

Entrenamiento corporal: factores asociados a la pedagogía teatral para el desarrollo de la creatividad motricia¹

Luz Elena Muñoz -Salazar²

Bellas Artes, Institucion Universitaria del Valle, Colombia

E- mail: luzelenamunozsalazar@bellasartes.edu.co

PARA CITAR ESTE ARTÍCULO / TO REFERENCE THIS ARTICLE / PARA CITAR ESTE ARTIGO

Muñoz-Salazar, L. (2021). Entrenamiento corporal: factores asociados a la pedagogía teatral para el desarrollo de la creatividad motricia. *Revista Electrónica en Educación y Pedagogía*, 5(8), 44-61. doi: <https://doi.org/10.15658/rev.electron.educ.pedagog21.04050804>

Recibido: junio 5 de 2020

Revisado: noviembre 3 de 2020

Aceptado: marzo 1 de 2021

Resumen: Este documento da cuenta del proceso de investigación que buscó identificar los factores del entrenamiento corporal asociados a la pedagogía teatral, que incidieron en el desarrollo de la creatividad motricia para la dramaturgia de la puesta en escena del Monólogo *Marranadas*, del dramaturgo caleño Víctor Hugo Enríquez Lenis³. La investigación se desarrolló desde el enfoque metodológico cualitativo con diseño Método Comparativo Constante (MCC); la población fue la Licenciatura en Arte Teatral de Bellas Artes⁴, Cali, Colombia, entre los años 2006 y 2012 ; la muestra estuvo constituida por diez (10) programas analíticos de clases prácticas, los cuales se revisaron documentalmente con el instrumento rejilla de análisis de elaboración propia, y cinco (5) docentes de entrenamiento corporal a quienes se aplicó el instrumento entrevista

¹ Artículo derivado del proyecto de investigación *El entrenamiento corporal como espacio que desarrolla la creatividad motricia para la dramaturgia de la puesta en escena*, avalado y financiado por el Instituto Departamental de Bellas Artes, Cali, Colombia.

² Candidata a Doctora en Pensamiento Complejo, Multiversidad Mundo Real Edgar Morin (México). Docente, Facultad de Artes Escénicas, Bellas Artes, Institucion Universitaria del Valle. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6344-5272>. E-mail: luzelenamunozsalazar@bellasartes.edu.co. Cali, Colombia.

³ Víctor Hugo Enríquez Lenis: Director, dramaturgo, actor y docente caleño, director de los semilleros de dramaturgia SIDRA y Escribir T, gestor del repositorio dramaturgico Revendra <https://sites.google.com/view/repositoriorevid/p%C3%A1gina-principal>

⁴ Licenciatura en Arte Teatral de Bellas Artes: programa de formación profesional de Bellas Artes Cali, cuyo nombre apartir del 2017 pasa a ser Licenciatura en Artes Escénicas a razón de las modificaciones realizadas curricularmente para la acreditación de alta calidad. <https://bellasartes.edu.co/licenciatura-en-artes-escenicas/>

estructurada con preguntas abiertas. El análisis de la información permitió identificar que los factores del entrenamiento corporal asociados a la pedagogía teatral que incidieron en el desarrollo de la creatividad motricia de la estudiante Luz Elena Muñoz Salazar fueron: la contextualización, la diversidad en la programación y la creatividad controlada.

Palabras clave: Creatividad, teatro (Tesauros); entrenamiento, motricidad, pedagogía (Palabras clave del autor).

Body training: factors associated with theatrical pedagogy for the development of motor creativity

Abstract: This document refers to the research process that sought to identify the factors of body training associated with theatrical pedagogy, which influenced the development of motor creativity for the dramaturgy of the staging of the *Marranadas* Monologue, by the Caleño playwright Víctor Hugo Enríquez Lenis. The research was developed based on the qualitative methodological approach with a Constant Comparative Method (MCC) design; the population was the Bachelor of Theatrical Art of Fine Arts, Cali, Colombia, between 2006 and 2012; the sample consisted of ten (10) analytical programs of practical classes, which were reviewed with a documental strategy with the grid instrument of self-crafting analysis, and five (5) body training teachers to whom the structured interview instrument with open questions was applied. The analysis of the information allowed us to identify the factors of body training associated with theatrical pedagogy that influenced the development of the motor creativity of the student Luz Elena Muñoz Salazar were: contextualization, diversity in programming and controlled creativity.

Keywords: Creativity, theatre (Thesaurus); training, motor skills, pedagogy (Author's Keywords).

Treinamento corporal: fatores associados à pedagogia teatral para o desenvolvimento da criatividade motora

Resumo: Este documento relata sobre o processo de pesquisa que buscou identificar os fatores do treinamento corporal associados à pedagogia teatral, que influenciaram no desenvolvimento da criatividade motora para a dramaturgia da encenação do Monólogo *Marranadas*, do dramaturgo procedente da cidade de Cali, Víctor Hugo Enriquez Lenis. A pesquisa foi desenvolvida a partir da abordagem metodológica qualitativa e com o desenho de Método Comparativo Constante (MCC); a população foi o Bacharelado em Arte Teatral de Belas Artes, Cali, Colômbia, entre 2006 e 2012; A amostra foi constituída por dez (10) programas analíticos de aulas práticas, os quais foram revisados documentalmente com o instrumento grade de repertório de análise de elaboração própria, e cinco (5) professores de treinamento corporal aos quais foi aplicado o instrumento de entrevista estruturada com questões abertas. A análise das informações permitiu identificar que os fatores do treinamento corporal associados à pedagogia teatral que influenciaram no desenvolvimento da criatividade motora da aluna Luz Elena Muñoz Salazar foram: a contextualização, a diversidade na programação e a criatividade controlada.

Palavras-chave: Criatividade, teatro (Tesauros); treinamento, habilidades motoras, pedagogia (Palavras-chave do autor).

Introducción

Desde el campo pedagógico, De la Torre (2003) resignifica el término de creatividad, tomando un marco teórico amplio que discurre por las teorías clásicas y contemporáneas que se han generado desde ámbitos como el neurológico, el psicológico, el organizativo, y muy particularmente el pedagógico. Pudiera pensarse que cada una de esas orientaciones se han dedicado a aspectos particulares; así por ejemplo, desde la psicología suele estudiarse la *persona* creativa; desde la educación, el arte y la administración se indaga sobre el *proceso* creativo y el *producto* y, desde la psicología y la educación el *ambiente* creativo.

Y es sobre el ambiente creativo donde De la Torre (2003) pone su atención investigativa, entendiéndolo como el espacio que genera las condiciones para el desarrollo de la creatividad, nombradas como "condiciones de la creatividad" (p. 92), y que a grandes rasgos consiste en las interacciones de las siguientes cuatro variables: (1) medio biológico, (2) medio psicológico, (3) medio transformado, y por último (4) medio socio-cultural, en el que se incluyen aspectos relacionados con la familia, la escuela, el grupo y lo socioambiental.

La investigación que se presenta en este artículo se realizó en el medio sociocultural escolar, específicamente en las clases de entrenamiento corporal y vocal de la Licenciatura en Arte Teatral de Bellas Artes Cali/Colombia, entre los años 2006 y 2012, dado que la creatividad como proyecto curricular vuelve necesariamente la mirada sobre los centros educativos, tanto en la educación básica como en la superior, y sobre los profesores como agentes que inciden favorable o desfavorablemente en el diseño de la oferta educativa, oferta que tiende cada vez más a dar cuenta de los sujetos diferenciados y sus respectivos desarrollos de habilidades y actitudes creativas como una forma de aumentar el potencial innovador de quienes están implicados en el hecho pedagógico. Por cuanto, hablar de creatividad en la educación, es hablar de construcción de sociedad.

