

**ESCUELA SUPERIOR AUTÓNOMA DE BELLAS ARTES
DIEGO QUISPE TITO DEL CUSCO**

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ARTE DIEGO QUISPE TITO DEL CUSCO

**FACULTAD DE EDUCACIÓN
CARRERA PROFESIONAL DE EDUCACIÓN ARTÍSTICA**



**Diseño de estrategias didácticas del teatro y su instrumento de
análisis y evaluación en un estudio de caso**

Asesor de Especialidad : DR. ENRIQUE ALONSO LEON MARISTANY
Asesor metodológico : MS. MARIA EUGENIA ALVAREZ LOPEZ

Tesis presentada por el bachiller:

CARMITA PINEDO YUYARIMA

Para optar al Título Profesional de Licenciado
en Educación Artística

CUSCO, PERÚ

2024



Anexo N° 01

INFORME DE ORIGINALIDAD

El, QUE SUSCRIBE, ASESOR DEL TRABAJO DE INVESTIGACIÓN/TESIS TITULADO	
Diseño de estrategias didácticas del teatro y su instrumento de análisis y evaluación en un estudio de caso.	
Presentado por:	Carmita Pinedo Yuyarinia
DNI, N°:	05350244
Para optar el título profesional/grado académico de:	Licenciado en educación artística
Informe que el trabajo de investigación ha sido sometido a revisión por	(2) veces
Mediante el Software Antiplagio y de la evaluación de originalidad se tiene un porcentaje de	(20) %

EVALUACIÓN Y ACCIONES DEL REPORTE DE COINCIDENCIA PARA TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN CONDUCENTES A GRADO ACADÉMICO O TÍTULO PROFESIONAL, TESIS

PORCENTAJE	EVALUACIÓN Y ACCIONES	Marque con una (X)
Del 1 al 25%	Nivel de similitud de fuente aceptable	X
Mas de 26 %	Devolver al usuario para las correcciones	

Por tanto, en mi condición de asesor metodológico, firmo el presente informe en señal de conformidad y adjunto la primera hoja del reporte del Sistema Antiplagio.

Cusco, 12 de Setiembre de 2024.

Firma



Post firma

Enrique León Maristany

Apellidos y nombre

DNI, N°:

29210213

ORCID del Asesor

0000-0001-82319469

Se adjunta:

1. Reporte del porcentaje de coincidencias por el Sistema Anti plagio.
2. Reporte general de coincidencias por el sistema anti plagio en formato PDF

Diseño de estrategias didácticas del teatro y su instrumento de análisis y evaluación en un estudio de Caso.

INFORME DE ORIGINALIDAD

20%

INDICE DE SIMILITUD

19%

FUENTES DE INTERNET

3%

PUBLICACIONES

9%

TRABAJOS DEL ESTUDIANTE

FUENTES PRIMARIAS

1	www.scribd.com Fuente de Internet	4%
2	repositorio.ug.edu.ec Fuente de Internet	1%
3	repositorio.uladech.edu.pe Fuente de Internet	1%
4	joseenriquefinol.com Fuente de Internet	1%
5	iglesiaactualidad.wordpress.com Fuente de Internet	1%
6	maristanyart.blogspot.com Fuente de Internet	1%
7	octaedro.com Fuente de Internet	1%
8	vdocuments.site Fuente de Internet	1%
9	xdoc.mx Fuente de Internet	

Diseño de estrategias didácticas del teatro y su instrumento de análisis y evaluación en un estudio de Caso.

Índice General

DEDICATORIA	VI
RESUMEN	VII
ABSTRACT	VIII
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I	3
PLANEACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN	3
1.1. Planteamiento del problema	3
1.1.1. Definición del problema	3
1.1.2. Descripción del problema	3
1.2. Objetivos	5
1.2.1. Objetivos Generales	5
1.2.2. Objetivos Específicos	5
1.3. Preguntas de investigación	5
1.4. Justificación de la investigación	5
1.4.1. Justificación teórica	5
1.4.2. Justificación metodológica	5
1.4.3. Justificación pedagógica	6
1.5. Tipos de investigación	6
1.5.1. Formato de Investigación Artística	6
1.5.2. Según su alcance (Nivel)	6
1.5.3. Según su diseño	6
1.5.4. Según las fuentes de datos	6
1.5.5 Según su enfoque	6
1.6. Método de investigación	6
1.7. Viabilidad	7
1.7.1. Contexto	7
1.7.2. Técnica	7
1.7.3. Financiera	7

CAPÍTULO II	8
MARCO REFERENCIAL	8
2.1. Antecedentes de la investigación	8
2.1.1 Antecedente Internacional	8
2.1.2. Antecedente Nacional	9
2.1.3. Antecedente Local	11
2.2. Marco Teórico	13
2.2.1. Concepto del teatro	13
2.2.2. Características del teatro	13
2.2.3. Elementos de la representación teatral.	14
2.2.4. Teatro y educación	14
2.2.5. La pedagogía teatral	15
2.2.6. Transmisión y propósitos del lenguaje dramático	16
2.2.7. Estrategias didácticas del teatro	17
2.2.8. La evaluación: Un proceso de ajuste en el teatro	26
2.8.9. La semiología del arte del espectáculo	30
2.8.9.1. Semiótica y arte	30
2.8.9.2. Elementos teóricos del teatro	30
2.3. Glosario de términos	46
CAPITULO III	51
METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN	51
3.1. Contexto Geográfico	51
3.2. Contexto Cultural	51
3.3. Población y muestra	51
3.3.1. Población	
3.3.2. Muestra	
3.4. Técnicas e instrumentos de Recolección y Análisis de datos	51
3.4.1. Primer Nivel de análisis cualitativo:	52

3.4.2 Análisis e interpretación desde la valoración estética teatral.	52
3.5. Análisis e interpretación pedagógica de la investigación	64
3.5.1. Acontecimientos	65
3.5.2. Actividades	65
3.5.3. Estrategias	72
CAPITULO IV	79
PRESENTACIÓN Y ANÁLISIS DE RESULTADOS	79
4.1. Presentación de resultados	79
4.1.1. Resultados de análisis semiótico	79
4.1.2. Resultados de análisis pedagógico	81
4.1.3 Hoja de validación	83
4.1.4. Conclusiones	86
4.1.5. Recomendaciones	86
4.1.6 Discusión de resultados	86
LISTA DE REFERENTES	88
APÉNDICES	90
APÉNDICE A	91
APÉNDICE B	93
APÉNDICE C	98
APÉNDICE D	104
APÉNDICE E	111
APÉNDICE F	116

Índice de Tablas

Tabla 1: Elementos del lenguaje dramático.	15
Tabla 2: Secuencia de momentos en una dramatización	22
Tabla 3: Contenidos propios del lenguaje teatral	24
Tabla 4: Tabla de distintas preguntas y respuestas orientada a la evaluación del aprendizaje	29
Tabla 5: Semiótica del espectáculo: contribución a una clasificación de los elementos no lingüísticos del teatro	40
Tabla 6: Codificaciones de personajes	51
Tabla 7: Codificaciones de personajes de la obra “Conjuros al viento”	
Tabla 8: Conjuros al viento - La nieta	53
Tabla 9: Conjuros al viento - Abuela	55
Tabla 10: Conjuros al viento - El espíritu1, Monje cazado	57
Tabla 11: Conjuros al viento - El espíritu 2, Antiguo curaca	59
Tabla 12: Conjuros al viento - El espíritu 3, El yanapuma	61
Tabla 13: Conjuros al viento - El espíritu 4, La madre del monte	63
Tabla 14: Rúbricas para valorar la voz	73
Tabla 15: Rúbrica para valorar la expresión corporal	74
Tabla 16: Actividades de motivación I	75
Tabla 17: Actividades de motivación II	76
Tabla 18: Actividades de motivación III	77
Tabla 19: Actividades de motivación IV	78
Tabla 20: Valores semióticos teatral de la obra “Conjuros al viento”	79

Índice de Figuras

Figura 1: Vestuarios del personaje Nieta	
66;Error! Marcador no definido.	
Figura 2: Vestuario del personaje abuela	66
Figura 3: Vestuario del personaje Espíritu 1, El monje cazador	67
Figura 4: Vestuario del personaje 2, El antiguo curaca	67
Figura 5: Vestuario del personaje 3, El Yanapuma	68
Figura 6: Vestuario del personaje 4, La madre del monte	68
Figura 7: Utilería del personaje la abuela	69
Figura 8: Utilerías del personaje nieta	69
Figura 9: Utilería del personaje monje cazador	70
Figura 10: Utilería del personaje Yanapuma:	70
Figura 11: Utilería del personaje Antiguo Curaca	71

Dedicatoria

En todo este proceso de elaborar mi tesis me he encontrado con todo tipo de dificultades. He aprendido que sí se puede vencer a todos los obstáculos, siempre y cuando tengamos fe y perseverancia en nuestras metas. Mi esposo Julio César y mi hija Oriana son el soporte en el recorrido de mi crecimiento personal, intelectual y sobre todo apoyándome en mi desarrollo como ser humano. Agradezco a mis Asesores que son excelentes Maestros la Mg. Maria Eugenia Álvarez y el Dr. Enrique León Maristany por su comprensión, amistad y confianza para que llegue a cumplir con éxito esta investigación, también mi agradecimiento a la Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes “Diego Quispe Tito” del Cusco.

Resumen

El propósito de la presente investigación consistió en la elaboración de estrategias didácticas del teatro y su instrumento de análisis y evaluación en la representación audiovisual de la obra teatral "Conjuros al viento", con el fin de validar los instrumentos semióticos y estéticos para el teatro. La investigación se ha llevado a cabo en un formato de investigación artística descriptivo-interpretativo, con un diseño no experimental, con fuentes de datos en el campo de la investigación y evaluación de los procesos artísticos, y con un enfoque cualitativo en procesos creativos. Se llevó a cabo una muestra de seis personajes de la obra "Conjuros al viento", donde actúa la investigadora Carmita Pinedo Yuyarima, quien es actriz de la Asociación Cultural Ikaro Teatro desde hace 32 años. La obra "Conjuros Al Viento" fue analizada e interpretada a través de los instrumentos de evaluación estética adaptados con el instrumento de (Kowzan,1986) validado por (Lora, 2020) y el instrumento semiótico teatral validado por (Gutiérrez, 1989). A partir de esta investigación, la ESABAC, en la actualidad, UNADQTC, cuenta con dos instrumentos de evaluación en teatro para proyectos de investigación futuros.

Palabra clave: Estrategias didácticas e instrumentos de análisis y evaluación teatral

Abstract

This research aimed to design didactic strategies of the theater and its instrument of analysis and evaluation, in the audio-visual representation of the play "Conjuros al viento" to validate semiotic and aesthetic instruments for the theater.

The research has been developed in a format of descriptive artistic research – interpretive, with a non-experimental design, with data sources in the research and evaluation of artistic processes and a qualitative focus on creative processes. It was made with a sample of 6 characters from the play "Conjuros al viento" where the researcher Carmita Pinedo Yuyarima acts, who has been an Ikaro Teatro Cultural Association actress for 32 years. Each scene and characters of the visual audio of the work "Conjuros Al Viento" were analyzed and interpreted through the instruments of aesthetic evaluation adapted with the instrument of (Kowzan, 1986) valid by (Lora, 2020) and the theatrical semiotic instrument validated by (Gutiérrez, 1989).

From this research the ESABAC today UNADQT has 2 evaluation instruments in theater for future research work.

Keyword: Didactic strategies and instruments of theatrical analysis and evaluation.

Introducción

Esta presente investigación está centrada específicamente en el lenguaje artístico del teatro, considerado como una de las expresiones integrales, porque se relaciona directamente con la música, las danzas, las artes plásticas, la literatura y otras expresiones artísticas. Conocedora de este lenguaje artístico a partir de la práctica durante tres décadas se ha observado que en la educación inicial y primaria es necesario estimular la buena capacidad dramática de los estudiantes y para ello los pedagogos tienen que contar con estrategias didácticas teatrales y sus instrumentos de evaluación que permitan orientar a los estudiantes para desarrollar sus habilidades expresivas del cuerpo, la voz y las relaciones socioemocionales para el manejo del autocontrol, comunicarse de forma asertiva, resolver conflictos o empatía. También se puede apreciar que a través de diferentes investigaciones previas indican que el teatro es indispensable en el desarrollo del ser humano es así como lo manifiestan varios investigadores.

Para Poveda (1973) Los talleres de expresión dramática ofrecen un ambiente creativo excelente y son un buen sistema motivador. Según Díez, Mateos y Menchén (1980), las dramatizaciones escolares pueden ser la forma más completa de expresarse creativamente. Oberlé (1989) hizo un experimento para demostrar que los juegos dramáticos promueven la creatividad. Cervera (1991) explica de manera específica cómo la expresión dramática fomenta la creatividad en el currículum escolar. En una investigación con estudiantes de secundaria, Motos (1993, 85) encontró que las actividades dramáticas mejoran la expresión oral y escrita al fomentar la fluidez, la elaboración, la implicación personal y el lenguaje metafórico. Según O'Neill (1995, 159), la "esencia natural del medio dramático es la liberación de la imaginación". Navarro (2005, 484) llega a la conclusión de que la dramatización contribuye a la educación en valores y habilidades sociales, así como a las habilidades expresivas, creativas y comunicativas en diversas áreas, y a las habilidades artísticas.

Este trabajo de investigación comprende cuatro capítulos:

Capítulo I.- El planteamiento del problema, su definición y su descripción formulación del problema, objetivos generales y específicos, preguntas de investigación, justificación de la investigación, tipos de investigación, métodos de investigación y viabilidad.

Capítulo II.- El marco referencial, los antecedentes de la investigación, el marco teórico y el marco conceptual.

Capítulo III.- La metodología de la investigación, el contexto geográfico y cultural, la muestra, las técnicas de recolección y análisis de datos, así como el análisis e interpretación pedagógica.

Capítulo IV.- Presentación de resultados, resultados de análisis semiótico, conclusiones, recomendaciones, discusión de resultados y referentes.

El objetivo de esta investigación fue ampliar el conocimiento existente sobre herramientas de análisis y evaluación de la estética y la semiótica en el teatro, ya que se considera necesario difundir estas herramientas para su uso en experiencias de aula e investigaciones relacionadas con las artes escénicas.

Capítulo I

Planeación de la investigación

1.1. Planteamiento del problema

1.1.1. Definición del problema

Diseño de estrategias didácticas e instrumentos de análisis y evaluación en el lenguaje artístico del teatro a partir de un estudio de caso para su utilización en trabajos de investigación.

1.1.2. Descripción del problema

La investigación tiene el propósito de alcanzar estrategias didácticas en teatro y sus instrumentos de evaluación para poder contribuir en el avance y desarrollo de habilidades de los educandos en proyección a mejorar la expresión corporal, vocal, la creatividad, así como el trabajo grupal e individual.

Es importante que conozcamos sobre el origen del teatro con la relación humana que se expresa de la siguiente manera:

- El teatro es uno de los tipos de arte más genuinos.
- Las relaciones entre los hombres son la fuente de la vida y el drama humano.
- Por su antigüedad, persistencia en la historia y posibilidades actuales, el teatro debe estudiarse científicamente para comprenderlo de manera sistemática y objetiva. (Carrasquero G, 2007, p. 28).

Debido a la sistematización el arte teatral se basa específicamente en signos para su análisis e interpretación, por lo tanto:

- Es importante notar que algunos teorizadores y directores de teatro utilizan el término signos cuando hablan de elementos artísticos o medios de expresión teatral, lo que demuestra que la conciencia o subconsciencia semiológica es algo real entre quienes se ocupan del espectáculo.
- Esto afirma asimismo la necesidad de considerar el espectáculo teatral desde el punto de vista de la semiología. (Kowzan, 1997, p. 125).

Ante este análisis, la representación teatral es cualquier indicación. La palabra que el actor pronuncia tiene primero su significado lingüístico, es decir, representa los objetos, personas, sentimientos, ideas o relaciones personales que el autor del texto ha querido evocar.

La evaluación vista como una herramienta de aprendizaje en lugar de una medida. En el teatro, es necesario presentar claramente los signos para recopilar pruebas durante las distintas etapas del proceso de montaje de una obra teatral, en el cual intervienen inevitablemente la motivación, el interés, el esfuerzo y la oportunidad que cada participante debe tener.

El currículo nacional de educación básica entiende la evaluación “como una práctica centrada en el aprendizaje del estudiante que lo retroalimenta oportunamente con respecto a sus progresos durante todo el proceso de enseñanza y aprendizaje. La evaluación entonces diagnostica, retroalimenta y posibilita acciones para el progreso del aprendizaje de los estudiantes”. (Arregui McLauchlan, 2019, p. 95).

Por lo tanto, la evaluación en arte y cultura no solo incluye los productos finales de los estudiantes, sino también las habilidades que adquieren en la práctica y cómo usan los elementos, herramientas o instrumentos, así como los materiales que utilizan para sus creaciones. La evaluación es una tarea inherente a toda actividad humana intencionada que toma en cuenta el aprendizaje sobre las manifestaciones artístico-culturales de las que se han informado o investigado durante sus procesos de creación y apreciación crítica.

Esta investigación empecé a desarrollarlo en plena época de la pandemia del COVID 19 donde todos estábamos enclaustrados en casa y trabajamos de modo remoto; razón por el cual decidí analizar la representación audio visual de la obra teatral conjuros al viento, en el cual soy la protagonista de este espectáculo que fue creada durante cinco años en la ciudad de Iquitos. Esta tesis se considera como un estudio de caso de una investigación cualitativa ideográfica por que se analizó amplia y profunda en sí mismo y no contiene hipótesis. Por lo tanto, con esta tesis el lenguaje artístico del teatro tiene de manera sistematizada las estrategias didácticas del teatro con sus instrumentos de análisis y evaluación para trabajos de investigación de posgrado en la ESABAC y también para impartir la enseñanza aprendizaje con calidad y estándares claros al momento de la evaluación teatral.

1.1.3. Formulación del problema

¿Cómo desarrollar estrategias didácticas del teatro y sus instrumentos de análisis y evaluación en vista que no se cuenta hasta la fecha para utilizarse en investigaciones de pregrado y evaluar adecuada y objetivamente?

1.2. Objetivos

1.2.1. Objetivo General

Diseñar estrategias didácticas del teatro y su instrumento de análisis y evaluación en un estudio de caso para uso en investigaciones en el lenguaje artístico del teatro.

1.2.2. Objetivos Específicos

- Elaborar un módulo de aprendizaje sobre estrategias didácticas del teatro.
- Adaptar y validar instrumentos de valoración estético y semiótico para el teatro.
- Analizar y evaluar desde la valoración estética y la semiótica la representación audio visual de la obra teatral “Conjuros al viento” para su uso en investigaciones sobre teatro.

1.3. Preguntas de investigación

¿Por qué aplicar estrategias didácticas del teatro a través de un módulo de aprendizaje?

¿Para qué adaptar y validar instrumentos de análisis y evaluación del teatro desde la estética y la semiótica en un estudio de caso?

1.4. Justificación de la investigación

1.4.1. Justificación teórica

El propósito de la investigación fue ampliar el conocimiento existente sobre los instrumentos de análisis y evaluación de la estética y la semiótica en el lenguaje artístico del teatro, ya que estos instrumentos son poco comunes en el ámbito de la arte y la cultura y son necesarios conocerlos para aplicarlos en las experiencias de aula e investigaciones relacionadas con las artes escénicas.

1.4.2. Justificación metodológica

La elaboración de estrategias didácticas a partir del teatro es un recurso necesario para los estudiantes de la ESABAC en el cual conocerán aspectos teóricos que con su aplicación respectiva tendrán mayores herramientas,

considerando que se forman para profesores de educación artística y enseñarán el lenguaje artístico del teatro. Con respecto a los instrumentos de análisis y evaluación estética y semiótica validados, servirá para que los estudiantes de pregrado realicen su trabajo de investigación.

1.4.3. Justificación pedagógica

La investigación nace de la necesidad y carencia de instrumentos de análisis y evaluación en el lenguaje artístico del teatro e interpretaciones en el desarrollo de la asignatura y también para los trabajos de investigación.

1.5. Tipos de investigación

1.5.1. Formato de Investigación Artística

Investigación sobre las artes

1.5.2. Según su alcance (Nivel)

Descriptivo - Interpretativo

1.5.3. Según su diseño

No experimental

1.5.4. Según las fuentes de datos

De Campo (Investigación y evaluación de los procesos artísticos)

1.5.5. Según su enfoque

Cualitativo en procesos creativos

1.6. Método de investigación

El método de investigación para el recojo de la información se realizó con los siguientes instrumentos:

- Instrumento de valoración estética teatral publicado por Carrasco, A (2007) autor Kowzan, T. (1986. p,146); validado por la Maestra Isadora Lucia Lora Cuentas directora general de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro” - Lima
- Instrumento de análisis semiótico teatral validado por Gutiérrez, F. (1989. p,90).
- Para analizar los valores estéticos de la escena teatral se utilizó las rúbricas para valorar la voz, análisis del movimiento de los personajes, habilidades sensoriales, análisis de foco, trabajo en común, coreografía teatral. Estos

Instrumentos están validados por Motos, T (2017). En su libro *Evaluación y reflexión en las actividades escénicas*.

- También se elaboró y describió un módulo de aprendizaje sobre estrategias didácticas del teatro .

1.7. Viabilidad

1.7.1. Contexto

La investigación se enfocó en el análisis estético y semiótico de la obra teatral “**conjuros al viento**” presentado en un video como un estudio de caso; porque nos encontrábamos en plena pandemia del COVID 2019 y así se pudo validar los instrumentos de evaluación para que los estudiantes de la ESABAC apliquen en trabajos de investigación en el lenguaje artístico del teatro.

1.7.2. Técnica

- Se utilizó la técnica de observación, la recopilación de datos y la recopilación de cualquier información relevante para el trabajo de campo.
- Se tuvo apoyo de textos como libros, revistas, videos y tablas de análisis semiótico, estético teatral, para redactar adecuadamente el informe de la tesis.
- Los recursos materiales fueron variados por la naturaleza de la investigación, en este caso sobre el análisis de la obra teatral “Conjuros al viento” a través de un video como un estudio de caso en una investigación cualitativa.

1.7.3. Financiera

La investigadora financió completamente el trabajo de investigación por sí sola.

Capítulo II

Marco referencial

2.1. Antecedentes de la investigación

2.1.1. Antecedente Internacional

Título: El teatro escolar para el desarrollo de la expresión oral y corporal.

Diseño de una guía de teatro.

Facultad de filosofía, letras y ciencias de la educación carrera educación Primaria.

Autoras: Ayoví Castillo Flora Sandra & Castillo Casares Nora Maritza

Lugar y fecha: Guayaquil- Ecuador 2019.

Objetivo General:

Establecer la influencia del teatro escolar para el desarrollo de la expresión oral, escrita y gestual, mediante el estudio bibliográfico, análisis estadísticos y de campo para diseñar una guía didáctica de “Talleres de teatro escolar” con enfoque de destreza con criterio de desempeño.

Objetivos específicos

Reconocer el teatro escolar como una herramienta metodológica en el proceso de enseñanza y aprendizaje en el quinto año de educación básica escuela “Luis Almendaris”, mediante un estudio bibliográfico, pedagógico y didáctico; análisis estadístico y encuestas a docentes y estudiantes, investigaciones para facilitar la práctica teatral.

Fundamentar el desarrollo de la expresión oral y corporal mediante un estudio bibliográfico, análisis estadístico y encuestas a docentes a fin de optimizar su aprendizaje.

Seleccionar los aspectos más relevantes de la investigación para diseñar la guía “Talleres de teatro” con enfoque destrezas de criterios de desempeño a partir de los datos obtenidos de la investigación.

Metodología.

Diseño de la investigación. - El presente trabajo corresponde a una investigación bibliográfica, por el material utilizado para la consulta y de campo, por las encuestas realizadas por quienes conforman parte del grupo investigado. Ambas fuentes han sido de vital importancia para el desarrollo de investigación, ya

que aporta con los datos necesarios para la recopilación de información y conclusiones.

Conclusiones:

Los docentes no aplican estrategias teatrales para que produzcan desarrollo oral y corporal, esta situación limita al educando en el desarrollo de habilidades y destrezas de estudios.

El uso de las TIC (Tecnología de información y comunicación) es casi nula en la institución educativa, esta falencia no permite el progreso de la investigación ni la captación global de nuevos conocimientos y capacidad mental de los estudiantes.

El proceso de enseñanza y aprendizaje en la Unidad Educativa “Luis Almendráis”, no produce desarrollo oral y corporal porque no se practican estrategias teatrales que dinamicen los procesos educativos y generen habilidades y destrezas que esta provee afín de mejorar el rendimiento académico de los estudiantes.

Los docentes necesitan actualizarse mediante talleres que orienten estrategias teatrales y tecnológicas para elevar la calidad de la educación en el centro escolar.

Es relevante la organización de talleres pedagógicos y teatrales a través de una guía que actualice al cuerpo docentes en diferentes estrategias con el objetivo de desarrollar habilidades oral y corporal en los estudiantes.

2.1.2. Antecedente Nacional

Título: El teatro como estrategia didáctica para la mejora de la expresión oral en los niños de 6to grado “B” de primaria de la I.E complejo educativo Bernal del distrito de Bernal-Sechura, 2017.

Autor: Liz del Rosario Quiroga Ruiz

Trabajo de investigación para optar el grado académico de Bachiller en Educación.

Lugar y Fecha: Piura, 2018

Objetivo General:

Determinar los efectos que produce el teatro como estrategia didáctica en la expresión oral de los estudiantes de 6to “B” grado de primaria de la I.E Complejo Educativo Bernal.

Objetivos específicos:

- Aplicar una ficha de evaluación para determinar el nivel de expresión oral, antes de aplicar el teatro como estrategia didáctica en los estudiantes de 6to grado “B” de primaria de la I.E Complejo Educativo Bernal.

- Aplicar el teatro como estrategia didáctica para mejorar la expresión oral de los estudiantes de 6to grado “B” de primaria de la IE Complejo Educativo Bernal.

-Evaluar mediante un pos-test el nivel de expresión oral, después de aplicar el teatro como estrategia didáctica, en los estudiantes de 6to grado “B” de primaria de la IE Complejo Educativo Bernal.

