

# ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO

“GUILLERMO UGARTE CHAMORRO”



## TRABAJO DE SUFICIENCIA PROFESIONAL

PROPUESTA DE APLICACIÓN DE UN TALLER DE CREACIÓN  
COLECTIVA PARA PROMOVER LA CREATIVIDAD NARRATIVA EN  
LOS ESTUDIANTES DEL TALLER DE TEATRO UPAO DE LA  
“UNIVERSIDAD PRIVADA ANTENOR ORREGO” DE TRUJILLO,  
REGIÓN LA LIBERTAD

**Para optar el título de Licenciado de Educación Artística, especialidad Arte  
Dramático**

AUTOR:

OMAR FRANCISCO TELLO HORNA

ASESORA:

MIRTHA DEL CARMEN ZAVALA CHUMPITAZ

LIMA-PERU

2021

## **Resumen**

Se llevó a cabo un taller de creación colectiva en tres fases: ejercicios de pretexto de la creación colectiva, la improvisación motivada con texto y la puesta en escena de la creación colectiva. Se tomó como premisa que la creación colectiva influye en el fortalecimiento de la creatividad narrativa teniendo como indicadores la fluidez verbal, la flexibilidad y la originalidad. Los sujetos de la presente propuesta fueron estudiantes universitarios sin experiencia o con poca experiencia en la actuación. Se diseñó una ficha de observación que sirvió para realizar una comparación pre/post test que demostró que la propuesta pedagógica es eficaz.

Palabras clave: creatividad, fluidez, flexibilidad, originalidad, creación colectiva.

## **Abstract**

A collective creation workshop was carried out in three phases: exercises of pretext of collective creation, motivated improvisation with text and *misé-en-scène* of collective creation. The proposal took as a premise that collective creation influences the strengthening of narrative creativity with verbal fluency, flexibility and originality as indicators. The subjects of these workshop were university students without experience or with little experience in acting. An observation sheet was designed to perform a pre / posttest comparison that demonstrated that the educational strategy is efficient.

Keywords: creativity, fluency, flexibility, originality, collective creation.

## Tabla de Contenido

Introducción .....	1
Capítulo I: Planteamiento de la propuesta .....	3
1.1. Descripción del problema .....	3
1.2. Formulación del problema sobre la propuesta .....	5
1.2.1. Problema general.....	5
1.2.2. Formulación de los problemas específicos. ....	5
1.3. Objetivos de la propuesta educativa .....	6
1.3.1. Objetivo general.....	6
1.3.2. Objetivos específicos. ....	6
1.4. Justificación e importancia de la propuesta .....	6
Capítulo II: Propuesta didáctica.....	8
Capítulo III: Referentes teóricos que sustentan la propuesta.....	43
3.1. Fundamentos de la Propuesta Educativa.....	43
3.1.1. Fundamentos filosóficos. ....	43
3.1.2. Fundamentos científicos. ....	48
3.1.3. Fundamentos pedagógicos. ....	55
3.1.4. El método según las corrientes pedagógicas actuales.....	57
3.2. Bases teóricas de la propuesta educativa .....	63
Capítulo IV: Resultados.....	68
4.1. Instrumento de evaluación (pre y post test) .....	68
4.2. Resultados .....	70
4.2.1. Resultados del primer indicador. ....	71
4.2.2. Resultados del segundo indicador.....	73
4.2.3. Resultados del tercer indicador. ....	75
4.2.4. Resultados del cuarto indicador. ....	77
4.2.5. Resultados del quinto indicador.....	79

4.2.6. Resultados del sexto indicador.....	81
4.2.7. Resultados del séptimo indicador. ....	83
4.2.8. Resultados del octavo indicador. ....	85
4.3. Resultados específicos según componentes de la Creatividad Narrativa .....	87
4.3.1. Resultados del Componente <i>Fluidez</i> . ....	87
4.3.2. Resultados del componente <i>Flexibilidad</i> . ....	89
4.3.3. Resultados del componente <i>Originalidad</i> . ....	91
4.4. Resultados Totales del componente del eje de la Creatividad Narrativa .....	93
4.5. Análisis de los resultados.....	94
Conclusiones.....	97
Recomendaciones .....	98
Referencias .....	100

## **Introducción**

El teatro universitario no sólo es un complemento en la carrera de los estudiantes. Es claro que la mayoría piensa que el teatro, y en las artes en general, sirven para desarrollar habilidades blandas como la empatía porque encarnar un personaje es ponerse a entender o representar a otro diferente de sí mismo; la asertividad, porque se aprende a expresarse verbalmente con tono y energía adecuados para dar a conocer las decisiones y emociones del personaje; el trabajo colaborativo, porque se tiene que crear en coordinación social; la gestión del tiempo, porque se debe avanzar con plazos para llegar a una fecha límite, que en el teatro es el estreno; las habilidades de comunicación que corresponden con las acciones físicas que se verifican en el otro personaje; casi todas estas habilidades vinculadas a la inteligencia emocional porque se trabaja para ver la profundidad en los sentimientos humanos. En ese sentido, ciertamente la práctica del teatro es un buen complemento del aprendizaje de las habilidades duras que todo ingeniero, médico, administrador, etc. debe desarrollar. Eso lo hemos visto en nuestra experiencia de teatro universitario, las personas cambian. Sin embargo, enlazar al teatro y a las artes con la expresión de las emociones es omitir todos los aspectos cognitivos que tiene la creación artística (Efland, 2004). El teatro tiene una perspectiva filosófica (Dubatti, 2016), los textos las historias dramáticas contienen una premisa humana (Egri, 2009). En la creación colectiva, los universitarios deben construir una historia a partir de un problema de la realidad y, por ello, deben pensar críticamente y construir acciones, situaciones y textos que implican toma de decisiones y llevar a cabo en plan que implica las funciones mentales que en neurociencia se conoce como funciones ejecutivas. El teatro universitario proporciona una oportunidad de ejercicio integral de una serie de capacidades, incluyendo la creación de discursos de formas teatrales. El teatro universitario, especialmente, revela la efervescencia de las diferentes posturas políticas de sus integrantes.

