

LA DANZA-TEATRO EN LA ESCUELA

Beatriz Elena Noreña Agudelo, Código 1025283

E-mail: Helen1989203@hotmail.com

Sebastián Toro Ruiz, Código 125058

E-mail: toro-ruiz-sebastian@hotmail.es

Docente Dra. Teresita Ospina

Universidad de San Buenaventura Seccional Medellín

Facultad de Educación

Licenciatura en Educación Artística y Cultural

Proyecto Pedagógico 3 y Trabajo de Grado

Medellín

Noviembre 08 de 2013

Resumen

El presente trabajo plantea la corriente estética de la danza-teatro como eje transversal y fundamental para la formación integral del estudiante, como individuo activo de la sociedad, demostrando la importancia del desarrollo e implementación permanente de este lenguaje artístico en las instituciones educativas.

De esta manera se pretende lograr que en las instituciones educativas en sus diferentes niveles, los docentes encuentren en la danza-teatro un medio, recurso y/o instrumento para fortalecer sus procesos de enseñanza-aprendizaje, haciendo del educando y el educador seres sensibles y expresivos con su cuerpo.

Palabras clave: Danza-teatro, dramaturgia corporal, estética, lenguaje artístico, sensible, aprendizaje, formación.

Introducción

El objetivo del trabajo es dar a conocer los beneficios y la importancia de la danza-teatro como eje transversal y fundamental en la formación del estudiante tanto regular como con necesidades educativas especiales, para esto se utiliza como escenario el colegio madre Antonia Cerini y San Juan Bautista de la Salle generando desde un comienzo la inquietud, la intriga y la pregunta por parte de los directivos y docentes, con el afán de saber cómo se manifiesta este lenguaje artístico, como se trabaja y el fin de implementarlo en pro de la enseñanza del estudiante.

Para dar una respuesta, es necesario realizar un recorrido por las distintas nociones de este lenguaje artístico, demostrando lo que nos brinda el teatro, con su creación de personaje, fuerza escénica, intención corporal y dramaturgia, generando una simbiosis con lo que nos proporciona la danza que sería el movimiento, la coreografía, ritmo y sentido sonoro, Posteriormente se realizan actividades en escala de dificultad y técnica, demostrando las fortalezas que brinda la danza-teatro en relación al trabajo de equipo, el reconocimiento del cuerpo, la aceptación y respeto hacia el otro, el desarrollo de la creatividad y la posibilidad de auto comunicación con el cuerpo.

Desarrollo del tema

La danza occidental se constituye en espectáculo, por primera vez, a fines del siglo XVI, cuando, más precisamente en el año 1581, se presenta en Francia, el Ballet cómico de la reina de Balthazar de Beaujoyeux, interpretado por los cortesanos. Marcelle Michel e Isabelle Ginot⁶ se refieren a este acontecimiento como «La primera vez que en Francia se ha realizado la unidad dramática: música, poesía y danza participan conjuntamente y en partes iguales, para el progreso de la acción (...). La danza representa acciones variadas (mitología, bufonadas, exotismo), utilizando pasos y figuras de baile de moda (...) y utiliza también pasos y figuras ‘prestados’ de las danzas populares».

Este primer ballet desarrolla escénicamente un argumento a través de la acción bailada de determinados personajes interpretados por los cortesanos y por el rey. Se trata, al decir de estos autores, de una nueva forma teatral donde música, poesía y danza hacen avanzar la acción: «El Ballet cómico de la reina predica una forma de teatro total en la que el canto, la música, la danza, la declamación y el decorado convergen en la ilustración de un relato». De esta manera, pareciera que la danza, para nacer a la escena occidental, ha necesitado una alianza con el teatro, ya que esta primera manifestación no consiste en una sucesión de pasos de baile que tuvieran el suficiente valor en sí mismos como para no necesitar de mecanismos representacionales que los justifiquen. Muy probablemente esta característica esté estrechamente relacionada con la función política que se le asignó al ballet desde su nacimiento: reconfortar la imagen del rey, su poder y su justicia.