-Comparar el nivel de expresión oral, antes y después de aplicar el teatro como estrategia didáctica en estudiantes de 6to grado “B” de primaria de la IE Complejo Educativo Bernal.

Metodología:

La presente investigación se desarrolla a partir del propósito de mejorar la expresión oral empleando como estrategia didáctica el teatro, en los estudiantes de sexto grado “B” de primaria de la Institución Educativa Complejo Educativo Bernal.

El tipo de investigación utilizada en el presente trabajo es explicativo, ya que según Arias (2012), buscará el porqué de los hechos mediante el establecimiento de relaciones causa-efecto. En ese sentido, el estudio explicará los efectos de la variable independiente sometida a manipulación, sobre la variable dependiente en un grupo de personas seleccionadas previamente.

Conclusiones:

El nivel de expresión oral que presentan la mayoría de los niños antes de la aplicación del programa de estrategias didácticas de dramatización es en inicio con el 61% (tabla 1). Por tanto, se establece que los niños presentan problemas o deficiencias en expresión oral como es en la entonación, pronunciación, fluidez verbal y coherencia.

2.1.3. Antecedente Local

Título: Los títeres y la interpretación del texto dramático en los estudiantes del VI ciclo de la Facultad de Educación de la Universidad Nacional Diego Quispe Tito – Cusco.

Autor: Carmita Pinedo Yuyarima

Trabajo de investigación para optar el grado académico de Bachiller en Educación Artística.

Lugar y Fecha: Cusco, 2019

Objetivo General

Identificar las dificultades de los estudiantes en la interpretación de un texto dramático con títeres para mejorar su expresión oral, evaluando la semiótica y estética del producto artístico educativo.

Objetivos Específicos

Identificar las dificultades en la interpretación del texto dramático tomando en cuenta la expresión vocal a partir de la respiración, altura, intensidad, timbre, articulación y modulación para el análisis del problema en cada uno de los estudiantes participantes.

Elaborar módulos de aprendizaje relacionados con la expresión vocal: respiración, altura, intensidad, timbre, articulación y modulación para ser aplicadas en la interpretación del texto dramático con títeres. Desarrollando una rúbrica con indicadores de evaluación estética del problema y la validación de estos instrumentos se hará en la tesis de licenciatura.

Interpretar los textos dramáticos a través del análisis de la valoración estética y semiótica en el hecho teatral con los códigos de la sintáctica, semántica, y la pragmática, utilizando instrumentos de Kowzan, 1986 y Gutiérrez, 1989.

Metodología

El método de investigación para el recojo de la información se utilizó los siguientes instrumentos:

- A.- Instrumento de valoración estética teatral publicado por Carrasco, A (2007) y validado por Kowzan, T. (1986).
- B.-Instrumento de análisis semiótico teatral validado por Gutiérrez, F. (1989).

Conclusiones

Primera. En este trabajo de investigación se utilizó rúbricas para evaluar la expresión oral con los siguientes indicadores: respiración, altura, intensidad, timbre, articulación y modulación que permitieron identificar las dificultades de los estudiantes. A continuación, menciono las dificultades encontradas a través de los personajes que cada uno de ellos interpretaron:

- Los personajes Okuko, don Remigio, Aurea y Brook evidenciaron tener baja intensidad en la proyección de sus voces, pronunciación de frases entre cortadas y falta de modulación en la interpretación del texto dramático.
- En los personajes ardilla, Natividad, Angie, Markuscha y vaca Julieta las dificultades encontradas fueron que no diferenciaban las intensidades de timbres agudos, graves y falta de modulación armónica.

A partir de la memorización e interpretación del texto dramático los estudiantes mejoraron significativamente en las tonalidades de sus voces agudos y graves, diferenciaron las distancias del volumen, pronunciaron con mayor claridad las palabras.

Segunda. Se elaboró los módulos de aprendizaje con estrategias metodológicas en expresión vocal y estuvieron relacionados con sus principios básicos de los pliegues vocales a partir de:

- Ejercicios de respiración: Inspiración, retención y expiración, para conseguir la fluidez de las frases del texto.
- Concentración para diferenciar las intensidades de los timbres ubicados en la corona, frente, nariz, pecho y diafragma.
- Proyección de la intensidad de la voz en dos niveles cerca y lejos.
- La interpretación del texto a través de la frase “El rey de la india murió” con diferentes estados emocionales (cólera, riza, tristeza y asombro).

La experiencia práctica del trabajo de la voz permitió solucionar las dificultades en la interpretación del texto dramático de todos los estudiantes participantes en este trabajo de investigación.

Tercero. Se interpretaron los textos dramáticos a partir del análisis de la valoración estética y semiótica del hecho teatral, utilizando instrumentos validados por los autores (Kowzan, T.1986) y (Gutiérrez, F.1989); los cuales permitieron

validar este trabajo de investigación que considera códigos relacionados con la sintáctica, semántica y la pragmática a nivel individual de los personajes y grupal a partir de cada obra de teatro con títeres.

2.2. Marco Teórico

2.2.1. Concepto del teatro

El teatro es un arte tan antiguo como el hombre, nacido de su facultad de expresarse, comunicarse, crear, imitar, utilizar el símbolo y divertirse interpretando diferentes personajes a través de la expresión teatral por ello es indispensable en la formación de los educandos y a través del texto del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2016) se nos amplía este concepto.

El teatro como educación artística para la vida; las personas participantes no solo están recibiendo conocimientos del lenguaje dramático, sino que al mismo tiempo están ampliando sus posibilidades creativas, comunicativas y de mediación en el mundo. El teatro resulta ser un aliado de primera mano en la formación de un individuo. La expresión dramática como actividad expresiva es siempre acción, por lo que constituye una experiencia eminentemente práctica, que involucra un mundo en el que se representa en consecuencia el espectador puede observar, pensar, analizar, explorar y estudiar aquello que se está experimentando o se ha vivido (p,13)

2.2.2. Características del teatro

El teatro es una manifestación artística universal, a través de un grupo de actores y actrices colocan en escena acontecimientos, basados en la realidad o en la ficción, a fin de ser presenciados por un público, con la intención tácita de conmover (positiva o negativamente). De acuerdo a los especialistas en historia del teatro, este género artístico ha estado presente desde hace miles de años, encontrándose incluso vestigios de representaciones teatrales en las culturas primitivas, hechas para narrar hechos mágico-religiosos o escenas de caza o guerra y se caracteriza por los siguiente:

- Está representado por actores y actrices que actúan frente a un público.
- En la representación se usa luces sonido y últimamente video como medios para generar atmósferas que ayuden a la representación que se lleva a cabo.
- Usa vestuarios para cada actor, a fin de representar distintos personajes.

- Hace uso de escenografías y utilería, a fin de ayudar a representar más realísticamente la atmósfera o ambiente en el cual se desarrolla la obra interpretada por los actores.
- Se presenta en espacios cerrados o abiertos.
- Otra característica importante es seguir o regirse por un guion.
- Toma varios meses para crear la obra y finalmente presentarla ante un público.
- Todo montaje teatral siempre está dirigido por un director.

2.2.3. Elementos de la representación teatral.

Una representación consta de dos elementos esenciales: actores y público.

La representación puede ser mímica o utilizar el lenguaje verbal. Los personajes no tienen por qué ser humanos sino también títeres o marionetas (guiñoles) han sido muy apreciados a lo largo de la historia.

El segundo elemento esencial es una representación por medio del vestuario, el maquillaje, los decorados, la iluminación, la música (muy importante) y los diferentes efectos especiales (visuales, sonoros, etc.). Estos elementos se usan para ayudar a crear una ilusión de lugares, tiempos, personajes diferentes o para hacer hincapié en una cualidad especial de la representación y diferenciarla de la experiencia cotidiana.

2.2.4. Teatro y educación

Desde tiempos antiguos, el teatro ha sido una forma de expresión artística y cultural. Dado que permite a los estudiantes desarrollar habilidades sociales, emocionales y cognitivas, en la actualidad se ha vuelto fundamental en la educación.

A través del teatro, los estudiantes pueden mejorar su capacidad para comunicarse efectivamente, desarrollar su creatividad y confianza en sí mismos, y aprender a trabajar en equipo. Además, el teatro puede ser utilizado como una herramienta para enseñar temas históricos y culturales, y para promover la empatía y la comprensión hacia las diferentes perspectivas y experiencias de vida. Estas características son las que nos hacen afirmar que la dramatización y el teatro son excelentes fuentes de formación integral del sujeto porque desarrollan no solo la

vocación artística, sino también la vocación humana, la parte afectiva, la conciencia social y la expresión y comunicación del participante.

Igual que las otras artes, el teatro tiene como particularidad estudiar el comportamiento humano y recrear la vida en todo su misterio, pero se distingue por hacerlo en un espacio y en un tiempo específicos. Nadie nos obliga a ver una escultura o un cuadro durante una determinada duración ni nos indica dónde debe mirarse. Independientemente del lugar donde se exponen, los cuadros y las escenas existen. No obstante, en el teatro, el espacio juega un papel importante en la creación de la obra.

Por lo tanto, es importante tener la habilidad de elegir la duración adecuada para el espectáculo. Mientras que la pintura, la escultura y otras artes son artes simultáneas, el teatro y la música son artes secuenciales. Por eso, se ha afirmado que el arte escénico relata procesos transformaciones, metamorfosis (Díaz, 2005, p. 3)

El análisis del arte dramático nos permite comprender simultáneamente varias cosas, ya que la concepción, los productos, los procesos, los agentes y los espacios en los que se lleva a cabo son diversos. Al considerar el arte dramático, como mínimo, se deben tener en cuenta los siguientes factores:

Tabla 1:
Elementos del lenguaje dramático.

Elementos del lenguaje dramático	Lenguajes	Papeles desempeñados	Contextos en que se emplea
-Personaje	-Verbal (palabra, entonación...)	- Autor	-Profesional
-Conflicto	-Corporal (actitud física, gesto, movimiento ...)	-Dramaturgo	-Aficionado
-Espacio		- Director	
-Tiempo	-icónico (decorado, espacio escénico, vestuario, maquillaje, luces)	- Actor	- Escolar
-Acción		- Escenógrafo	
-Tema	-Musical (banda sonora)	- Iluminador	
-Ritmo	-Multimedia	-Productor	
		- Creador sonoro	
		- Espectador	
		- crítico	

Nota: Motos (2006)

2.2.5. La pedagogía teatral

La pedagogía teatral es una disciplina que organiza los medios (técnicos y operativos), las acciones y los procedimientos de enseñanza y aprendizaje

de teatro en la educación. Además, respalda el teatro o la expresión dramática como herramienta educativa mediante el desarrollo de estrategias metodológicas para apoyar la facilitación de cualquier currículo o ámbito formativo, incluida la enseñanza del teatro, utilizando los mismos recursos que esta didáctica utiliza.

Sus características son:

- Se coloca al participante en el centro de la actividad pedagógica.
- La metodología fundamental es la actividad lúdica.
- En las sesiones, se aprende de manera sinérgica con los mismos recursos de lenguaje expresivo y dramático.
- Las experiencias directas y vicarias son la forma en que se aprende.
- La propuesta pedagógica se basa en las demandas de las etapas de desarrollo del juego de los participantes.
- El facilitador no impone un proceso creativo, sino que lo acompaña.
- Se espera un entorno de trabajo creativo basado en el respeto, la felicidad y la libertad.

En la enseñanza teatral es indispensable que el conductor conozca sobre el teatro y el drama, de esta manera brindaremos calidad en el aprendizaje integral de cada uno de los participantes y para comprender de mejor manera es necesario que se identifique los siguientes aspectos e inicio de una experiencia pedagógica.

El inicio del proceso creativo, que debe generar estímulos, sorprender e interrogar, para pasar al dramático y luego al teatral, es el momento lúdico que permite iniciar el proceso pedagógico-teatral. Este punto de partida es necesario para toda investigación pedagógica. El juego, al igual que el teatro, es fundamental para el aprendizaje. La pedagogía teatral aborda los aspectos afectivos, cognitivos, perceptivos, psicomotrices, sociales y verbales a través de las tres C: cuerpo, corazón y cerebro. La etimología griega del término drama (drao=acción) indica que es una enseñanza que fomenta la acción. (Hervitz, 2018, p. 59)

2.2.6. Transmisión y propósitos del lenguaje dramático

La actitud del maestro al establecer expectativas es crucial. El libro teatro oculto de Lola Poveda comienza con una reflexión intrigante que revela un aspecto revelador sobre cómo se transmite y/o se adquiere el lenguaje dramático.

La expresión teatral se contagia, como se contagian los hábitos, los gestos o el lenguaje verbal. En ese contagio —no imitación— se basa la posibilidad de transmisión de lo teatral. (Poveda, 1988, p. 21)

Debido a que consideramos que los elementos con los que podemos trabajar coexisten en los participantes, nuestra tarea es despertar la expresión de nuestros estudiantes.

Como educadores, debemos ser cuidadosos al permitir que el potencial creativo y expresivo del participante salga al exterior a través de un proceso amable que respete el ritmo de cada cual. El concepto que más nos conviene para describir el trabajo que realizamos con nuestros estudiantes y que acompaña como premisa el trabajo que nos compete como facilitadores es fomentar el entusiasmo, la creatividad, la actitud lúdica, la apreciación estética, las habilidades artísticas, el conocimiento, los afectos, las relaciones interpersonales y el disfrute.

Esta posición también justifica la idea de que el juego teatral es para todos, no solo para aquellos que tienen un talento excepcional. Cada uno de nosotros posee la capacidad fundamental de expresarse dramáticamente, y esa capacidad será la fuente del material.

2.2.7. Estrategias didácticas del teatro

Saber hacer y saber reflexionar sobre el hacer. La estructura de la sesión de expresión dramática se explica, por una parte, y la base de una clase práctica se explica por otra parte, ya que ambas involucran acciones de facilitación equivalentes. En paralelo, incorporamos el ciclo del proceso educativo para compararlos con el proceso continuo, que significa planificar y preparar lo que se enseña, preocuparse por crear un ambiente propicio para la clase o sesión, manejar adecuadamente los contenidos de la disciplina, saber cómo y cuándo entregarlos, y evaluar, acción que se considera un proceso de ajuste para enriquecer el proceso formativo en la persona participante.

La siguiente descripción representa la necesaria integración de la reflexión sobre la práctica en el proceso de facilitación que nos respalda el Manual de apoyo al facilitador Taller de teatro. (Consejo Nacional de la Cultura y las artes, 2016, p. 29)

Inicio. Sesión de clase.

Sesión de expresión dramática (Preliminar o puesta en marcha):

- Actividades divertidas que son sorprendidas.
- Requiere actividad física, energía y movimiento.
- Tiene como objetivo concentrar la atención de los participantes y establecer un ambiente positivo y preparado para comenzar el trabajo en el aula.

Estructura de la clase.

- Prepara a los estudiantes hacia el objetivo del trabajo.
- Explica el propósito de la sesión de clase.
- Crea actividades que conecten los contenidos presentados con lo que los participantes ya saben.

Ciclo didáctico – planificamos nuestro trabajo.

- Conocimiento y dominio de la didáctica de la especialidad, selección, organización y transferencia
- Selección del material educativo a emplear.
- Viabilidad de las acciones que se llevaran a cabo.

Alentar al aprendizaje.

- Entusiasmar a los participantes brevemente explicando el propósito de la clase; escribiendo en un lugar visible para que los participantes lo sepan.
- Crear un entorno acogedor y positivo para las relaciones interpersonales.

Desarrollo. Sesión de clase.

Sesión de expresión dramática.

- **Sensibilización:** Activar los sentidos.
- **Creatividad corporal:** (Conocimiento del lenguaje, destrezas, habilidades y creación).
- **Creatividad vocal:** Conocimiento del lenguaje, destrezas, habilidades y creación.
- **Expresión** Conocimiento del lenguaje, destrezas, habilidades y creación).

Estructura de una clase.

- Expone el propósito de cada uno de las actividades de la clase.
- Desarrolla contenidos disciplinarios pertinentes al tema de clase.
- Desarrolla actividades de aprendizaje que desarrollen sus conocimientos.

- Ejecutan actividades donde aplican los conceptos investigados.
- Realizan interrogantes como medios didácticos.
- Tomar los errores de los participantes como oportunidades de aprendizaje.
- Aprovecha los temas que están surgiendo para discutir cómo se contextualizan los contenidos que se están tratando.
- Ofrece una variedad de estímulos que fomentan la respuesta creativa y, por lo tanto, el aprendizaje.
- Utiliza materiales didácticos de apoyo, como útiles, ropa, máscaras y música.

Realización del tema.

- Comience con los conocimientos previos del estudiante para conectarlos gradualmente con los temas que abordará en la clase.
- Presente los contenidos de manera progresiva y significativa.
- Ofrecer a los estudiantes una variedad de actividades tanto individuales como socializadas para que aprendan.
- El profesor debe monitorear y supervisar continuamente el trabajo de los estudiantes y el grupo utilizando evaluaciones de proceso.
- Utilizar una variedad de métodos de retroalimentación para determinar si los participantes aprendieron; hacer preguntas; revisar los apuntes y tareas del cuaderno; y permitir que los participantes hagan preguntas para aclarar dudas.

Cierre.

- Crea actividades que permitan a los participantes tomar una postura apreciativa y/o valorativa con respecto a los contenidos y procedimientos que se discuten en la clase.
- Termina el trabajo en clase.
- Compare lo que se ha hecho con el objetivo inicial.
- Responde a las preguntas o dudas de las personas que participan.
- Realiza conclusiones y síntesis sobre lo trabajado.
- Apoya los procesos de autoevaluación y coevaluación.

Sinopsis del contenido.

- Realizar un resumen teniendo en cuenta el objetivo inicial.
- Acabar la clase: ¿Qué temas hemos aprendido hoy?

Composición de la sesión de expresión dramática. Las actividades que proponemos trabajar están estructuradas en sesiones de expresión dramática presentadas por los pedagogos teatrales Tomás Motos y Francisco Tejedo. Esta propuesta tiene como objetivo transferir el trabajo técnico-expresivo de la disciplina al estudiante mediante el uso principal del componente lúdico. De esta manera, las sesiones se dividen en cinco partes, diferenciadas por el tipo de actividades, las cuales tienen claros objetivos y actúan como pauta para organizar la sesión, buscando no descuidar los aspectos fundamentales de la práctica de la expresión dramática, poniendo el énfasis en su utilidad para el proceso formativo del participante en el curso o taller de teatro.

Estas subdivisiones son propuestas por (Motos, 2008, p. 6).

Puesta en marcha. Las actividades sorpresivas tienen como objetivo llamar la atención de los participantes y proporcionarles el estímulo necesario para que utilicen sus habilidades y mecanismos de expresión. El objetivo principal es crear un ambiente ideal, una disposición personal y colectiva adecuada para completar el trabajo posterior. Al mismo tiempo, son útiles para romper el hielo al comienzo de la clase y ayudan a superar los bloqueos y las inhibiciones que ocurren, especialmente al comenzar una nueva actividad.

Sensibilización. La intención es que los participantes respondan constantemente a los estímulos sensoriales de su entorno y de su mundo personal. Las actividades tienen como objetivo desarrollar la sensibilidad y las habilidades sensoriales de los cinco sentidos. Con frecuencia usaremos técnicas de relajación para aliviar la tensión y crear un entorno creativo.

Creatividad corporal. La toma de conciencia de nuestro esquema corporal, el análisis y el ejercicio de las posibilidades de movimiento, la adquisición de habilidades expresivas y la relación del cuerpo con el espacio, los objetivos físicos y el cuerpo de otras personas son los objetivos de este apartado. Queda claro que no se buscan habilidades físicas, sino la capacidad de expresarse de manera creativa y comunicativa con el cuerpo.

La voz/creatividad vocal. Intentaremos descubrir la capacidad expresiva de nuestra voz y valorarla como medio de expresión y creación personal utilizando técnicas básicas muy sencillas. Por lo tanto, mejorará la dicción o la lectura en voz alta.

Expresión/teatralización. Esta sección reúne todos los conocimientos temáticos adquiridos durante la sesión y requiere más tiempo para completarse. En la medida en que se utilice la imaginación y la creatividad del participante, las consignas del facilitador serán menos directivas. En cuanto al lenguaje y el tipo de formas teatrales que se utilizan, esta parte de la estructura es la más importante.

Motos y Tejedo proponen una forma de avanzar hacia una dramatización que se organiza en una secuencia de momentos.

Las actividades como el juego, la aproximación al estímulo, la propuesta de dramatización, la selección de propuestas, la representación por grupo y el comentario tiene claro sus indicaciones en la tabla 2 que a continuación vamos a analizar.

Tabla 2:
Secuencia de momentos en una dramatización

Actividades	Indicaciones
<p>1. Juegos</p> <p>» Juegos preliminares / Puesta en marcha.</p> <p>» Juegos relacionados con la intención previa.</p>	<p>Este momento preparatorio, si bien no es indispensable, es altamente recomendable, ya que facilita la disposición anímica de los participantes.</p> <p>Además, es posible introducir y trabajar a partir de los contenidos específicos de la dramatización que se desea concretar a través de los juegos.</p>
<p>2. Aproximación al estímulo (textos, poema, o relato, refrán, chiste, cuento, situación, etc.)</p>	<p>Significa conocer o descubrir la intención previa del autor, si es un texto, y si es un estímulo, deberá intentar desentrañar o interpretar su sentido principal.</p>
<p>3. Propuesta de dramatización</p> <p>» Creación de una estructura dramática a partir del estímulo.</p> <p>» Definición de los medios de expresión (propuestas concretas).</p> <p>» Improvisaciones sobre las propuestas.</p>	<p>Definir personajes, conflictos, espacios, tiempos, argumentos y temas para crear una estructura dramática.</p> <p>Decidir qué medios expresivos se utilizarán, qué lenguajes se utilizarán para comunicarse con los espectadores/actores, conceptos, contenidos, tema de dramatización, etc.</p> <p>Las improvisaciones pondrán a prueba la viabilidad dramática de las propuestas. El proceso de recolección de material se investiga mientras se improvisa.</p>
<p>4. Selección de propuestas</p>	<p>Después de examinar las diferentes propuestas, se elige la que mejor se adapte a la idea de dramatización previamente establecida.</p>
<p>5. Muestra por grupo</p>	<p>Se toman las sugerencias y se planifica la dramatización final.</p>
<p>6. Comentario</p>	<p>El objetivo de esta fase de evaluación es que los participantes desarrollen una actitud crítica y reflexiva hacia lo que hace y observa.</p>

Nota: Manual de apoyo al facilitador taller de teatro (2016)

Elementos de planificación teatral. No debemos olvidar planificar al organizar un curso o taller de teatro. Este ejercicio abordará tres elementos esenciales:

Objetivos. Son los resultados que se espera que las personas participantes obtengan después del proceso de aprendizaje y deben considerarse como el centro de este proceso. Estos hallazgos deben ser relativamente observables y relacionados con los conocimientos, habilidades, valores y actitudes esperados.

Los objetivos deben establecerse de antemano, considerando la etapa de desarrollo del participante y lo que se espera que aprenda, y no se pueden establecer de manera casual.

Ejemplos de objetivos específicos.

- **Sensibilización:** Utilizando los sentidos (el tacto, el olfato, el gusto y la vista) para desencadenar respuestas expresivas.
- **Movimiento corporal:** Conozca las partes del cuerpo y sus capacidades.
- **Ejercicios de Voz:** Utilizar la expresión vocal de manera creativa.
- **Expresión:** Utilizando elementos expresivos a través de la imitación y la caracterización.

Contenidos. Los contenidos fundamentales de la expresión dramática (sensibilización, creatividad vocal, creatividad corporal y expresión) están relacionados entre sí, pero se deben abordar independientemente a nivel de planificación para garantizar su ejecución y mantener el enfoque en el contenido específico.

Ejemplos de los contenidos:

- **Sensibilización:** Realidad de los objetos, percepción de olores, texturas, peso, tamaño, sabores y sonidos, entre otras cosas.
- **Creatividad corporal:** Los segmentos corporales, los ejercicios y los juegos disocian y diferencian cada parte del cuerpo. Juegos coordinados en grupo, movimiento fuerte, suave, lento y rápido.
- **Creatividad vocal:** Varios tipos de sonidos y ruidos comunes, así como invenciones de sonidos y ruidos vocales.
- » **Expresión:** El juego dramático se basa en un tema o lugar.

Actividades. Las actividades son las acciones que llevan al contenido; deben ser divertidas y educativas. específicos del lenguaje teatral que se utilizarán como guía tanto para la creación de objetivos y estrategias de evaluación como para la determinación de criterios e indicadores de logro.

La Tabla 3 a continuación contiene un conjunto de contenidos relacionados con el lenguaje teatral que se utilizarán como guía para la creación de objetivos y estrategias de evaluación, así como para la definición de criterios de evaluación.

Tabla 3:
Contenidos propios del lenguaje teatral

	Objetivos específicos	Actividades
Sensibilización	Utilizar los sentidos, como agentes detonadores de respuestas expresivas (la vista, el olfato, el gusto y el tacto).	Trabajo con objetos reales que puedan sentir diversos olores, texturas, peso, tamaño, sabores y sonidos.
	Potenciar la capacidad de imitación y de transformación.	Ejercicios en los que los estudiantes pueden reconocer las características de un objeto específico y reproducir y modificarlo de acuerdo con las instrucciones del profesor.
	Inculcar la relajación. El manejo de la energía básica del cuerpo.	Varios tipos de relajación física y mental fueron orientados por el profesor a través de diversas motivaciones.
	Promover la confianza, el respeto y la solidaridad entre los miembros del grupo.	Juegos en grupo donde cada estudiante puede sentirse seguro y a salvo con sus compañeros.
Movimiento corporal	Conozca las partes del cuerpo y sus capacidades.	Los ejercicios y juegos diferencian y disocian cada parte del cuerpo. Juegos de coordinación en grupo, movimiento fuerte, suave, lento y rápido.
	La capacidad de compartir teniendo conciencia de estar con otros en un lugar común debe ser incentivada.	Trabaja sobre ideas valóricas como la amistad y el compañerismo, reconociendo que el teatro es un arte colectivo.
	Descubrir cómo se utiliza el espacio en la relación objeto-cuerpo.	Conocer el espacio escénico (distancia, niveles, direcciones escenografía, utilería, traslados, actores, etc.).
	Desarrollar la capacidad y habilidad del cuerpo para expresarse.	Utilización del cuerpo como medio para la expresión y la moldeación. Realizar ejercicios de exigencia corporal para descubrir, desarrollar y creativamente todas sus posibilidades y destrezas.
Voz	Conozca las funciones del aparato sonoro.	Los juegos vocales, el volumen y los tonos altos, medios y bajos. Trabajo de respiración teatral, resonadores de apoyo.

