescenario pretende ampliar los horizontes de expectativa de cada participante, frente a lo que conoce y reconoce como teatro, pues si bien no todos construyen los mismos sentidos de interpretación por el contexto bajo los que se encuentren, si es posible tener puntos de intersección, de los cuales se espera un desprendimiento de nuevas relaciones y escenarios de encuentro, que promuevan y ejecuten prácticas artísticas en espacios no convencionales. Esto con el fin de pensar concretamente cuales son las limitaciones y en donde están presentes.

Atendiendo a lo ya dicho, el acto en espiral se ubicó como eje principal en la construcción del microescenario que daría cuenta del proyecto de investigación, representado de manera física los tres actos de los cuales está compuesto, dándole la oportunidad a cada participante de observar, participar y co-crear, mientras el facilitador lleva todas las experiencias y prácticas artísticas implementadas hacia nuevas reflexiones, discursos y apreciaciones conceptuales frente a lo que puede ser o no el teatro, la enseñanza, el artista, el espectador y la democratización.

Este Microescenario tiene el fin de dar cuenta no sólo de su estructura metodológica e interactiva, sino de todo el proceso en relación con la creación, lo pedagógico y lo investigativo, para ello por

medio de la exposición se podrá observar los diferentes Microescenarios creados, su lugar de exploración y apuntes de análisis en relación con la definición construida.

En primer lugar, se espera brindar una función, que en esencia y de forma metafórica dé cuenta de un por qué, cómo, qué y a quién va dirigido, el microescenario, evidenciando así de manera general lo que es y su resultado final.

Tabla 5. Guión Presentación Microescenario y acto en espiral.

	Momento	Descripción	Libreto
1	Ingreso	Black.Out. Ingreso del público siguiendo las indicaciones del ayudante . Voz in-off. Texto literario sobre “cosas pequeñas”	(Las cosas) Las cosas pequeñas (las cositas) las cositas pequeñitas, (¡La caja!) ¡La cajita! Me gustan las tijeras, el papel, las sombrillas, las bolsas, y ni hablar, de los sombreros. Me gustan todas las cosas (cositas) no sólo las supremas, sino las infinitamente chicas, el dedal, el fósforo, los bolsillos, los guantes. A menudo pensamos que nos gustaría cambiar las cosas, (cositas) que no nos gusta el mundo tal y como está, pero creemos que no está en nuestras manos el hacer del mundo un lugar mejor, que no podemos hacer nada... pero la verdad es que podemos hacer muchas cosas (cositas), muchas pequeñas cosas (cositas), contribuyendo a construir un mundo que ponga por delante de todo, a las personas. A y M: Mucha gente pequeña, en lugares pequeños, haciendo cosas pequeñas, pueden cambiar el mundo.
2	Planteamiento del problema	Black. Out / In-off La maga y el asistente, hacen el preámbulo para la función, se dan cuenta que privatizaron el arte escénico. Muestran la importancia de democratizar (lo definen) y acuerdan que el gran acto de magia será presentar-definir UNA	M: Damas y caballeros niños y niñas, profesores y arquitectos, científicos y actores. Bienvenidos a «Microescenarios, aulas y teatros portátiles» (Aplausos) ¿todos listos para actuar? (sottovoce) A: Increíble maga... parece que ellos no actúan M: ¿No actúan? ¿Cómo que no actúan? (pánico) ¿Les privatizaron el arte escénico? No puede ser... eso es gravísimo (respira agitada) Sin eso no podemos hacer el gran espectáculo. A: (tranquilizando) increíble magia. ¿Qué tal si empezamos por ahí? M: ¿Por democratizar el arte escénico? Ok, ok... (respira y se dirige al público) Ps ps, (aclara la voz) ¿Sabe usted, qué es la democracia? (Audios de entrevistas de personas definiendo la democratización) M: Para Jhon Dewey, la democracia es más que una forma de gobierno, es primordialmente un modo de vida asociada, de experiencia conjunta comunicada. Por lo tanto, «democratizar» se entiende –para este espectáculo– como el acto de hacer accesible y público, elementos que han sido privatizados y restringidos. A: Pero aún tenemos un problema, increíble maga (susurra) Ellos