Desde esta perspectiva, la investigación en mención coincide con De la Torre (2003) cuando afirma: "reconocemos que los alumnos deben ser más creativos, con mayor iniciativa, pero raramente aparece en las planificaciones de los profesores, ni en las actividades de aprendizaje y tampoco en la evaluación" (p. 178). Así que, y tal como el autor lo sugiere, al estudiar el medio sociocultural escolar, tendría que pensarse, además de las múltiples creativities, también las variadas estrategias para posibilitarlas y los mecanismos para evaluarlas.

Pero entonces: ¿de que tendríamos que hablar cuando se hace referencia a múltiples creativities? Desde la perspectiva de Taylor (como se citó en De la Torre, 2003) implicaría hablar de creatividad expresiva, productiva, inventiva, innovadora y emergente; sin embargo, para esta investigación es más pertinente hablar desde el punto de vista de Torrance (como se citó en Pérez, 2000) quien planteó distinciones entre creatividad verbal, gráfica y motriz; planteamiento que años después sería comprobado empíricamente por Garaigordobil y Pérez (2004) al demostrar la independencia absoluta del ámbito de la creatividad gráfica entre los otros ámbitos verbal, motriz y sonoro-musical, haciendo un doble ejercicio, el de ampliar y disgregar el espectro de investigación, permitiendo estudios más específicos.

En consecuencia, al abordar la creatividad en los entrenamientos tanto corporales como vocales es imprescindible situar la creatividad experimentada desde la motricidad/corporeidad, ya que para los artistas pedagogos de lo teatral el contexto escolar o formativo dispone de diferentes tipos de entrenamientos que conducen a crear escénicamente desde el cuerpo, por tanto, la creatividad requiere aquí una ubicación específica, para lo cual es necesario hacer puentes conceptuales entre los estudios de la educación física que usan el término concreto de creatividad motriz y el teatro, en el cual el uso del término recoge la acepción general de creatividad, intentando situarlo en el

cuerpo desde la motricidad que, como apuntan Maestu *et al.*, (1996), la creatividad suele estar asociada de manera amplia a conductas y formas de pensamiento, más que a la corporeidad.

Desde la educación el primero en usar este término fue el profesor Brack (como se citó en López, 2005) de la Universidad de Bruselas, quien propuso una definición de creatividad motríz aplicada, que a grandes rasgos implicaba la construcción de nuevas combinaciones motrices a partir de experiencias motrices pasadas. Posteriormente, Maestu *et al.*, (1996) definen la creatividad motríz como capacidad esencialmente humana, a través de la cual se vive la corporalidad desde sus aspectos cognitivos, afectivos, sociales y motrices. Y ya para el 2005 López retoma a Brack (1989) para replantear la definición precisando que: "La creatividad motríz es la capacidad humana que permite al individuo realizar innovaciones valiosas y resolver innovadoramente problemas de carácter motor" (p. 23). Como puede observarse este es un concepto que se encuentra en pleno desarrollo, y su estudio en diferentes contextos resulta valioso para su comprensión.

Con respecto a los aportes conceptuales de la educación física anteriormente mencionados, son incluidos en este estudio, dado que el entrenamiento corporal en la formación actoral se configura como una educación física en el campo teatral, en el que no se suele utilizar propiamente el término creatividad motríz, sino que se habla de la creatividad en su acepción general, como ocurre por ejemplo con Reyes (2012), quien retoma del dramaturgo Kartun (2001) la idea de que: "la creatividad es la capacidad de relacionar elementos que antes no estaban relacionados y el artista es quien tiene la pauta que conecta" (como se citó en Reyes, 2012, p. 38), para luego hacer el intento de transpolar esta idea al campo dancístico profesional en Colombia. También ocurre con Cardona (1989), en su lectura a la pre-expresividad de Eugenio Barba, donde aduce que "El pensamiento creativo produce significados imprevistos [...] debe atravesar de forma creativa la materia" (p. 29), refiriéndose con ello a la acción como fenómeno motríz.

En ambos casos hay un intento por situar la creatividad en el campo de la motricidad, sin lograrlo completamente. De manera similar ocurre en los paradigmas expresivo y pre-expresivo del entrenamiento corporal de quienes se encuentran en proceso de formación actoral, donde el tema de la creatividad no es ajeno, ni escapa a las disertaciones propias de la teoría y la práctica del teatro; en ambos casos, ocupa un lugar preponderante e ineludible, haciéndose explícita la inclusión del término creatividad desde su concepción general e intentando generar relaciones entre esta y la motricidad.

Antecedentes de la creatividad en el entrenamiento corporal de los artistas teatrales

En el entrenamiento corporal existen, a saber, dos paradigmas desde los cuales se asume la formación de artistas - pedagogos de lo teatral: el expresivo y el pre-expresivo, en los cuales se profundizará posteriormente. Antes de ello centramos la mirada en referentes desde el ámbito teatral, que se constituyen como materiales de trabajo, operan como manuales de técnicas específicas y, en el mayor de los casos, surgieron como cuadernos de trabajo, donde se registran las múltiples formas de construcción de significado alrededor del oficio actoral, dejando entrever sistemas particulares.

Aquí se señalan algunos autores de ambos paradigmas, que asumen el tema directamente desde el entrenamiento corporal para artistas teatrales en formación y/o en ejercicio, entre quienes se encuentran Michael Chejov⁵, Eva Lara⁶ y Julia Varley⁷. De manera subsecuente se realiza una breve descripción de la visita del *Odín Teatros* a

⁵ Michael Chejov (1918-1955). Actor y director de teatro, escritor, director y actor de cine ruso-estadounidense.

⁶ Eva Lara. Titulada en Danza Clásica por el Conservatorio Profesional de Danza de Madrid. En la actualidad es profesora titular de Danza aplicada al Arte Dramático en la RESAD.

⁷ Julia Varley. Nació en 1954 en Londres, Inglaterra, se unió a *Odín Teatros* en 1976. Además de actuar es activa en la dirección, la enseñanza, la organización y la escritura.

Cali con respecto al entrenamiento corporal en danza y, finalmente, la perspectiva del colombiano Carlos Araque⁸.

Conviene distinguir que los aportes de Chejov se dan con respecto a la individualidad creativa, como el encuentro primario del actor con las atmosferas, detalles e imágenes de una obra, antes de cualquier abordaje técnico. Buscaba una metodología de creación más efectiva basada en el rechazo del excesivo psicologismo (empleado en general por las escuelas norteamericanas), apoyándose en la creación de imágenes interiores y la actividad física para generar emociones; dicho en sus palabras: "Sugiero experimentar el cuerpo como una forma que nos conduce, una vez más, hacia el mismo concepto: el proceso creativo y la inspiración" (Chejov, 2006, p. 298). En él no aparece directamente el término de entrenamiento, sin embargo aboga directamente por el trabajo corporal como lugar para el desarrollo de la imaginación.

Eva Lara (2009) retoma los aportes de Chejov en sus prácticas docentes y genera una serie de reflexiones que le permiten afirmar que generalmente los artistas teatrales aprenden danza para

1. Ejecutar bailes sociales en escena.
2. Entrenarse físicamente y desde esta perspectiva, los aportes que brinda la danza a la formación de actores son varios:
 - a. Lograr presencia de manera que estén y se muevan armoniosamente en escena.
 - b. Aprender un sistema para ordenar y definir movimientos no codificados que surgen del trabajo de improvisación.
 - c. Entrenar la imaginación y la creatividad de forma metódica, de manera que puedan aplicarla en el trabajo interpretativo.