El desarrollo de funciones cognitivas, perspectiva filosófica y habilidades sociales hace posible la manifestación de otra función importante, la creatividad. La creatividad es inherente al ser humano y se evidencia al momento de resolver problemas. En el caso de la creación colectiva, la creatividad se va uniendo a las capacidades mencionadas para crear formas teatrales que las contienen y estas formas se refieren a la narración de una historia. En la vida profesional, los estudiantes de educación superior que se inscriben en teatro, ponen en juego la creatividad que luego emplearán para proponer soluciones nuevas a los retos de sus respectivas áreas; la formación profesional no es sólo técnica sino básicamente aplicada a la realidad y una realidad que cambia constantemente requiere soluciones novedosas. En la vida cotidiana, la creatividad se enlaza permanentemente a las demandas del entorno valorándolo y eligiendo,

libre y creativamente, formas de respuesta de manera orgánica y espiritual, lo que genera confianza y va formando nuestra civilización.

La gran dificultad en la educación en general y superior en particular, radica en que las mallas curriculares del proceso educativo son academicistas, no han evolucionado acorde con el desarrollo del conocimiento de la ciencia y la técnica. Responden a satisfacer las necesidades del sistema laboral, prescindiendo de los saberes y las prácticas creativas para desarrollar las habilidades y los hábitos de los estudiantes, y por ser humanísticos y vinculantes a la conducta de los seres humanos son vinculantes también a los problemas de nuestra sociedad.

El desarrollo de nuestra sociedad demanda una formación profesional que capacite para afrontar los cambios vertiginosos del movimiento del mundo, de la sociedad, de la ciencia, de la tecnología y del pensamiento. Se debe educar para adaptarse a dichos cambios, para que la formación profesional desarrolle potencias intelectuales inherentes a las personas. Y el arte, especialmente el teatro, como asignatura universitaria, potencia una serie de cualidades cognitivas y socioemocionales favoreciendo una formación integral que considera las formas de expresión verbal y no verbal, la captación intuitiva de habilidades sociales, la comprensión, la creatividad y la asertividad, ampliando su sentido de libertad y seguridad psicológica.

En el Taller de Teatro de la UPAO, cada Ciclo Académico postulan estudiantes para los que existen veinte cupos. Pertenecen a distintas carreras lo que enriquece la visión, el análisis y los aportes al trabajo. Es un grupo muy diverso de jóvenes en proceso de formación. La presente propuesta pretende demostrar que uno de los beneficios cognitivos más importantes de la creación colectiva es el dar forma a la creación de discursos, la creatividad narrativa.

En el primer capítulo se hará una descripción del problema de la creatividad narrativa, esa capacidad para generar discursos propios desde una perspectiva de estudio científico, por lo que se formularán los objetivos y la importancia de la presente propuesta.

En el segundo capítulo se analiza el marco científico y conceptual de la propuesta considerando tanto la revisión del concepto y método de la creación colectiva como definición de la creatividad narrativa y sus dimensiones.

En el tercer capítulo se centra en la metodología de la propuesta. En el cuarto capítulo se expone la propuesta pedagógica con que se pretende motivar a los estudiantes a desarrollar tanto sus capacidades de drama creativo que permitirán influir en la inteligencia emocional interpersonal.

Por último, en el quinto capítulo exponemos las condiciones necesarias para llevar a cabo la propuesta.

El autor

## **Capítulo I: Planteamiento de la propuesta**

### **1.1. Descripción del problema**

La creatividad surge de las necesidades del ser humano para satisfacer su subsistencia. En un mundo complejo, las necesidades son muchas. En la educación superior ya no solamente se exigen capacidades para aplicar el conocimiento sino capacidades para generar innovaciones a los problemas lo que conlleva crear nuevos conocimientos. La Conferencia mundial de la Educación Superior llevada a cabo por Unesco (2009), establece la necesidad imperiosa y obligación de los estados de “la construcción de una sociedad inclusiva y diversa para el progreso de la investigación, la innovación y la creatividad” (p. 116). Eso supone la creación de una formación profesional que integre la sociedad del conocimiento, que posibilite innovaciones, para abordar creativamente el funcionamiento de las comunidades. Benavente (2017), en un análisis sobre Latinoamérica para el Banco Interamericano de Desarrollo, afirma que debe existir una economía creativa en relación a los bienes culturales y el arte y la cadena de valor que transforma las ideas en productos:

Otro componente importante del ecosistema creativo está representado por las instituciones orientadas a la formación de capital humano y a la producción de conocimiento, como las universidades o los centros de investigación. Por un lado, proporcionan habilidades y competencias a individuos a través de programas formales de educación o de capacitación más específica dirigida a expandir o actualizar las habilidades de los trabajadores creativos. Por otro lado, constituyen una fuente continua de nuevas ideas y soluciones, nutriendo a la innovación en todos los segmentos de la economía creativa (Benavente, 2017, p. 24).