		manera de democratizar el teatro.	<p>vienen a esperar...</p> <p>M: Sí, entiendo... (silencio) ¿pero solo a ver? ¿Expectar sin actuar ni enseñar? (respira) ¡Ya sé, tengo una idea ¿qué tal si el gran espectáculo de hoy... es presentar un dispositivo que democratiza el teatro. Entonces... el objetivo será...</p> <p>Coro: !DEFINIR EL MICRO ESCENARIO COMO DISPOSITIVO DIDÁCTICO ORIENTADO A LA DEMOCRATIZACIÓN TEATRAL!</p> <p>M: Con eso claro... empecemos la definición.</p>
3	Presentación de la maga (Introducción)	<p>El asistente presenta a la maga... la ovaciona por ser capaz de hacer trucos relacionados al teatro.</p> <p>Microescenario : Lugar pequeño (micro) donde sucede una acción de representación (escenario)</p>	<p>(Se enciende la luz. Módulo Morado)</p> <p>A: Damas y caballeros, con ustedes, la incomparable, talentosa y con teatro bajo su sombrero... ¡Micro maga! (aplausos, entra hace una breve partitura física)</p> <p>M: Hoy nos adentraremos en lo imposible... están acá para viajar entre mundos posibles, ajenos y lejanos... ver lo diferente, viajar y apreciar la ficción para encontrarnos, reconocernos y transformarnos ¿Acaso este no es el gran truco del teatro? ¿y para eso que necesitamos?</p> <p>A: Pues un teatro</p> <p>M: Entonces... ¡Yo haré salir de este sombrero un teatro!</p> <p>A: No puede ser. Eso es imposible</p> <p>M: Para todo buen truco, se necesitan unas palabras mágicas, elementos fundamentales para que todo funcione bien ¿alguien conoce las palabras mágicas para este acto?</p> <p>(i) Democratización teatral</p> <p>(ii) Objeto cotidiano</p> <p>(iii) Portabilidad</p> <p>(iv) Acto en espiral</p> <p>M: Esto es un microescenario (aplausos) Micro</p> <p>A: Un lugar pequeño</p> <p>M: <i>Escenario</i></p> <p>A: <i>Donde sucede una acción de representación</i></p> <p>M: Micro (invitando la respuesta del público)</p> <p>A y P: Un lugar pequeño</p> <p>M: Escenario</p> <p>A y P: Donde sucede una acción de representación</p> <p>M: Y los microescenarios tienen cuatro características, que son las palabras mágicas ¿las recuerdan? Ya las veremos una por una. Prepárense para asombrarse y desentrañar sus elementos desde un ejemplo, voy a desplegar el teatro potencial que se encierra en una pequeña cajita. Asistente, luces... (el asistente dispone el escenario para la puesta en escena. BlackOutt, luz general e instalación del teatro de sombras)</p> <p>A: ¡Tres, dos, uno, acción!</p>
	ACTO DIALÉCTICO	Puesta en escena del microescenario	<p>Había una vez, un pueblo en el que vivían muchos conejos, los más pequeños se dedicaban a limpiar el campo, otros a escarbar la tierra y a recolectar agua, pero solo un selecto grupo pertenecía a la Compañía Superior <i>Daucus carota subespecie sativus</i>, la cual se ocupaba de sembrar y recolectar las zanahorias que eran la comida más preciada y apetecible de todo el lugar, muy pocos conejos habían probado su</p>