Otra mirada desde la práctica teatral, que recoge la creatividad desde el entrenamiento corporal, lo ofrece la actriz Julia Varley (2007), quien expresa: "en el *training* existen varias fases que dependen de la maduración personal de la actriz y de la etapa de desarrollo del teatro en donde se trabaja" (p. 81), y que ella entiende de la siguiente forma:

Primera fase. Comprendía rudimentos y técnicas de la pantomima y del *ballet*, elementos de acrobacia, algunos ejercicios que provenían de libros de Stanislavski y otros aprendidos en el Teatro Laboratoriun de Jerzy Grotowski.

Segunda fase. *Training* personalizado, donde cada artista inventaba sus propios ejercicios, haciendo variaciones que le permitieran entender y asumir diferenciadamente sus ritmos; en esta etapa el entrenamiento se encontraba totalmente separado de los ensayos y el espectáculo, aunque las formas de los ejercicios podían colorear los movimientos de una improvisación o una composición.

Tercera fase. En esta etapa los ejercicios perdieron prioridad, dejando lugar a la curiosidad, en relación con investigaciones personales o tareas para nuevos espectáculos. Las formas preestablecidas de los ejercicios se sustituyeron por los principios (de movimiento) y se comenzaron a incorporar en el *training* elementos como: objetos, trajes coloridos (diferentes a la ropa de trabajo oscura), hasta convertirse en ejercicios con secuencias narrativas que podían ser mostrados al público, a veces operaba

⁸ Carlos Araque. Maestro en Artes Escénicas de la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD), en convenio con la Universidad de Antioquia; antropólogo de la Universidad Nacional de Colombia; especialista en voz escénica de la Universidad Distrital y la ENAD, así como en juegos coreográficos. En 1987 fundó el grupo *Vendimia Teatro*. En la actualidad se desempeña como docente de planta de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y coordina el área de cuerpo.

también como espacio donde cobraba vida un personaje o se consolidaban esbozos de escenas para el espectáculo.

Varley (2007) asegura: "Pienso que para ellas el *training* no es un instrumento que sirve para dominar una técnica o confirmar una capacidad, sino un espacio subjetivo para descubrir y descubrirse" (p. 82).

En abril de 2011, a razón del Festival de Teatro de Cali, se presentó *Los Vientos que Susurran en el Teatro y en la Danza*, espectáculo de demostración de trabajo de los artistas de *Odín Teatro*, donde se mostraron cuatro distintas maneras de entender la danza como elemento de creación en la escena; este antecedente se trae a colación porque en el entrenamiento corporal del programa de Licenciatura en Artes Teatral de Bellas Artes Cali, se incluyen técnicas de danza. Las demostraciones fueron así:

Julia Varley. Planteó movimientos y desplazamientos por el espacio, mientras Jan Ferslev improvisaba con el violín. Luego ella repitió la misma secuencia proxémica, incluyendo a sus acciones un texto. Al finalizar indicó que para ella la *danza era todos los momentos en que con su cuerpo seguía los estímulos de la música*, y explicó que no lo hacía todo el tiempo; indicó por ejemplo, que en toda su secuencia de movimientos la única parte en la que siguió los acordes del violín fue en una sonrisa puesta casi al final de la secuencia, mientras su cuerpo permanecía casi inmóvil.

Roberta Carreri. Ella eligió un texto escrito e identificó en él una serie de verbos y elementos que el texto sugería, volvió movimiento los verbos, ayudándose de imágenes mentales que las palabras le sugerían, como por ejemplo: jugar con las olas, reposar después de la merienda, etc., después concatenó los movimientos a manera de una secuencia por la que pasó mientras cantaba, luego la misma secuencia la hizo narrando un episodio de su vida y finalmente la realizó de nuevo diciendo el texto del que había partido. Su propuesta era que cualquier estructura de acciones puede funcionar para cualquier texto, entonces *el movimiento en sí, es para ella danza*.

Tage Larsen. Tomó una serie de estatuas icónicas, con su cuerpo creó la imagen corporal de cada una de ellas y las dispuso en distintos lugares del espacio escénico, luego él construyó movimientos para pasar de una estatua a otra de manera fluida. Cuando obtuvo la secuencia total de acciones incorporó un texto, de manera tal que quien hubiese visto por primera vez el ejercicio, no habría descubierto con facilidad aquello de las estatuas. Para este actor *la danza es el flujo entre la quietud y el movimiento*.

Augusto Omolú. Mostró la forma como había construido la presencia física de los personajes Otelo y Desdémona, de la obra *Otelo: el moro de Venecia* de Shakespeare. Él utilizó elementos del *ballet* para buscar la presencia de Desdémona y elementos de la danza afro-brasileña Orisha para construir la presencia de Otelo. Para él *la danza son técnicas de entrenamiento que le permiten dar fisicidad a los personajes*.

En estas demostraciones de trabajo existe la idea de que el movimiento surge a partir de estímulos diversos, y por sí solo genera un tipo de interpretación sin tener como punto de partida el análisis hermenéutico del texto. Estas experiencias evidencian el carácter polimorfo del entrenamiento corporal, que cada vez amplía más sus alcances y/o posibilidades, permitiendo pensar el cuerpo y su movilidad como una acción permanente de pensamiento-investigación-creación. Como lo asevera uno de los más destacados estudiosos de este tema en Colombia: "El ejercicio no es expresión artística, es preparación para la creatividad" (Araque, 2009, pp. 117-118).

Varias miradas emergen en el contexto cercano, en cuanto a las búsquedas sobre los sentidos y alcances del entrenamiento corporal de artistas teatrales en formación, lo cual puede ser observado en las siguientes monografías de la Licenciatura en Artes Escénicas de Bellas Artes Cali, desde la más antigua a la más reciente.

Los elementos del saber pedagógico en la didáctica de los lenguajes corporales de Arce (2000). Investigación que se propuso determinar los elementos del saber pedagógico propios de la didáctica de los lenguajes corporales, en el ciclo básico del plan de estudios del programa Licenciatura en Arte Teatral del Instituto Departamental de Bellas Artes; estudio realizado desde el enfoque cualitativo, diseño descriptivo, en el cual la investigadora indagó en las cátedras de lenguajes no verbales, entrenamiento psicofísico y ambientes de aprendizaje escénico, generando estrategias para recoger información en maestros, prácticas y estudiantes; identificó, entre otras cosas, que la sistematización o registro de los procesos de entrenamiento evidenciaban la recuperación de las técnicas de preparación psicofísica a través de la transmisión oral (para el tiempo en el que se desarrolló el estudio). A partir del análisis de la información logró determinar que el elemento más importante del saber pedagógico en la didáctica de los lenguajes corporales "es el cuerpo del sujeto en sus dimensiones físicas y emocionales, y la capacidad de comunicación que desarrolla en su actividad creativa" (Arce, 2000, p. 49).

Estructura de entrenamiento corporal para el montaje: No tienes que hablar con nadie de Castro y Grajales (2002). Investigación que se propuso construir una estructura de entrenamiento corporal durante la fase de exploración del montaje de grado para implementarse durante la puesta en escena, aportando a la construcción del personaje y a partir de la cual se logró determinar que el entrenamiento hace aportes a "la persona creadora en función directa con la configuración de la obra teatral en dos aspectos importantes: la creación del personaje y la generación de las atmósferas" (Castro y Grajales, 2002, p. 115).

La danza contemporánea, en la experiencia del montaje teatral Ofelia o la madre Muerta de Marco Antonio de la Parra. Se propuso indagar en los aportes de la danza contemporánea en la experiencia del montaje teatral, investigación en la que se encontró que la danza contemporánea aporta a "la generación del texto y subtexto danzado, potencia las atmósferas y funciona como respuesta a un enunciado detonador" (Gutiérrez et al., 2011, p. 78).