	Utilizar la expresión vocal de manera creativa.	Reproduce una variedad de sonidos y ruidos cotidianos, así como nuevas invenciones de sonidos y ruidos vocales.
	Construir la articulación y la modulación. Desarrollar la habilidad de expresión vocal.	Juegos de trabalenguas, ejercicios vocales dirigidos, canciones, lecturas, entre otras actividades.
	Lograr un acercamiento a lo teatral mediante la expresión de su juego.	Utilizar creativamente el aparato vocal para crear nuevos lenguajes en lugar del lenguaje hablado.
Presentación	Utilizar los elementos expresivos en función de la imitación y la caracterización.	Los juegos colectivos, que se desarrollan en una pequeña historia, se organizan otorgándose personajes, imaginando una situación y luego actuando de acuerdo con ella.
	Hacerlo avanzar hacia la acción dramática ayuda a facilitar el juego dramático.	Los juegos de imitación imitan referencias y características que ven en su vida diaria.
		Juegos que permiten la expresión libre. Modelo de respuesta impulsado por estímulos. Los estudiantes responden a lo que el facilitador propone.
	Desarrolle la habilidad de improvisar de manera dramática.	Para crear personajes y relaciones entre ellos, juegan a maquillarse y vestirse. Hasta crear una situación dramática y posteriormente una obra de teatro).
	Desarrollar la capacidad de los estudiantes para crear elementos técnicos	Desarrollan relaciones y personajes jugando a maquillarse y vestirse. Hasta convertir una situación dramática en una obra de teatro.
		Realizar la escenografía de manera creativa utilizando los recursos disponibles.

Nota: Manual de apoyo al facilitador taller de teatro (2016)

Las estrategias didácticas propuestas permiten al conductor o conductora teatral tener una orientación clara para trabajar con los estudiantes y también es imprescindible que tenga experiencia como actor o actriz porque le permitirá tener mayores elementos teóricos y prácticos para desarrollar un trabajo de calidad.

La evaluación. Un proceso de adaptación teatral. Entender y valorar los procesos y resultados de las tareas formativas en su contexto es el objetivo de evaluar. Toda actividad educativa debe incluir la evaluación, ya que nos brinda los datos e información necesarios para determinar el nivel de cumplimiento de los objetivos propuestos, la eficacia de las estrategias empleadas y la situación real de cada participante en el proceso de enseñanza-aprendizaje.

En la educación artística, la evaluación no solo debe ser formativa, sino que también debe formar parte del proceso. Esto significa que los estudiantes deben tener la oportunidad de evaluar su propio desempeño. Debe considerarse un proceso. Ahora bien, como proceso formativo, la evaluación es continua y recurrente, algo que el teatro asume como parte de su comprensión.

(Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2016, p.35).

Antes de aplicar, la evaluación debe tener objetivos y criterios claros; de lo contrario, perderá sentido tanto para el participante como para el conductor, lo que afectará el proceso en su totalidad. La evaluación es decisiva porque permite la toma de decisiones oportunas a partir de los datos e información recopilados y procesados correctamente. Finalmente, es colaborativo porque la participación de más personas hace que el proceso sea más interesante.

La siguiente evaluación debe establecer e identificar los siguientes estándares:

¿Quién evalúa? Se prioriza un enfoque participativo en el que todos los actores del proceso de enseñanza-aprendizaje, incluyendo al participante, al grupo y al maestro, participen en la evaluación. Esto implica establecer mecanismos de heteroevaluación, coevaluación y autoevaluación.

¿Qué se evalúa? Los conocimientos, habilidades, destrezas y actitudes alcanzados por los participantes en un curso de teatro se pueden evaluar formativamente; sin embargo, el foco en el curso de teatro debe dar más importancia al proceso que al resultado. Por lo tanto, se recomienda considerar:

- Que los resultados dependen de las oportunidades únicas de los participantes.
- Valorar la originalidad y la creatividad.

- Valorar el nivel de formación artística que se ha alcanzado.
- Determinar la participación de las personas en actividades colectivas e individuales.
- Observar cómo se comporta y respetar a las personas, los espacios y las cosas.

¿Cómo se evalúa? Entendiendo la acción teatral como una situación evaluativa en sí misma, se apela a los procedimientos propios del teatro. Es recomendable llevar un registro de seguimiento que incluya todas las prácticas realizadas con los participantes de cada taller, no solo el resultado final. Esto se convierte en una herramienta para comparar y observar el progreso de los participantes. Se evalúa mediante métodos fundamentalmente cualitativos y apreciativos que se basan en la observación continua y directa del participante. En consecuencia, los conductores deben tener en cuenta los siguientes estándares y requisitos para realizar una observación efectiva:

- Definir claramente los objetivos cuyo cumplimiento se evaluará.
- Observar características relevantes para los objetivos.
- Dar una explicación clara de las características que deben ser necesarias para un buen desempeño o resultado.
- Observar cómo se desempeñan los participantes en las mismas condiciones, de modo que las diferencias potenciales sean exclusivamente el resultado de sus propias habilidades o destrezas.
- Elegir las tareas en función de las habilidades de los participantes y su etapa evolutiva, luego aplicar el nivel de dificultad correspondiente.
- Cuando se observa un proceso, se graban datos utilizando tecnologías como grabaciones de voz y/o video.
- El hecho de que los participantes contribuyan a la creación y aplicación de los instrumentos de evaluación les permite reflexionar sobre las características y otros elementos cruciales de la conducta observada, motivados para seguir las pautas que ellos mismos han establecido.

Técnica y estrategias de evaluación. La planificación se basa en la estrategia de evaluación, ya que la información que proporciona permite realizar las

modificaciones necesarias en el proceso de formación teatral del estudiante a tiempo.

La observación es la principal técnica de evaluación porque proporciona información sobre comportamientos y implica métodos sistemáticos para registrar los comportamientos observados.

Recursos o instrumentos de evaluación. Los instrumentos de evaluación son indispensables en toda experiencia pedagógica para que el conductor sistematice y registre las conductas observadas como nos indica el texto del (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2016, p.37) en el cual nos alcanzan cuales son esos instrumentos:

Lista de cotejos. Instrumento estructurado, que contiene una lista de conductas o indicadores específicos que se consideran esenciales para lograr un objetivo específico.

Entrevista. Trata sobre conversaciones formales, en las que se puede acceder a información externa difícil de observar.

Pruebas. Una serie de tareas que muestran el comportamiento en un momento dado. Estos incluyen tareas orales, escritas, informales, estandarizadas, de respuesta abierta o fija, verbales, no verbales y de ejecución. Entre ellas, destacamos las tareas orales y de ejecución en función del tipo de prueba indicada para el curso o taller de teatro.

Autoinformes. instrumento para recopilar información de gran interés que no se puede observar directamente. Es necesario que el mismo sujeto proporcione información a través de cuestionarios y entrevistas.

Registro anecdótico. Consiste en registrar un evento imprevisto del sujeto a evaluar. La mayoría de las veces se lleva a cabo de manera individual y no es previamente planificado, sino que ocurre de manera ocasional. La fecha, la hora, los datos del participante, el contexto de la observación, la actividad evaluada, una descripción de lo observado y una interpretación son los elementos fundamentales que deben tenerse en cuenta al crear el instrumento.

Portafolio. Son carpetas organizadas por aspectos, temas o capítulos y contienen productos de aprendizaje recopilados durante un período de tiempo predeterminado. En el ámbito educativo, se está volviendo cada vez más apreciado

como un instrumento de automonitoreo y evaluación debido a sus características formativas.

Pruebas de actuación. Consiste en crear una escena (real o simulada) en la que el participante debe realizar una tarea en la que demostrar la adquisición de la habilidad que se desea evaluar.

Indicadores. Son afirmaciones o preguntas que reflejan comportamientos observables. Identificando cada conducta involucrada, se construyen a partir de objetivos o aprendizajes esperados.

¿Cuándo se evalúa? Toda actividad formativa del estudiante debe incluir evaluación, por lo que debe ser parte de la planificación general. Dependiendo del momento en que se aplique, se puede aplicar al inicio, durante o al final del proceso.

La evaluación inicial diagnóstica. Se considera un método de indagación para iniciar un nuevo proceso de enseñanza aprendizaje.

La evaluación durante el desarrollo del proceso. Se refiere a situaciones que se aplican durante el proceso educativo con el fin de ajustar o mejorar los elementos involucrados.

La evaluación final. Cumple con ser una actividad que culmina un proceso al comprobar lo que se ha hecho. En resumen, en la siguiente tabla se incluyen diversas preguntas y respuestas enfocadas en la evaluación de los aprendizajes.

Para resumir, se incluye la tabla 4 con múltiples preguntas y respuestas enfocadas en la evaluación del aprendizaje para que las personas la tengan como referencia y puedan comprender mejor.

Tabla 4:

Tabla de preguntas y respuestas dirigida a la evaluación del aprendizaje

Preguntas	Respuesta
¿A quién o qué evaluamos?	Los conocimientos que adquirieron los participantes.
¿Por qué evaluamos?	porque se necesita información para guiar la toma de decisiones de un proceso de enseñanza oportuna e informada.
¿Qué evaluamos?	criterios relacionados con la apropiación de habilidades dramáticas y expresivas, conocimientos técnicos del lenguaje teatral, creatividad y expresión, actitud hacia la práctica propia y de los colegas, entre otros. siempre valorando el proceso más que el resultado.

¿Cuándo evaluamos?	La evaluación puede ser inicial, durante el proceso o final, dependiendo del momento en que se aplique.
¿Con qué evaluamos?	Técnicas como la observación, la encuesta, los exámenes y el portafolio, junto con sus instrumentos derivados y/o relacionados.
¿Quién evalúa?	La autoevaluación, la heteroevaluación o la coevaluación son las formas en que se lleva a cabo la evaluación.
¿Para qué evaluamos?	para mejorar los métodos de aprendizaje de los participantes, lo que conduce a resultados
¿A quién dirigir los resultados o cómo informar?	Primero, los estudiantes podrían compartir con sus padres y apoderados.
¿Cómo ha sido la evaluación? (Meta evaluación)	Proceso en el que los sistemas de evaluación planificados y aplicados se evalúan.

Nota: Manual de apoyo al facilitador taller de teatro (2016)

2.3. La semiología del arte del espectáculo

Semiótica y arte. Las reflexiones semióticas sobre el arte no han sido tan sistematizadas ni profundas como en otros campos. En términos de la lingüística de Saussure, su objetivo en la lingüística ha sido comprender el fenómeno del lenguaje. La investigación semiótica, que se enfoca en los signos lingüísticos, surgió de la lingüística para abordar otros sistemas de signos también muy complejos. Kowzan es uno de los autores más notables que han intentado llevar a cabo un estudio sistemático de los elementos teatrales. Propone un cuadro en el que ubica cada aspecto de la representación teatral desde una perspectiva semiótica. Aunque algunos autores habían agrupado algunos elementos esenciales del fenómeno teatral, el autor mencionado es quien integra cada uno de ellos y los reúne según el tipo de signo al que pertenece.

Elementos teóricos del teatro:

Definiciones. La historia de los estudios teatrales ha mostrado una variedad de intentos por definir y caracterizar el hecho teatral. Algunos autores pusieron énfasis en el texto, lo que convirtió al teatro en un capítulo de los estudios literarios, otros pusieron énfasis en la realización, los actores y la escenografía, mientras que otros intentaron inventariar los componentes formales de ese complejo semiótico que llamamos teatro. La conceptualización de los sistemas de signos no lingüísticos que funcionan en la representación teatral ha sido un desafío para investigadores como

Barthes, Larthomas y Kowzan. Los siguientes son algunos de los conceptos tradicionales utilizados para referirse a los códigos componentes del teatro.

Movimiento. “La kinésica es un estudio de los movimientos que analiza las mímicas, los gestos y la danza (Guiraud, 1972). San Agustín dice que las huellas son una producción del espíritu y que el rostro es una expresión del cuerpo. En latín, griego y otros idiomas, las expresiones de cólera e ira tienen diferentes formas. Pero la expresión del rostro de un hombre encolerizado no es latina ni griega. Si alguien dice: *Iratus sum* ningún pueblo, salvo el latino, lo comprende. Pero si la pasión de su alma enardecida le sube al rostro y transforma su expresión, todos los espectadores deducen: “He aquí un hombre encolerizado” (Todorov, 1977, p. 57)

La Tal vez San Agustín enfatizó la función social del signo en su clasificación, ya que en su época solo se interpretaba la función del gesto desde una perspectiva fisiológica. La siguiente afirmación de George Mounin sigue la perspectiva social del gesto:

“Un gesto representado es el símbolo analógico transparente del acto o del gesto de la realidad (“robar”, “sumergirse”, “tocar el piano”, “pintar un cuadro”, etc.) (Mounig, 1972, p. 119)..

La kinésica estudia los movimientos y es un componente crucial en la expresión del actor. A continuación, repasaremos los demás componentes del teatro.

Vestuario.

“La indumentaria no es nada más que el segundo término de una relación que debe en todo momento unir el sentido de la obra a su exterioridad.” (Barthes, 1963, p. 66). Para Barthes, la indumentaria en el teatro es sólo un recurso para argumentar la puesta en escena. Así “la indumentaria debe siempre conservar su valor de pura función, no debe ahogar ni hinchar la obra, debe evitar sustituir la significación del acto teatral por valores independientes” (Barthes, 1963, p. 66)

El maquillaje.

Sobre el maquillaje Kowzan expone: “El maquillaje teatral tiene por objeto hacer resaltar el valor del rostro del actor que aparece en ciertas condiciones

de luz. Junto con la mímica, contribuye a dar la fisonomía del personaje. En tanto que la mímica, gracias a los movimientos de los músculos de la cara, crea sobre todo signos móviles, el maquillaje forma signos de carácter más duraderos” (Kowzan T. , 1972, p. 42)

Escenografía

Para Stanislavski, la escenografía corresponde a “todas las partes externas de una producción”, que “sólo tiene valor en la medida en que incrementen la expresividad de la acción dramática, de la actuación” (Stanislavski, 1988, p. 67)

Iluminación

La iluminación es un fenómeno físico que en el teatro “puede ser variada en los puntos más diversos, ya sea en intensidad o en color” (Tieghem, 1979, p. 44). La luz sobre los objetos o personajes ayuda a resaltar la interpretación del teatro y crea una atmósfera; su interrupción brusca permite que los espectadores cambien el decorado sin que se den cuenta. La luz proviene de los dispositivos de proyección. Según Tieghem, estos aparatos proyectan la luz a través de clisés que proyectan humo, nieve, agua o nubes.

Efectos de sonidos

Una obra de teatro necesita de diversos efectos audibles como lo menciona Tieghem. “Los efectos sonoros están integrados por el conjunto de sonidos que se ejecutan voluntariamente entre bastidores para acompañar la acción y justificar ciertos pasajes del texto” (Tieghem, 1979, p. 43).

El conocer a detalle las definiciones y funciones de cada uno de los elementos que integran en una puesta escena nos permitirá tener claridad para realizar el análisis interpretativo a partir de la semiótica propuesto por los autores antes mencionados.

Teatro y semiótica. A pesar de que sus componentes fundamentales se han definido definiendo lo que es el teatro, las reflexiones sobre el teatro siguen siendo visiones que no se han unificado en el tiempo para aclararlo teóricamente. No obstante, existen algunas perspectivas que se podrían resaltar. De acuerdo con Duvignaud, por ejemplo:

La representación del espectáculo toma formas múltiples y diversas. La imagen de la persona humana en ella representada varía completamente, a tal extremo que parece necesario preguntarse no sobre los contenidos emocionales o racionales del espectáculo sino sobre las presuposiciones que ellos implican, la creación o fabricación del drama; ya que, si bien existe un “sistema teatral”, tal sistema es inseparable del acto material que le da a la vez su significación y su forma (Duvignaud, 1970, p. 12).

Análisis del modelo de Kowzan. Se proponen cuatro categorías de análisis no lingüísticos: la expresión corporal, la apariencia exterior del actor, el aspecto del espacio escénico y los efectos sonoros no articulados. Cada una de estas categorías utiliza su propio sistema de símbolos. Los signos auditivos (actor), visuales (fuera del actor) y auditivos (fuera del actor) están dentro de cuatro grupos según una clasificación más estructurada que clasifica cada signo según sus sentidos. Es importante reconocer que esta clasificación ha ayudado a comprender el mundo complejo del espectáculo teatral. Sin embargo, después de analizar su obra, observamos que hay elementos que podrían estar mejor colocados y otros que podrían ser eliminados, como se detalla a continuación:

Signos visuales.

Mímica, gesto y movimiento. La mímica del rostro “es el sistema de signos kinésicos más relacionados con la expresión verbal” (Kowzan , 1986, p. 39). La mímica tiene la habilidad de hacer que la palabra sea más expresiva o, por el contrario, de reducirla. En ocasiones, este signo expresivo puede incluso reemplazar la palabra Kowzan dice que hay varias categorías de signos mímicos, incluidos los emocionales (sorpresa, cólera, placer), corporales (agradables o desagradables) y musculares (esfuerzo). La mímica es una convención de signos intencionales que denotan un sentido preciso en el arte del espectáculo teatral. Por lo tanto, los efectos de alegría, cólera, rabia, sorpresa, miedo, sueño, duda, susto, desesperación, etc., son reconocibles y analizables por la sociedad. Los primeros son expresiones basadas en la intención de querer comunicar algo, mientras que los segundos son reacciones propias del hombre en sus circunstancias diarias.

El gesto es descrito por Kowzan como el medio más rico y flexible de los elementos que comunican los pensamientos después de la palabra y

su forma escrita. Para este autor los signos del gesto comprenden varias categorías: los que acompañan a la palabra y los que la sustituyen, los que reemplazan los elementos del decorado y del vestuario, como aquellos que significan emociones o sentimientos, entre otras categorías (Kowzan, 1986, p. 40).

Maquillaje, peinado y traje. Varios signos definen la apariencia exterior del actor, incluido el maquillaje, el peinado y el traje. Para crear un personaje tipo, estos microsistemas de signos, que son objetos caracterizadores, determinan con precisión las diferentes características que actúan sobre el actor. El maquillaje “tiene por objeto resaltar el valor del rostro del actor que aparece en escena en ciertas condiciones de luz. Junto con la mímica, contribuye a dar la fisonomía del personaje” ((Kowzan, 1986, p. 42).

La máscara se presenta como un sistema de significación dentro del sistema de signos del maquillaje. Desde un punto de vista material, puede formar parte del vestuario y, desde un punto de vista funcional, puede formar parte de la mímica. El peinado es "un sistema autónomo de signos", o sea, juega un papel diferente al maquillaje y el vestuario.

Los postizos como barbas y bigotes también pertenecen a este sistema caracterizador. Por lo tanto, alguien podría pensar que el peinado forma parte del cuadro de maquillaje, según el autor. Afirma que, en este caso, la semiótica deberá evaluar la autonomía del objeto (postizos) o si funciona como un complemento de otros sistemas en la representación teatral.

Este punto de vista es discutible, ya que los postizos dan características pronunciadas al rostro del personaje creado como particularidad a los movimientos del rostro del actor y no al sistema de signos de maquillaje como propone Kowzan.

El último de los sistemas externos del actor, presentado por Kowzan, es el traje. “En el teatro el hábito hace al monje, la vestimenta pone de manifiesto gran variedad de signos artificiales” (1986: 43). El traje está bien ubicado en el cuadro analizado: es un signo visual que pertenece al actor y es un signo visual que describe al personaje. Sin embargo, en el ámbito teatral, es común llamar a este tipo de elemento de vestuario.

Signos visuales (fuera del actor). Siguiendo con el cuadro, corresponde el turno al aspecto del espacio escénico, donde los signos ofrecen con gran precisión el lugar donde transcurren las más variadas situaciones. A esta categoría pertenecen, según Kowzan, tres sistemas de signos: los accesorios, el decorado y la iluminación.

Accesorios. “Los accesorios constituyen, por muchas razones, un sistema autónomo de signos. Dentro de nuestra clasificación, se los sitúa entre el traje y el decorado, porque muchos casos fronterizos se aproximan a uno u otro” (Kowzan, 1986, p. 44).

Si se analiza más de cerca esta clasificación, podrá apreciarse que los accesorios pertenecen a dos sistemas de signos: a los del traje, y a los del decorado. Este estudio considera que el accesorio es un sistema de signos refuerzos que se encuentran en todos los demás sistemas de signos. Por tanto, no constituyen un sistema autónomo de signos como el autor sugiere, sino grados de signos que revisten para completar a todo sistema de signos según sea el caso que se presente en el teatro.

Decorado. “La tarea primordial del decorado, sistema de signos que también puede llamarse aparato escénico o escenografía, consiste en representar el lugar...” (Kowzan, 1986, p. 45).

Es indiscutible la ubicación del decorado dentro de los signos fuera del actor, pues se involucran cuestiones muy complejas como la representación del mimo, quien puede asumir el rol de un objeto dentro de la obra: el mimo, que es actor, puede ser una columna, una silla o cualquier otro objeto. Por otra parte, el autor se refiere al decorado como un elemento del cual se puede prescindir. “En ese caso, el papel semiológico de los mismos es asumido por el gesto y el movimiento (expediente al cual recurre con gusto la pantomima), por la palabra, los sonidos, el vestuario, el accesorio, y también por la iluminación” (Kowzan, 1986, p. 46-47).

Iluminación. Para Kowzan la iluminación tiene por función:

- Definir el área o espacio escénico.
- Aislar o destacar a un actor o accesorio en comparación con su entorno.
- Ampliar o alterar el valor de otros sistemas de signos, como gestos, mímicas, trajes y decoraciones, entre otros.

Estas características son de iluminación clásica. El autor también destaca las tareas que realizan otros dos sistemas relacionados con la iluminación. Las proyecciones inmóviles (fotografías proyectadas) sirven para completar o reemplazar el decorado, mientras que las proyecciones móviles (imitaciones de lluvia, olas, nieve y truenos) agregan dinámica a la pieza representada.

Signos auditivos (fuera del actor).

La música. El autor afirma que el teatro utiliza la música para subrayar, ampliar, contradecir y hasta reemplazar otros sistemas de signos. La música se utiliza en la representación para provocar o revivir diversas acciones. Ciertos tipos de música definen el espacio y el tiempo de los actores en el escenario, así como los sucesivos actos del espectáculo. Al igual que todo sistema de signos, un tema musical se aprovecha en virtud de sus infinitos grados para contrastar armoniosamente los significados que se manifiestan en la representación. Desde el punto de vista semiótico, la música debe abordarse desde sus elementos constitutivos (ritmo, armonía y melodía), según Kowzan. Este punto de vista surge de la necesidad de comprender los mecanismos que permiten la música ser entendida.

Por último, es importante reconocer la contradicción que implica clasificar la música vocal como efectos sonoros no articulados. El autor no señala que la música vocal pertenece al sistema del texto pronunciado en lugar de los efectos sonoros no articulados. Además, es importante destacar que el nivel instrumental que opera simultáneamente a la palabra pertenece a una disciplina específica de la música y no al sistema de signos del teatro. Por lo tanto, el estudio de la semiótica del teatro no se corresponde con el estudio de la música desde el punto de vista rítmico, armónico y melódico.

El sonido. El sonido es el sistema no lingüístico final sugerido. Este sistema se encuentra entre los efectos sonoros no articulados producidos fuera del actor, lo que llama la atención porque en su explicación del sistema, indica que la voz humana es uno de los medios utilizados para producir una variedad de efectos sonoros. Por lo tanto, la clasificación debe cambiar y usar dos criterios de análisis, los signos auditivos fuera del actor y los signos auditivos provocados por el actor, en lugar de uno.

Un nuevo modelo de los elementos no lingüísticos del teatro. Tres sistemas de signos no lingüísticos se encuentran en el teatro en este estudio: los signos kinésicos, que se basan en el movimiento y la posición espacial, el movimiento y la actitud del cuerpo, el movimiento y la actitud del rostro; los signos tipos, que se basan en el maquillaje, el peinado, el vestuario, la escenografía y la iluminación; y los signos modos, que se basan en la música, el sonido y el ruido.

La expresión corporal, la apariencia externa del actor, la apariencia del espacio escénico y los efectos sonoros no articulados son las cuatro categorías en las que se clasifican todos estos sistemas. Es importante destacar que los sistemas de signos del teatro funcionan en el tiempo y en el espacio.

Signos kinésicos: visual (actor) El movimiento es un signo que pertenece a la categoría de expresión corporal. Kowzan propone que no se puede diferenciar el movimiento de la mímica y el gesto, ya que ambos incluyen la idea del movimiento. Es importante destacar que el autor llama movimiento a factores ajenos y extraños a estos mismos elementos porque carece del concepto de proxemia.

Movimiento y posición espacial (proxemia). Esta categoría trata dos niveles de signos: la posición espacial y el acceso. La posición espacial indica dónde se encuentra el actor durante la representación teatral. Este nivel está determinado por las distancias de los espectadores, ciertos objetos y otros actores en el espacio escénico. El antropólogo Edward T. Hall creó la Proxemia como “el estudio sobre cómo el hombre, inconscientemente, estructura los microespacios” o, también, “el estudio de la percepción y el uso que el hombre hace del espacio” (Hall, 1968, p. 83).

Los signos de acceso tienen formas tradicionales que se basan en elementos escénicos reales o ficticios. Por lo tanto, un actor solo saldrá o entrará por una puerta, ventana, túnel, rampa o desde arriba o abajo según las circunstancias escénicas y los recursos utilizados para la representación teatral. Las estrategias de acceso crean o refuerzan la existencia de espacios físicos o imaginarios de orden connotativo, lo que permite al actor o al director crear o reforzar isotopías que, a su vez, crean o articulan el sentido general buscado.

Movimiento y actitud del cuerpo (gesto). El segundo sistema kinésico se refiere al cuerpo, que tiene tres grados o niveles de signos: el cuerpo mismo como signo propio, la intensidad o velocidad con la que el cuerpo expresa significados, y la colocación o posición que el cuerpo adopta para resaltar diferentes situaciones. Lo que este estudio entiende por gesto es la simultaneidad de estos tres niveles.