La trascendencia de formar capacidades creativas se da a partir de la complejidad cada vez mayor del mundo. Son muchas las habilidades que implica la creatividad: reflexión, establecer relaciones y síntesis de diversas ideas, proyectar el pensamiento a ideas no comunes, no tradicionales. Generar una idea, un producto, proceso o servicio “genera emergencias que dan como resultado algo nuevo, novedoso. Para que ese algo sea creativo, es necesario que tenga impacto en la sociedad” (Torres Soler, 2016, p. 2). Así, la formación profesional que se obtiene en las universidades es indispensable tener oportunidades de poner en juego la posibilidad de mirar las cosas desde perspectivas diferentes. Un estudio prospectivo sobre las universidades latinoamericanas para el siglo XXI Soto Arango y Forero Romero (2016), establece que hacia el 2034 la interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad, por medio de la creatividad y la innovación desde lo público deben transformar las mentalidades para desarrollar la corresponsabilidad en la felicidad del hombre.

La educación superior en su basamento legal, prevé la adquisición de competencias creativas transversales, criterios e instrumentos de evaluación en las asignaturas para motivar el pensamiento creativo e innovador los estudiantes que potencien su autonomía y el trabajo en equipo. Actualmente el Ministerio de Educación está consolidando la Ley Universitaria implementando la SUNEDU, con los aportes de los debates en el Congreso de la República.

La Ley universitaria N. ° 23733, en su Capítulo I, Artículo 2°, dispone como “fines de las Universidades”: a) Conservar, acrecentar y transmitir la cultura universal con sentido crítico y creativo afirmando preferentemente los valores nacionales; b) Realizar investigación en las humanidades, las ciencias y las tecnologías, y fomentar la creación intelectual y artística.

En el Artículo 3, inciso a), establece el principio de “La búsqueda de la verdad, la afirmación de los valores y el servicio a la comunidad”. En el Capítulo XI, Del bienestar universitario, Artículo 75, prevé que las universidades “Fomentan sus actividades culturales, artísticas y deportivas”.

En el caso de la Universidad Privada Antenor Orrego de Trujillo, su Estatuto prevé en el Subcapítulo IV, Artículo 12°, Incisos a) La creación y difusión del conocimiento filosófico, científico y tecnológico, así como la creación y promoción del arte, procurando el desarrollo integral del ser humano. e) El pluralismo, tolerancia, diálogo intercultural e inclusión. i) La creatividad e innovación científica tecnológica y cultural. Y en el Subcapítulo V, Artículo 13°, que “Son fines de la Universidad: a) Impartir servicios de educación superior y formar profesionales de manera integral y de alta calidad. b) Promover y realizar la investigación humanística, científica y tecnológica, así como la creación intelectual y artística.

La Universidad Privada Antenor Orrego (UPAO) tiene una población aproximada de quince mil estudiantes. En cada ciclo académico ingresan aproximadamente tres mil quinientos estudiantes que provienen de diferentes partes del país, siendo sus preferencias las carreras de medicina humana, ingeniería civil y administración. En todas las carreras se desarrolla la creatividad en los campos específicos de su experticia, lo que se constata en las diversas Ferias académicas que se realizan.

Aunque los estudiantes tienen la oportunidad de participar en ferias académicas, son pocas las oportunidades de que los estudiantes puedan desarrollar una creatividad que les permita realizar luego sus actividades profesionales con capacidades sociales en un entorno de trabajo en equipo. Además, en profesiones muy ligadas a la causalidad y la lógica, son pocas las oportunidades de desarrollar una imaginación ligada a la creación de historias, una creatividad narrativa, que proporcionan un vuelo imaginativo mayor. De este modo, los estudiantes pueden ser formados en las capacidades duras de su profesión, pero no se adecuan

a los requerimientos sociales de su actividad profesional, tienen pocas oportunidades de expresar sus ideas apoyándose en la diversidad del lenguaje tanto verbal como no verbal.

Este aspecto es importante porque una de las formas en que la creatividad se expresa es la creatividad narrativa (Artola González et al., 2012), que es una forma de pensamiento divergente cuando se emplea en la solución de problemas verbales. Es la capacidad de una persona para imaginar y explicar mediante el lenguaje mediante tres componentes: la fluidez verbal, es decir, la capacidad de generar variados discursos; mediante la flexibilidad, es decir, la capacidad de adaptarse a parámetros con solvencia; y, finalmente, mediante la originalidad, que es un discurso nuevo e innovador. Es en estos campos en que la formación profesional de estos estudiantes no se consolida.

Al Taller de Teatro UPAO ingresan estudiantes de todas las facultades, predominando los de Ciencias de la Comunicación. Se trabaja con veinte estudiantes regulares y algunos estudiantes libres, entre hombres y mujeres, que antes no han tenido la oportunidad de realizar actividades creativas. Y se constata cada inicio de taller, las dificultades para conversar con fluidez, utilizar su imaginación para crear en colaboración, demostrando ideas convencionales. En general, los estudiantes se ven obligados a elegir una actividad para complementar sus créditos académicos, sin un verdadero interés por hacer teatro.