Cabe aclarar aquí que con respecto tanto al entrenamiento vocal como corporal en la Licenciatura en Artes Escénicas de Bellas Artes Cali son aún más numerosas las indagaciones y generalmente están enfocadas a la generación de estructuras de entrenamiento vocal y corporal para la construcción de personajes, atmósferas, o sobre la voz cantada, sin embargo se retomaron aquí las que en sus hallazgos mencionaron de manera directa el término creatividad o que aluden a ella indirectamente en relación al entrenamiento corporal.

El lugar de la creatividad en el paradigma expresivo

El paradigma expresivo, reconocido como disciplina educativa con raíces en la Escuela Alemana, de la que posteriormente se distancia, propone el entrenamiento corporal como un espacio para la elaboración del discurso personal, en la medida de las posibilidades y deseos particulares de cada sujeto y para ello, se sirve de metodologías que desarrollan las habilidades propioceptivas, motrices y comunicativas, que incluye el desarrollo de coreografías, en las que la técnica ocupa un segundo plano. Marta Schinca es una de sus más reconocidas investigadoras. Es un paradigma ampliamente desarrollado en la educación corporal de la infancia, la danza-teatro, el teatro y la formación musical, entre otras.

En esta corriente, las formas del movimiento surgen a partir de los gestos cotidianos y no de una combinación de movimientos codificados previamente. Lo que aquí ocurre, es que la singularidad de los sujetos implicados se instala como material de trabajo para la creación. Lo que hace que cualquier acción cotidiana sea artística, en este caso, es que se sitúa en otro contexto, lo cual la despeja -en cierto modo- de su condición de copia de la realidad, para ubicarla en un plano propiamente artístico, de creación e imaginación.

Este tipo de trabajo suele generar interrogantes como: si el cuerpo y las acciones son por sí mismas expresivas, ¿para qué el personaje, el texto y la palabra hablada, como mediadores en el ejercicio comunicativo? Para el llamado *teatro gestual*, "en lugar de considerarlos como aspectos esenciales en torno a los que organizar el trabajo, se pensarían como posibilidades, hechas, o no, presentes durante el proceso de composición y elaboración del espectáculo" (Garre, 2008, p. 30) por tanto, para este paradigma el fin último no lo constituye ni el personaje, ni el texto, ni la voz, entonces ¿cuál es su finalidad?

Esta corriente del entrenamiento corporal persigue seis objetivos: capacidad de concentración, equilibrio psicofísico, sensibilidad del individuo, desinhibición, capacidad de comunicación y fuerza imaginativa/creativa, entendida esta última como un:

Proceso de sensibilización, unido estrechamente al estudio técnico y racional, [que] va despertando en el alumno la posibilidad de una expresión personal, a la vez que proporciona elementos para investigar y desarrollar la creatividad, su espontaneidad y su flexibilidad mental; en otras palabras, se incentiva su fuerza imaginativa y creativa. (Schinca, 1989, p. 128).

En general, esta metodología le apuesta a la toma de consciencia del individuo sobre su propio cuerpo y de sus vivencias como una unidad al sentirlo, pensarlo en sí mismo y encontrar posibilidades en la relación con otros cuerpos, para construir un discurso corporal que comunique.

El lugar de la creatividad en el paradigma pre-expresivo

En teatro es Eugenio Barba quien instala el término de *pre-expresivo* para referirse a la preparación psicotécnica realizada por el actor antes de expresar, lo cual encierra a grandes rasgos la idea de entrenamiento corporal, que es también estudiado desde campos como la psicología, sociología, educación física, el deporte (disciplina y prácticas), la medicina, la estética como campo de la medicina, en el ámbito militar, en la filosofía griega y oriental, la música, la danza y el teatro, donde a raíz de la investigación en antropología teatral se introduce el término: *training*, que demarca una "serie de ejercicios que pueden aprenderse y repetirse como se repiten los vocablos de una lengua" (Barba y Savarese, 1988, p. 219). Un ejercicio es una acción que alguien aprende y que repite tras haberla elegido, con objetivos precisos.

Aunque es propiamente Grotowski (1992) quien introduce la palabra *training* en el lenguaje del campo teatral en Occidente, algunos autores anteriores han incorporado palabras como: *ejercicios*, *técnicas*, *disciplinas* y *rutinas*, para designar la preparación física de los actores, apropiándolas no solo en sus discursos, sino también en su práctica.

Esta corriente del entrenamiento corporal persigue el estudio y dominio de tres principios de movimiento, que resultan útiles en la praxis teatral. Estos principios que retornan son: alteración del equilibrio, la oposición del movimiento y la omisión. En el libro *La Canoa de Papel* de Eugenio Barba no aparece la *Omisión* como tercer principio de movimiento, sino la *Estilización*, término que retoma Barba de Meyerhold. En las *Leyes Pragmáticas*, artículo dentro del libro *Anatomía del Actor*, Grotowski alude al tercer principio diciendo que se trata de energía en el espacio o energía en el tiempo (ante-impulso o Sats). Esta última definición es la que más se acerca al principio de la omisión, pues al omitir el movimiento lo que queda en el cuerpo es el ante-impulso. Grotowski denomina a estos principios de movimiento *leyes pragmáticas* y señala que están presentes también en la vida corriente, lo que los hace diferentes es la *Amplificación Extrema* que se hace de ellas en la representación escénica.

En general, esta metodología le apuesta a que los actores en formación logren la "condición de presencia física total [...] que más tarde deberá encontrar en el momento creativo de la composición del espectáculo" (Barba y Savarese, 1988, p. 219); dicho de

otra manera, el *training* en sus múltiples posibilidades individuales, colectivas, libres o imitativas, lo que hace es dotar al actor/actriz de elementos técnicos a partir de los cuales puede accionar creativamente para asumir la puesta en escena.

Metodología

Esta investigación de carácter cualitativo con diseño de Método Comparativo Constante (MCC), a grandes rasgos también conocido como emergente es uno de los diseños de la Teoría Fundamentada, desde el cual el investigador busca generar o encontrar la teoría presente en las prácticas; aludiendo a Hernández *et al.* (2014), los estudios que acogen este tipo de diseños, escudriñan: "Preguntas sobre procesos y relaciones entre conceptos que conforman un fenómeno" (p. 471), en este caso, ¿Cuáles factores del entrenamiento corporal asociados a la pedagogía teatral incidieron en el desarrollo de la creatividad motricia para la dramaturgia de la puesta en escena? Para el estudio se tomó como población a los estudiantes de la Licenciatura en Arte Teatral de Bellas Artes Cali, entre los años 2006 y 2012. La muestra estuvo constituida de la siguiente manera:

1. Diez (10) programas analíticos de clases prácticas, los cuales se revisaron con el instrumento rejilla de análisis de elaboración propia, en el que se rastreó la presencia del término creatividad en: las microdescripciones, los objetivos, las competencias, el desarrollo temático, la metodología, la evaluación y la bibliografía; de este rastreo derivaron algunas observaciones y reflexiones que se abordaron posteriormente para identificar los aspectos de los programas académicos en los cuales estaba presente la creatividad como concepto.
2. Cinco (5) docentes de entrenamiento corporal, con el objetivo de conocer las perspectivas teórico/prácticas sobre creatividad desde las cuales las docentes desarrollaban el entrenamiento corporal; se les aplicó el instrumento entrevista estructurada con las siguientes preguntas abiertas: ¿Cuál es el enfoque pedagógico bajo el que desarrolla su práctica como docente? ¿Qué es para usted la creatividad? ¿Cómo involucra el tema de la creatividad en su clase de Entrenamiento Corporal? ¿Cómo espera que sus estudiantes asuman y desarrollen el concepto de creatividad? ¿Qué actividades realiza en la clase de Entrenamiento Corporal para involucrar el concepto de creatividad? ¿Qué medios utiliza para desarrollar estas actividades? ¿Cómo verifica que los presupuestos bajo los cuales usted incorpora el concepto de creatividad son apropiados por los y las estudiantes?