Primero, el cuerpo actúa como un signo mismo porque solo por estar ahí, en un espacio/tiempo, también actúa como un signo que podemos distinguir de su movimiento porque tiene autonomía. Una serie de sentidos posibles, organizados en un orden paradigmático, se expresan en la obra a través de su presencia y características únicas. Estos sentidos se agrupan en sintagmas específicos, según la tradición estructuralista, y se estructuran en bloques semánticos según su volumen (gordo, flaco, alto, mediano, bajo), estatura (alto, mediano, bajo), pigmentación de la piel (negro, moreno, blanco), y todas las gradaciones. Es importante tener en cuenta, según Martin-Juchat, que “el cuerpo es también un signo” y que “el cuerpo se encuentra en el origen de nuestra capacidad de semiotizar al mundo” (2001:59).

En segundo lugar, la intensidad o velocidad corresponde a un grado de signo donde el gesto disminuye o se amplía según las emociones que el contexto sugiere expresar. De esta manera, se utilizan movimientos lentos para representar sentimientos como tristeza, sueño, pereza, etc., y movimientos rápidos para representar sentimientos como susto, alegría, cólera, etc. Sin embargo, si solo actúa este grado de signo, nada de lo anterior tiene sentido, ya que para denotar un gesto debería combinarlos con los grados de la posición, entendida ella misma como signo. La posición es, en realidad, un signo múltiple y complejo que tiene que ver con la ocupación de un espacio particular en la escena teatral, pero también tiene que ver con, al menos, dos aspectos más. La posición tiene dos significados: la forma en que los órganos del cuerpo se colocan entre sí y cómo se relaciona con los otros actores y otros elementos de la escenografía.

Movimiento y actitud del rostro (mímica). La mímica se define con frecuencia como "todas las acciones del rostro que reproducen o representan emociones e informaciones en diferentes circunstancias". Los signos miméticos son inconscientes y conscientes, según la perspectiva semiótica. Los últimos, debido a su calidad intencional, tienen un lugar privilegiado en el teatro, donde todo acto es

previamente planeado. Es importante destacar que la intencionalidad se enfoca en la recreación circunstancial que en el programa se conoce como representación del actor.

En el teatro, las expresiones de risas, llanto, enojo, picardía y complicidad dependen de la fluidez controlada del rostro del actor (abierto), de su neutralidad (neutro) o de su dureza (cerrado). Por ejemplo, reír (abierto), llorar (cerrado), indiferente o abstraído (neutro). El siguiente cuadro muestra las relaciones entre estos sistemas:

Signos tipo: visual (actor)

- El maquillaje.
- El peinado.
- El vestuario.
- Signos tipo: visual (externo al del actor).
- Escenografía.
- La iluminación.
- Efectos del sonido no articulados (externo al actor).
- La música y el sonido.
- Efectos sonoros no articulados (del actor).

El signo teatral. Hasta ahora, tanto el cuadro clasificatorio propuesto en este estudio como el modelo de Kowzan solo se enfocan en una parte de lo que se puede llamar un signo teatral. Estos modelos clasificatorios abordan el plano de la expresión si nos apoyamos en la teoría semiótica de Hjelmslev. La mayoría de las disertaciones sobre el teatro se enfocan en los elementos que se combinan para dar forma a una escena teatral dimensionada tanto en tiempo como en espacio; sin embargo, es importante reconocer que existe una extensa literatura sobre el contenido de la obra teatral, que ha sido analizada desde una perspectiva filosófica, psicológica y literaria, generalmente limitándose a examinar el texto lingüístico de la obra. Un verdadero análisis semiótico ubicará coherentemente cada aspecto de la obra teatral en el plano que le corresponda y los ubicará correctamente en sus respectivas funciones, sustancia o forma, aunque se haya tratado elementos que conforman el plano de la expresión y elementos que aparecen como contenido, no puede decirse que haya habido una reflexión semiótica exhaustiva.

Es necesario considerar ambos planos para explicar sus relaciones entre sí, ya que Hjelmslev define la significación como la interacción necesaria entre el contenido y la expresión. El cuadro de la página siguiente sería completo si se agregara solo el símbolo lingüístico, ya que no está presente debido a que no es el tema de la investigación actual.

Tabla 5:

Semiótica del espectáculo: contribución a una clasificación de los elementos no lingüísticos del teatro

1. Palabra 2. Tono	Texto pronunciado	Actor	Signos Auditivos	Tiempo	Signos Auditivos
3. Mímica 4. Gesto 5. Movimiento	Expresión corporal			Tiempo Espacio	Signos Visuales Actor
6. Maquillaje 7. Peinado 8. Traje	Apariencia exterior del actor		Signos Visuales	Espacio	
9. Accesorio 10. Decoración 11. Iluminación	Aspecto del espacio escénico	Fuera del Actor		Tiempo Espacio	Signos Visuales (fuera del Actor)
12. Música 13. Sonido	Efectos sonoros no articulados		Signos Auditivos	Tiempo	Signos Auditivos (fuera Del actor)

Nota: Kowzan, T. (1986)

La asociación Cultural Ikaro Teatro y su puesta en escena “Conjuros al Viento”
Historia del grupo Ikaro teatro. Se fundó en el año 1991 en la ciudad de Iquitos en el departamento de Loreto al noroeste del Perú; su trabajo es continuación de 9 años de investigación realizado por el director en el grupo Raíces de Lima del cual fue actor.

La formación autodidacta primero como producto de un sistema de marginación, luego como opción es base para el acercamiento a propuestas alternativas diferentes del teatro tradicional.

Su metodología cerrada y abierta al mismo tiempo es una permanente construcción. El contexto social y cultural le permite afirmarse a tierra con transformaciones constantes sin morir en vida ni claudicar en la búsqueda. Además

de la creación busca establecer escuela a través de una pedagogía alternativa mediante un taller de teatro.

Desde el año 1999 ha fijado su sede en el departamento del Cusco desde donde continua su labor de difusión y promoción del teatro con una mirada intercultural.

Aun somos, todavía existimos - Los 25 años de Ikaró teatro. Corrían los años 90, la violencia política y la crisis económica convulsionaba a todo el país. En Iquitos un grupo de jóvenes optábamos dedicarnos únicamente al teatro, desde entonces mucha agua corrió. Silenciosamente fuimos trabajando como hormigas multiplicando esfuerzos y apurando el paso e inventando nuestra manera de hacer teatro, "descubriendo la Pólvora". Vinieron las creaciones, pasacalles, talleres, giras. Y así con la mirada atenta al proceso fuimos reafirmando nuestra pasión por el teatro y la convicción de nuestra formación autodidacta. Para sobrevivir tuvimos que sacar nuestro "Título profesional" pero; las escuelas de arte jamás doblegaron nuestra "opción profesional" del teatro.

Después de mucho andar buscamos un refugio para sobrevivir, nos trasladamos al Cusco. El abrazo acogedor de la familia y la llegada de una hija parecía llenar nuestro mundo, pero; grande era la necesidad del teatro, "El mundo no tenía necesidad de nosotros como actores, nosotros teníamos necesidad del teatro" (alguna vez escuche decir a Eugenio Barba). Se priorizo la labor pedagógica con niños profesores y también la labor de dirección, justificando así nuestra existencia precaria. Dirigimos montajes épicos con cientos de actores en escena en Tinta, Urubamba, Paccarectambo y Cusco, la tierra sagrada nos impulsó con amor.

En la primavera del 2013, después de 17 años sin crear una obra del grupo, estrenamos dos espectáculos el mismo día: en Cusco Frida Kahlo viva la Vida del autor Humberto Robles y en Lima Amaru y mil voces del autor Lucho Castro. Ahora que cumplimos 33 años de flaqueza y fortaleza, de crisis internas, de giras y reposos, de impulsos y cansancio.... ¿por qué continuar?... queremos seguir construyendo nuestros sueños de juventud, ser fieles y coherentes; también tenemos la obligación y responsabilidad del traspaso intergeneracional. Formar a quienes continúaran nuestro camino.

Obra teatral Conjuros al viento. La obra *Conjuros al viento* es el montaje que nos permitirá analizar los instrumentos de evaluación como un estudio de caso para que los estudiantes de pregrado de la ESABAC puedan utilizar estos instrumentos en sus investigaciones relacionados con el arte dramático.

Conjuros al viento. Parte de la experiencia de la actriz para reflexionar sobre nuestra esencias y raíces. Los cocamas uno de los 66 grupos indígenas que viven en la amazonia es nuestra referencia para trascender fronteras e insertarnos en la sociedad peruana actual resaltando una de sus características principales: la pluriculturalidad.

La abuela Eloísa ha sido testimonio vivo y fuente de inspiración para nuestra creación, sus relatos, sus recuerdos de infancia, su silencio, sus ojos tristes y su alma llena de misterio y poesía contemplativa nos llevó de la mano con el encuentro con nuestra naturaleza, descubriendo que lo indígena es parte esencial de nuestro ser porque todavía somos y aún existimos.

El aporte de la antropóloga Roxani Rivas del programa de formación de Maestros Bilingües fue el complemento que nos permitió otro modo de comprensión: su memoria “Cocamas o Rivereños: seres sin rostro fue el texto de consulta permanente.

Conjuros al viento no quiere olvidar, tampoco quiere ser folclore para mostrar al turista, ni artesanía para venderse. Es sangre viva, no para retornar al pasado sino para construir nuestro propio futuro.

Sinopsis de la obra. Carmita, joven indígena que vive en la ciudad, conflictuada por sus raíces regresa donde su abuela que es la curandera de la comunidad para celebrar un ritual de curación. La abuela convoca a los espíritus de sus ancestros y reconstruye por este medio su historia que es parte de los pueblos amazónicos de la selva peruana.

Comentarios de la prensa nacional e internacional sobre la obra Conjuros al viento. La obra a raíz de una larga de cinco meses por Sudamérica tuvo la oportunidad de presentarse en diferentes festivales de teatro logrando tener aceptación por el público espectador debido a que todos los países de Latinoamérica tienen raíces de culturas originarias.

Diario PRESENCIA la Paz - Bolivia 14 de marzo de 1996

Carmita Pinedo de Ikaro hoy sábado IKARO ECHARA “CONJUROS AL VIENTO” –Policarpio Quentas

Una joven indígena desea encontrarse a sí misma, pues su desorientación en la ciudad ha rebasado los límites de lo tolerable. La joven volverá a la selva, a su hogar para pedir a la abuela que le ayude en esa búsqueda. La anciana mujer recurrirá a los conjuros ancestrales para que el espíritu de la joven realice un viaje al pasado, a sus raíces encontrando en ellas su identidad que le permitirá luego enfrentar a los otros aun en medio de esa ciudad.

Tal historia que con gran plasticidad relata Carmita Pinedo en la pieza teatral “Conjuros al Viento” que dirige Julio César Flórez ambos integrantes de la Asociación cultural Ikaro Teatro de Iquitos del Perú.

Diario BOYACA Colombia agosto 1998

Ikaro es el nombre de la Asociación teatral de Iquitos (Perú) que se presenta hoy en el auditorio José Mosser Bajo la dirección de César Flórez. grupo peruano conjurará a Tunja.

Invitado por la Escuela de Teatro del Instituto de Cultura Boyacá ICBA, el grupo Ikaro de Iquitos se presenta este viernes en la capital boyacense con la obra “Conjuros al Viento” como inicio de las actividades teatrales del semestre.

Ikaro está integrado por varios actores, pero en esta obra solo participan dos, la actriz Carmita Pinedo y el director César Flórez quien está dedicado a las artes escénicas desde hace 17 años.

Diario ANOTICIA 73 años al servicio de Santa Catarina – Florianópolis – Brasil

O teatro Antropológico que veio do Perú
Actriz peruana Carmita Pinedo foi uma das grandes surpresas do 1º
Encuentro de teatro Popular Latino Americano realizado en Florianópolis.

Carmita foi aplaudida de pé, ao metaforizar a esencia do encontro: resistencia cultural e busca de uma identidade propia dentro da diversidade latino americana.

El Diario NOTICIAS Asunción Paraguay domingo 18 de febrero de 1996 intercambio de aprendizaje en el ENTEPOLA – Paraguay.

Ayer se realizó la última jornada del primer encuentro de teatro popular latinoamericano – Paraguay que durante una semana concentro a grupos de Chile, Uruguay, Brasil, Argentina, Perú, Ecuador, México y miles de niños y adultos en la plaza de los héroes de Fernando de la Mora. Los mejores trabajos grupales mejor logrados vinieron desde San Fernando, Santa fe Tucumán (Argentina), Montevideo, y los unipersonales de México, **Iquitos (Perú)** y Ecuador. Se hizo a los problemas comunes de nuestro continente y la unidad de los pueblos, porque “aún se vive”.

La peruana Carmita Pinedo Yuyarima bajo la dirección de Julio César Flórez (Ikaro Teatro) nos trajo toda la fuerza del indígena en “Conjuros al Viento” Pese a ser una obra para sala por las características de la misma, la concentración y solvencia de la actriz fueron tales que supero la valla. Una máscara antropomorfa, otra zoomorfa y simples elementos de utilería la ayudaron a ir desarrollando una puesta cargada de significación para terminar con una frase que llega a poner la piel de gallina: Aquí estoy, aún viva, con mis danzas y mi canto” - Marlon ASEFF-

El comercio Lima 31 de mayo 1996

Este es Ikaro, el grupo teatral que se desarrolla en Iquitos, viaja constantemente representándonos en diversos festivales fuera del país y se ha convertido por ello en una especie de embajador ad-honorem del Perú teatral.

Su director Julio César Flórez, hombre de larga trayectoria probada primero tratando de hacer teatro en la universidad, misión imposible; luego integrante del grupo raíces, es en realidad natural del Qosqo, pero fue una vez invitado a dictar un taller a Iquitos y el oriente peruano lo aprisiono con

su embrujo, y con Ikaro ya lleva realizando 5 montajes. Ahora en Lima con conjuros al viento que protagoniza la actriz Carmita Pinedo se presentaron en la ETUC en la noche.

Regresaban de Florianópolis en donde de acuerdo a Marlon Aseff, Periodista de anexo la actriz peruana Carmita Pinedo fue una de las mejores sorpresas del primer encuentro de Teatro Latinoamericano realizado en Florianópolis. Por nuestra parte podemos asegurar que Flórez y Pinedo están aportando, callada y dulcemente, los signos y símbolos que contribuyen a cimentar lo que algún día, en unión con otras propuestas de vertientes distintas, será la voz de un teatro que además de divertir y entretener como cualquier espectáculo en el mundo, poseerá también la señal característica de una nación tan rica en memoria como lo es así mismo en su exuberante naturaleza. - Sara Jofré.

FIN DE SEMANA Asunción Paraguay 22 al 28 de febrero del 1996

Comentario de la obra conjuros al viento por el grupo de teatro Ikaro del Perú encuentro de teatro latinoamericano Paraguay 1996.

La pieza teatral “Conjuros al viento” con una puesta austera, sencilla y efectiva, constaba entre su única utilería de una blanca y amplia tienda de lienzo (arca y barca de sueños, túnel del tiempo) En la tienda se pregonaba un mensaje sincrético cantado, que me hace imaginar luces de bombillas de rituales cristianos entreverado con precolombinos. Son las sombras de la identidad amerindia- tan vital- en países con esa realidad tan evidente como es el Perú.

Voces simulando ecos de esclavitud de quinientos años, soñando con un presente de dignidad social, cultural y económica que defienden los sectores más radicales de la américa indígena, fue la clara señal que por extinción recibimos los congregados en el comedor. Más que un teatro de raíces antropológicas, Conjuros fue una muestra de poderosos recursos escénicos: expresión corporal, ritmo musical y efectivo timbre vocal. F. **Moure**.

2.4. Glosario de términos

Acción. Acciones visibles e invisibles. Serie de acontecimientos esencialmente escénicos producidos en función del comportamiento de los personajes, la acción es a la vez, concretamente, el conjunto de los procesos de transformaciones visibles en escena y en el plano de los personajes, lo que caracteriza sus modificaciones psicológicas o morales.

Análisis teatral. El análisis del texto teatral es un eslabón intermedio entre su análisis meramente literario (literatura dramática) y el estudio de lo que sucede en el escenario (espectáculo).

Argumento. Resumen de la historia que la obra pone en escena, el argumento (o expositio argumenti) está dado antes del comienzo de la obra propiamente dicha, con el fin de informar al público acerca de la historia que será narrada.

Conflicto. El conflicto dramático es lo característico de la acción y de las fuerzas antagónicas del drama. Confronta dos o más personajes, visiones del mundo o actitudes ante una misma situación.

Chambira. La fibra extraída de las hojas se emplea en trabajos de artesanía, hamacas, vestidos, bolsos, cordeles, sogas, esteras, tarrafas, redes, tejidos, siendo un recurso muy importante para los grupos nativos que tienen como actividad principal la venta de artesanías (huitoto y bora).

Estrategia. Es un plan para dirigir un asunto. Una estrategia se compone de una serie de acciones planificadas que ayudan a tomar decisiones y a conseguir los mejores resultados posibles siguiendo una pauta de actuación. Una estrategia comprende una serie de tácticas que son medidas más concretas para conseguir uno o varios objetivos.

Estrategias de aprendizaje. Las estrategias de aprendizaje son secuencias de procedimientos o planes orientados hacia la consecución de metas de aprendizaje, mientras que los procedimientos específicos dentro de esa secuencia se denominan tácticas de aprendizaje. En este caso, las estrategias serían procedimientos de nivel superior que incluirían diferentes tácticas o técnicas de aprendizaje.

Estrategias didácticas del teatro. El teatro en el aula es una estrategia pedagógica que implementa metodologías que aportan y dinamizan los procesos de enseñanza y aprendizaje a través de actividades artísticas

corporales, expresivas y dramáticas, dando como resultado procesos académicos más coherentes.

Escenario. Espacio en el que se desarrolla la acción teatral.

Escenografía. consiste tanto en el arte y técnica de diseño y decoración de los espacios escénicos sobre los que se representa la obra. La escenografía, en base a un conjunto de elementos visuales, crean el lugar y ambiente sobre el que se desarrolla la acción. Suele definirse a la escenografía como el arte efímero.

Espacio dramático. El espacio dramático se opone al espacio escénico (o espacio teatral) este último es visible y se concreta en la puesta en escena. El primero es un espacio construido por el espectador para fijar el marco de evolución de la acción y de los personajes; pertenece al texto dramático y solo es visualizable en el metalenguaje del crítico y de cualquier espectador- que se entregue a la actividad de construcción por imaginación (por la sensibilización) del espacio dramático.

Expresión vocal. La voz en el teatro es una voz que domina la técnica de voz teatral con pleno conocimiento y habilidad para proyectar la voz teatral. Por consiguiente, la interpretación, entonación y técnica emotiva vocal son potencialidades que la voz en el teatro desarrolla.

Expresión corporal. Como disciplina artística y escénica, la expresión corporal teatral ayuda a desarrollar la imaginación, la capacidad para improvisar, para ser espontáneos, naturales y creativos. Desarrolla el crecimiento personal en muchos aspectos, y nos conduce a crear formas para comunicarnos a niveles más profundos.

Guion teatral. Cuaderno, guion teatral, guion de historia, libreto o cuadernillo es la denominación tradicional para el conjunto de cartillas, libreta o cuaderno en el que un autor presenta una obra de teatro. Es el que contiene el texto de una obra dramática o un musical, escrita para su puesta en escena y, seguramente los casos, con anotaciones, acotaciones y directrices para actores y otros personajes del elenco teatral.

Instrumentos de evaluación. Son formatos de registro de información que poseen características propias que sirven para recoger la información que se

requiere en función de las características del aprendizaje que se pretende evaluar y de las condiciones en que habrá de aplicarse.

Iluminación. La iluminación, cumple dos funciones de iluminar el escenario y a los actores y crear una atmósfera controlando hacia el foco de atención de los espectadores.

Instrumentos de evaluación. Son el medio con el cual la maestra o el maestro podrá registrar y obtener la información necesaria para verificar los logros o dificultades. La maestra o el maestro pueden crear sus instrumentos de evaluación según sus necesidades.

La didáctica. Es el arte de enseñar. Como tal, es una disciplina de la pedagogía, inscrita en las ciencias de la educación, que se encarga del estudio y la intervención en el proceso enseñanza-aprendizaje con la finalidad de optimizar los métodos, técnicas y herramientas que están involucrados en él.

Las estrategias didácticas. Se pueden definir como los procedimientos o conjunto de ellos (métodos, técnicas, actividades) por los cuales el docente y los estudiantes, organizan las acciones de manera consciente para construir y lograr metas previstas e imprevistas en el proceso enseñanza y aprendizaje, adaptándose a las necesidades de los participantes de manera significativa.

La estética teatral.- Es la rama de filosofía que estudia específicamente las manifestaciones teatrales desde el punto de vista de lo sensorial, lo sensible, lo que percibimos a partir de lo que vemos, de lo que escuchamos (la música, la palabra), pero en el caso del teatro, también de lo que leemos (dependerá si la obra parte de un texto o no, eso lo veremos durante el curso), podemos analizar las características de ciertas obras teatrales, su transformación en el tiempo, las propuestas de los creadores y cómo en su conjunto pueden quizás formar parte de una misma tendencia, es decir de una estética específica.

Módulo de aprendizaje. Los módulos permiten a los estudiantes navegar de un elemento de contenido a otro sin distracciones ni clics adicionales. Un módulo de aprendizaje ayuda a los estudiantes a familiarizarse con la lección o el concepto que está enseñando.

Personaje. Se identifica con el actor que lo encarna y se transforma en una identidad psicológica y moral semejante a los otros hombres y encargada de producir en el espectador un efecto de identificación.

Rúbricas. Las rúbricas son una herramienta que ayuda a evaluar el aprendizaje del alumnado haciendo que los propios estudiantes también conozcan sus errores mediante la autoevaluación. “La rúbrica en sí es un documento que describe distintos niveles de calidad de una tarea o proyecto, dando un feedback informativo al estudiante sobre el desarrollo de su trabajo durante el proceso y una evaluación detallada sobre sus trabajos finales”.

Semiología. - Es el estudio de todos los signos, frente a la Lingüística cuyo objeto queda limitado a los signos verbales. La Semiología dramática es el estudio de los signos del teatro: en el texto (signos verbales) y en la representación (signos verbales y no verbales).

Shacapas. - La *shacapa* es una especie de sonajero elaborado con semillas a las que se amarra una cuerda, y se lleva en el cuerpo. Especialmente en los brazos y tobillos.

Taxonomía. - La taxonomía es la ciencia que trata de los principios de clasificación y está muy relacionada con la Sistemática. Se refiere a la clasificación o agrupamiento sistemático de los organismos en grupos o categorías.

Teatro. El teatro es un género literario, ya sea en prosa o en verso, normalmente dialogado, pensado para ser representado; las artes escénicas cubren todo lo relativo a la escritura de la obra teatral, la interpretación, la producción, los vestuarios y los escenarios.

Teatro didáctico. Todo teatro es didáctico cuando apunta a instruir al público. A invitarlo a reflexionar sobre un problema, comprender una situación o adoptar cierta actitud moral.

Utilería. Se denomina utilería, de este modo, a los elementos que se utilizan en la televisión, el cine y el teatro para complementar una puesta en escena. La utilería, el vestuario y la escenografía permiten que se desarrolle una representación ante el público.

Vestuario. El vestuario juega un papel variado y de gran importancia transformándose verdaderamente esa segunda piel del actor de la que habla

TAIROV a comienzos del siglo. Esto se debe a que el vestuario, siempre presente en el acto teatral como signo incluso del personaje y del disfraz, se ha contentado por el largo tiempo con un rol simplemente caracterizante para vestir al actor según la verosimilitud de una condición o de una situación.

Capítulo III

Metodología de la investigación

3.1. Contexto Geográfico

La obra teatral “Conjuros al viento” se creó en el departamento de Loreto provincia de Maynas en el año 1996 y desde entonces se ha presentado en diferentes escenarios a nivel nacional e internacional.

3.2. Contexto Cultural

La obra teatral “Conjuros al viento” parte de la experiencia de la actriz para reflexionar sobre la identidad cultural de los Kukama Kukamiria que pertenecen a la familia lingüística Tupí-guaraní de los 66 grupos indígenas que viven en la amazonia peruana. Es referencia es para trascender fronteras e insertarnos en la sociedad peruana actual resaltando una de sus características principales: pluriculturalidad.

3.3. Muestra

Tabla 6:
Codificaciones de personajes

Muestra Inicial	Muestra Final
6 personajes	6 personajes

Fuente: Cuadro del esquema de investigación de la ESABAC

La muestra está integrada por 6 personajes de la obra teatral “Conjuros al viento” que se analizó a través un audio visual.

3.4. Técnicas e instrumentos de Recolección y Análisis de datos

Técnicas.

- La observación.

Es un elemento fundamental de todo proceso investigativo; en ella se apoya el investigador para obtener el mayor número de datos.

Instrumentos.

- *El cuaderno de campo.* constituye un instrumento auxiliar para el recojo de información del proceso de investigación.
- *Módulo de aprendizaje.* Es una forma de programación en la que se desarrollan conocimientos afines y específicos de alguna área artística en

particular (teatro, pintura, danza, música, etc.). Los conocimientos no se articulan con otras áreas y se desarrollan en forma independiente.

- **Sesiones de aprendizaje.** Es la secuencia de situaciones de aprendizaje, que orientan el trabajo de investigación. Es sumamente importante porque permite al o la estudiante construir el aprendizaje. “en las actividades de desarrollo, la investigadora acompaña, guía, orienta, modela, explica, proporciona información a la o el estudiante, para ayudarle a construir el aprendizaje.

3.4.1. Primer Nivel de análisis cualitativo:

Para la interpretación del análisis de la muestra, se utilizó la tabla del Instrumento de valoración estética teatral. Los personajes de la muestra están codificados con sus nombres respectivos que interpretaron en la obra teatral “Conjuros al viento” presentado mediante un audio visual.

Tabla 7:

Codificaciones de personajes de la obra “Conjuros al viento”


N° de personaje	Nombre del personaje	Obra de teatro
1	La nieta	Conjuros al viento
2	La abuela	Conjuros al viento
3	Espíritu 1, el monje cazador	Conjuros al viento
4	Espíritu 2, El antiguo curaca.	Conjuros al viento
5	Espíritu 3, El yanapuma.	Conjuros al viento
6	Espíritu 4, la madre del monte	Conjuros al viento

Nota: Elaboración propia.