		<p>maravilloso sabor, y quien quería una zanahoria solo podía comprarla a ellos ¡Las zanahorias, eran privadas! Durante años fue así, cada uno tenía una tarea asignada de acuerdo a sus “habilidades”.</p> <p>Bigotes era un conejito muy especial, él deseaba ser adulto y asignado a una tarea; llegó el gran día y todos los conejos se dirigieron a la oficina de recursos humanos del pueblo. Bigotes estaba ansioso. Mientras esperaba ser llamado, sintió un olor especial, nuevo y contagioso. Invadido por la curiosidad cruzó uno de los pasillos y encontró muchas máquinas moviéndose al tiempo, todas repletas de zanahorias. Bigotes se sintió tan atraído y fascinado que no pensó en nada más que en zanahorias, quería aprender todo sobre ellas, probarlas y enseñarle a mamá su nueva pasión. Regresó a su puesto de espera con el gran deseo de ser parte del selecto –y casi secreto– grupo de producción de zanahorias, pero no fue así... le asignaron el mantenimiento de las calles. Cuando Bigotes expresó su inconformidad por no ser asignado al grupo de zanahorias el oficinista le dio tres razones por las cuales lo rechazaron</p> <p style="padding-left: 40px;">Oficinista: Joven Bigotes, usted no puede estar en la producción de zanahorias, por: 1) Nadie que no tenga amplios conocimientos previos sobre las hortalizas podía pertenecer a este departamento. Acá no se enseña, solo se hace. Dígame, ¿usted es un experto en hortalizas? Eso pensé. 2) ¡Su fisonomía!, las garras torpes que tiene no le permiten estar en este trabajo, y 3) ¿sabe cuántas plantas de producción hay en este pueblo? Una! solo una, no hay más. Y única y exclusivamente se puede hacer zanahorias en la planta. Usted vive a las afueras del pueblo, venir a la fábrica le implicaría mucha inversión... y por experiencia se lo digo: se cansará pronto.</p> <p>Todo estaba en contra de Bigotes, pero él tuvo una gran idea</p> <p style="padding-left: 40px;">Bigotes: Voy a estudiar una zanahoria, yo quiero aprender.</p> <p>Creó un laboratorio en su propia habitación, busco libros e investigó todos los días, descubrió cosas nuevas, aprendió de donde venían las zanahorias, que se necesitaba para sembrarlas y cuidarlas. Después de ser un experto, Bigotes se animó a algo completamente nuevo ¡Cultivar zanahorias en su habitación él solo! ¡Y FUNCIONÓ! Se dio cuenta que ya no tenía que comprarlas a la Compañía Superior <i>Daucus carota</i> subespecie <i>sativus</i>, él podía hacerlas solo. Primero regaló zanahorias a todos sus amigos y familiares, todos estaban felices de probar el manjar y disfrutar de sus beneficios.</p> <p>Pero eso no era todo ¡Si Bigotes pudo, cualquiera también lo haría! Fue así que decidió enseñarle a todo el pueblo a sembrar las zanahorias, su</p>
--	--	--

			<p>historia e importancia en la cultura de los conejos. Y fue así Bigotes democratizó las zanahorias, porque facilitó su acceso público y no se necesitaba ser un experto, con habilidades innatas o invertir mucho para obtenerlas. Ahora las zanahorias eran públicas y una práctica cotidiana, todo el pueblo empezó a reunirse para hacerlo juntos, recolectaban, cuidaban la tierra, y crearon un club, el club naranja. Allí iban a aprender más sobre las zanahorias, pero también aprendían a enseñar sobre las zanahorias.</p> <p>(Aplausos y luz general)</p>
		<p>Reflexión (i) Busca democratizar el teatro</p>	<p>Así como en el pueblo de Bigotes habían privatizado las zanahorias, entre nosotros se ha privatizado el teatro...</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. La mayoría de la gente siente que tiene que ser un experto con habilidades innatas para ser un actor o disfrutar del teatro. 2. Nos han dicho que se necesita tener una fisonomía específica para hacer teatro: atléticos, altos, delgados... ¿y los viejitos? ¿y los niños? ¿Y quienes no se sienten con el cuerpo de un actor? 3. Aunque el teatro es un ritual, nos han convencido que SOLO se puede hacer en edificios especializados. <p>Estas tres formas de privatizar el teatro se invalidan con los micro escenarios, porque es una invitación para que todos lo hagan, no necesitas tener unas condiciones específicas para hacerlo, y no debes ir a un lugar llamado “teatro” para hacer “teatro” puedes llevar el teatro en tu bolsillo o sombrero.</p> <p>Entonces recordemos: Esto es un micro escenario (señala la cajita) Micro</p> <p>A: Un lugar pequeño M: Escenario A: Donde sucede una acción de representación M: Y su primera característica, es que busca democratizar el teatro!</p>