Esta indagación hizo parte de los cuestionamientos que dieron origen al documento *El entrenamiento corporal como espacio que desarrolla la creatividad motricia para la dramaturgia de la puesta en escena* (2012); el Método Comparativo Constante orientó la flexibilización del proceso de preconcepción de categorías de análisis, ya que desde este diseño "se efectúa la codificación abierta y de ésta emergen las categorías (también por comparación constante)" (Hernández *et al.*, 2014, p. 476) que al conectarse entre sí producen, como en este caso, la reflexión teórica.

Resultados

Se revisaron diez (10) programas analíticos de clases prácticas: de los semestres I, II, III, IV, V, VI, VII y VIII del Entrenamiento Corporal, el programa de Entrenamiento Vocal VIII y el programa de Acciones Físicas, que corresponden a clases cursadas por la estudiante entre el 2006 y el 2012. La información de la revisión de los programas analíticos se consignó en una rejilla de análisis de elaboración propia a tres columnas. En la

primera columna se especificaron las siguientes unidades de búsqueda: las microdescripciones, los objetivos, las competencias, el desarrollo temático, la metodología, la evaluación y la bibliografía; en la segunda columna se registraron observaciones sobre cada unidad de búsqueda, destacando aspectos que fueron un estímulo importante para el desarrollo de la creatividad motricia en su proceso de aprendizaje, es decir, solo aquellos que dejaron *huella* en ella; y en la tercera y última columna se consignaron sus reflexiones sobre las observaciones. A partir del análisis de esta información se logró determinar que dos factores incidieron en el desarrollo de la creatividad motricia de la estudiante: la contextualización y la diversidad en la programación, explicados brevemente en la Tabla 1.

Tabla 1

Factores del entrenamiento corporal, identificados en los programas analíticos y las características recurrentes para su construcción

Factor	Características recurrentes para la constitución del factor
Contextualización	Planteamientos generales de la clase, que tienen en cuenta la experiencia corporal vital de los estudiantes como punto de partida del proceso formativo de actriz-pedagoga, brindando un espacio para investigar, solucionar problemas escénicos y crear.
	Objetivos que incluyen el trabajo sobre la forma y el contenido, animando a la interpretación desde la reflexión individual y colectiva.
	Competencias que posibilitan a la estudiante una relación directa con el contexto teatral, proponiendo que el estudiante interprete el cuerpo en movimiento y las estructuras de acciones como latencia de personajes, construcción de escenas, sentidos e imágenes teatrales.
Diversidad	Desarrollo temático dirigido a ver los ejercicios como procesos de creación donde se construyen ideas, mediante frases coreográficas, improvisaciones colectivas, trabajo de contacto, vinculación de objetos, textos teatrales y no teatrales, creación de relatos, correlatos y secuencias no narrativas.
	Diversidad en cuanto a las técnicas y la metodología de entrenamiento, ya que contienen técnicas tanto del paradigma expresivo como del pre-expresivo de la siguiente manera:
	Expresivas: danza contemporánea, moderna, <i>horton</i> y <i>contact</i> (generalmente se desarrollan combinando estímulos externos e internos).
	Pre-expresivas: acrobacia, hatha <i>yoga</i> y <i>ballet</i> . (Generalmente se desarrollan mediante estímulos externos).
Diversidad	Frente a la metodología, algunos de los programas consideran una distribución del tiempo dedicada de manera explícita o implícita a:
	<ul style="list-style-type: none"> - La eficiencia física. - El proceso creativo: mediante estrategias como la improvisación y en general propuestas que parten de la iniciativa de los estudiantes, que acogen estímulos internos y externos.
	Durante un mismo semestre se pueden agenciar experiencias individuales, en pareja, trío, cuarteto y grupos de mayor cantidad de personas.

Nota. Autoría propia.

Posteriormente, se aplicó una entrevista estructurada con respuestas abiertas sobre enfoques, conceptos, contenidos, objetivos, estrategias, recursos didácticos y evaluación. Fue realizada a cinco docentes de la Institución que hicieron parte directa o indirecta del entrenamiento corporal, así: tres docentes de la clase entrenamiento corporal, un docente de la clase entrenamiento vocal y un docente de la clase acciones físicas. El objetivo de la entrevista consistió en identificar las perspectivas de creatividad con que las maestras asumen el entrenamiento corporal. Para referenciar las entrevistas se usó la abreviatura ESPA (entrevista estructurada con preguntas abiertas) seguida del número de entrevista; para el respectivo análisis se realizó una tabla de síntesis de las cinco entrevistas estructuradas con preguntas abiertas a dos columnas, en la

primera columna se consignaron las preguntas y en la segunda se realizó una síntesis de la respuesta dada por cada docente a cada pregunta.

Discusión

En la labor de identificar los factores del entrenamiento corporal que incidieron en el desarrollo de la creatividad motricia para la dramaturgia de la puesta en escena del monólogo *Marranadas* del dramaturgo caleño Víctor Hugo Enríquez, se realizaron hallazgos en las dos siguientes vías:

Factores de la creación teatral que agrupan las variables: (1) El cuerpo como bitácora y (2) La corpo-dramaturgia compartida.

Factores de la pedagogía teatral que agrupan: (3) La contextualización, (4) La diversidad en la programación y (5) La creatividad controlada.

En este apartado se ponen en discusión las variables de los factores asociados a la pedagogía teatral.

Discusión sobre los hallazgos en los planes de clase

Con respecto a la contextualización y la diversidad en la programación, esta investigación logró determinar la importancia de la formulación de los planes de clase como insumo orientador de la formación, lo cual permite comprender y diseñar de forma explícita los derroteros de la práctica educativa; en la cual, ejercicios como la contextualización admiten la adaptación de conocimientos de unos campos a otros específicos como la danza al teatro. En el caso de este estudio, en la mayoría de los planes de clase, se encontraron contenidos en danza clásica, moderna, contemporánea, entrenamiento vocal y acciones físicas, ajustados al ámbito de las artes escénicas, en un diálogo permanente con autores y conceptos del campo teatral, generando una suerte de conectividad que permite al estudiante, principalmente hacer ejercicio de flexibilidad, característica de la creatividad motricia. La sola conectividad entre dos campos distintos de conocimiento, exige un alto grado de adaptabilidad de los movimientos o los principios de movimiento a las diversas circunstancias escénicas *in situ* en la mayoría de los casos y no *a posteriori* como suele esperarse, es decir, no se espera llegar a la comprobación de las habilidades en espacios exteriores de la clase misma como por ejemplo en los montajes, sino que la mayoría de planes de clase hacen explícita la verificación de la apropiación de los conocimientos mediante dispositivos a emplearse al interior de la clase, y que escapan a la idea de la danza o la técnica como fines y se transpolan a la idea de la danza o la técnica como medios para permitir al estudiante "desarrollar su Individualidad Creativa a través de ellas" (Garre, 2008, p. 36), sobrepasando la mera pretensión de caracterizar al personaje.