3.4.2. Análisis e interpretación desde la valoración estética teatral.

Analizaremos e interpretaremos la obra teatral “Conjuros al viento” con el instrumento de valoración estética teatral el cual servirá de modelo para el análisis de posteriores de obras teatrales creadas en Instituciones Educativas para trabajos de investigación.

Tabla 8:*Obra de teatro: "Conjuros al viento"**Personaje: La nieta***MUESTRA 1**

				
Signos	Taxonomía	Criterios en el hecho teatral	Interpretación del hecho teatral Valores estéticos	Evaluación del hecho teatral Crítica
Auditivos	Dentro del actor-actriz	1. Volumen 2. Dicción 3. Velocidad 4. Tono	La expresión vocal de la nieta está en tono agudo, tiene correcta dicción, maneja el volumen en diferentes proyecciones de acuerdo con la escena en la que se encuentra.	La nieta interpreta su texto a través de la poética del sonido. Ella construye el universo amazónico con sonidos de aves, el viento y el susurro que traslada a través de la metáfora por los diferentes espacios imaginarios de la cultura amazónica.
Visuales	Dentro del actor-actriz	5. Mímica. 6. Gesto. 7. Movimiento	La expresión corporal de la nieta muestra un manejo sutil de acciones haciendo uso de su flexibilidad expresiva en la mímica, gestos y movimientos	la nieta es el personaje conductor de la obra con gran despliegue de energía que usa en las relaciones con su mundo interno y los demás elementos externos; exterioriza la carga expresiva interna. Por tanto, la energía empleada por la nieta define con sus movimientos bruscos/fuertes o movimientos suaves/débiles en relación con sus gestos y acciones.
		8. Maquillaje 9. Peinado 10. Vestuario.	La nieta tiene como vestuario un pantalón jeans azul, polo negro. Su peinado es un moño, su rostro esta	La nieta representa a partir de su vestuario una persona urbana migrante, tiene 19 años, de sexo femenino, época de los años 90, de condición

			maquillado con base y los ojos apenas delineados para resaltar su expresividad.	económica modesto que es capaz de reconocer sus orígenes e identidad para trascender superando un problema universal.
		11. Emociones	El personaje nieta tiene las emociones relacionadas con el miedo, ira, tristeza, felicidad, sorpresa y asco.	La nieta se va involucrando por diferentes estados emocionales con gran versatilidad en cada una de las escenas y lo hace de modo sincero, porque es la historia de la propia actriz.
Visuales	Fuera del actor-actriz	12. Utilería 13. Escenografía 14. Iluminación	La nieta tiene como utilería una mochila, una malla que cuelga al inicio, la escenografía un mosquitero gigante al fondo del escenario.	La mochila es signo de viaje de retorno al pasado, el mosquitero es el medio entre el pasado y el futuro de donde salen los personajes. Una malla que cuelga donde está encerrada es también es el símbolo de adorno y a la vez la prisión.
Auditivos	Fuera del actor-actriz	15. Música 16. Sonido	La música es del autor King Crimson (rock progresivo). Música típica de los solteritos de los hermanos Orbe. Sonidos de las shacapas y sonidos onomatopéyicos producido por la actriz	La música de King Crimson representa la ciudad estridente. Los sonidos onomatopéyicos representan el paisaje amazónico. La música típica conecta con su cultura amazónica. El sonido de vomitar, el llanto, los gritos significan el acto doloroso de eliminar un pasado lleno de dolor y encontrar un nuevo rumbo de vida.

Nota: Validado y adaptado con el instrumento de (Kowzan, T. 1986)

Interpretación: La obra “Conjuros al viento” presenta a la nieta como el personaje central, cuya historia conecta y enlaza todo el discurso teatral. A través de su relato, no solo comparte su experiencia personal, sino también la de todas las culturas amazónicas. Al regresar a su comunidad, la abuela utiliza el ritual del Ayahuasca, una tradición ancestral medicinal, para ayudar a la nieta a comprenderse mejor y enfrentar las dificultades emocionales que enfrenta como indígena en una sociedad excluyente y racista como la peruana. La nieta simboliza el cambio y la transformación de una generación, trabajando hacia una sociedad más justa e inclusiva, libre de odio y rechazo. Su historia poderosa y llena de amor hacia nuestras raíces ancestrales tiene el potencial de conmover al mundo y revelar su verdadera identidad y propósito.

Tabla 9:*Obra de teatro: "Conjuros al viento"**Personaje: Abuela***MUESTRA 2**


Signos	Taxonomía	Criterios en el hecho teatral	Interpretación del hecho teatral Valores estéticos	Evaluación del hecho teatral Crítica
Auditivos	Dentro del actor-actriz	1.Volumen 2.Dicción 3.Velocidad 4. Tono	La expresión vocal del personaje abuela está ubicado en tono grave gutural, tiene correcta dicción, maneja el volumen en diferentes proyecciones en las escenas que convoca a los espíritus que tienen que contar la historia de la Amazonía.	La abuela representa la sabiduría ancestral y acervo cultural amazónico, es la madre tierra que provee alimentos y medicina. Es la curandera, chaman que acompañará a la nieta en la búsqueda de la verdad de sus orígenes, a través de "icaros", cantos de curación le lleva a la nieta desde la alucinación de la ayahuasca para contarle la historia de la Amazonía.
Visuales	Dentro del actor-actriz	5. Mímica. 6. Gesto. 7. Movimiento	La expresión corporal del personaje la abuela es de desplazamiento lento, maneja su flexibilidad en los movimientos, compone en nivel medio las velocidades de sus acciones que son lentas. tiene excelente composición en las 8 direcciones del espacio escénico.	La abuela es el personaje complementario de la obra y es ciega, con energía rigurosa que usa en las relaciones con su mundo interno y externo al momento de convocar a todos los espíritus ancestrales que cuentan la historia de la amazonia.
		8. Maquillaje 9. Peinado	El personaje la abuela tiene una blusa de color ocre, una falda marrón. Su peinado es cabello suelto, su rostro esta	La abuela representa a partir de su vestuario la sabiduría indígena amazónica, tiene 80 años, de sexo femenino, época

		10.Vestuario	maquillado con base y los iris de sus ojos siempre miran hacia arriba de tal forma que su esclerótica siempre está blanca. como símbolo de su ceguera.	de los años 40, de condición modesto que es capaz de trascender su sabiduría ancestral a un tema universal de la humanidad. Los colores ocres de su blusa y de sus faldas simboliza a la madre tierra.
		11. Emociones	El personaje abuela tiene las emociones relacionadas con la tristeza y el dolor adentro que permite conducir su fuerza y equilibrio emocional al convocar a los espíritus ancestrales.	La abuela se va involucrando por diferentes estados emocionales en cada una de las escenas y lo hace de manera íntegra.
Visuales	Fuera del actor-actriz	12. Utería 13.Escenografía 14.Illuminación	la utería es un bastón como medio de traslado y defensa de los malos espíritus. Utiliza un cigarro y toda la parafernalia del ritual de la ayahuasca. La escenografía es un mosquitero que le permite ingresar al presente y al pasado en este acto ritual de la ayahuasca. La luz viene detrás del mosquitero de tal forma que amplía en sombra los movimientos de la abuela.	El bastón como signo de apoyo en su desplazamiento es signo de paso de tiempo, pero también le desarrolla una percepción del espacio más intuitiva. Por medio del mapacho (cigarro) convoca a los espíritus y se comunica con ellos. La iluminación siempre es tenue cuando se desplaza por el centro del escenario de tal forma que se crea una atmosfera tenebrosa propia de un ritual.
Auditivos	Fuera del actor-actriz	15. Música 16. Sonido	Todas las intervenciones de la abuela están siempre acompañadas del viento. La abuela en todas sus intervenciones utiliza sonidos onomatopéyicos e icaros del ritual de la ayahuasca	Los icaros (cantos de curación) del ritual de la ayahuasca se convierten en puentes para la comunicación con el público espectador. El sonido del viento presente en toda la obra es la presencia omnimoda de la abuela.

Nota: Validado y adaptado con el instrumento de (Kowzan, T. 1986)

Interpretación: La obra “Conjuros al viento” presenta a un personaje de la abuela que simboliza la sabiduría ancestral amazónica. A través del ritual de la ayahuasca, ella transmite conocimientos milenarios. Además, la abuela relata la historia de los pueblos originarios que sufrieron la opresión de extranjeros, desde conquistadores españoles hasta explotadores de madera y la presencia norteamericana con la explotación del petróleo. Esta presencia extranjera ha invisibilizado a los nativos.

Tabla 10:*Obra de teatro: "Conjuros al viento"**Personaje: El espíritu 1, Monje cazador***MUESTRA 3**


				
Signos	Taxonomía	Criterios en el hecho teatral	Interpretación del hecho teatral Valores estéticos	Evaluación del hecho teatral Crítica
Auditivos	Dentro del actor-actriz	1.Volumen 2.Dicción 3.Velocidad 4. Tono	La voz monje cazador está ubicado en tono Agudo nasal, maneja el volumen en la escena que le corresponde.	El monje cazador interpreta su escena con sonidos agudos y gritos en el momento de alucinación de la ayahuasca.
Visuales	Dentro del actor-actriz	5. Mímica. 6. Gesto. 7. Movimiento	Sus movimientos y desplazamientos son rápidos. Maneja su flexibilidad en sus movimientos, compone en nivel bajo, medio y alto, utiliza las velocidades de sus acciones que son rápidas, tiene excelente composición en las 8 direcciones del espacio escénico.	El monje cazador es un personaje secundario de la obra con energía vigorosa, acciones de culpabilidad que se traducen en autoflagelo, sus gestos y movimientos cuentan sobre la evangelización de los pueblos de la amazonia y la reducción en pueblos de misión.
		8. Maquillaje 9. Peinado 10.Vestuario	El personaje monje cazador tiene una sotana de vestir de color negro, recto, largo hasta los tobillos, de manga larga y un cinturón de sogas de yute, su rostro y manos no son visibles y están	El monje cazador representa a partir de su vestuario a la iglesia católica, su edad es indefinida, de sexo masculino, representa la acción evangelizadora a los pueblos originarios.

			cubiertos con una gasa blanca	
		11. Emociones	El monje cazador tiene las emociones relacionadas con la tristeza, el sentimiento de culpa y la ira.	El monje cazador se va involucrando por diferentes estados emocionales de la ira y la tristeza cuando la abuela le hace retornar al mosquitero que representa la barca del tiempo.
Visuales	Fuera del actor	12. Utilería 13. Escenografía 14. Iluminación	El monje cazador tiene como utilería una jaula, plumas, un rosario y un espejo como recurso de encantamiento y atracción. Escenografía: un mosquitero Luces: predominantemente el rojo	La jaula que utiliza el monje cazador significa el poder de atracción y encantamiento para aprisionar de por vida a los indígenas y hacerlos vivir en reducciones en contra de su forma de habitar libremente el bosque. El mosquitero le permite ingresar al presente y retornar al pasado en este acto ritual de la ayahuasca. Las luces rojas significan la violencia que ha roto el equilibrio del bosque.
Auditivos	Fuera del actor-actriz	15. Música 16. Sonido	El monje cazador en toda su intervención utiliza sonidos del viento y silbidos de pajaritos.	El sonido del viento permanente irrumpe con violencia en la escena donde atrae a las aves libres del bosque.

Nota: Validado y adaptado con el instrumento de (Kowzan, T. 1986)

Interpretación: En la obra “Conjuros al viento”, el personaje del espíritu 1, un monje cazador, simboliza la presencia de la Iglesia católica en la Amazonia peruana. A pesar de los 400 años de misión y evangelización organizada, así como 200 años después de la independencia, la iglesia colonizadora sigue influyendo en la región. Esto debilita las estructuras sociales indígenas y permite el despojo de sus saberes y medios de expresión. La nieta, a través de este personaje, reconoce el desarraigo de sus raíces espirituales y busca construir una nueva visión de vida.

Tabla 11:*Obra de teatro: "Conjuros al viento"**Personaje: El espíritu 2, antiguo curaca***MUESTRA 4**


				
Signos	Taxonomía	Criterios en el hecho teatral	Interpretación del hecho teatral Valores estéticos	Evaluación del hecho teatral Crítica
Auditivos	Dentro del actor-actriz	1.Volumen 2.Dicción 3.Velocidad 4. Tono	La expresión vocal del personaje El espíritu 2, antiguo curaca está ubicado en tono Agudo susurro, maneja el volumen en la escena que le corresponde.	El antiguo curaca interpreta, surge en el momento de alucinación de la ayahuasca arrastrado por el viento. Cuenta los orígenes y plantea el dilema de reivindicar los apellidos ancestrales.
Visuales	Dentro del actor-actriz	5. Mímica. 6. Gesto. 7. Movimiento	La expresión corporal del personaje El espíritu 2, antiguo curaca es de movimientos y desplazamientos lentos Maneja su flexibilidad en los movimientos, compone en nivel medio y alto, utiliza las velocidades de sus acciones son lentas, tiene excelente composición en las 8 direcciones del espacio escénico.	El espíritu 2, antiguo curaca es un personaje secundario de la obra con energía vigorosa, que cuenta sobre la llegada de los evangelizadores a la amazonia peruana. Reivindica el uso de la violencia, así como también el amor.

		8. Maquillaje 9. Peinado 10. Vestuario	El personaje el espíritu 2, antiguo curaca tiene una cushma de color marrón amplia, los cabellos de la actriz se usan creativamente.	El espíritu 2, antiguo curaca representa al espíritu ancestral de los curacas de todas las generaciones que también cuenta la historia de los pueblos amazónicos a la nieta
		11. Emociones	El personaje El espíritu 2, antiguo curaca tiene emociones con la tristeza e ira que lo utiliza en el momento de indicar que la historia de los pueblos amazónicos se cuenta a las generaciones	El espíritu 2, antiguo curaca se involucra por diferentes estados emocionales cuando relata su historia y el espíritu de la nieta también se incorpora en él.
Visuales	Fuera del actor-actriz	12. Utilería 13. Escenografía 14. Iluminación	El personaje el espíritu 2, antiguo curaca tiene como utilería una máscara, un tronco y una cabeza de calabaza. La escenografía es un mosquitero que le permite ingresar al presente y retornar al pasado en este acto ritual de la ayahuasca.	Los elementos de utilería que utiliza El espíritu 2, antiguo curaca tiene el significado de crear a un personaje antropomorfo, sabio y dulce. La iluminación es un cenital ámbar cálido para escuchar la sabiduría y la historia de sus migraciones.
Auditivos	Fuera del actor-actriz	15. Música 16. Sonido	El espíritu 2, antiguo curaca en toda su intervención utiliza sonidos del viento muy suavemente	El ritual de la ayahuasca a través de sus icaros reales es un mediador con el público espectador porque en esta escena el espíritu del Curaca Antigo también se hace presente.

Nota: Validado y adaptado con el instrumento de (Kowzan, T. 1986)

Interpretación: En la obra “conjuros al viento”: el personaje del espíritu 2 antiguo curaca es convocado a través del ritual de la ayahuasca por que representa la sabiduría sobre las funciones rituales y ceremoniales relacionadas con la adoración de los ancestros, que constituyen la fuente principal de poder y legitimidad en una comunidad y la lucha por la identidad y la resistencia frente a la colonización y la opresión. El curaca en la obra teatral simboliza la conexión con las raíces culturales y la tradición oral. Su papel metafórico es sobre la preservación de la memoria colectiva y la transmisión de conocimientos ancestrales a la nieta que tiene conflictos raciales. El curaca tiene habilidades místicas y espirituales que lo transmite a sus descendientes con habilidades especiales.

Tabla 12:*Obra de teatro: “Conjuros al viento”**Personaje: El espíritu 3, El yanapuma***MUESTRA 5**


				
Signos	Taxonomía	Criterios en el hecho teatral	Interpretación del hecho teatral Valores estéticos	Evaluación del hecho teatral Crítica
Auditivos	Dentro del actor-actriz	1.Volumen 2.Dicción 3.Velocidad 4. Tono	La expresión vocal del personaje el espíritu 3, El yanapuma está ubicado en tono grave y gutural, maneja el volumen en la escena que le corresponde.	El espíritu 3, El yanapuma simboliza una deidad ancestral, con sonido grave y gutural en el momento de alucinación de la ayahuasca cuando hace su presencia convocada por la abuela.
Visuales	Dentro del actor-actriz	5. Mímica. 6. Gesto. 7. Movimiento	La expresión corporal del personaje el espíritu 3, El yanapuma es de movimientos y desplazamientos rápidos y enérgicos. Maneja su flexibilidad con movimientos en niveles bajo, medio y alto, las velocidades de sus acciones son lentas, tiene excelente composición en las 8 direcciones del espacio escénico.	El espíritu 3, El Yana puma es un personaje secundario de la obra con energía rigurosa, que cuentan sobre la llegada de los caucheros y los gringos para la extracción del caucho y el petróleo en la amazonia peruana.
		8. Maquillaje 9. Peinado 10.Vestuario	El personaje el espíritu 3, El yanapuma tiene una cushma de color marrón amplia	El espíritu 3, El yanapuma representa a la deidad protectora el bosque. Reivindica el uso de la violencia para defenderse,

				pero también el amor y la protección a la naturaleza.
		11. Emociones	El personaje el espíritu 3, El yanapuma tiene las emociones relacionadas con la tristeza y la ira que lo utiliza en el momento de indicar que la historia de los pueblos amazónicos siempre ha sido abandonada por el estado peruano.	El espíritu 3, El yanapuma se va involucrando por diferentes estados emocionales de la ira y la tristeza cuando relata su historia al espíritu de la nieta para que de esta manera ella sea consciente y valore su cultura.
Visuales	Fuera del actor-actriz	12. Utilería 13. Escenografía 14. Iluminación	Tiene como utilería una máscara de jaguar, un tronco, una olla pequeña, una vasija de arcilla, arena, fósforo y palo santo. La escenografía es un mosquitero que le permite ingresar al presente y retornar al pasado en este acto ritual de la ayahuasca. La iluminación es una luz general de ámbar cálido.	Los elementos de utilería que utiliza el espíritu 3, El yanapuma tiene el significado de ser un personaje zoomorfo, sabio, dulce y guerrero. El mosquitero como escenografía es el espacio de conexión con el pasado y presente al narrar su historia.
Auditivos	Fuera del actor-actriz	15. Música 16. Sonido	El espíritu 3, El yanapuma en toda su intervención utiliza sonidos del viento y rugidos guturales	El ritual de la ayahuasca a través de sus icaros reales es un mediador con el público espectador porque en esta escena el espíritu 3, El yanapuma también se hace presente.

Nota: Validado y adaptado con el instrumento de (Kowzan, T. 1986).

Interpretación: En la obra “Conjuros al viento”, el personaje del espíritu 3, conocido como el yanapuma, es un otorongo (felino) de la selva amazónica. Su piel es completamente negra debido a un exceso de pigmentación, lo que lo convierte en una criatura rara. A lo largo de la historia, se han tejido muchas leyendas sobre sus poderes. Algunas de estas leyendas sugieren que los yanapumas podrían ser brujos transformados en animales mediante pactos malignos. La obra también aborda la época del caucho y la extracción del petróleo, conocido como el “oro negro”. Durante este período, las poblaciones locales fueron expulsadas de sus tierras y se vieron obligadas a vivir en los cinturones de las grandes ciudades. El yanapuma comparte su perspectiva sobre estos eventos en la trama de la obra.

Tabla 13:*Obra de teatro: "Conjuros al viento"**Personaje: El espíritu 4, la madre del monte***MUESTRA 6**

				
Signos	Taxonomía	Criterios en el hecho teatral	Interpretación del hecho teatral Valores estéticos	Evaluación del hecho teatral Crítica
Auditivos	Dentro del actor-actriz	1.Volumen 2.Dicción 3.Velocidad 4. Tono	La expresión vocal del personaje El espíritu 5, la madre del monte está ubicado en tono agudo, maneja el volumen en la escena que le corresponde.	El espíritu 5, la madre del monte interpreta su escena con sonidos agudos en todos los momentos de alucinación de la ayahuasca.
Visuales	Dentro del actor-actriz	5. Mímica. 6. Gesto. 7. Movimiento	La expresión corporal del personaje el espíritu 5, la madre del monte es de movimientos y desplazamientos lentos y delicados. Maneja su flexibilidad en los movimientos, compone en niveles bajo medio y alto, utiliza las velocidades de sus acciones lentas y rápidas. Compone 8 direcciones del espacio escénico.	El espíritu 5, la madre del monte es un personaje de la obra con energía delicada y rigurosa, que cuenta sobre la llegada de Carmita a la ciudad
		8. Maquillaje 9. Peinado 10.Vestuario	El personaje el espíritu 5, la madre del monte tiene una cushma.	El espíritu 5, la madre del monte representa a todas las madres de la amazonia que siempre añoran a sus hijos.
		11. Emociones	El personaje el espíritu 5, la madre del monte tiene las emociones relacionadas con la	El espíritu 5, la madre del monte se va involucrando por diferentes estados

			tristeza, alegría y la ira que lo utiliza en diversas situaciones que atraviesa.	emocionales de la ira, alegría y la tristeza cuando va encontrándose en situaciones de muchas dudas.
Visuales	Fuera del actor	12. Utilería 13. Escenografía 14. Iluminación	EL personaje el espíritu 5, la madre del monte tiene como utilería un tronco. La escenografía es un mosquitero que le permite ingresar al presente y retornar al pasado en este acto ritual de la ayahuasca.	Los elementos de utilería que utiliza El espíritu 5, la madre del monte tiene el significado de ser un personaje antropomorfo, sabio, dulce y guerrera. La escenografía es un mosquitero que le permite ingresar al presente y retornar al pasado en este acto ritual de la ayahuasca
Auditivos	Fuera del actor	15. Música 16. Sonido	No se utiliza ninguna música ni sonido.	La tranquilidad y pausas en esta escena transmite sabiduría del personaje la madre del monte.

Nota: Validado y adaptado con el instrumento de (Kowzan, T. 1986)

Interpretación:

En la obra “Conjuros al viento” el personaje del espíritu 4 madre del monte, es un ser mítico que protege los bosques y la naturaleza suele habitar en la espesura del bosque, rodeada de animales salvajes. Su principal función es cuidar los montes y las selvas. Representa el espíritu esencial del árbol de lupuna. Ella es curandera, protectora de las plantas y los animales del bosque amazónico quien ha observado las duras situaciones de vida de la familia de Carmita y que la extraña porque hace muchos años migró a la ciudad y no supo nada de ella. Este personaje cierra la presencia de los espíritus porque ya está terminando la sesión de la Ayahuasca y la curación del espíritu de la Nieta ha concluido.

3.5. Análisis e interpretación pedagógica de la investigación

3.5.1. Acontecimientos

Memoria

El autor relata su experiencia como estudiante en la Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes Diego Quispe Tito en la sede Checacupe en el año 2001. En ese momento, no había un docente especializado en teatro, y los cursos de teatro I y II eran impartidos por un docente de danza. Como resultado, la formación en teatro fue limitada.

El autor, con 33 años de experiencia en el ámbito teatral, también fue docente de teatro en la ESABAC. Observó que los estudiantes enfrentaban dificultades para realizar investigaciones en teatro debido a la falta de instrumentos de análisis y evaluación en el proceso didáctico. Por lo tanto, considera necesario desarrollar una investigación que proporcione a los estudiantes un instrumento validado por expertos. Este instrumento se aplicaría en la representación escénica en video de la obra “Conjuros al viento” de la Asociación Cultural Ikaró Teatro, utilizando estrategias didácticas del teatro aplicables a diferentes tipos de proyectos teatrales

3.5.2. Actividades

Observación del Video de la obra “conjuros al viento” subido a YouTube

El link del video es: <https://www.youtube.com/watch?v=cqbQnKCXrms&t=1s>
conjuros al viento, Ikaró Teatro con Carmita Pinedo y R Oriana Flórez Este video se editó el año 2015 por motivos de los 25 años de la Asociación Cultural Ikaró Teatro realizado en el Instituto Cultural Peruano Norteamericano del Cusco.

La obra conjuros al viento fue observada por varias oportunidades y reflexionadas como actriz porque soy la que interpreta la obra y me siento orgullosa de hacer teatro y poder compartir mi experiencia a partir de la validación de instrumentos estéticos y semióticos del teatro.

Descripción de los vestuarios de la obra conjuros al viento

Figura 1:

Vestuarios del personaje nieta



Figura 2:

Vestuario del personaje abuela



Figura 3:

Vestuario del personaje espíritu 1, el monje cazador.

**Figura 4:**

Vestuario del personaje 2, El antiguo curaca



Figura 5:
Vestuario del personaje 3, el yanapuma



Figura 6:
Vestuario del personaje 5, la madre del monte



Descripción de los elementos de utilería de la obra “conjuros al viento”.

Figura 7:

Utilería del personaje la abuela



Figura 8:

Utilerías del personaje nieta



Figura 9:
Utilería del personaje monje cazador



Figura 10:
Utilería del personaje yanapuma:



Figura 11:
Utilería del personaje Antigua Curaca



3.5.3. Estrategias

Comparto las estrategias didácticas del teatro que está desarrollado en el apéndice E, como aporte en esta investigación sobre las estrategias e instrumentos de análisis y evaluación teatral.

Módulo de aprendizaje estrategias didácticas del teatro

I. DATOS GENERALES

I.E:

Área curricular: Arte y Cultura

Docente:

Duración:

Fecha:

II. JUSTIFICACIÓN. Las actividades teatrales se concretan en la práctica en las llamadas estrategias dramáticas, también conocidas como técnicas o convenciones dramáticas. Estas son las herramientas cotidianas del profesorado de teatro. Y según Farmer (2015), propician el desarrollo de habilidades de investigación y fomentan la negociación, la comprensión y la creatividad; también pueden mejorar las habilidades de desempeño como el desarrollo del personaje y la narración de historias y ser utilizadas en proyectos formativos para implicar activamente a los participantes en su propio aprendizaje

III. TEMA TRANSVERSAL:

Interculturalidad

IV. CONOCIMIENTO ESPECIFICO: Estrategias didácticas del teatro

Primera fase pre expresiva

- Capacidades de la expresión corporal
- Capacidades de la expresión Oral
- Capacidades de la improvisación verbal y no verbal
- Capacidades de los elementos y estructura del lenguaje dramático

Segunda fase: La creación

- Organización del colectivo
- Indagación sobre la temática
- Capacidad de composición dramática de creación individual y grupal
- Presentación pública

Tercera fase: Síntesis y evaluación. -

- Capacidad de análisis y valoración
- Balance final.