A partir de ese momento, la relación entre el teatro y la danza aparece planteada de muchas maneras diferentes a través del tiempo: en la comedia musical, la danza teatral, en los ballets de argumento, en el teatro físico, etc., ¿por qué esas formas de encuentro escénico no se denominaron «teatro-danza»? ¿dónde radica la diferencia entre unos y otro?

La utilización del término danza-teatro tiene un antecedente en el Tanztheater utilizado en Alemania a partir de los años de 1920 para designar la obra del coreógrafo alemán Kurt Joos, quien fuera bailarín de la compañía de Rudolf Laban y, posteriormente, maestro de Pina Bausch. Kurt Joos viene a ser así una personalidad fundamental en la historia de la danza libre centroeuropea, su obra coreográfica poderosa, lleva a la escena temas sociales y políticos cuyo nivel de resolución le valió en el año 1932 la medalla de oro en el Certamen Internacional de Coreografía que se realizaba en París, por su obra **La mesa verde**, y lo catapultó a la fama.

Michele Fevre sostiene que «el término reaparece a mediados de los años 70, utilizado por los críticos para calificar las formas nuevas, híbridas que no corresponden más ni a los contornos de la ‘modern dance’ de Martha Graham y sus contemporáneos, ni a los de la ‘danza post moderna’ desde Merce Cunningham. Además la danza-teatro resurgió con fuerzas del mismo país que la vio aparecer: Alemania».

(B Lábate, Cuadernos de picadero, Teatro-danza los pensamientos y las practicas {septiembre 2006 p. 7})

Discusión

El comienzo de este proyecto que se desarrolla durante dos semestres, se empieza aplicando en el Colegio Madre Antonia Cerini, con el docente en formación Sebastián Toro Ruiz y al comenzar el segundo semestre se incorpora al proyecto, la maestra en formación Beatriz Elena Noreña, la cual venía desarrollando el proyecto “**ELEMENTOS MORFOLÓGICOS DE LA IMAGEN**”, (Anexo 1) en el Consejo de Medellín en la jornada nocturna, que pretendía desarrollar en los estudiantes las capacidades visuales, logrando de esta manera comprender el lenguaje y los elementos que conforman las imágenes quietas.

En el desarrollo del proyecto se presentaron limitantes como el lenguaje, pues este proyecto se dirigió a la población con discapacidad auditiva de la institución antes mencionada, esta pequeña dificultad no evito el desarrollo del proyecto, pues se utilizaron diferentes estrategias para lograr una comunicación adecuada. (Anexo 2)

Los estudiantes de la jornada nocturna son personas en un rango de edad entre los 25 a 50 años, este rango de edad tan extenso permite la elaboración de diferentes trabajos que aportan a los resultados del proyecto de una manera positiva, viviendo experiencia que antes no avían tenido por la falta de un docente para el área específica Ed Artística.

El desarrollo de este proyecto se finalizó en el primer periodo de practica 2013, por dificultades con el tiempo, por esta razón el proyecto que inicio con los elementos de las imágenes quietas continuo en la **INSTITUCIÓN EDUCATIVA SAN JUAN BAUTISTA DE LA SALLE**, con las posibilidad de auto expresión del cuerpo por medio de la danza teatro (imagen en movimiento), composición con el cuerpo y auto conocimiento del mismo.

Posibilitando a los estudiantes de esta institución que por medio del lenguaje corporal, se puede comunicar de manera clara, partiendo de experiencias de vida o sensibilizaciones musicales, convirtiendo de esta manera el sentimiento en una obra externa que se comunica por medio de la danza y el teatro.

Hablar de teatro-danza nos instala en un terreno ambiguo donde reina la confusión. Las afirmaciones y los pensamientos son tantos y tan extremos que podríamos decir que van, desde los que sostienen que hablar de teatro-danza constituye un ejercicio inútil, casi diríamos ingenuo, hasta los que marcan y definen límites muy claros, tanto como para poder señalar lo que queda dentro de ese conflictivo dúo de palabras y lo que se excluye; y todo esto, sin lugar a dudas. Entre un extremo y otro se instalan una infinidad de posicionamientos personales, pensamientos, dudas, afirmaciones...