Ahora bien, respecto a la diversidad en la programación, la búsqueda en los planes de clase evidenciaron incidencias en tres niveles: (1) La diversidad de técnicas, entre las que destacan: la danza contemporánea, la danza moderna, el *horton*, el *contact*, la *acrobacia*, el *hatha yoga* y el *ballet*. Las cuales propician una aplicación a corto, mediano y largo plazo, mediante el auto y co-aprendizaje. (2) La diversidad metodológica frente al uso del tiempo de clase en el que hay un marcado interés por dos aspectos, por un lado, la eficiencia física y por otro, la creación. Y (3) La diversidad de producción ya que durante un mismo semestre se pueden agenciar experiencias individuales, en pareja, trío, cuarteto y grupos de mayor cantidad de personas.

Dentro de los programas de clase se buscó el uso explícito de la palabra creatividad, encontrando que se nombra en una cantidad reducida de programas, como puede observarse a continuación: el 30% de los programas de clase incluye la palabra

creatividad en la microdescripción, refiriéndola como desarrollo del proceso creativo y el asumirse como agentes creativos; el 20% de los programas de clase la incluye dentro de los objetivos, refiriéndola como movimiento creativo y capacidad creativa; el 20% la incluye en las competencias, refiriéndose a ella como crear rutinas propias y recurso de creación; el 10% la incluye en el desarrollo temático señalando: usar el cuerpo creativamente; el 10% la incluye en la metodología, indicando textualmente: "La función del docente será de facilitador y ayuda en la parte técnica no de creación" (Ariza, 2010-2, p. 2) y por último el 20% la incluye como uno de los cinco parámetros de la evaluación de clase.

Sin embargo, mediante una mirada asociativa, en los programas de clase revisados, se puede identificar implícitamente la planeación de acciones que tienden al desarrollo de algunos indicadores de creatividad motrícia, y que en concordancia con la reflexión de Araque (2009), se evidencia que: la actividad física por sí sola en una clase de preparación corporal no es expresión artística, es entrenamiento para el desarrollo de la creatividad, como se muestra a continuación:

Flexibilidad motrícia, una manera frecuente de utilizar el indicador de flexibilidad en el programa analítico, es cuando este refiere a que el maestro muestra en su propio cuerpo el ejercicio que debe ser realizado y los estudiantes lo apropian a manera de copia; sin embargo, esta acción que parece por un lado simple y por otro reprochable, a la luz de algunos métodos educativos, requiere del estudiante la capacidad para adaptar a su cuerpo un movimiento que es observado, peso/ritmo/frecuencia/velocidad; de manera que la flexibilidad motrícia, puede ser entendida como la adaptación de los movimientos de otro cuerpo al propio, como también la adaptación de los movimientos que un estudiante ha generado en un ejercicio con un fin específico y que luego se ponen al servicio de otro contexto. Otro aspecto de los aportes a la flexibilidad motrícia evidenciado en los programas de clase, resultó en que los estudiantes detentan la posibilidad de cursar los ocho (8) entrenamientos corporales con distintas maestras, lo cual evidentemente exige una readaptación mental y por tanto corporal.

Elaboración motrícia. Este indicador puede verse expresado en los programas de clase que abordan el tema del proceso creativo en la parte final de cada clase, en los cortes parciales o al finalizar el semestre donde se pide a los estudiantes que a partir de los insumos generados en clase creen su propia estructura de movimientos, una improvisación, una acción física o bien una coreografía; este indicador está correlacionado directamente con la flexibilidad motrícia, puesto que ellos se ven abocados a modificar movimientos generados para un ejercicio técnico, que luego deben poner al servicio de una situación teatral, dancística o vocal.

Fluidez motrícia. Se puede deducir en los programas de clase, cuando hacen referencia a la utilización de técnicas como la improvisación teatral y sobre todo en la de contacto, en la cual los puntos de acercamiento físico proveen estímulos para la exploración del movimiento a través de la improvisación, es decir, la generación continua y múltiple de respuestas motrices a partir del estímulo de contacto.

De la Torre (2003) pone especial interés en la creatividad como proyecto curricular e identifica los centros educativos y los profesores como responsables del diseño de una oferta educativa que de cuenta de los sujetos diferenciados y sus respectivos desarrollos de habilidades y actitudes creativas como una forma de aumentar el potencial innovador de las personas implicadas en el hecho pedagógico, por cuanto hablar de creatividad, es hablar de construcción de sociedad. Advierte que el diseño y el desarrollo curricular es una estrategia útil para hacer práctico el concepto, y que es el maestro quien puede incluir o dejar fuera el desarrollo de este. Al respecto y dicho en sus propias palabras, a veces: "reconocemos que los alumnos deben ser más creativos, con mayor iniciativa, pero raramente aparece en las planificaciones de los profesores, ni en las actividades de aprendizaje y tampoco en la evaluación" (p. 178).

Discusión sobre los hallazgos en las entrevistas

Acerca del enfoque pedagógico bajo el que las docentes entrevistadas desarrollan su práctica educativa fue recurrente tanto explícita como implícitamente el modelo Aprendizaje Basado en Problemas (ABP), en el cual fundamenta su currículo el programa de la Licenciatura en Arte Teatral de Bellas Artes Cali. Este modelo o enfoque pedagógico, se introdujo en el campo académico en 1969 por primera vez en una facultad de medicina en Canadá, aunque se afirma que tiene sus raíces en la Grecia antigua y ha pervivido hasta nuestros tiempos con el fin de adquirir, retener y utilizar el conocimiento de una manera autónoma y colaborativa para la resolución de problemas; es un enfoque altamente propicio para el desarrollo creativo pues: "promueve la coordinación insustituible del maestro que debe incluir una estrategia pedagógica para la creatividad" (Villegas, 2012, p. 80).

Ahora bien, sobre el concepto de creatividad algunas de las docentes entrevistadas la asocian con una capacidad innata de la persona, que es susceptible de desarrollarse, es decir, una asociación que concuerda con la perspectiva genética de la creatividad, cuyos orígenes se remontan al pensamiento romano y acerca de la cual investigaciones como la de Simonton (2012) refuta planteando que en la creatividad tiene un porcentaje reducido de incidencia genética y por el contrario, un porcentaje mayor de incidencia del entorno. Por otro lado, algunos otros docentes entrevistados asocian la creatividad con una habilidad de las personas para expresar en múltiples formas los pensamientos, sentimientos y experiencias. En una investigación realizada por Torrents *et al.* (2015) con maestros de artes escénicas en programas de educación superior, se evidenció la existencia de dos tipos de percepciones sobre la creatividad motricia: por un lado, aquellos que asocian la creatividad motricia a la elaboración técnica con la que se ejecuta el producto motricio y por otro lado quienes asocian la creatividad motricia a la exploración durante el proceso de improvisación. Estas cuatro ideas:

1. La creatividad motricia como resultado de la herencia genética.
2. La creatividad motricia como resultado de la interacción en un entorno.
3. La creatividad motricia como resultado del virtuosismo.
4. La creatividad motricia como resultado de la libertad de exploración.

Siguen estando presentes en los discursos académicos en torno al arte teatral desde perspectivas reflexivas y a partir de las cuales se evidencia la necesidad de acercamientos investigativos, que den lugar a discusiones e incidan de manera explícita no solo en los discursos de quienes se encargan de diseñar los currículos, sino en los currículos mismos.