## **1.2. Formulación del problema sobre la propuesta**

### **1.2.1. Problema general.**

¿De qué manera la propuesta de aplicación de un taller de creación colectiva influye en el fortalecimiento de la creatividad narrativa en los estudiantes del taller de teatro UPAO de la Universidad Privada Antenor Orrego de Trujillo, Región La Libertad?

### **1.2.2. Formulación de los problemas específicos.**

- ¿De qué manera la propuesta de aplicación del taller de creación colectiva influye en el fortalecimiento de la fluidez de la creatividad narrativa en los estudiantes del taller de teatro UPAO de la Universidad Privada Antenor Orrego De Trujillo, Región La Libertad?
- ¿De qué manera la propuesta de aplicación del taller de creación colectiva influye en el fortalecimiento de la flexibilidad de la creatividad narrativa en los estudiantes del taller de teatro UPAO de la Universidad Privada Antenor Orrego De Trujillo, Región La Libertad?
- ¿De qué manera la propuesta de aplicación del taller de creación colectiva influye en el fortalecimiento de la originalidad de la creatividad narrativa en los estudiantes del taller

de teatro UPAO de la Universidad Privada Antenor Orrego De Trujillo, Región La Libertad?

### **1.3. Objetivos de la propuesta educativa**

#### **1.3.1. Objetivo general.**

Determinar de qué manera la propuesta de aplicación de un taller de creación colectiva influye en la creatividad narrativa en los estudiantes del taller de teatro UPAO de la Universidad Privada Antenor Orrego De Trujillo, Región La Libertad.

#### **1.3.2. Objetivos específicos.**

- Determinar de qué manera la propuesta de aplicación de un taller de creación colectiva influye en el fortalecimiento de la fluidez de la creatividad narrativa en los estudiantes del taller de teatro UPAO de la Universidad Privada Antenor Orrego De Trujillo, Región La Libertad.
- Determinar de qué manera la propuesta de aplicación de un taller de creación colectiva influye en el fortalecimiento de la flexibilidad de la creatividad narrativa en los estudiantes del taller de teatro UPAO de la Universidad Privada Antenor Orrego De Trujillo, Región La Libertad
- Determinar de qué manera la propuesta de aplicación de un taller creación colectiva influye en el fortalecimiento de la originalidad de la creatividad narrativa en los estudiantes del taller de teatro UPAO de la Universidad Privada Antenor Orrego De Trujillo, Región La Libertad.

### **1.4. Justificación e importancia de la propuesta**

La presente propuesta propone una estrategia educativa innovadora en el área de la educación universitaria. Es la oportunidad para sistematizar los resultados empíricos del trabajo educativo que se viene realizando con exitosos resultados previos.

La integralidad de la educación universitaria implica no sólo la formación en las competencias propias del área profesional sino aquellas relacionadas con otras formas epistemológicas de ver la realidad. Ello permite tener una visión amplia de la cultura de un profesional académico.

Formar profesionales que pueden apreciar la realidad social mediante las artes escénicas permite una reflexión del rol social del profesional. La presente propuesta pretende contribuir con este propósito. La UPAO tiene como política estimular la vivencia del arte por lo que beca

a los estudiantes que, teniendo un buen desempeño académico, deciden pertenecer al elenco de la universidad.

A nivel artístico, el desarrollo de la creación colectiva permite realizar una labor creativa que reflexiona y replantea la realidad que es motivo de análisis. La técnica de creación colectiva permite al estudiante mirar todos los planos de la creación: el texto, la dirección escénica y la actuación.

A nivel científico, la presente propuesta sale del marco de la investigación sobre la creatividad que por lo general se concentra en el desarrollo de las capacidades de los niños, pero no en jóvenes y adultos. La creatividad narrativa exige capacidades narrativas que se expresan mejor en el marco de la adultez cuando ya se tiene una mayor experiencia de vida.

## Capítulo II: Propuesta didáctica

La posibilidad de estimular la creatividad narrativa se enlaza con la creación colectiva en función de la producción de una historia que, si bien no se narra, se construye para ser representada, para ser contada a través de la acción. Es el colectivo el que realiza la acción de crear una obra, una propuesta escénica. Los estudiantes universitarios participantes de la presente propuesta, no cuentan experiencia previa en el teatro. De hecho, la mayoría de estudiantes provienen de carreras no relacionadas con el arte. Esto supone, pues, el diseño pedagógico para la adquisición de competencias para la actuación.

La estrategia didáctica más apropiada para la adquisición de competencias prácticas es el taller. Es una metodología participativa orientada por un fin, en el caso de la presente propuesta, la producción de un montaje teatral. Sin embargo, los talleres pedagógicos no sólo son apropiados para adquirir capacidades artísticas. En educación superior son importantes para adquirir información y capacidades de manejo profesional García-Mauricio y García-Martínez (2016). Y es apropiado también porque los estudiantes están agrupados en torno a la construcción de un objetivo común, desarrollando habilidades sociales y de trabajo en equipo que en la actualidad representan el desempeño laboral. Así, se desarrolla el aprender a hacer, el aprender a ser y el aprender a aprender. Andrade y Muñoz (2004) resaltan la perspectiva de los talleres de desarrollar pensamiento crítico porque permite “estudiar y analizar problemas y producir reflexiones, conclusiones o soluciones de conjunto” (p. 254). En el caso de la presente propuesta también se cumplen estas acciones, pero tratándose de arte implica el desarrollo de la creatividad como eje central de la acción. Y en el caso del teatro, el trabajo en equipo se trata de una característica propia.