Rúbricas para valorar la voz y la expresión corporal

Las rúbricas permiten estandarizar la evaluación de acuerdo con criterios específicos haciendo la calificación más simple y transparente.

Tabla 14:

Rúbricas para valorar la voz

Nombre del estudiante:

Asignatura:

Fecha:

Puntaje obtenido:

Indicadores	4) Sistemáticamente eficaz	3) Generalmente eficaz	2) A veces eficaz	1) Raramente eficaz	Ptj
Volumen	Escuchado por todos los espectadores todo el tiempo	Escuchado por la mayor parte los espectadores la mayor parte del tiempo	Escuchado por los espectadores solo a veces	No audible por los espectadores	
Dicción	Pronuncia clara y correctamente los diálogos todas las veces	Pronuncia clara y correctamente los diálogos la mayor parte de las veces	Dice a veces confusa e incorrectamente los diálogos.	Dice el diálogo confuso e incorrectamente	
Velocidad	Varía apropiadamente la velocidad para apoyar el diálogo.	Varía a veces la velocidad para apoyar el diálogo	A veces demasiado rápido para apoyar el diálogo	Demasiado rápido	
Tono	Utiliza una variedad de tonos para comunicar personajes e ideas.	Utiliza el tono para comunicar personajes e ideas.	Utiliza poco o nada el tono para comunicar personajes e ideas	No utiliza el tono para comunicar personajes e ideas.	

Nota: Motos, T. (2007)

Tabla 15:*Rúbrica para valorar la expresión corporal*

Nombre del estudiante:

Asignatura:

Fecha:

Puntaje obtenido:

Indicadores	4) Sistemáticamente eficaz	3) Generalmente eficaz	2) A veces eficaz	1) Raramente eficaz	Ptj
Segmentos	Utiliza los segmentos mayores cabeza, torso, brazos y piernas con excelente precisión y coordinación en su personaje.	Utiliza los segmentos mayores cabeza, torso, brazos y piernas con precisión y coordinación en su personaje.	Utiliza los segmentos mayores cabeza, torso, brazos y piernas con regular precisión y coordinación en sus personajes.	No logra coordinar los segmentos mayores cabeza, torso, brazos y piernas en su personaje.	
Centros	Ubica el centro de energía en el torso con fuerza y gravedad para dar presencia luminosa a su personaje.	Ubica el centro de energía en el torso con fuerza y gravedad para dar presencia a su personaje.	Ubica el centro de energía en el torso con fuerza y gravedad para dar regular presencia a su personaje.	No ubica el centro de energía en el torso con fuerza y gravedad para dar presencia a su personaje.	
Acciones	Se desplaza en el espacio con excelente dominio de saltos, giros, carreras, gateos, posturas y brincos interpretando a su personaje.	Se desplaza en el espacio con dominio de saltos, giros, carreras, gateos, posturas y brincos interpretando a su personaje.	Se desplaza en el espacio con regular dominio de saltos, giros, carreras, gateos, posturas y brincos interpretando a su personaje.	Se desplaza en el espacio sin dominio de saltos, giros, carreras, gateos, posturas y brincos interpretando a su personaje.	
Movimientos	Comunica con su cuerpo un excelente dominio de flexión, extensión y rotación en el desplazamiento espacial.	Comunica con su cuerpo un dominio de flexión, extensión y rotación en el desplazamiento espacial.	Comunica con su cuerpo regular flexión, extensión y rotación en el desplazamiento espacial.	No comunica con su cuerpo la flexión, extensión y rotación en el desplazamiento espacial.	
Postura	Utiliza posturas cerradas, abiertas, adelante atrás, tensas relajadas con extraordinaria coordinación y flexibilidad.	Utiliza posturas cerradas, abiertas, adelante atrás, tensas relajadas con coordinación y flexibilidad.	Utiliza posturas cerradas, abiertas, adelante atrás, tensas relajadas con regular coordinación y flexibilidad.	No Utiliza posturas cerradas, abiertas, adelante atrás, tensas relajadas.	

Fuente: Elaboración propia

Sesiones de aprendizaje en teatro

Planificación de sesión de clase N° 01

Tema: Observación del video Conjuros al viento (Estructura corporal y vocal de los personajes)

¿Qué aprenderemos hoy?

Conoceremos la obra teatral “Conjuros al viento” a través de sus personajes.

¿Qué necesitamos?

Un televisor pantalla LTD
Espacio vacío con un sillón.

Organización de la investigadora:

-Trabajo individual

Desarrollo de actividades:

Actividades de motivación

La memoria: la obra conjuros al viento fue creada en un espacio geográfico de la región de Loreto y en la actualidad nos brindará todos los elementos para que sea analizada, observando y hacer memoria emocional de cada escena.

Tabla 16:

Actividades de motivación I

¿Qué hacemos?	Estrategias para la investigadora
Actividad de observación	Observación de las escenas: Caracterización de cada uno de los personajes teniendo en cuenta la estructura corporal y voz
Actividad de exploración En la obra tenemos 6 personajes interpretado por una sola actriz.	La nieta, la abuela, monje cazador, yanapuma, antiguo curaca, madre del monte. Buscar diferencia en su modo de desplazarse, tonalidades de voz volumen y ubicación de los resonadores vocales.
Actividad de creación: Busco comparaciones y diferencias en cada uno de los personajes.	Analizo a cada personaje a través el instrumento de la estética teatral.
Actividad de cierre	¿Qué hice hoy? ¿Qué aprendí? ¿De qué me sirve lo aprendido?

Nota: Currículo Nacional de la EBR (2022).

Planificación de sesión de clase N° 02

Tema: Observación del video Conjuros al viento (espacios y tiempo de cada escena)

¿Qué aprenderemos hoy?

- Conoceremos la obra teatral “Conjuros al viento” a través del espacio y tiempo.

¿Qué necesitamos?

Un televisor pantalla LTD
Espacio vacío con un sillón.

Organización de la investigadora:

-Trabajo individual

Desarrollo de actividades:

Actividades de motivación

La memoria: la obra conjuros al viento fue creada en un espacio geográfico de la región de Loreto y en la actualidad nos brindará todos los elementos para que sea analizada, observando y hacer memoria emocional de cada escena.

Tabla 17:

Actividades de motivación II

¿Qué hacemos?	Estrategias para la investigadora
Actividad de observación	Observación de las escenas a través del espacio y tiempo de cada uno de los personajes teniendo en cuenta las luces y el sonido.
Actividad de exploración En la obra tenemos 8 personajes interpretado por una sola actriz.	La nieta, la abuela, monje cazador, yanapuma, antiguo curaca y la madre del monte , son analizados en cada uno de los espacios y tiempo.
Actividad de creación: Busco comparaciones y diferencias en cada uno de los personajes.	Analizo a cada personaje en el espacio y tiempo a través el instrumento de la estética teatral.
Actividad de cierre	¿Qué hice hoy? ¿Qué aprendí? ¿De qué me sirve lo aprendido?

Nota: Currículo Nacional de la EBR (2022)

Planificación de sesión de clase N° 03

Tema: Observación del video Conjuros al viento (Análisis y toma de fotografía de los elementos técnicos del teatro – Vestuario y utilería)

¿Qué aprenderemos hoy?

- Conoceremos la obra teatral “Conjuros al viento” a través de analizar y tomar fotografía su vestuario y utilería.

¿Qué necesitamos?

Parantes, cámara fotografía, laptop, los vestuarios y utilería de los personajes de la obra conjuros al viento.

Espacio vacío y amplio.

Organización de la investigadora:

-Trabajo individual

Desarrollo de actividades:

Actividades de motivación

La memoria: la obra conjuros al viento fue creada en un espacio geográfico de la región de Loreto y en la actualidad nos brindará todos los elementos para que sea analizada, observando y hacer memoria emocional de cada escena.

Tabla 18:

Actividades de motivación III

¿Qué hacemos?	Estrategias para la investigadora
Actividad de observación	La investigadora hace memoria de cada uno de los elementos técnicos de la obra para la organización de la toma de fotografías.
Actividad de exploración En la obra tenemos 8 personajes que tienen un vestuarios y utilerías.	La nieta, la abuela, monje cazador, yanapuma, antiguo curaca y la madre del monte, son ubicadas con sus vestuarios y utilerías para la sesión de fotos.
Actividad de creación: Compongo en el espacio los vestuarios, utilería para la sesión de fotos.	Plancho los vestuarios y ubico junto a sus elementos de utilería para una mejor composición.
Actividad de cierre	¿Qué hice hoy? ¿Qué aprendí? ¿De qué me sirve lo aprendido?

Nota: Currículo Nacional de la EBR (2022)

Planificación de sesión de clase N° 04,05,06,07,08,09 10

Tema: Elaboración del informe de tesis “Diseño de estrategias didácticas del teatro y su instrumento de análisis y evaluación en un estudio de caso”

¿Qué aprenderemos hoy?

- Conocer y desarrollar el esquema de informe de tesis de licenciatura en educación artística.

¿Qué necesitamos?

Laptop, cámara fotográfica, impresora etc.

Organización de la investigadora:

- Trabajo individual
- Coordinación con asesores de metodología y especialidad

Desarrollo de actividades:

Actividades de motivación

La memoria: la obra conjuros al viento fue creada en un espacio geográfico de la región de Loreto y en la actualidad nos brindará todos los elementos para que sea analizada, observando y hacer memoria emocional de cada escena.

Tabla 19:

Actividades de motivación IV

¿Qué hacemos?	Estrategias para la investigadora
Actividad de observación	La investigadora recurre a todos los instrumentos, registros, evidencias, textos de consulta, internet
Actividad de exploración En la obra tenemos 8 personajes que tienen un vestuario y utilerías.	La nieta, la abuela, monje cazador, yanapuma, antiguo curaca y la madre del monte, son los que conducen esta investigación junto a la investigadora.
Actividad de creación: Esta etapa es un reto con perseverancia.	El tiempo es uno de las grandes dificultades en la elaboración de un informe de tesis y la colaboración de los familiares, asesores y demás personas cercanas nos permiten lograr nuestros objetivos en la vida
Actividad de cierre	¿Qué hice hoy? ¿Qué aprendí? ¿De qué me sirve lo aprendido?

Nota: Currículo Nacional de la EBR (2022)

CAPITULO IV

PRESENTACIÓN Y ANÁLISIS DE RESULTADOS

4.1. Presentación de resultados

Los resultados mediante el instrumento de los valores semióticos teatral validados por el autor Gutiérrez, 1989, nos permitió identificar el progreso en la interpretación del texto a través de los códigos no verbales del código complementario de los personajes en el punto A) paralingüísticos. Se utilizó este instrumento de forma integral para tener una idea global de una obra de teatro en el cual incluye a la sintáctica, semántica y pragmática en el cual existen códigos.

4.1.1. Análisis semiótico

Tabla 20:

Valores semióticos teatral de la obra “Conjuros al viento”

I. SINTÁCTICA	<p>1. CÓDIGOS VERBALES. Permitirá realizar el estudio del texto teatral de la obra “Conjuros al viento” tomando en cuenta cuatro aspectos que a continuación desarrollaremos:</p> <p>Los personajes estuvieron integrados por La nieta, la abuela, espíritu 1 el monje cazador, el espíritu 2 el antiguo Curaca, el espíritu 3 el yanapuma y el espíritu 4 la madre del monte,</p> <p>A. Cada uno de los personajes tiene una caracterización particular con respecto a su edad, personalidad, estrato social y una voz característica.</p> <p>B. El diálogo. El desarrollo de la obra dialogada donde se plasmó el triángulo argumental de la exposición, nudo y desenlace.</p> <p>C. La acción. La obra “conjuros al viento” estuvo dividida en dos escenas tituladas: Conflictos en la ciudad y convocando a los espíritus mediante el ritual de la ayahuasca.</p> <p>D. Las acotaciones. En la obra fue importante colocar las acotaciones para que los personajes sepan qué acciones realizar en cada escena, sobre todo cuando se generó el conflicto de la obra.</p> <p>2. Códigos no verbales. Se clasificó según su relación con los aspectos lingüísticos.</p> <p>A. Código complementario de los personajes:</p> <p>a). Paralingüístico: La percepción lingüística a través del tono de sus voces graves y agudos, los volúmenes alto, bajo y la correcta dicción, fueron los indicadores importantes en este trabajo de investigación.</p> <p>b). Kinésica -Proxémico: En este código los gestos, los movimientos y las distancias son observados minuciosamente</p>
----------------------	--

	<p>porque permite desarrollar una composición. La obra estuvo compuesta de movimientos lentos, rápidos, acciones cortas y grandes.</p> <p>c). Del aspecto: Son elementos auxiliares de percepción visual que necesita un personaje. En esta puesta en escena los vestuarios de los personajes estuvieron en una gama de colores cálidos y fríos cuyos diseños fueron detallistas para la interpretación de cada uno de los personajes.</p> <p>B. Código complementario del diálogo:</p> <p>a) El Decorado: Como escenografía se utilizó un mosquitero de dos metros y medio de largo y un telón de fondo que representa una cushma.</p> <p>b) Los objetos: En el teatro también son conocidos como elementos de utilería. En la obra “Conjuros al viento” se utilizó un tronco, un bastón, una olla, una jaula, plumas, una botella, 4 velas, una cinta de color verde de 3 metros de largo, un cuadro del corazón de Jesús, una shacapa, una imitación de una cabeza, flores, palo santo, fosforo, una hamaca, una botella, 4 campanitas, una corona de plumas, plumas 2 máscaras, un pate, 2 cigarros.</p> <p>C. Código complementario de la acción:</p> <p>a) La luz: En la obra se utilizó iluminación directa para los personajes.</p> <p>b) Música: se utilizó las siguientes melodías Los solteritos de los hermanos Orbe (Caserío 7 de junio-Rio Huallaga) - King Crimson - Canciones Cocama (Arakanti Pasaritu, Kuatiaka Tiuui)</p> <p>D. Código complementario del código lingüístico en general:</p> <p>a) Proyecciones filmadas. En la obra no se utilizó ninguna proyección fílmica.</p> <p>b) Otros posibles. No hubo ningún otro elemento externo.</p>
<p>II. SEMÁNTICA</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Estudio del significado de los elementos sintácticos (situaciones, secuencias, funciones). La obra se dividió en dos escenas que fueron desarrolladas secuencialmente y cada uno de los personajes cumplió con su función. 2. Estudio de la relación: mundo representado – mundo referenciado. Los dos mundos se complementaron de manera comprensible, por la apertura del espectador donde se pudo observar situaciones de alucinaciones producto por el ritual de la ayahuasca. 3. Estudio de la relación espacio - tiempo. El espacio escénico se desarrolló en un caserío de la selva y también en la ciudad.

<p>III.PRAGMÁTICA</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Relación autor – obra. La obra fue de creación colectiva entre el director Julio César Flórez Becerra y la actriz Carmita Pinedo Yuyarima. 2. La relación obra – espectador. La obra tuvo receptividad de parte de los espectadores porque hubo muchas escenas de conflicto, que produjo bastante atención como se ve en el audio visual. 3. La relación espacio – tiempo. La obra no tuvo dificultades se fusionó eficientemente entre el espacio bosque, ciudad y tiempo presente.
-----------------------	--

Nota: (Gutiérrez, 1989)

4.1.2. Resultados de análisis pedagógico

Contexto. La investigación se enfocó en el análisis estético y semiótico de la obra teatral “Conjuros al viento” presentado en un video, para validar instrumentos de evaluación y de esta manera los estudiantes de la ESABAC cuenten con estos instrumentos para aplicar en los trabajos de investigación en el lenguaje artístico del teatro.

Objetivo General. Diseñar estrategias didácticas del teatro y su instrumento de análisis - evaluación en un estudio de caso para uso en investigaciones de educación artística.

Objetivos Específicos

- Elaborar módulo de aprendizaje sobre estrategias didácticas del teatro.
- Adaptar y validar instrumentos de valoración estético y semiótico para el teatro.
- Analizar desde la valoración estética y la semiótica la representación audio visual de la obra teatral “conjuros al viento” para su uso en investigaciones sobre teatro.

Interpretación del hecho teatral por personajes: Interpretación. El *personaje nieta* en la obra “conjuros al viento” es el personaje protagónico que conduce y enlaza todo el discurso teatral, ella cuenta su historia, que no es solo su historia personal sino la de las culturas amazónicas. La nieta regresa a su comunidad, donde la abuela a través del ritual del Ayahuasca, tradición ancestral medicinal contribuirá a su autoconocimiento y la mitigación de sus dificultades emocionales de ser indígena en una sociedad excluyente y racista como es el Perú. La nieta es el símbolo del cambio, de la transformación de una generación para

construir una sociedad más justa e inclusiva, sin odios ni rechazo. Este maravilloso personaje se toma la licencia de contar su historia y es capaz de mover al mundo través del amor hacia nuestras raíces ancestrales para saber quién es, de donde viene y a donde va.

Interpretación. El personaje *de la abuela* en la obra “Conjuros al viento” es la representación de la sabiduría ancestral amazónica, portadora de conocimientos milenarios por medio del ritual de la ayahuasca. La abuela transmite la historia de todos los pueblos originarios que fueron sometidos por los extranjeros, conquistadores españoles, caucheros, explotadores de madera hasta la presencia norteamericana con la explotación del petróleo; toda esta presencia extranjera ha convertido a los pueblos originarios en nativos invisibles.

Interpretación. El *personaje del espíritu 1, monje cazador* en la obra “Conjuros al viento” es la representación de la Iglesia católica en la amazonia peruana. Sigue vigente la presencia de la iglesia colonizadora que satanizaron las culturas indígenas. Tales resquicios debilitan las estructuras sociales indígenas y permiten el despojo de sus saberes intelectuales y de sus medios de expresión. 400 años de misión y evangelización organizada, y 200 años después de la independencia, estos procesos se siguen extendiendo sobre el territorio y sus habitantes, víctimas hoy de un neocolonialismo feroz, "enmascarado de progreso". La nieta reconoce, por medio del personaje monje cazador, el desarraigo de sus raíces desde la espiritualidad, base para la construcción de una nueva visión de vida.

Interpretación: El *personaje del espíritu 2, antiguo curaca* en la obra “Conjuros al viento” representa a los Kukama Kukamiria, pueblo originario perteneciente a la familia de los Tupi Guaraní. Su identidad se encuentra muy vinculada a sus prácticas culturales, el uso de la lengua, así como el gran valor que posee su territorio en el Huallaga. Para los Kukamas es importante poder distinguirse y poseer un reconocimiento particular de su identidad cultural, puesto que por mucho tiempo fueron desterrados de sus tierras y para no ser esclavizados se convirtieron en los nativos invisibles. En la actualidad están volviendo a reencontrarse rescatando su lengua originaria y los curacas son los que están liderando. Los pueblos originarios se han caracterizado por su tradición oral y este

personaje Antiguo Curaca representa la historia viva desde esta tradición que se ha ido transmitiendo de generación en generación.

Interpretación: El *personaje del espíritu 3, el yanapuma* en la obra “Conjuros al viento” es un felino de la selva amazónica, un otorongo que tiene un exceso de pigmentación y que por eso su piel es totalmente negra, por ser una criatura rara se han contado muchas leyendas sobre sus poderes, se ha hablado que pueden ser brujos transformados en animales mediante pactos malignos, en la obra este personaje cuenta sobre lo sucedido en la época del caucho y la extracción del petróleo más conocido como el oro negro y como las poblaciones fueron expulsadas de sus tierras para vivir arrinconados en los cinturones de las ciudades.

Interpretación: El *personaje espíritu 5, la madre del monte* en la obra “Conjuros al viento” representa a una mujer sabia que habita en el árbol y que representa el espíritu esencial del árbol de Lupuna. Ella es **curandera, protectora de las plantas y los animales del bosque amazónico quien ha observado las duras situaciones de vida de la familia de Carmita y que la extraña porque hace muchos años migró a la ciudad y no supo nada de ella.** Este personaje cierra la presencia de los espíritus porque ya está terminando la sesión de la Ayahuasca y la curación del espíritu de la Nieta ha concluido.

4.1.3. Hoja de validación

Con respecto al instrumento de valoración estética teatral está basado en el instrumento de Tadeusz Kowzan (1986.p, 146) realizando una adaptación y validado por la Mg. Isadora Lucia LORA CUENTAS directora general de la Escuela Superior de Arte dramático “Guillermo Ugarte Chamorro” de Lima.

El instrumento sobre análisis semiótico teatral esta validado por Gutiérrez. F, (1989. p, 88) en su texto Aspectos del análisis semiótico teatral.

INSTRUMENTO DE VALORACIÓN ESTÉTICA TEATRAL

Obra de teatro:

Personaje:

IMAGEN MUESTRA 1 (PERSONAJE)				
Signos	Taxonomía	Criterios en el hecho teatral	Interpretación del hecho teatral Valores estéticos	Evaluación del hecho teatral Crítica
Auditivos	Dentro del actor	1.Volúmen 2.Dicción 3.Velocidad 4. Tono	Expresión vocal Texto Pronunciado	Real Ideal Onírica Mitológica Histórica Religiosa Poético Emocional Cotidiano
Visuales	Dentro del actor	5. Mímica. 6. Gesto. 7. Movimiento	Expresión corporal Flexibilidad en los movimientos, niveles, velocidad, intensidad, direcciones	-Actitud del cuerpo -Actitud del rostro -Posición y composición espacial
		8. Maquillaje 9. Peinado 10.Vestuario	Apariencia exterior del actor	VALORES SIMBÓLICOS -Realzar los rasgos distintivos del personaje a través del color. -Postizos (pelucas, barbas y bigotes) -Carácter fijo (relativo al sexo, edad, condición social y época)
		11. Emociones	Primarias, universales y básicas: miedo, ira, tristeza, felicidad, sorpresa y asco	
Visuales	Fuera del actor	12. Utilería 13. Escenografía 14. Iluminación	Aspectos del espacio escénico	VALORES SIMBÓLICOS -Objetos que utilizan los personajes para su caracterización. -La escenografía que permite ubicar el lugar de la escena. -Amplia o modifica el valor de los demás sistemas de signos: el gesto, la mímica, el traje, el decorado, etc.
Auditivos	Fuera del actor	12. Música 13. Sonido	Efectos sonoros no articulados	-Empleada para provocar o revivir acciones diversas. -Efectos sonoros variados donde se encuentra la voz humana.

Nota: Adaptado con el instrumento de (Kowzan, T. 1986)

Validado por (Lora, C. 2020)

Instrumento de valoración semiótica teatral

I SINTÁCTICA	<p>1 CÓDIGO VERBAL A.- Los personajes B.-El diálogo C.- La acción D.- Las acotaciones</p> <p>2. CÓDIGOS NO VERBALES A.- Código complementario de los personajes. a) Paralingüístico b) Kinésica Proxémico c) Del aspecto</p> <p>B.- Código complementario del diálogo a) El decorado b) Los objetos</p> <p>C.- Código complementario del código lingüístico en general. a) Proyecciones filmadas. b) Otras posibles.</p>
II SEMÁNTICA	<p>1.- Estudio del significado de los elementos sintácticos (Situaciones, secuencias y funciones)</p> <p>2.- Estudio de la relación: Mundo representado- Mundo referenciada.</p> <p>3.-Estudio de la relación espacio –tiempo.</p>
III PRAGMÁTICA	<p>1.- Relación autor – obra</p> <p>2.- La relación obra espectador</p> <p>3.-La relación espacio tiempo</p>

Nota: Instrumento validado por (Gutiérrez, 1989).

4.1.4. Conclusiones

Primero. Como producto de esta investigación se elaboró un módulo de aprendizaje centrado en estrategias didácticas aplicadas al teatro.

Segundo. Esta investigación permitió adaptar y validar el instrumento de análisis y evaluación estético por Lora el año 2020 y por otra parte se utilizó el instrumento semiótico teatral validado por Gutiérrez el año 1989.

Tercero. De igual importancia como resultado de esta investigación ahora la ESABAC dispone dos instrumentos de análisis y evaluación para futuros trabajos de investigación teatral que se utilizó en el análisis del audiovisual de la obra “Conjuros al viento”.

4.1.5. Recomendaciones

Primero. Se recomienda a los estudiantes de Práctica Pre Profesional I y II que consulten esta tesis para la elaboración de módulos de aprendizaje en el lenguaje artístico del teatro.

Segundo. Se recomienda a los estudiantes de pre grado que cuando utilicen los instrumentos adaptados y validos con valores estéticos y semióticos en sus proyectos de investigación consulten a sus docentes de teatro para su orientación adecuada.

Tercero. Se recomienda a los estudiantes de pre grado que la interpretación semiótica y estética de la obra “Conjuros al viento” sea una guía para la elaboración del análisis de las obras que se crearán en futuros proyectos de investigación teatral.

4.1.6. Discusión de resultados

El antecedente de investigación internacional titulado “**El teatro Escolar para el desarrollo de la expresión oral y corporal - Diseño de una guía de teatro**” de la Facultad de filosofía, letras y ciencias de la educación carrera educación primaria de las autoras Ayoví Castillo Flora Sandra - Castillo Casares Nora Maritza de Guayaquil- Ecuador en el año 2019. Concluye que es relevante la organización de talleres pedagógicos y teatrales a través de una guía que actualice al cuerpo docente en diferentes estrategias con el objetivo de desarrollar habilidades oral y corporal en los estudiantes.

Por lo tanto, nuestra investigación ha propuesto el diseño de estrategias didácticas del teatro y su instrumento de análisis y evaluación como un aporte para las posteriores investigaciones en teatro.

El antecedente de investigación nacional titulado El teatro como estrategia didáctica para la mejora de la expresión oral en los niños de 6to grado “B” de primaria de la I.E complejo educativo Bernal del distrito de Bernal-Sechura, 2017 del autor: Liz del Rosario Quiroga para que opte el grado académico de Bachiller en Educación en la ciudad de Piura, 2018. Concluye que en el nivel

de expresión oral que presentan la mayoría de los niños antes de la aplicación del programa de estrategias didácticas de dramatización es en inicio con el 61% (tabla 1). Por tanto, se establece que los niños presentan problemas o deficiencias en expresión oral como es en la entonación, pronunciación, fluidez verbal y coherencia.