Por otro lado y con respecto a las maneras como se involucra el tema de la creatividad motricia en el entrenamiento corporal de actores/actrices en formación, en las entrevistas se detectaron dos grupos: uno que involucra el tema como una forma metodológica dentro de la clase, en la cual los estudiantes construyen motriciamente a partir de la improvisación y otro (la mayoría) que lo involucra directamente con la apropiación o el entrenamiento técnico en el que pervive la idea de la *creatividad controlada*, que requiere de mecanismos para ayudar a la ideación, dentro de un marco de valores o límites que permiten explorarla y encauzarla. Esta idea se encuentra referenciada en la experimentación de la creatividad en marcos cerrados de movimiento, como expresa uno de los docentes entrevistados al decir:

Porque se puede ser muy creativo desbordadamente, pero también la intención es que se sea muy creativo dentro de unos parámetros muy concretos, que los da la técnica o las técnicas, [...] eso te da unos marcos muy cerrados- [para] encontrar la creatividad. Es como tratar de encontrar en un marco muy cerrado una cantidad de posibilidades o de sentidos de juego muy amplios, encontrar la libertad dentro de la no libertad. (ESPA3)

Paradigma sustentado en las *estructuras de entrenamiento* bien sea corporal o vocal, que parafraseando a Martínez (2003) se entienden como distribución y ordenamiento de ejercicios, cuya asimilación en conjunto cumple un fin específico para la preparación corporal y/o vocal de actores/actrices, que tiene una duración específica y se realiza reiteradamente durante un espacio de tiempo. Estas estructuras son la base del entrenamiento vocal en la Licenciatura en Arte Teatral de Bellas Artes Cali; para el entrenamiento corporal se denominan secuencias y/o variaciones o estructuras de movimientos y consiste en la sucesión de movimientos y desplazamientos que pueden ser repetidos y que son creados en su mayoría por docentes. De manera que la técnica aparece en las entrevistas como lugar común para controlar y conducir la creatividad, como en la entrevista donde se afirma que:

Por eso para mí, para hacer por ejemplo en danza un trabajo creativo, entre más herramientas tengas, entre más dominio técnico tengas, tú vas a hacer un trabajo mucho más riguroso y vas a hacer un trabajo mucho más difícil y mucho más sorprendente; que cuando llegue un público que no tenga ni idea de nada diga: wow. Eso es creatividad. (ESPA2).

A partir de ello, en las entrevistas las docentes manifiestan que esperan que los estudiantes asuman y desarrollen el concepto de creatividad de dos maneras distintas, por un lado, mediante el reconocimiento de sus cuerpos y capacidades, que les permitan generar ideas propias de movimiento y por el otro mediante la aplicación de los conocimientos técnicos a la puesta en escena. Para ello las docentes realizan cierto tipo de actividades entre las que se encuentran, por ejemplo, las actividades que promueven impulsos libres y espontáneos, la expresión corporal mediante improvisaciones, acro yoga, contac, la técnica del entrenamiento vocal y el ballet mediante las estructuras de entrenamiento, los juegos en solitario, en pareja y en grupo, y las situaciones corporales propuestas por los mismos estudiantes; con respecto al tema de las actividades estudios como el de Torrents *et al.* (2013) resaltan como la manipulación de la tarea mediante la variación de la consigna o mediante la exigencia de determinadas imposiciones afecta a la creatividad motriz del bailarín, a tal punto que en su investigación de la pareja de bailarines grabados durante 480 segundos de *contact improvisation*, se confirmó que esta exploró dancísticamente, pero aún así transitaron por muchas acciones similares o repetidas, sin encontrar mayores evidencias de creatividad emergente.

Por lo cual, se hace necesario una mirada detenida sobre las actividades propuestas en las clases, las consignas, estímulos y variaciones de las consignas en el entrenamiento corporal de actores/actrices en formación, que permitan identificar con claridad cuales son esas actividades que propician de manera eficaz el desarrollo de la creatividad motriz. De manera consecuente, los medios utilizados por las maestras entrevistadas son: el cuerpo con su carga cultural, la música, objetos como medias, resortes y lazos, las demostraciones corporales por parte del docente, lecturas y videografías de apoyo, discusiones en grupo y la práctica permanente.

Y por último, una arista no menos espinosa en torno a la creatividad: la evaluación del comportamiento motrizmente creativo; frente a ello las docentes entrevistadas señalan en primera medida la observación en clase, en clases abiertas y en funciones de repertorio, como principal forma de verificación, acompañada en menor medida por reflexiones orales o escritas y finalmente la bitácora; frente a este aspecto las docentes no refieren instrumentos para el registro de las observaciones, y con respecto a ello se encuentran concordancias con Moreno (2009), quien a partir de la revisión de instrumentos que permiten evaluar la creatividad motriz en danza, puso de manifiesto la necesidad establecer acuerdos y crear herramientas que permitan evaluar a nivel general y particular la creatividad motriz en danza, que para el caso de esta investigación vendría a ser la creatividad motriz en el arte teatral.

Frente a ello, es necesario reconocer que existen características corporales concretas o indicadores que permiten precisar el concepto de creatividad motriz, que por hace

más de cuarenta años se ha venido investigando desde campos como la pedagogía, la psicología, la neuropsicología y de manera tímida desde hace muy poco tiempo las artes escénicas, investigaciones a partir de las cuales se han generado instrumentos de evaluación como las listas de chequeo y los popularmente conocidos test, utilizados particularmente en los campos de la danza o la educación motricia infantil, dentro de los que se encuentran: el Test de Composición Creativa en Danza (Brennan, 1982), el test de Expresión Dinámica (Aranda *et al.*, 1991), los indicadores de la Creatividad Motriz (Rey y Trigo, citados por Cenizo y Fernández, 2004) y el test Pensando Creativamente en Acción y Movimiento de Torrance (citado por Pérez, 2000). Instrumentos que contienen aportes significativos al campo pedagógico y cuyos contenidos pueden considerarse para configurar propuestas de programación y evaluación de la motricidad creativa en las artes escénicas, independientemente de su carácter cualitativo o cuantitativo. En el ámbito del arte teatral el conocimiento de características positivistas suele verse con prevención, sin embargo, vale la pena una mirada crítica a otros campos del conocimiento, los puentes que podamos construir entre campos hacen parte de una característica básica de la educación y es la de reconocernos en el otro y construirnos en y desde la diferencia.

Conclusiones

Ahora bien, con respecto a la pregunta ¿Cuáles factores del entrenamiento corporal incidieron en el desarrollo de la creatividad motricia para la dramaturgia de la puesta en escena del monólogo *Marranadas* del dramaturgo caleño Víctor Hugo Enríquez? Como ya se ha mencionado, la ruta metodológica permitió realizar hallazgos de dos factores específicos: (1) Factores asociados a la creación teatral que agrupan las variables: el cuerpo como bitácora y la corpodramaturgia compartida. (2) Factores asociados a la pedagogía teatral que agrupan: la contextualización, la diversidad en la programación y la creatividad controlada.

Continuando con la idea de exponer en este artículo los resultados coligados específicamente a los factores asociados a la pedagogía teatral, se concluye:

1. La contextualización, como evidencia de la utilización de metodologías activas de aprendizaje, la cual busca que los artistas teatrales en formación sean agentes de su aprendizaje, dado que los estudiantes hacen más que solo escuchar, se pondera menos la transferencia de información y en cambio se da espacio para el desarrollo de las capacidades de quienes se involucran en procesos de pensamiento de orden superior como: investigar, solucionar problemas escénicos y crear, se implican en actividades de carácter creativo tanto a nivel individual como colectivo, y finalmente el proceso hace énfasis en la exploración de actitudes y valores de aquellos que tienen en cuenta la experiencia corporal vital de quienes participan en el proceso formativo como punto de partida del proceso formativo. De tal manera, las metodologías activas presentes en el entrenamiento corporal de actores en formación inciden favorablemente para el desarrollo de la creatividad motricia.
2. La diversidad en la programación vista desde la diversidad teórica y metodológica evidencian un programa de formación con un fuerte compromiso formativo que favorece el pensamiento complejo, así pues la complejidad del ambiente creativo escolar puede apreciarse, en la coexistencia de una gran variedad de interacciones, datos, experiencias, conocimiento y reflexiones, entre los elementos, que componen el currículo y son susceptibles de mirarse en distintas dimensiones, con variados enfoques y una visión globalizadora.
3. La creatividad controlada pareciera tener una connotación poco favorable en contextos educativos asociados a las artes; sin embargo, es necesario

resignificarla en relación a dos aspectos, primero a la rigurosidad con que se diseñan las estrategias y actividades de aprendizaje, en las cuales juegan un papel fundamental la claridad en las premisas que permitan saber a los estudiantes el por que y para que de cada estrategia y actividad, y segundo, el autocontrol que realizan no solo de su proceso de aprendizaje sino de su propia motricidad creativa, lo cual hace referencia a las estrategias metacognitivas de aprendizaje.