Para Ander-Egg (1991; ver también Betancurt, Guevara y Fuentes, 2011) la estrategia pedagógica del taller implica en primer lugar entender que no se trabaja un programa sino se logran objetivos, la actividad didáctica está centrada solucionar problemas. En segundo lugar, el profesor se integra dentro del trabajo en equipo para la reflexión y el enriquecimiento de los aportes para la solución de esos problemas. Las actividades se realizan para resolver problemas reales por lo que se relacionan a conocimientos, capacidades y habilidades. El docente ayuda al participante a aprender a aprender por lo que la teoría se relaciona con la práctica. Finalmente, debe ser un proyecto factible, realizable.

El taller de creación colectiva como propuesta didáctica está planificada en tres fases. La primera desarrolla las capacidades actorales relacionadas con la representación y la creación de improvisaciones grupales. Implican actividades de juegos y ejercicios de entrenamiento actoral y de creación de situaciones dramáticas resueltas en grupo. Estas actividades influyen

en la proposición de muchas ideas individuales y colectivas que estimulan en el fortalecimiento de la fluidez de la creatividad narrativa. Es indispensable para llegar a la creación colectiva con las capacidades actorales y de trabajo creativo colectivo para pasar a la siguiente etapa.

La segunda fase implica la creación del texto. Para la presente propuesta no se ha trabajado un texto creado por el colectivo. Eso requeriría mucha más sesiones de elaboración como el que suele suceder en los grupos profesionales de teatro de creación colectiva. La opción que se tomó fue trabajar la creación colectiva del texto a partir de un texto ya creado, la obra *The Summoning of Everymann*, que traducida al español podría ser *La invocación de cualquiera*. Ésta es una obra medieval catalogada como moral de autor anónimo. En esta obra el protagonista, Everyman (Cualquiera), debe morir y presentarse para su juicio final. Como su vida ha sido disoluta teme presentarse e ir al infierno. Por ello en su trayecto, Everyman va buscando a su familia, sus posesiones, la belleza, los sentidos, la sabiduría y las buenas obras (todos son personajes). Nadie quiere acompañarlo o le prometen hacerlo, pero desisten. Sólo las buenas obras le acompañan a su juicio final. La obra se trata pues, del sentido de la vida y de las acciones. Escogimos la obra porque permitió que los estudiantes planteen una discusión del sentido de propósito en la vida y porque durante el proceso del montaje exploren el reconocimiento de las posibilidades de su cuerpo y de su voz en tanto que no representan tipos sino ideas y también porque propicia la discusión, el pensamiento crítico, mediante el ejercicio de improvisaciones dramáticas que fueron desarrollando la capacidad de su creatividad narrativa. Los estudiantes ejercitaron la reestructuración del texto como producto de sus vivencias, relacionándolas con la supertarea, el tema, y los subtemas de la obra. De esa manera, pudieron definir la caracterización de sus acciones y objetivos como personajes en cada una de las secuencias escénicas. Llegar a acuerdos ejercita la flexibilidad de la creatividad narrativa.

La última fase, incluye el proceso de encontrar la forma estética escénica, es la creación colectiva de la toma de decisiones ya no del texto dramático sino del texto escénico, es decir, la serie de acciones que revelarán el texto y sus intenciones. El colectivo también es capaz de producir este texto. El docente también está incluido en el colectivo y ayuda a resumir y a asegurar las formas. El montaje debe construirse y ensayarse para la representación frente al público. El trabajo estético formal está relacionado con la originalidad de la creatividad narrativa.

El proceso, entonces, puede verse como el desarrollo de capacidades encadenadas y sucesivas a la consecución de la competencia final: desarrollar capacidades actorales y de improvisaciones colectivas que preparan para el trabajo de creación de la obra sobre la base de

un texto; cuando el texto está listo, se trabaja la creación colectiva del espectáculo. El producto, objetivo final del taller, se exhibe al público.

El taller se desarrolló en 120 horas, en dos meses, durante ocho semanas. Las sesiones del taller se programaron 3 veces por semana, 3 horas cada sesión, los lunes, miércoles y viernes. Las sesiones eran reforzadas por 2 sesiones de laboratorio, los martes y jueves, que también tenían una duración de 3 horas. Estas sesiones de laboratorio se programaron con la finalidad de que aquellos estudiantes que no podían asistir al taller por algún inconveniente en su programación de clases pudieran adquirir las competencias; con el tiempo, estas sesiones de laboratorio también sirvieron para que los grupos elaboraran improvisaciones y fijaran los acuerdos en la construcción de las escenas.

**Tabla 1.** *Distribución de las horas del Taller de Creación Colectiva*

Semana		Taller			Laboratorio		Total
Días	Lunes	Miércoles	Viernes	Martes	Jueves		
<b>Horas</b>	3	3	3	3	3	15 horas por semana x 8 semanas = 120 horas	

**Nota de tabla:** elaboración propia

A continuación, se muestra un gráfico donde, se especifica las unidades de aprendizaje y sus sesiones correspondientes.