	<p>ACTO CREADOR</p>	<p>Invitación y Pilotaje (ii) Se crea a partir de un objeto cotidiano que se resignifica (flexible y moldeable)</p>	<p>El truco que verán a continuación (al igual que el teatro) no se puede hacer solo... Los microescenarios tienen tres actos, hasta el momento hemos estado en el primero: El acto dialéctico, acá el facilitador presenta un show sorprendente, llama su atención para demostrar que el teatro está en nuestras palmas.</p> <p>«EL ARTISTA ES COMO UN MAGO: SACA EL CONEJO DE SU SOMBRERO, HACE PASES MÁGICOS, LOS ESPECTADORES SE DIVIERTEN. EL ARTISTA HOY, DEBE SER ESE MAGO QUE SACA EL CONEJO DE SU SOMBRERO Y QUE, DESPUÉS, MUESTRA CÓMO LO HA HECHO SALIR. DE MODO QUE EL ESPECTADOR VEA EL SECRETO DEL ARTIFICIO Y DESPUÉS APRENDE LA MAGIA, PARA CONVERTIRSE A SU VEZ EN MAGO»</p> <p>Ahora, vamos a pasar al segundo acto: El acto creador (el asistente gira la estructura)</p> <p>Para el siguiente momento, necesito un voluntario ¿en este salón hay algún valiente? (revisa el auditorio mientras el Asistente alza la mano vemente) Usted señor, pase al frente. Dígame señor, ¿nos conocemos previamente? (el asistente se quita el gorrito y niega sin hacer sonidos) Perfecto, un desconocido.</p> <p>Usted ya vio el primer acto ¿que le pareció? (pantomima de aprobación y halagos) ahora ¿qué diría si yo aseguro que usted puede hacer algo igual o mejor ahora mismo? (pantomima de temor) Tranquilo, usted primero expecto, ahora imagine que usted pueda enseñar cosas bonitas a otras personas ¿no le gustaría? ¿no le gustaría tener su propio teatro portátil? ¡Es momento de que usted haga su microescenario! va a aprender a ser un mago!</p> <p>Y para esto llegamos a la segunda característica de los microescenarios: Se crea a partir de un objeto cotidiano que se resignifica (flexible y moldeable) por ejemplo algo que esté en sus bolsillos (el asistente saca una caja de fósforos) Perfecto, adelante (el asistente toma asiento y da la espalda al público simulando que está diseñando algo). En el acto creador, el mago acompaña al nuevo creador, motiva sus acciones y hace énfasis en la intención comunicativa de su nuevo teatro portátil.</p>
	<p>ACTO FORMADOR</p>	<p>(iii) Portátil</p>	<p>Y después de ver y de crear, el espectador lo pone en escena, ahora él es un nuevo facilitador... para detonar nuevos ciclos, nuevos actos en espiral. (gira la estructura nuevamente, mientras el Asistente aún ensaya).</p> <p>Con ustedes, el gran mago.</p>
<p>4</p>	<p>DEFINICIÓN / CONCLUSIONES (iv) Acto en espiral</p>		

Fuente: elaboración propia, 2022

Figura 10. Cuarto microescenario



Fuente: elaboración propia, 2022

Figura 11. Puesta en escena del cuarto microescenario



Fuente: elaboración propia, 2022

Luego, el mismo dispositivo situará al participante desde referentes estéticos y disciplinares más concretos, que no solo le permitan la comprensión del contenido, sino que, también se pueda establecer un canal de diálogo y discusión frente a preguntas que lo interpelen directamente, como: ¿Qué es el teatro?, ¿Quiénes pueden hacer teatro? o ¿dónde se hace teatro?