La creatividad motriz debe ocupar un lugar explícito en el currículo tanto en los objetivos, como en las competencias, el contenido, las estrategias, las actividades de aprendizaje y la evaluación; con mayor razón en las carreras que forman licenciados, ya que en sus manos está la posibilidad de constreñirla o fomentarla a través de rutas pedagógicas concretas, que promuevan las metodologías activas y de pensamiento complejo, a favor de contextos educativos específicos puesto que, como afirma De la Torre (1997) "la creatividad se hace capacidad en la persona, estímulo en el medio, secuencia en el proceso y valor en el producto" (p. 154), y en este caso, en el entrenamiento corporal de actores/actrices en formación se involucran inevitablemente los cuatro componentes (persona, medio, proceso y producto) en cada clase.

Referencias

- Aranda Muñoz, E., Marín Ibáñez, R. y De la Torre De la Torre, S. (1991). *Manual de la creatividad: Aplicaciones educativas*. Ediciones Vicens-Vives.
- Araque Osorio, C. (2009). El entrenamiento como base para la formación actoral. *Calle 14*, 3(3), 114-121. <https://doi.org/10.14483/21450706.1220>
- Arce Cabrera, Á. M. (2000). *Pedagogía teatral: Los elementos del saber pedagógico en la didáctica de los lenguajes corporales*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Ariza Fusting, N. F. (2010-2). *Programa analítico, clase entrenamiento corporal VII, Semestre: VII*. Instituto Departamental de Bellas Artes Cali.
- Barba, E., y Savarese, N. (1988). *Anatomía del actor: Diccionario de antropología teatral*. Grupo Editorial Gaceta.
- Brennan, M. A. (1982). Dance creativity test and the structure of intellect model. *Journal of creative Behaviour*, 185-190.
- Cardona, P. (1989). Los principios de la pre-expresividad según la antropología teatral. *Universidad Veracruzana*, (21), 26-29. <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/3806/198921P26.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- Castro, L. S. y Grajales, V. H. (2002). *Estructura de entrenamiento corporal para el montaje: No tienes que hablar con nadie*. Bellas Artes.
- Cenizo Benjumea, J. M. y Fernández Truan, J. C. (2004). El desarrollo de la creatividad motriz como necesidad educativa. *Escuela Abierta: Revista de Investigación Educativa*, (7), 97-136. <https://ea.ceuandalucia.es/index.php/EA/article/view/163/137>
- Chejov, M. (2006). *Lecciones para el actor profesional: A partir de una recopilación de apuntes transcritos y ordenados por Deirdre Hurst du Prey*. Alba Editorial.
- De la Torre, S. (1997). *Creatividad y formación: Identificación, diseño y evaluación*. Trillas.

- De la Torre, S. (2003). *Dialogando con la creatividad: De la identificación a la creatividad paradójica*. Octaedro.
- Garaigordobil Landazabal, M. y Pérez Fernández, J. I. (2004). Un estudio de las relaciones entre distintos ambitos creativos. *Nueva época*, 8(15), 67-78. <http://educacionyciencia.org/index.php/educacionyciencia/article/view/216/pdf>
- Garre, S. (2008). El cuerpo como punto de partida del actor. En S. Garre , e I. Pascual, *Cuerpos en escena* (pp. 27-37). Editorial Fundamentos.
- Grotowski, J. (1992). *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI Editores. https://monoskop.org/images/5/5f/Grotowski_Jerzy_Hacia_un_teatro_pobre_1992.pdf
- Gutiérrez Tabares, J., Giron Herrera, M. R. y Henao Rodas, M. V. (2011). *La danza contemporánea en la experiencia del montaje teatral Ofelia o Madre Muerta de Marco Antonio de la Parra*. Bellas Artes.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado C., y Baptista Lucio, M. D. (2014). *Metodología de la investigación*. McGRAW-HILL / Interamericana Editores. <http://observatorio.epacartagena.gov.co/wp-content/uploads/2017/08/metodologia-de-la-investigacion-sexta-edicion.compressed.pdf>
- Lara, E. (2009). La danza en la formación del actor. En S. Garre & I. Pascual, *Cuerpos en escena* (pp. 135-143). Fundamentos .
- López Tejada, A. (2005). La creatividad en las actividades motrices. *Apuntes, Educación Física y Deportes*, (79), 20-28. <http://www.raco.cat/index.php/ApuntsEFD/article/viewFile/300977/390423>
- Maestu, J., Rey, C. y Trigo, E. (1996). *Estudio de la vivenciación rememorada de sesiones de motricidad creativa y no creativa y sesiones de creatividad no motriz*. INEFG. Universidad a Coruña.
- Martínez Silva, A. (2003). El actor y la voz. *Papel Escena* (3). 31-35.
- Moreno Bonilla, M. D. (2009). Evaluar la creatividad motriz en danza clásica. *Conservatorio Superior de Danza de Málaga*, 4(5), 88-94. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2955331.pdf>
- Muñoz Salazar, L. (2012). *El entrenamiento corporal como espacio que desarrolla la creatividad motriz para la dramaturgia de la puesta en escena*. Bellas Artes. <https://sites.google.com/bellasartes.edu.co/repositoriofacultadartesescnic/p%C3%A1gina-principal/trabajos-de-grado>
- Pérez Fernández, J. I. (2000). *Evaluación de los efectos de un programa de educación artística en la creatividad y otras variables del desarrollo infantil*. Editorial de la Universidad del País Vasco. http://www.sc.ehu.es/ptwpefej/publicaciones/Tesis_Doctoral.pdf
- Reyes, J. (2012). Tejedores de sentido. *La Tadeo*, (77), 35-39. <https://revistas.utadeo.edu.co/index.php/RLT/article/view/314/313>
- Schinca, M. (1989). *Psicomotricidad, ritmo y expresión corporal (ejercicios prácticos)*. Editorial Escuela Española, S. A.
- Simonton, D. K. (2019). Teaching Creativity: Current Findings, Trends, and Controversies in the Psychology of Creativity. *Teaching of Psychology*, 39(3), 217-222. https://www.researchgate.net/publication/275573692_Teaching_Creativity

- Torrents Martín, C. Hristovski, R., & Balagué i Serre, N. (2013). Creativity and dance skills emergency. *Retos. Nuevas tendencias en Educación Física, Deporte y Recreación*, (24), 129-134. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4482511.pdf>
- Torrents, C., Casals, M. y Castañer, M. (2015). Concepción de la creatividad motriz entre profesores de artes escénicas. *Revista de Psicología del Deporte*, 24(2), 249-257. http://www.rpd-online.com/article/view/v24-n2-torrents-casals-castaner/Torrents_Casals_Castaner
- Varley, J. (2007). *Piedras de agua: Cuaderno de una actriz del Odín Teatret*. Editorial San Marcos.
- Villegas Pacheco, J. (2012). *Nueva Contribución a la Crítica de la Educación*. Palibro.