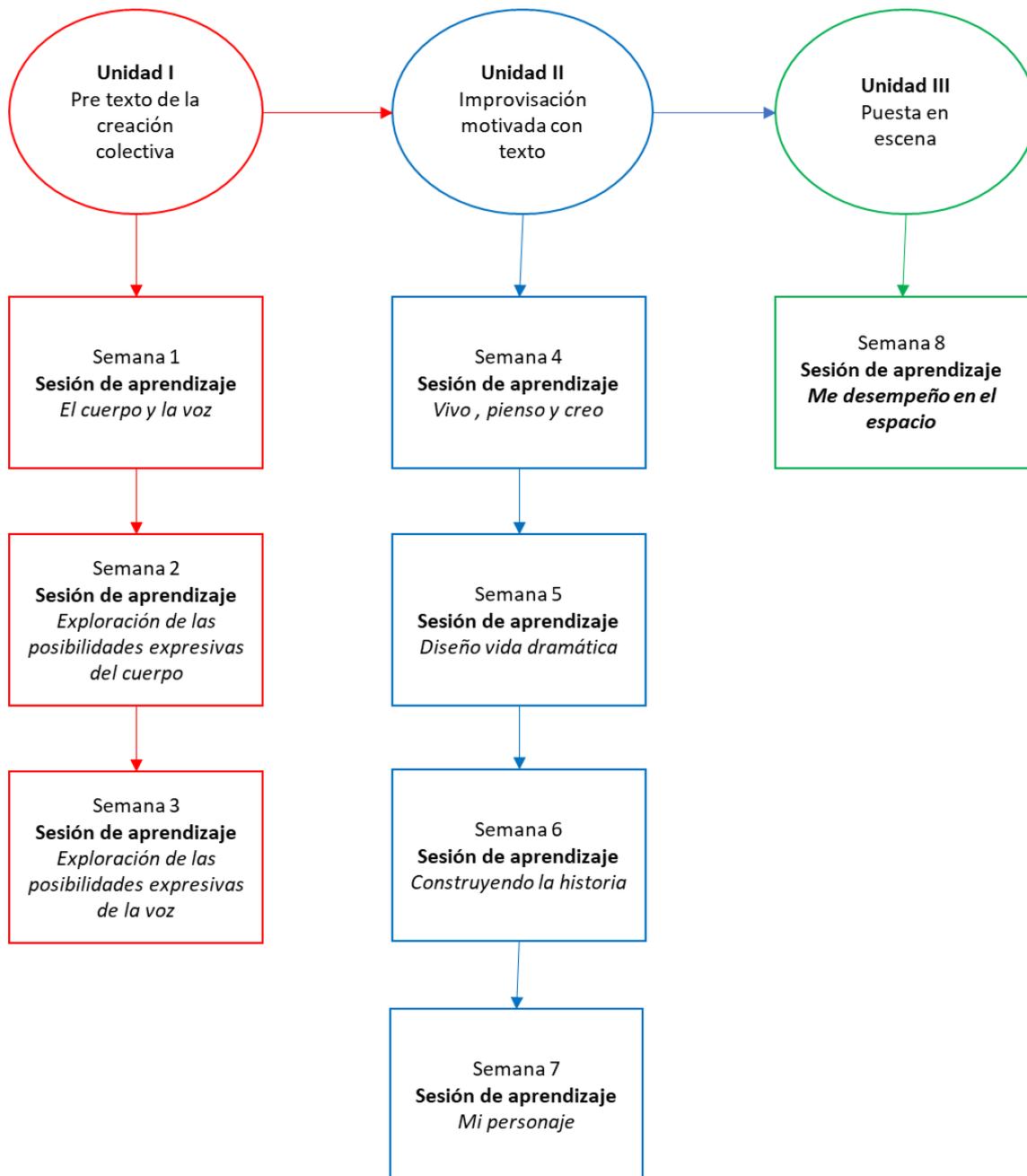


Figura 1. Relación de unidades de aprendizaje con sus respectivas sesiones. Elaboración propia.

Seguidamente se presenta la programación de las unidades y las sesiones de aprendizaje en detalle, con las respectivas evaluaciones.



<p><b>Procedimentales</b></p> <p>-Ejecuta ejercicios de liberación y tensión corporal y vocal</p> <p>- Ejecuta ejercicios de liberación – tensión corporal y vocal</p> <p>Reconoce, mediante juegos y ejercicios su cuerpo y su voz</p>	<p>contención y liberación de su energía corporal</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ El docente monitorea el trabajo de cada alumno.</li> </ul> <p><b>2.- DESARROLLO</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Experimentan la liberación de la energía corporal con indicaciones, modelación y explicaciones de la docente</li> <li>▪ En subgrupos alternan roles de empujar y recibir impulsos</li> <li>▪ El docente monitorea el trabajo realizado</li> </ul>	<p>60 min</p> <p>30</p>	<p>Exploración vivencial</p> <p>Juegos e improvisación</p> <p>Reflexión</p>	<p>Auditorio</p> <p>Ropa de trabajo</p> <p>Multimedia</p> <p>USB</p>
<p><b>Actitudinales</b></p> <p>Respeto y laboriosidad.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Práctica la liberación de la energía corporal a través de los siguientes ejercicios:</li> <li>- Juegos de carrera de relevos divididos en dos grupos que incluyen los hinchas (para alentar)</li> <li>- Aprecia autocrítica y críticamente el trabajo propio y el de los demás</li> </ul> <p><b>3.- SINTESIS</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Reflexionan sobre el proceso de liberación de la energía corporal y vocal</li> <li>▪ Explican la importancia de la utilización del cuerpo y la voz en la creación teatral y en la vida cotidiana</li> </ul>			