En este sentido, el presente trabajo se ubica lejos de ambos extremos. Aún asumiendo que, para los productores de materialidad escénica, reflexionar sobre esta unión de dos términos abre la posibilidad de pensar la actividad, de volver sobre lo que se hace, y constituye, por lo tanto, un ejercicio de comprensión imprescindible por cierto, cuando se trata de construir conocimiento. No se intentará establecer límites certeros y precisos que avalarían la posibilidad de incluir y también la de excluir en forma definitiva. Dicho esto además, en tiempos en los que compartimos un mundo donde las certezas, los valores y los límites han sido puestos en jaque y desde hace ya bastante tiempo.

Lejos de una aspiración a la erudición y asumiendo, como sostiene el filósofo francés Jean - Marie Schaeffer que «no existe el Ojo de Dios cognitivo: todo conocimiento es aspectual, lo que significa que es parcial y relativo a algún propósito cognitivo y pragmático específico», este trabajo sólo pretende dar cuenta de un pensamiento sobre algunas formas de materialidad escénica que, por su vitalidad y su evidente condición de incerteza, resultan inquietantes en determinados medios de producción artística.

La construcción del pensamiento que se expone aquí, bebe de dos vertientes poderosas: por un lado, y básicamente, se apoya en los muchos años de práctica escénica desarrollada por la autora en actividades relativas a la interpretación, como así también en lo que hace a los aspectos coreográficos y de dirección escénica. Años de práctica personal que desataron inquietudes y pensamientos específicos y que promovieron la búsqueda y el contacto con la otra vertiente fundamental de este trabajo: el material teórico citado, la bibliografía descripta y el abordaje de la obra de diferentes creadores.

Creo imprescindible destacar también la importancia de un espacio de trabajo personal que posibilita, constantemente y de manera contundente, el cruce de las dos vertientes antes mencionadas, el espacio de la docencia. Es en mi trabajo como docente en espacios universitarios y privados, donde la construcción de un pensamiento personal se vuelve real en el complejo cruce de diversos elementos. Espacios de interacción, de goce, de intensidades y de vida que quiero y a los que agradezco infinitamente.

Sin la intención de aportar ‘certeza cognitiva’ o ‘validez absoluta’ y en el intento de desarrollar una ‘conversación en curso’, se procurará ubicar el pensamiento sobre teatro-danza en una instancia abarcativa de límites flexibles, sin apuntar a restricciones ajustadas. Si pensamos como Wilhelm Dilthey que el arte, al igual que la filosofía y la religión constituyen formas de ver el mundo, de pensarlo; si nos acercamos al pensamiento de Umberto Eco, para quien la obra de arte aporta un cierto tipo de conocimiento sobre el mundo a través de procesos de meteorización - aunque no en el sentido del conocimiento científico-, tal vez podamos avanzar, desde estas teorías, en la construcción de un pensamiento alrededor de nuestro tema que no sea reduccionista ni excesivamente limitado.

(B Lábatte, Cuadernos de picadero, Teatro-danza los pensamientos y las practicas {septiembre 2006 p. 5})

Conclusiones

- Durante el desarrollo de este trabajo se evidencia claramente las potencialidades individuales que se presenta en los diferentes grupos.
- Mediante las actividades con el cuerpo se saca a flote las inseguridades, frustraciones y el miedo al fracaso.
- Estudiantes con autismo lograron crear con sus compañeros, danzando y actuando teniendo en cuenta al otro.
- Estudiantes con síndrome de Down lograron seguir instrucciones y socializar con los demás estudiantes.
- Los estudiantes en general demostraron sus fortalezas y habilidades en la danza y/o el teatro.
- Se fortaleció el trabajo en equipo, la escucha y la capacidad de seguir instrucciones.
- Se mejoró notablemente los procesos interpersonales y la capacidad de trabajar en equipo.

Referencias

Beatriz Labatte (2006). Teatro-danza los pensamientos y las practicas. Disponible en entorno web. <http://www.inteatro.gov.ar/editorial/docs/cuaderno10.pdf>.

Cynthia Farina (2005). Tesis doctoral, U.d Barcelona, Arte, cuerpo y subjetividad. Estética de la formación y pedagogía de las afecciones.