Aparte de dar cuenta del proceso creativo ya experimentado en el proyecto de investigación, se propone la exploración creativa directa con un participante, de forma que se logre ejemplificar los primeros orígenes y lugares de enunciación de un posible microescenario. Para este momento el rol del participante cambia y se sitúa como el agente cocreador no solo a partir de la praxis, sino de preguntas detonantes expuestas en la misma estructura que van dirigidas al mismo creador:

¿Qué se necesita para crear una puesta en escena?, ¿cómo crear un lugar de representación?, ¿qué quiero decir con lo que estoy creando?, ¿dónde puedo crear una?, ¿con quién puedo crear?

Los discursos disciplinares, estéticos, académicos e investigativos tendrán lugar en la socialización por medio del foro y la conversación, de modo que la extracción de los análisis y las conclusiones de cada participante sea un insumo de sistematización y análisis para el facilitador de la experiencia misma. La interacción social y la aparición de nuevos canales de interacción e intercambio en el proceso de creación promueven la expansión del horizonte de expectativa en cada participante, el cual favorece a la consolidación de un ejercicio democrático individual y colectivo.

Figura 12. Acto dialéctico



Fuente: elaboración propia, 2022

Figura 13. Acto creador



Fuente: elaboración propia, 2022

Figura 14. Acto formador



Fuente: elaboración propia, 2022

¿Qué es un microescenario?

(Para entender esta definición, pido que todo aquel que lo esté leyendo se permita imaginar, jugar y crear).

Micro: pequeño

Escenario: lugar donde sucede una acción

Micro: una hormiga, un guisante, un clavo, el arete se cae y es imposible de ver por su camuflaje con el suelo.

Escenario: un pasillo, un salón, una cueva, el castillo armado por un niño de 5 años con sábanas y sillas.

Los microescenarios son una puesta en escena, con una duración aproximada de quince minutos, y para un máximo de veinte participantes; la premisa innegociable es su origen, pues debe partir de un objeto cotidiano que logre ser flexible y moldeable, buscando practicidad, economía y portabilidad. Una obra que se desdobra rompe y transforma mientras está en escena, capturando el asombro gracias a la metamorfosis de elementos aparentemente cotidianos que suscitan reflexiones pertinentes y de interés común.

Para entender mejor esta definición permítase pensar en el primer objeto que tenga a la mano, una hoja, una bolsa, una caja, una libreta. ¿Cómo lo observa?, ¿qué características tiene?, ¿cómo podría ser resignificado ese objeto?, y, por último, ¿podría animar ese objeto?

El microescenario no solo se dispone a ser el objeto animado, sino que también se ubica como el lugar de representación, y es precisamente esto lo que logra establecer una diferencia entre otras técnicas y/o disciplinas artísticas, como, por ejemplo, lo puede ser el teatro de objetos. El

microescenario es el medio y el modo, el objeto y el sujeto a la vez, en función de un ejercicio pedagógico, en el cual el aprender a aprender y el enseñar a enseñar es el eje principal sobre el cual va a girar el diseño metodológico del dispositivo, denominado Acto en espiral. El microescenario es un dispositivo de democratización teatral que opera a través del proceso creativo.

4 Conclusiones

El presente proyecto finaliza con la efectiva construcción del material didáctico denominado microescenario, el cual se caracteriza por (i) procurar la democratización teatral, (ii) hacer uso de elementos cotidianos, (iii) portabilidad y (iv) utilizar la guía procedimental del acto en espiral donde se procura un cambio topogenético en los participantes de espectadores a creadores y eventualmente formadores. Además, se presentan las siguientes conclusiones en relación con las interrogantes que cimentaron el planteamiento del problema y los objetivos:

- El microescenario permite la movilización de contenidos disciplinares y axiológicos, priorizando el encuentro dialéctico y crítico entre sujetos diversos desde la co-creación y la co-formación teatral.
- La implementación del microescenario, no solo invita al participante a ser un actor activo (democratizando el teatro desde el acceso) sino que también permite democratizar el quehacer docente, puesto que el acto formador sitúa al participante como un docente que lidera y enseña el dispositivo, pero también se propone enseñar a enseñarlo.
- El microescenario visibiliza el potencial rol transformador de los participantes inmersos en su contexto, pues insiste en la percepción de sí mismos como sujetos de cambio y movilizados de civismo, relacionando su quehacer no únicamente con la función estética que brinda la apreciación y el desenvolvimiento teatro, sino que relaciona el sujeto como un agente proactivo en una cultura privatizada.
- La orientación del microescenario en torno a la democratización teatral se debe en parte a la guía procedimental denominada acto en espiral, la cual –junto con los elementos a/r/tográfico– permite el acceso a la práctica teatral como un ejercicio cotidiano y presente en la interacción con otros sujetos en el día a día.