En nuestro trabajo de investigación el describir estrategias didácticas del teatro permite que los docentes que dirijan experiencias de teatro tendrán una orientación para construir sus actividades y así mismo evaluarlas mediante rúbricas para la valoración de la voz.

El antecedente de investigación local titulado: Los títeres y la interpretación del texto dramático en los estudiantes del VI ciclo de la Facultad de Educación de la Universidad Nacional Diego Quispe Tito – Cusco.

Del autor: Carmita Pinedo Yuyarima para que opte el grado académico de Bachiller en Educación Artística en la ciudad del Cusco en el año 2019. Concluye que se interpretaron los textos dramáticos a partir del análisis de la valoración estética y semiótica del hecho teatral, utilizando instrumentos validados por los autores (Kowzan, t.1986) y (Gutiérrez, F.1989); los cuales permitieron validar este trabajo de investigación que considera códigos relacionados con la sintáctica, semántica y la pragmática a nivel individual de los personajes y grupal a partir de cada obra de teatro con títeres.

Esta investigación titulado los títeres y la interpretación del texto dramático utilizo los instrumentos de valoración estéticos y semióticos. Ahora en la investigación estrategias e instrumentos de análisis teatral que presento se valida esos instrumentos para que los estudiantes que deseen investigar en teatro, puedan utilizar dichos instrumentos que desde hace años se carecía en la ESABAC hoy UNADQT en proceso de licenciamiento.

Lista de Referentes

- Arregui McLauchlan, M. (2019). *Orientaciones para la enseñanza del área de Arte y Cultura : guía para docentes de Educación Primaria*. Perú:
<http://repositorio.minedu.gob.pe/handle/MINEDU/6400>.
- Aseff, M. (25 de ABRIL de 1996). O teatro antropologico que veio do peru. *ANOTICIA*.
- Barthes, R. (1963). *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Biblioteca Breve Seix Barral.
- Carrasquero G, & F. (2007). *Semiótica del espectáculo: contribución a una clasificación de los elementos no lingüísticos del teatro*. Maracaibo, Venezuela: Revista de Artes y Humanidades UNICA.
- Consejo Nacional de la Cultura y las artes. (2016). *Manual de apoyo al facilitador*. Chile: Gobierno de Chile.
- Diaz, M. (2005). Apuntes sobre la tecnica del actor en la geometria de las emociones. Valencia: Publicaciones de la ESAD Valencia, Ediciones generales de la construcción.
- Duvignaud, J. (1970). *Espectáculo y sociedad*. Caracas: Editorial tiempo nuevo S.A.
- GRUPO PERUANO. (Julio de 1988). *BOYACA*, pág. 15.
- Guiraud, P. (1972). *La semiologia*. Lima: Ediciones Studium.
- Hall, E. (1968). *Proxemics*. Current Anthropology.
- Hervitz, S. (2018). *¿Que es la pedagogia teatral?* Recuperado de
<http://revistas.unae.edu.ec/index.php/mamakuna/article/view/163/128>.
- Jofré, S. (31 de mayo de 1996). Ikaró 1996 Conjuros al Viento. *El Comercio*, pág. 22.
- Kowzan, T. (1972). *El signo en el teatro*. Madrid: Arcos libros.
- Kowzan, T. (1986). *El teatro y su crisis actual*. Venezuela: Avila EditoresC.A.
- Kowzan, T. (1997). *El signo del teatro. Introducción a la semiologia del arte del espectáculo*. Madrid: Arco/ libros.
- Motos, T. (2008). *Taller de teatro*. Barcelona: Octaedro.
- Mounig, G. (1972). *Introducción a la Semiologia*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Nora, A. C. (2019). *El teatro escolar para el desarrollo de la expresión oral y corporal . Diseño de una guía de teatro*. Ecuador: universidad de Guayaquil.
- Pinedo Yuyarima, C. (2019). *Los títeres y la interpretación del texto dramático en los estudiantes del VI ciclo de la Facultad de Educación de la*. Cusco: Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes Diego Quispe Tito.
- Poveda, L. (1988). *Teatro oculto*. Barcelona: Instituto para el desarrollo integral.

Quentasi, P. (14 de Marzo de 1996). Hoy y el sábado Ikaro echara conjuros al viento. *El espectador*, pág. 44.

Ruiz, L. d. (2017). *El teatro como estrategia didáctica para* . Piura: universidad católica los angeles de .

Stanislavski, C. (1988). *Manual del actor*. Mexico: Editorial Diana.

teatro, A. C. (diciembre de 2015). *Conjuros al viento*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=cqbQnKCXrms&t=1s>

Tieghem, P. (1979). *Técnicas del actor*. Buenos Aires: Eudeba Editorial Universitaria.

Todorov, T. (1977). *Teorias del simbolo*. Caracas: Monte Ávila Editores C.A.

APÉNDICES

APÉNDICE A
RESOLUCIÓN DE INSCRIPCIÓN DE PROYECTO DE TESIS



"AÑO DEL BICENTENARIO DEL PERÚ: 200 AÑOS DE INDEPENDENCIA"

UNIVERSIDAD NACIONAL DIEGO QUISPE TITO DE CUSCO
ESCUELA SUPERIOR AUTÓNOMA DE BELLAS ARTES "DIEGO QUISPE TITO" DEL CUSCO

RESOLUCIÓN PRESIDENCIAL N° 611-2021-UNDQT/PCO

Cusco, 21 de diciembre del 2021.

Visto, el INFORME N° 034-2021 UNDQTC/VPC/MEAL, INFORME N° 029-2021 UNDQTC VPA/EALM, EXP. N° 2958-2021, MEMORANDUM N° 344-2021-UNDQTC/PCO-VPA-FEA, INFORME N° 10-2021-UNDQT/VPA-JZRCH, INFORME N° 231-2021-UNDQT/VPA-JFEA, MEMORANDUM N° 1070-2021-UNDQT/PCO-VPA y demás documentos que se adjuntan a la presente Resolución;

CONSIDERANDO:

Que, la Universidad Nacional Diego Quispe Tito, antes Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes "Diego Quispe Tito" del Cusco - ESABAC, desarrolla actividades de acuerdo a los alcances de la Ley 24400 Ley de Autonomía e incorporación a la Ley 23384, Ley 26215 que la integra a los alcances del Art.99° de la Ley 23733, Ley 30220 - Ley Universitaria, Ley 30597 - Ley de Denominación, Ley 30851- Ley que establece medidas para la Aplicación de la Ley 30597, entre otros, gozando de autonomía normativa, de gobierno, académica, económica y administrativa, por lo que está facultada a tomar acciones orientadas para el logro de sus fines y objetivos Institucionales;

Que, mediante Resolución Viceministerial N° 004-2019-MINEDU se resuelve constituir la Comisión Organizadora de la Universidad Nacional Diego Quispe Tito y la Resolución Viceministerial N° 244-2021-MINEDU, que aprueba la norma Técnica denominada "Disposiciones para la constitución y funcionamiento de las comisiones organizadoras de las universidades públicas en proceso de constitución", con prerrogativa y autoridad que concede emitir resoluciones en ámbitos de su competencia, de acuerdo al literal d) Numeral 6.1.5 de la Norma Técnica citada;

Que, la Bachiller Carmita Pinedo Yuyarima de la Facultad de Educación, Carrera Profesional de Educación Artística de la Universidad Nacional Diego Quispe Tito de Cusco, mediante Expediente N° 2958 - 2021, solicita la inscripción del Proyecto de Investigación Titulado: "DISEÑO DE ESTRATEGIAS DIDÁCTICAS DEL TEATRO Y SU INSTRUMENTO DE ANÁLISIS Y EVALUACIÓN EN UN ESTUDIO DE CASO", el mismo que cumple con los requisitos exigidos en el Reglamento de Grados y Títulos de la Facultad de Educación, para optar el título profesional de Licenciado en Educación Artística;

Que, el Jefe de la Facultad de Educación Artística, conforme al INFORME N° 231-2021-UNDQT/ VPA-JFEA de fecha 07 de diciembre de 2021, solicita emisión de Resolución de inscripción y aprobación del proyecto de investigación de la Carrera Profesional de Educación Artística, en el Libro de Inscripción de Proyectos de Investigación de la Facultad de Educación, con el Numeral de Inscripción N° 143, folio 022 y consta de 22 páginas (libro naranja) el mismo que ha sido autorizado por el Vicepresidente Académico con MEMORANDUM N° 1070-2021-UNDQT/PCO-VPA por lo que es procedente autorizar la proyección de resolución de la inscripción del Proyecto de Investigación Titulado: "DISEÑO DE ESTRATEGIAS DIDÁCTICAS DEL TEATRO Y SU INSTRUMENTO DE ANÁLISIS Y EVALUACIÓN EN UN ESTUDIO DE CASO", presentado por la Bachiller Carmita Pinedo Yuyarima de la Facultad de Educación, Carrera Profesional de Educación Artística de la Universidad Nacional Diego Quispe Tito - Cusco, por lo que es necesario expedir la correspondiente Resolución, y;



Estando a lo dispuesto por la Vicepresidencia Académica de la Comisión Organizadora y en uso de las atribuciones conferidas por las Leyes N° 24400 Ley de Autonomía, 30220 Ley Universitaria, 30597 Ley de Denominación, 30851 Ley de Aplicación, Resolución Viceministerial N° 004-2019-MINEDU, D.S. N° 15-86-ED y D.S. N° 111-2019-EF;

SE RESUELVE:

PRIMERO: AUTORIZAR LA INSCRIPCIÓN DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN, presentado por la Bachiller Carmita PINEDO YUYARIMA de la Facultad de Educación, Carrera Profesional de Educación Artística de la Universidad Nacional Diego Quispe Tito – Cusco, para optar el Título Profesional de Licenciada en Educación Artística

RESPONSABLE	TÍTULO DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN	DOCENTES ASESORES
Carmita PINEDO YUYARIMA	"DISEÑO DE ESTRATEGIAS DIDÁCTICAS DEL TEATRO Y SU INSTRUMENTO DE ANÁLISIS Y EVALUACIÓN EN UN ESTUDIO DE CASO",	Dr. Enrique Alonso LEÓN MARISTANY Mtra. María Eugenia ALVAREZ LOPEZ

TERCERO: TRANSCRIBIR la presente Resolución a la Vicepresidencia de Investigación, interesada y a los asesores del trabajo de investigación designados en la presente Resolución, para su conocimiento, fines académicos y administrativos.

REGÍSTRESE, COMUNÍQUESE Y ARCHÍVESE


 UNIVERSIDAD NACIONAL
"DIEGO QUISPE TITO"
PRESIDENTE
Lc. Carlos Rodríguez Cordero
PRESIDENTE DE LA COMISIÓN ORGANIZADORA


 UNIVERSIDAD NACIONAL
"DIEGO QUISPE TITO"
SECRETARÍA GENERAL
Dr. Javier Ángel Huamani Cordero
SECRETARÍA GENERAL

JAMG/SO
C.COPIA
ARCHIVO



APÉNDICE B
INSTRUMENTOS VALIDADOS

INSTRUMENTO DE VALORACIÓN ESTÉTICA TEATRAL

Obra de teatro:

Personaje:

IMAGEN		MUESTRA 1 (PERSONAJE)		
Signos	Taxonomía	Criterios en el hecho teatral	Interpretación del hecho teatral Valores estéticos	Evaluación del hecho teatral Crítica
Auditivos	Dentro del actor	1.Volumen 2.Dicción 3.Velocidad 4. Tono	Expresión vocal Texto Pronunciado	Real Ideal Onírica Mitológica Histórica Religiosa Poético Emocional Cotidiano
Visuales	Dentro del actor	5. Mímica. 6. Gesto. 7. Movimiento	Expresión corporal Flexibilidad en los movimientos, niveles, velocidad, intensidad, direcciones	-Actitud del cuerpo -Actitud del rostro -Posición y composición espacial
		8. Maquillaje 9. Peinado 10.Vestuario	Apariencia exterior del actor	VALORES SIMBÓLICOS -Realzar los rasgos distintivos del personaje a través del color. -Postizos (pelucas, barbas y bigotes) -Carácter fijo (relativo al sexo, edad, condición social y época)
		11. Emociones	Primarias, universales y básicas: miedo, ira, tristeza, felicidad, sorpresa y asco	- Expresa sus emociones con libertad - Maniobra sus emociones
Visuales	Fuera del actor	12. Utilería 13. Escenografía 14.Illuminación	Aspectos del espacio escénico	VALORES SIMBÓLICOS -Objetos que utilizan los personajes para su caracterización. -La escenografía que permite ubicar el lugar de la escena. -Amplia o modifica el valor de los demás sistemas de signos: el gesto, la mímica, el traje, el decorado, etc.
Auditivos	Fuera del actor	15. Música 16. Sonido	Efectos sonoros no articulados	-Empleada para provocar o revivir acciones diversas. -Efectos sonoros variados donde se encuentra la voz humana.

Nota: Adaptado con el instrumento de (Kowzan, T. 1986)

Validado por (Lora, C. 2020)

VALORACIÓN DEL INSTRUMENTO

Obra de teatro
Personaje:

IMAGEN MUESTRA 1 (PERSONAJE)				
ANÁLISIS DE CONSISTENCIA				
Identificación	Dimensión	Indicador	Interpretación Objetiva	Interpretación Subjetiva
CATEGORIZACION DE DATOS POR DIFERENCIAS Y SIMILITUDES				
Sustancia	Esencia	Descripción	Interpretación	Naturaleza
VALORACIÓN METODOLÓGICA				
Observación / Audición			Introspección / Reflexión	
Signos	Taxonomía	Criterios en el hecho teatral	Interpretación del hecho teatral Valores estéticos	Evaluación del hecho teatral Crítica
Auditivos	Dentro del actor	1.Volumen 2.Dicción 3.Velocidad 4. Tono	Texto Pronunciado	Real, ideal, onírico, mitológica Histórica, religiosa, poético Emocional y cotidiano.
Visuales	Dentro del actor	5. Mímica. 6. Gesto. 7. Movimiento	Expresión corporal	-Actitud del cuerpo -Actitud del rostro -Posición y composición espacial
		8. Emociones	Primarias, universales y básicas: miedo, ira, tristeza, felicidad, sorpresa y asco	
		9. Maquillaje 10. Peinado 11. Vestuario	Apariencia exterior del actor	VALORES SIMBÓLICOS -Realzar los rasgos distintivos del personaje a través del color. -Postizos (pelucas, barbas y bigotes) -Carácter fijo (relativo al sexo, edad, condición social y época).
Visuales	Fuera del actor	12. Utilería 13. escenografía 14. Iluminación	Aspectos del espacio escénico	VALORES SIMBÓLICOS -Objetos que utilizan los personajes para su caracterización. -La escenografía que permite ubicar el lugar de la escena. -Amplia o modifica el valor de los demás sistemas de signos: el gesto, la mímica, el traje, el decorado, etc.
Auditivos	Fuera del actor	15. Música 16. Sonido	Efectos sonoros no articulados	-Empleada para provocar o revivir acciones diversas. -Efectos sonoros variados donde se encuentra la voz humana.

Nota: Adaptado con el instrumento de (Kowzan, T. 1986)
Validado por (Lora, C. 2020)

Instrumento de valoración semiótica teatral

I SINTÁCTICA	<p>1 CÓDIGO VERBAL</p> <p>A.- Los personajes</p> <p>B.-El diálogo</p> <p>C.- La acción</p> <p>D.- Las acotaciones</p> <p>2. CÓDIGOS NO VERBALES</p> <p>A.- Código complementario de los personajes.</p> <p> a) Paralingüístico</p> <p> b) Kinésica Proxémico</p> <p> c) Del aspecto</p> <p>B.- Código complementario del diálogo</p> <p> a) El decorado</p> <p> b) Los objetos</p> <p>C.- Código Complementario de la Acción.</p> <p> a) La Luz</p> <p> b) La música</p> <p>D.- Código complementario del código lingüístico en general.</p> <p> a) Proyecciones filmadas.</p> <p> b) Otras posibles.</p>
II SEMÁNTICA	<p>1.- Estudio del significado de los elementos sintácticos (Situaciones, secuencias y funciones)</p> <p>2.- Estudio de la relación: Mundo representado- Mundo referenciada.</p> <p>3.-Estudio de la relación espacio –tiempo.</p>
III PRAGMÁTICA	<p>1.- Relación autor – obra</p> <p>2.- La relación obra espectador</p> <p>3.-La relación espacio tiempo</p>

Nota: Instrumento validado por (Gutiérrez, 1989)

Validación de instrumentos por expertos observaciones en torno

A. Forma, estructura y contenido

**VALIDACIÓN DE INSTRUMENTOS
POR EXPERTOS**

I.- DATOS GENERALES
 1.1.- Título del Proyecto de tesis: "Diseño de una estrategia para el proceso didáctico del teatro con títeres y su instrumento de análisis y evaluación en los estudiantes de la Facultad de Educación de la Universidad Nacional Diego Quispe Tito - Cusco"
 1.2.- Nombre del instrumento de evaluación: **Instrumentos de valoración estética teatral**


II.- DATOS DEL EXPERTO
 2.1.- Nombres y Apellidos: **Isadora Lucía Lora Cuentas**
 2.1.- Especialidad: **Artes Escénicas**
 2.3.- lugar y Fecha: **Cama, 04 de febrero 2020**
 2.4.- Cargo e Institución donde labora: **Directora General, CUSAD**

Componentes	Indicadores	Criterios	Deficiente 0-20%	Regular 21-40%	Bueno 41-60%	Muy Bueno 61-80%	Excelente 81-100%
Forma	1.Redacción	Los indicadores están redactados considerando los elementos necesarios.					X
	2.Claridad	Esta formulado con un lenguaje apropiado.				X	
	3.Objetividad	Esta expresado con conducta observable.			X		
Contenido	4.Actualidad	Es adecuado al avance de la ciencia y tecnología.				X	
	5.Suficiencia	Los items son adecuados en cantidad y claridad.				X	
	6.Intencionalidad	El instrumento mide pertinentemente las variables de la investigación.					X
Estructura	7.Organización	Existe una organización lógica.					X
	8.Consistencia	Se basa en aspectos teóricos científicos de la investigación educativa teatral.					X
	9.Coherencia	Existe coherencia signos, taxonomía, criterios, interpretación y evaluación.					X
	10.Metodología	La estrategia responde al propósito del diagnóstico					X

III. OPINIÓN DE APLICABILIDAD *Es aplicable*

IV.- PROMEDIO DE VALORACIÓN EN PORCENTAJE *100%*

V.- LUEGO DE REVISADO EL INSTRUMENTO
 - Procede a su aplicación No
 - Debe Corregirse Si


 FIRMADA POR EL EXPERTO
 DIRECTORA GENERAL (E)
 DNI. *0726487*
 Cel. *951389337*

Validación de instrumentos por expertos opinión de aplicabilidad

VALIDACIÓN DE INSTRUMENTOS POR EXPERTOS

I.- DATOS GENERALES

1.1.- Título del Proyecto de tesis: "Diseño de una estrategia para el proceso didáctico del teatro con títeres y su instrumento de análisis y evaluación en los estudiantes de la Facultad de Educación de la Universidad Nacional Diego Quispe Tito – Cusco"

1.2.- Nombre del instrumento de evaluación: **Instrumentos de valoración estética teatral.**

II.- DATOS DEL EXPERTO

2.1.- Nombres y Apellidos... Isadora Lucía Lora Cuentas
2.1.- Especialidad... Artes escénicas
2.3.- lugar y Fecha... Lima, 04 de febrero, 2020

III.- OBSERVACIONES EN TORNO A:

- FORMA (entender a la ortografía, coherencia lingüística y redacción).
Correcto, bien estructurado
- ESTRUCTURA (Coherencia en torno al instrumento si los indicadores corresponden a los signos, taxonomía, criterios, interpretación y evaluación).
Correcto, bien estructurado
- CONTENIDO (Ver la profundidad de los valores estéticos)
Correcto, suficiente

IV.- OTRAS OBSERVACIONES

V.- LUEGO DE REVISADO EL INSTRUMENTO

- Procede a su aplicación Si - No
- Debe Corregirse Si - No



 FIRMA DEL EXPERTO.....
 ISADORA LUCÍA LORA CUENTAS
 DIRECTORA GENERAL (e)
 DNI..... 07201187
 Cel..... 951389339

APÉNDICE C

Fotografías de la obra “conjuros al viento” con sus personajes

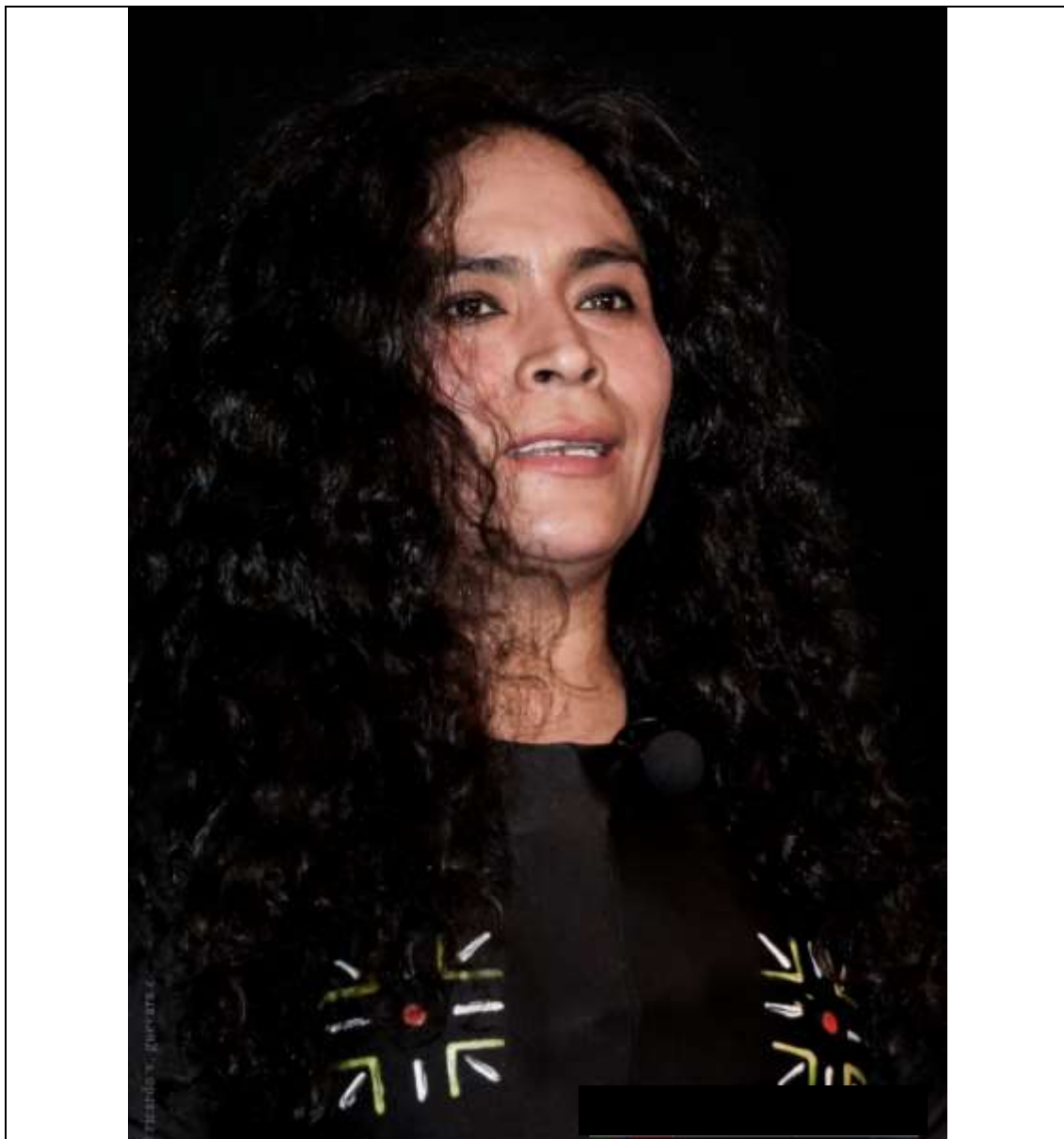


Figura A 1:

El personaje la nieta en la obra “Conjuros al viento” es la que conduce y enlaza con lo más maravilloso de contar su historia y es capaz de mover al mundo través del amor hacia nuestras raíces ancestrales para saber quién es y a donde va.



Figura A 2:

El personaje la abuela en la obra “Conjuros al viento” es la representación de la sabiduría ancestral amazónica a través de la ayahuasca. Que transmite la historia de todos los pueblos originarios que fuimos sometidos por los foráneos y nos convertimos en nativos invisibles. Pero la vida siempre nos brinda esperanza y se hace camino al andar. Como nos dice Antonio Machado.



Figura A 3:

El personaje del espíritu 1, Monje Cazador en la obra “Conjuros al viento” es la representación de la Iglesia católica en la amazonia peruana hoy, lamentablemente, existen todavía resquicios del proyecto colonizador que creó representaciones de interiorización y demonización de las culturas indígenas. Tales resquicios debilitan las estructuras sociales indígenas y permiten el despojo de sus saberes intelectuales y de sus medios de expresión. Lo que nos asusta es que, hasta hoy, 500 años después de la conquista, más o menos 400 años de misión y evangelización organizada, y 200 años después de la independencia de los países que configuran la Pan Amazonía, procesos semejantes se siguen extendiendo sobre el territorio y sus habitantes, víctimas hoy de un neocolonialismo feroz, "enmascarado de progreso".



Figura A 4:

El personaje del espíritu 2 antiguo curaca en la obra “Conjuros al viento”

PERTENECE A los Kukamas Kukamiria un pueblo indígena perteneciente a la familia de los Tupi Guaraní. Su identidad se encuentra muy vinculada a sus prácticas culturales, el uso de la lengua, así como el gran valor que posee su territorio en el Huallaga. Para los Kukamas es importante poder distinguirse y poseer un reconocimiento particular de su identidad cultural, puesto que por mucho tiempo fueron desterrados de sus tierras para no ser esclavizados se convirtieron en los nativos invisibles y en la actualidad están volviendo a reencontrarse y recatando su lengua Originaria y los curacas son los que están liderando.