Bibliografía de la sesión de aprendizaje;

- Barba, E. (1988). Anatomía del actor. Diccionario de antropología teatral. México. Colección Escenología.
- Davis, F. (1994). La comunicación no verbal. Madrid: Alianza
- Johnstone, Keith (2008) *Impro “improvisación y teatro”*. Santiago de Chile: Cuatro Vientos.
- Grotowski, J. (1972). Hacia un teatro pobre. Madrid: Siglo XXI.
- Laban, R. (1993). Danza educativa moderna. Barcelona: Paidós.
- Le Boulch, J. (1991a). Hacia una ciencia del movimiento humano. Barcelona: Paidós
- Motos, T. y García L. (1990). Expresión Corporal. Madrid: Alambra.

**INSTRUMENTO DE EVALUACIÓN**  
**Guía de observación**

**SESIÓN N° 01: EL CUERPO Y LA VOZ**

N°	ESTUDIANTE	INDICADORES					Promedio 20	Observaciones
		1	2	3	4	5		
1	Briones Merino Adriana							
2	Chomba Anaya, Gabriela							
3	Díaz Gonzales, Jessie Mariel							
4	Geldres Alva, Isaac							
5	Hurtado Ravello, Ana							
6	Montes Reina, María Paula							
7	Montreul Salcedo, Ángel							
8	Moreno Ruiz, Kiara							
9	Mory Valverde, Leslie							
10	Muñoz Velarde, Cindy							
11	Noriega Morales, Carmen							
12	Obeso Sicchia Ana							
13	Ocampo Gamarra, José Diego							
14	Olguín Moya, Sergio							
15	Ruiz del Castillo, Claudia							
16	Vargas Amaya, Jorge Esteban							
17	Vargas Lavado, Martín							
18	Vélez Uribe, Álvaro							
19	Ventura Cruzado, Yener							
20	Yupanqui Rabanal, Brandon							

CRITERIO	INDICADORES	PONDERACION
Aplica las posibilidades de liberación - tensión corporal y vocal en improvisaciones	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Reconoce sus posibilidades de liberación y tensión de la energía corporal y vocal, mediante juegos y dinámicas</li> <li>2. Identifica las características de los procesos de la liberación y tensión de la energía corporal y vocal, ejercitándolas</li> <li>3. Explora sus diferentes posibilidades de liberación de la energía corporal y vocal</li> <li>4. Aplica sus posibilidades de liberación y tensión corporal y vocal en improvisaciones dramáticas.</li> <li>5. Valora la importancia del uso de la energía corporal y vocal en el teatro y en la vida</li> </ol>	DESTACADO 4 SUFICIENTE 3 INTERMEDIO 2 BÁSICO 1



<p>características de los elementos y procedimientos de la expresión corporal.</p> <p>-Explora posibilidades de expresión con su cuerpo</p> <p>-Realiza improvisaciones aplicando las posibilidades expresivas de su cuerpo a situaciones dramáticas del contexto</p> <p><b>Actitudinales</b></p> <p>-Participa activamente en la exploración de lo propuesto.</p> <p>-Colabora con los compañeros en la elaboración de improvisaciones colectivas.</p>	<p>secuencias de ejercicios de rotación de la cabeza sobre el cuello, los hombros, el tórax, la cintura, las caderas, las rodillas y los pies.</p> <p>- Los estudiantes escuchan “las 4 estaciones” y expresan con su cuerpo las emociones y sentimientos que la música les provoca. El docente valora el uso del cuerpo, del espacio, el tiempo y la energía en la progresión de los estudiantes</p> <p><b>2.- DESARROLLO</b></p> <p>- Los estudiantes escuchan la explicación del docente sobre los elementos de la expresión corporal y observan la modelación del uso del cuerpo, el espacio, el tiempo y la energía expresando el sentido de la música “las 4 estaciones”</p> <p>- A la consigna del docente: de 2, 4, 6..., los estudiantes se agrupan y expresan, las emociones y sentimientos que, la música “las 4 estaciones” les suscita vivenciándolo con su cuerpo, en el espacio, en el tiempo - ritmo y la energía corporal que la música les suscita</p> <p><b>SINTEISIS</b></p> <p>- Organizados en grupos de 5 integrantes cada grupo improvisan situaciones de la vida cotidiana aplicando las posibilidades expresivas de su cuerpo, en el espacio, con ritmo y energía que las situaciones lo requieran.</p>	<p>30 min</p> <p>20</p> <p>60 min.</p> <p>10 min.</p>	<p>Movimiento corporal</p> <p>Movimiento corporal</p> <p>improvisación</p> <p>Metacognición</p>	<p>Ropa de trabajo</p> <p>Multimedia USB</p>
---	---	---	---	--

	Reflexión final sobre toda la experiencia.			
--	--	--	--	--

Bibliografía de la sesión de aprendizaje:

- Barba, E. (1988). Anatomía del actor. Diccionario de antropología teatral. México. Colección Escenología.
- Davis, F. (1994). La comunicación no verbal. Madrid: Alianza
- Johnstone, Keith (2008) *Impro "improvisación y teatro"*. Santiago de Chile: Cuatro Vientos.
- Grotowski, J. (1972). Hacia un teatro pobre. Madrid: Siglo XXI.
- Laban, R. (1993). Danza educativa moderna. Barcelona: Paidós.
- Le Boulch, J. (1991a). Hacia una ciencia del movimiento humano. Barcelona: Paidós
- Motos, T. y García L. (1990). Expresión Corporal. Madrid: Alambra