- La idea de co-creación, presente en la conceptualización, en la construcción de análisis y en la explicación creativa, permite entender la relación bidireccional entre lo que se crea y la construcción personal del sujeto, siendo cada microescenario una materialización de la construcción cultural de los participantes, sirviendo como bitácoras de creación y registro inconsciente de intereses educativos, culturales, políticos y sociales.
- El microescenario cumple con las características necesarias para ser un material didáctico pertinente en la enseñanza del teatro en escenarios de educación formal, pues por sus características de adaptabilidad y diálogo con los participantes es un formato potencial para llevar el teatro al aula. La cual es una de las misiones investigativas de la Licenciatura en Artes Escénicas.

Bibliografía

- Anuario de investigación (20003) UAM-X, México, pp. 291-299.
- Boal, A. (2018) Teatro del oprimido. Alba Editorial, fondo editorial Casa de las Américas
- Catalán, M. (2009) Jhon Dewey y el ideal de la democracia participativa, debats, CV , pp. 178-192.
- Dickinson, T. (1925) Dramaturgos del Nuevo Teatro Americano. Nueva York: Macmillan.
- Gourdon, A. (1986) Animación teatral, Societé. Paris: Éditions du CNRS.
- Irwin, Rita L., La práctica de la a/r/tografía. Traducido del inglés por Diego García Sierra, Revista Educación y Pedagogía, Medellín, Universidad de Antioquia, Facultad de Educación, vol. 25, núm. 65, enero-abril, 2013, pp. 106-113.
- MacKaye, P. (1909). La casa del juego y el juego. Nueva York: Macmillan.
- MacKaye, P. (1912). El teatro cívico en relación con la redención del ocio. Un Libro de Sugerencias. Nueva York: Mitchell Kennerley.
- Morales, M., Lenoir, Y., Jean, V. Dispositivos didácticos en la enseñanza primaria de Québec. Revista Iberoamericana de Evaluación Educativa, Barcelona (España), v. 5, n. 3, p. 115-132, 2012.
- POSE, H. (2006) La ciudad creadora. ADE/Teatro, 118, 35-44.
- RIPTA, Belo Horizonte (2017) v. 21, n. 43, p. 105-126, 2º
- Sandoval Casilimas, Carlos A. (1997) Investigación Cualitativa. Serie Especialización en Teoría Métodos y Técnicas de Investigación Social.
- Salazar, C. (2003) Dispositivos: máquinas de visibilidad
- Sedano-Solís, A. (2019) El Teatro Aplicado como campo interdisciplinario de investigación en los Estudios Teatrales. Artnodes. N.o 23: 104-113. UOC <http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i23.3260>
- Strauss, A., & Corbin, J. (2016). Bases de la investigación cualitativa- técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada. Universidad de Antioquia.

ÚCAR, X. (1992): El teatro en la animación sociocultural. Técnicas de intervención. Zaragoza: Diagrama.

VENTOSA, V. J. (1988) El teatro como instrumento de Animación Sociocultural. Rev. *Tablas*. Diputación de Salamanca.

VENTOSA, V. J. (1990) *Animación Teatral. Teoría, metodología y práctica*. Popular. Madrid.

VENTOSA, V. J. (1991) Teatro y Animación en la Educación no formal en Rev. *Internacional D'Expressió Dramática Homo Dramaticus*. Tarragona.

VIEITES, M. F. (2016) El teatro cívico de Percy MacKaye, un pionero en la animación teatral y la pedagogía del ocio. *Espacio, Tiempo y Educación*, 3(1), 421-442.

Zuleta, E (2010) Educación y democracia: un campo en combate