Figura A 5:

El personaje del espíritu 3, El yanapuma en la obra “Conjuros al viento” es un felino de la selva amazónica, un otorongo que tiene un exceso de pigmentación y que por eso su piel es totalmente negra, por ser una criatura rara se han contado muchas leyendas sobre sus poderes, se ha hablado que pueden ser brujos transformados en animales mediante pactos malignos, en la obra este personaje cuenta sobre lo sucedido en la época del caucho y la extracción del petróleo más conocido como el oro negro y como las poblaciones fueron expulsadas de sus tierras para vivir arrinconados en los cinturones de las ciudades.



Figura A 6:

El personaje El espíritu 4, la madre del monte en la obra “Conjuros al viento representa a una doncella que habita en el árbol y que representa el espíritu esencial del árbol de Lupuna. Ella es curandera, protectora de las plantas y los animales del bosque amazónico quien ha observado las duras situaciones de vida de la familia de Carmita y que la extraña porque hace muchos años migro a la ciudad y no supo nada de ella.

Apéndice D
Guion Teatral
Obra “conjuros al viento”

Actuación : Carmita PINEDO YUYARIMA

Textos y dirección : Julio César FLÓREZ BECERRA

Música:

- Los solteritos de los hermanos Orbe (Caserío 7 de junio-Rio Huallaga)
- King Crimson
 - Canciones Cocama (Arakanti Pasaritu, Kuatiaka Tiuii)

Materiales antropológicos:

- Cocamas y Ribereños: Seres sin Rostro. Roxani Rivas
- Nativos Invisibles. Antony Stocks.
- Tendiendo un Puente entre el Cielo y la Tierra- Antony Stocks.
- La Selva fría y sagrada-Miguel Laborde

Introducción : “Confesiones” Bernhard Severin

Máscaras y utilería : Ikaró Teatro

Personajes:

- La nieta
- La abuela
- Espíritu 1, el monje cazador
- Espíritu 2, El antiguo Curaca.
- Espíritu 3, El yanapuma.
- Espíritu 4, Carmita.
- Espíritu 5, la madre del monte.
- Espíritu 6, la nieta de 3 años.
- Músico Oriana Flórez

Acto único

ESCENA 1: CONFLICTOS EN LA CIUDAD

En un cuarto oscuro de una inmensa ciudad, encerrada entre sogas esta la nieta como en un florero que cuelga. termina de resonar una música estridente.

NIETA : *Con las acciones que ha construido en varias secuencias.* A menudo soy feliz, pero quisiera llorar porque nadie comparte mi felicidad. A menudo amo, pero me ahogo porque mi corazón debe cerrarse en el silencio.

A menudo estoy triste, pero debo reír porque nadie percibe mis lágrimas porque nadie puede apagar mi amor.

A menudo me indigno, pero debo sonreír porque mi indignación es contra los necios. A menudo hablo, pero quisiera callar porque la palabra no puede seguir mi pensamiento. A menudo callo y anhelo la voz del trueno para desahogar aquello que me oprime el pecho. *sale entre las sogas y baja.*

NIETA : *Caminando en diferentes direcciones.* Estoy buscando un norte, no es fácil salir de esta cárcel de cemento, ciudad ruidosa y mal oliente donde estallan continuamente los golpes de la violencia. Lugar donde llegué a los tres años y aprendí a vivir muriendo, renaciendo en mis cantos y danzas.

¡Aquí, estoy! ¡Aún vivo! Muchas preguntas agitan mis días y enredan en torbellino mis sueños.

danzando y silbando ¿Quién soy? ¿Quién eres? ¿Quiénes son?, ¿De dónde vengo? ¿De dónde vienen? ¿A dónde voy? ¿Adónde van?

caminando en un laberinto Estoy buscándote abuela, ¿Dónde estás? ¿Por dónde empezar?...

¿Ir hacia el sur? ¿Allá donde el eco de los pasos tiene extrañas resonancias? ¿Ir hacia el Oeste? ¿Dónde muere el sol en la inmensidad del mar?...

¿el este? ¡Si! ¡Si! Abuela. Urcutututuuuuu Siguiendo el curso del río, escucho tu murmullo hecho canto.

¡Si, te siento cerca!

En mi recuerdo de tus relatos en noche de luna llena.

¡Allí esta abuela! Donde nace el primer rayo de luz. ¡Abuela! ¡Abuelaaaaaaaaaaaaaaaaa! *se va la luz general y solo queda la luz roja posterior y a la par el sonido del viento*

ESCENA II. CONVOCANDO A LOS ESPIRITUS

MEDIANTE EL RITUAL D EL AYAHUASCA

ABUELA : *Apareciendo su silueta en la penumbra dentro del mosquitero.* ¿Quién anda allí despertando mi sueño?

NIETA : *Susurrando* Juuuu, abuela, ya vuelta has llegado. Ayúdame a vencer esta oscuridad que me atormenta. Muchas preguntas agitan mis días y enredan en torbellino mis sueños.

ABUELA ¿Quién osa perturbar mi descanso?

NIETA : Soy yo abuela, de la Rosalba su hija, la Carmita. A ti he venido porque muchas dudas oprimen mi pecho, ¡tengo mal de gente! Tú que puedes ver todo a través de la purga, ¡cúrame!

ABUELA : Ya te he visto antes, mal estas. Pasa y siéntate, no vayas a tener miedo *La nieta entra al mosquitero y se sienta. suena el viento mientras se transforma en la abuela.*

ABUELA : *Prendiendo el lamparín y encendiendo su cigarro.* Hija no tengas miedo, ya vamos a ver qué hacemos para curar tu mal. *sale del mosquitero* Que nuestros creadores te protejan y no permitan que el pasado atrape tu corazón. *icarando con su mapacho.* Fuuuuuuuuuu, fuuuuuuu, ¡Fuera espíritus del mal! *luego de espantarlos se sienta ante su mesa y toma la ayahuasca. luego se pone de pie cogiendo su baston y cigarro para desplazarse cantando un icaro.*

En esta noche de curación, con el permiso de nuestros creadores, con tu permiso madre de la ayahuasca. Invoco a todos los espíritus que tengan algo que decir para la salud de esta tu hija la Carmita. ICARANDO ¡Como relámpago han pasado frente a mis ojos! Madre, los espíritus pintados y adornados están sentados sobre mi pecho. *entra al mosquitero, mientras el viento silba se va transformando en el monje.*

E 1 EL MONJE: *Del mosquitero sale el monje con una pajarera, luego de arrodillarse inicia su cacería. cuando atrapa a su presa, esta se resiste siendo finalmente doblegado, venciendo finalmente el monje. se escucha un lamento cuando se está retirando.*

ABUELA : ¿A dónde vas? ¡Alto! Ya has contado a medias lo que tenías que decir. ¡Ahora vuelve! *Avanza sin hacer caso ¡vuelve te lo ordeno! se entabla una lucha feroz entre la presa y el monje siendo este derrotado con la ayuda de la abuela es obligado y retorna al mosquitero. se escucha el llanto de la nieta, transformación de la abuela para volver a salir al escenario.*

ABUELA : Para curar hay que decir la verdad de los hechos. *vuelve a entrar al mosquitero.*

NIETA : *Sobresalto y llanto de susto entredormida.* ¡mamita no me dejes! ¡abuela no te vayas!

ABUELA : Tranquila hija, yo te voy a curar. *Icaro de curación en silbido. saliendo a la luz de la luna.* Hay que llamar todas las partes que tienen algo que decir para completar la historia. *Icaro de curación de ayahuasca en tarareo y fumando.* ¡Allí viene! ¡Allí viene! es el alma de un curaca de tiempos muy pasados, que algo nos quiere decir.

NIETA : Mis dudas aprisionadas en este cuarto oscuro de aquella inmensa ciudad gritan reclamando la verdad. En la escuela todavía siguen contando historias lejanas, ¡salvajes son! No tienen historia, dicen. Chunchos todavía nos siguen llamando. *tiene también la visión del curaca* Llegas envuelto por el viento, háblame desde tus

entrañas, desgarras tu voz en mi garganta. *Envuelto por el viento se transforma en el espíritu 2, el curaca.*

E2 CURACA : Hermanos de sangre, hermanos de tierra. Lo que vean y escuchen esta noche, me conto de mi abuela su papá y ahora que la tierra cubre mis huesos mi memoria se niega a seguir ocultándolo. Escuchen lo que nos pasó: Hace mucho tiempo los demonios quisieron someternos, nos trajeron una cruz y de todos los rincones del bosque nos quisieron juntar “Pueblos de misión van a ser” nos decían. Aquellos demonios conocieron el amargo de nuestra furia guerrera, sus cabezas fueron trofeos cuando quisieron someternos. *Extrae de sus ropas el cráneo de un misionero y lo arroja al suelo.* Con nuestros hermanos huimos todos, dejando nuestro río Huallaga despoblado, fuimos acogidos por nuestros hermanos mayores.

Lo que vean y escuchen esta noche cuenten a los hijos de sus hijos. Que nuestras raíces no las oculte la hojarasca que los vientos foráneos nos trae, ni las queme el tiempo del olvido, ni lo esconda la vergüenza por nuestros apellidos: Manihuari, Tapullima, Yuyarima. Tampoco permita que el pasado de dolor atrape tu corazón en la rabia. ¡Volvamos atrás para seguir adelante!

NIETA : *Con su voz presente en el cuerpo del curaca* ¡No, todavía no te vayas, sigue contando que paso! ¡Saltando está llegando un Puma! ¡Yana Puma creador nuestro! Te estoy esperando, difunto de mis antepasados, ¡Acércate! Inyecta tu sangre en mis venas, cuéntame tu historia que es mi historia, Muéstrame las huellas del retorno. Hazlo por los hijos de nuestros hijos. Para que sea agua que limpie la vergüenza de las humillaciones, para que calme el odio a otros hermanos.

E2 CURACA : ¡Oh creador nuestro! Acércate, para que la memoria refresque el corazón de nuestra hija, la Carmita. *Se baja lentamente y se dirige de tras del mosquitero para transformarse en yanapuma.*

E3 YANAPUMA: *Saliendo por la parte posterior del mosquitero, ingresa el yanapuma. se tropieza con la jaula y libera la corona que hay en ella, se lo coloca en la cabeza acompañado del viento. se dirige al tronco, quita la tapa y enciende el fuego.* Yo estoy aquí para contar la historia de las tierras sin nombres ni números. Era antes el hombre tierra forma de arcilla, cántaro. La flor era relámpago, los grandes troncos muertos poblaban de perfume los bosques. Mi tierra era eternidad secreta de fecundaciones. Las frutas y los peces eran el aire que respirábamos. *Derrama la tierra contenida en la vasija.* Aprendimos a guerrear por amor a la vida. El guerrero no teme a la violencia dentro ni fuera de él, te hablo de la violencia, pero igual podría

hablarte del temor o del amor. Fuimos viviendo con el río, ella era nuestra madre que guiaba nuestra ruta. *Tropezaba con el cráneo del monje y la vasija que llevaba en las manos cae al piso destrozándose ruge.* Y llegaron los extranjeros con sus cruces y enfermedades, nos despojaron de nuestros dioses y nos impusieron otros. Más tarde siguieron llegando otros extrayendo de nuestro vientre. La zarzaparrilla, el tabaco, el pescado seco, madera, palo de rosa, balata, leche caspi. *Gira y cae de rodillas emitiendo un canto de lamento.*

Aguardiente era moneda de pago y la luna lloro por los bosques y sus hijos ultrajados. Mientras los gobiernos vendían nuestras entrañas. Colonización decían, mejorar la raza decían. Y fuimos expulsados de nuestras propias tierras. Siguieron llegando otros, perseguidos éramos.

Llegaron los caucheros. *Coge una olla y lo coloca sobre el fuego del tronco.* Vinieron del infierno enrojando los ríos dejando una mancha imborrable con el olor de nuestros hermanos. *El yanapuma sale de escena por un costado del mosquitero y se oye el llanto de la nieta. canto de curación de la ayahuasca.*

ABUELA : Ay hija tanto dolor en mi pecho y así con nuestros muertos aprendimos a vivir con la rabia y el sufrimiento adentro. Y no era solo eso, aprendimos las fiestas de los blancos y con el aguardiente que nos trajeron queríamos olvidar todas nuestras penas.

E4 CARMITA: *Arma un altar con la imagen del sagrado corazón de Jesús, enciende las velas y danza el gallinacito. embriagada por el aguardiente termina en el suelo arrastrándose y llorando vuelve al mosquitero.*

ABUELA : Lloro hija, llora. Al igual que la alegría el llanto también cura nuestras heridas. *icaro de la ayahuasca.* Ahora tu espíritu que vuelva hija. ¡Que vuelva! Durante mucho tiempo anduvo vagando por los ríos y los bosques, perdiéndose en la inmensa ciudad, que venga aquí, para arrancar este dolor de siglos. *La abuela nuevamente icara, agita el manojito de hojas y entona la canción invocando al espíritu de la nieta. es una lucha interna muy fuerte que la deja extenuada. del cuerpo de la abuela surge el otro espíritu, la madre del monte.*

MADRE DEL MONTE: ¿Quién me está llamando? ¿Para qué me necesitas?

ABUELA : Soy yo, la abuela de Carmita. Madre del Monte, protectora nuestra, a ti recorro. Tú has de saber dónde está vagando el espíritu de mi nieta cuando tenía tres años y se fue de nuestras tierras.

MADRE DEL MONTE: Nació en mis brazos, bajo el susurro del viento y del río, dio sus primeros pasos bajo este sol que dolía. Cuando había hambre el abuelo se iba al río o al monte

y había para comer. De repente llegaron gentes extrañas gritando por los cuatro vientos ¡petróleo! ¡petróleo!, mi sangre lo llamaban oro negro. Llegaron los gringos, mordieron mis entrañas y levantaron sus torres. *Mientras va ubicando el tronco ardiendo en el centro del escenario.* Mano de obra barata necesitaban, utilizaron a nuestra propia gente, bien pagados decían, solo eran cholos baratos para después arrojarlos como basura a los cinturones de la ciudad, arrinconados en los pueblos jóvenes, continúan aprendiendo a vivir. Así llego a Iquitos su familia, en una balsa llevaron toda su vida. *con el rostro descubierto, envuelto en una cushma sentada delante del tronco aparece el espíritu de la nieta a los tres años.*

ESPIRITU 6 : Canción del año nuevo en una balsa

Arakanti pasaritu, arakanti pasaritu, arakanti pasaritu, arakanti pasaritu.

¿Mamita, a dónde vamos?

Arakanti pasaritu, arakanti pasaritu, arakanti pasaritu, arakanti pasaritu.

¿Qué hay en esa ciudad mamita?

Arakanti pasaritu, arakanti pasaritu, arakanti pasaritu, arakanti pasaritu.

¡Mamá, mamá! ¿Eso es la ciudad? ¿Eso es Iquitos?

Arakanti pasaritu, arakanti pasaritu, arakanti pasaritu, arakanti pasaritu. *mientras está cantando guarda su cushma en su mochila va al extremo izquierdo secando las lagrima y tomar coraje para enfrentarse a la ciudad, salta sobre el tronco hace parar unos buses y nadie la recoge ante ello inicia una caminata en diferentes direcciones y ritmos para coger una bolsa de compras y dejarlo en el centro luego llega al centro en giros para caer y dejar su mochila e impregnarse del ritmo musical llevándolo con golpes en la pierna , se coge el cabello para atrás con sensualidad y sopla su tushpa. apunta a la luna echándose y luego escapa al lado derecho y llega a la ciudad donde abre la bolsa de compras saca el zapato y se rosa con pica pica por el cabello, se pone el vestido, se pinta los labios se echa crema en la cara y luego se pone los tacos desplazándose en diferentes direcciones aprendiendo a caminar. gira y se cae*

No te juntes con esa india *se levanta y avanza tambaleándose, gira y cae*

India piojosa perra sarnosa *perdida en la gran ciudad se enfrenta al caos, bullicio, la marginación y la agresión violenta.*

Luces que destellan mis pupilas, escaparates, vitrinas que abren mis ilusiones mi pecho arde de ansias y sueños desconocidos, que recónditos vericuetos tiene mi alma, porque gozo recorriendo calles interminables.

Pupilas, vitrina, escaparates. *saca una muñeca y la hace caminar e imita sus movimientos. canta en inglés. luego vomita en dos direcciones, se quita el vestido y lo coloca en una esquina, luego recoge la muñeca y lo lleva hacia el público para entregarle a una persona. vuelve al escenario se desgarrar del dolor, desnudándose todos los trapos que envolvían su ser para reconocer en su piel y en su sangre sus orígenes. se coloca sus shacapas, recoge los restos de la vasija, y lo va metiendo en su mochila cantando el regreso del músico.*

Kuatiaka tiuui, kuatiaka tiuui, kuatiaka tiuui, ustaka tiriwa, ustaka tiriwa
aitka tsiapura, ustaka tiriwa, ustaka tiriwa, aitka tsiapura, ustaka tiriwa
ustaka tiriwa, aitka tsiapura, utsutaka tiapiatu, utsutaka tiapiatu
utsutaka tiapiatu, utsutaka tiapiatu

A lo lejos divisa una luz tenue, está amaneciendo y se escucha una melodía mestiza.

NIETA : *como despertando* ¡Abuelita! Ya amaneció *acercándose al mosquitero* ¡ya me voy! Gracias.

Se aleja danzando con la melodía mestiza. ¡Aquí estoy! ¡Aún vivo! ¡Muriendo renaciendo con mis cantos y danzas!

APENDICE E

MÓDULO DE APRENDIZAJE

ESTRATEGIAS DIDÁCTICAS DEL TEATRO

I. DATOS GENERALES

Área curricular: Arte y Cultura
I.E: Renacimiento Andino
Docente : Carmita PINEDO YUYARIMA
Duración : 8 clases de 3 horas
Fecha: : Marzo 2022

II. JUSTIFICACIÓN. Las actividades teatrales se concretan en la práctica en las llamadas estrategias dramáticas, también conocidas como técnicas o convenciones dramáticas. Estas son las herramientas cotidianas del profesorado de teatro. Y según Farmer (2015), propician el desarrollo de habilidades de investigación y fomentan la negociación, la comprensión y la creatividad; también pueden mejorar las habilidades de desempeño como el desarrollo del personaje y la narración de historias y ser utilizadas proyectos formativos para implicar activamente a los participantes en su propio aprendizaje

III.TEMA TRANSVERSAL:

Interculturalidad

IV. CONOCIMIENTO ESPECIFICO: Estrategias didácticas del teatro

Primera fase pre expresiva

- Capacidades de la expresión corporal
- Capacidades de la expresión Oral
- Capacidades de la improvisación verbal y no verbal
- Capacidades de los elementos y estructura del lenguaje dramático

Segunda fase: La creación

- organización del colectivo
- Indagación sobre la temática
- Capacidad de composición dramática de creación individual y grupal
- Presentación pública

Tercera fase: Síntesis y evaluación. -

- Capacidad de análisis y valoración
- Balance final.

V. SECUENCIA DIDÁCTICA POR SESIONES

CAPACIDADES DE DRAMATIZACIÓN	SESIONES	ACTIVIDADES/ ESTRATEGIAS PARA EL DESARROLLO DE HABILIDADES	TPO
La expresión Corporal	Sesión 1	<p>-Encontrar diferentes maneras de moverse para realizar la interpretación de un personaje dado y para crear unos efectos específicos.</p> <p>-Elegir y usar técnicas de movimiento específicas para exteriorizar y comunicar sensaciones, sentimientos e ideas, adaptando el movimiento en respuesta a diferentes circunstancias dadas.</p> <p>-Demostrar fluidez proporcionando distintas respuestas de movimiento ante una situación y un tiempo limitados.</p> <p>-Demostrar flexibilidad en los movimientos incorporando niveles, velocidad, intensidad y direcciones diferentes en las actividades de movimiento.</p> <p>-Mostrar desinhibición y espontaneidad en las actividades de movimiento.</p>	180'
La expresión Oral	Sesión 2	<p>-Encontrar diferentes maneras de utilizar la voz para realizar la interpretación de un personaje y para crear efectos concretos.</p> <p>-Elegir y utilizar técnicas de voz específicas y de efectos vocales adecuados en respuesta a una interpretación concreta y a diferentes circunstancias.</p> <p>-Proyectar la voz apropiadamente en el espacio del taller con intención de comunicar.</p> <p>-Emplear una articulación y dicción claras para elaborar la caracterización de un personaje o situaciones,</p> <p>-Sonorizar poemas, situaciones, imágenes, etc.</p> <p>-Realizar la lectura expresiva e interpretativa de textos dados</p>	180'

CAPACIDADES DE DRAMATIZACIÓN	SESIÓN	ACTIVIDADES/ESTRATEGIAS	TPO
La improvisación dramática	Sesión 3	<ul style="list-style-type: none"> -Combinar palabra, gesto y movimiento para realizar una interpretación eficaz y para caracterizar un personaje. -Recurrir a la memoria emocional y representar gestos y expresiones del cuerpo, voz, movimiento y hacer uso del espacio. -Elegir las formas dramáticas más efectivas y los medios teatrales más apropiados para representar ideas, experiencias, sentimientos, pensamientos y creencias determinados. -Aplicar convenciones teatrales para la caracterización de personajes 	180'
Uso de los elementos y estructuras del lenguaje dramático.	Sesión 4	<ul style="list-style-type: none"> - Planificar y representar escenas con coherencia, desarrollando el comienzo, el medio y el final y proponiendo finales alternativos a una situación dada. - Sintetizar y comunicar claramente el objetivo o tema de una situación o escena. - Utilizar elementos técnicos y escenográficos para realzar el efecto dramático. -Teatralizar textos no dramáticos (poemas, relatos, canciones, imágenes, noticias, etc.) - Adoptar diferentes roles teatrales (autor, actor, escenógrafo, crítico). - Velar por las cualidades técnicas y estéticas de la representación para conseguir un resultado aceptable. 	180'

CAPACIDADES DE DRAMATIZACIÓN	SESIÓN	ACTIVIDADES/ESTRATEGIAS	TPO
Composición dramática: composición individual y colectiva	Sesión 5	<p>-Realizar la adaptación de un texto u obra dramática corta mediante el análisis y determinación del uso de los elementos estructurales de la obra.</p> <p>- Hacer elecciones razonadas dentro de los límites de una situación dramática dada, enfrentándose a las dificultades y sabiendo resolverlas.</p> <p>-Elaborar colectivamente textos dramáticos.</p> <p>- Participar de manera constructiva en el trabajo del grupo, proponiendo y tomando iniciativa.</p>	180´
Contextualización, análisis y valoración	Sesión 6	<p>- Valorar las propias habilidades, haciendo balance de las adquisiciones alcanzadas (técnicas, culturales y comportamentales) y tomando conciencia del propio saber expresar.</p> <p>- Analizar y definir el texto teatral para el montaje.</p> <p>-Casting de los personajes.</p> <p>-Lectura e interpretación del guion.</p> <p>-Valorar críticamente textos teatrales, espectáculos y otras manifestaciones escénicas.</p> <p>- Adquirir criterios para comprender cómo han cambiado las manifestaciones teatrales a lo largo del tiempo y como se relacionan con otros ámbitos (ciencia, religión, sociedad, arte).</p>	180´

CAPACIDADES DE DRAMATIZACIÓN	SESIÓN	ACTIVIDADES/ESTRATEGIAS	TPO
La creación	Sesión 7	-Memorización del texto dramático -Interpretación del texto dramático -Composición espacial de los personajes -Interrelaciones de los personajes -Diseño de los vestuarios, utilería, escenografía - Selección del fondo musical.	180´
Ensayo general	Sesión 8	-Ensayo con todos los elementos técnicos del teatro: utilería, vestuario, escenografía, sonido, luces. -Fijación del ritmo, intensidad. - Ensayo por escenas	180´
Presentación pública	Sesión 9	Asistencia a la sala de teatro a los familiares y público en general	180´
Evaluación	Sesión 10	-Balance final -Balances personales de los logros y lo que se puede mejorar. -Elaboración de un informe que sintetice toda la experiencia.	120´

APÉNDICE F

MODELO DE SESIÓN DE APRENDIZAJE

SESIÓN DE APRENDIZAJE N° 1

I. DATOS INFORMATIVOS:

IE N°		Grado y sección	1°
Unidad Didáctica N°	I	Total Alumnos	
Duración		Fecha	
Docente de aula:		Investigador	
Título de la sesión:			

II. PROPÓSITOS Y EVIDENCIAS DE APRENDIZAJE

Propósito:

Competencias y capacidades	Desempeños (criterios de evaluación)	¿Qué nos dará evidencia de aprendizaje?	Instrumentos de evaluación
	1° Grado		

Enfoques transversales	Valores	Acciones o actitudes observables
INTERCULTURALIDAD	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Respeto a la identidad cultural ▪ Diálogo intercultural 	-
DE ORIENTACIÓN AL BIEN COMÚN	<ul style="list-style-type: none"> - Equidad y justicia - Solidaridad - Empatía - Responsabilidad por el bien común 	-

PREPARACIÓN DE LA SESIÓN

¿Qué se debe hacer antes de la sesión?	¿Qué recursos o materiales se utilizarán en la sesión?
<ul style="list-style-type: none"> • Recoger los desechos del aula. • Ordenar las carpetas. • Lavarse las manos. • Limpiar las carpetas. 	<ul style="list-style-type: none"> • Máscaras • Fichas conceptuales • Pelotas pequeñas

III.-SECUENCIA DIDÁCTICA

PROCESOS PEDAGÓGICOS	ESTRATEGIAS/ACTIVIDADES	Tpo	RECURSOS Y MATERIALES
Inicio Motivación Recojo de saberes previos			Registro
Desarrollo Construcción de los aprendizajes Consolidación de los aprendizajes			-parlante -pelota -rubrica
Cierre Reflexión o metacognición Extensión (tareas para la siguiente clase)			-Rubrica

III.- EVALUACIÓN

Desempeños precisos	Evidencias	Instrumento
- Participa de manera activa de los juegos y ejercicios del taller.	-	- Rubrica.

IV. REFLEXIONES SOBRE EL APRENDIZAJE

¿Qué avances tuvieron los estudiantes?	
¿Qué dificultades tuvieron los estudiantes?	
¿Qué aprendizajes debo reforzar en la siguiente sesión?	
¿Qué actividades, estrategias y materiales funcionaron y cuáles	

V.- BIBLIOGRAFÍA

.....
Firma y nombre del investigador