**INSTRUMENTO DE EVALUACIÓN**  
**Guía de observación**

**SESIÓN N° 02: EXPRESIÓN CORPORAL**

N°	ESTUDIANTE	INDICADORES					Promedio	Observaciones
		1	2	3	4	5		
1	Briones Merino Adriana							
2	Chomba Anaya, Gabriela							
3	Díaz Gonzales, Jessie Mariel							
4	Geldres Alva, Isaac							
5	Hurtado Ravello, Ana							
6	Montes Reina, María Paula							
7	Montreul Salcedo, Ángel							
8	Moreno Ruiz, Kiara							
9	Mory Valverde, Leslie							
10	Muñoz Velarde, Cindy							
11	Noriega Morales, Carmen							
12	Obeso Sicchia Ana							
13	Ocampo Gamarra, José Diego							
14	Olguín Moya, Sergio							
15	Ruiz del Castillo, Claudia							
16	Vargas Amaya, Jorge Esteban							
17	Vargas Lavado, Martín							
18	Vélez Uribe, Álvaro							
19	Ventura Cruzado, Yener							
20	Yupanqui Rabanal, Brandon							

CRITERIO	INDICADORES	PONDERACION
Aplica las posibilidades expresivas del cuerpo en improvisaciones de situaciones de la vida cotidiana	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Reconoce, mediante ejercicios, las posibilidades expresivas del cuerpo</li> <li>2. Identifica, vivenciando con ejercicios, las características de las distintas posibilidades expresivas de su cuerpo, en el espacio, temo – ritmo y energía</li> <li>3. Explora las diversas posibilidades expresivas de su cuerpo en el espacio, con tempo – ritmo y energía que las 4 estaciones de Vivaldi le suscitan</li> <li>4. Aplica las posibilidades expresivas del cuerpo en improvisaciones de situaciones de la vida cotidiana</li> <li>5. Demuestra perseverancia en la exploración de las diversas posibilidades expresivas de su cuerpo.</li> </ol>	DESTACADO 4 SUFICIENTE 3 INTERMEDIO 2 BÁSICO 1



<p>-Explora posibilidades de expresivas de su voz</p> <p>-Realiza improvisaciones aplicando las posibilidades expresivas de su voz a situaciones dramáticas del contexto</p> <p><b>Actitudinales</b></p> <p>-Participa activamente en la exploración de lo propuesto.</p> <p>-Colabora con los compañeros en la elaboración de improvisaciones colectivas.</p>	<p>4. ¿Qué ... gran hombre? (Dudoso)</p> <p>5. ¡Qué gran hombre! (Alegre)</p> <p>6. Qué gran hombre (Triste)</p> <p>7. Qué gran mujer (Desganado)</p> <p>8. Qué gran mujer (Alegre)</p> <p>9. Qué gran mujer (Triste)</p> <p>10. ¿Qué ...gran mujer? (Dudoso)</p> <p>11. ¡Qué gran mujer! (Decidido)</p> <p>12. ¡Qué gran mujer...! (Sarcástico) }</p> <p>Al finalizar las representaciones se reflexiona mediante las preguntas: ¿han expresado adecuadamente la idea?, ¿qué te faltó?, ¿qué aspectos o recursos expresivos no verbales y para verbales son necesarios al momento de comunicar nuestras ideas oralmente?</p> <p>Los estudiantes infieren el tema y la capacidad a desarrollar en esta sesión.</p> <p>El docente sintetiza las respuestas y menciona que es necesario tomar conciencia sobre la importancia de la expresión oral analizando cada aspecto de su persona.</p> <p><b>2.- DESARROLLO</b></p> <p>- Los estudiantes escuchan y observan las explicaciones y modelamiento del docente sobre el proceso de la expresión oral, de la importancia de la respiración, la fonación, la resonancia y la dicción en la expresión y comunicación de nuestras ideas, emociones y sentimientos.</p> <p>- Los estudiantes, previamente a los ejercicios activos, realizan ejercicios de precalentamiento a través de</p>	<p>80 min</p> <p>50 min.</p> <p>10 min</p>	<p>Movimiento oral</p> <p>Precalentamiento vocal</p> <p>Ejercitación vocal</p> <p>Exploración vocal</p> <p>Improvisación</p> <p>Metacognición</p>	
--	--	--	---	--

	<p>bostezos intencionados, masaje en la laringe con los dedos índice y pulgar en forma de “u”, masaje en la mandíbula, relajación, estiramiento y movimientos de y para agilizar la lengua, moldes vocálicos y consonánticos, pronunciación de trabalenguas.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Luego se habla enfrente de una pared escuchando atentamente la voz y modulando el eco paulatinamente, alternando la distancia a la pared con diferentes timbres, tonos y resonadores.</li> <li>- Utilizar la voz propia a manera de cápsula que nos rodea y que matiza, el ambiente frío, suave o cálido.</li> <li>- Construcción de una campana con la voz, que alterna su tamaño grande a pequeño y viceversa.</li> <li>- Dirigir sonidos a través de un túnel de variado tamaño en forma alterna.</li> <li>- Perforar la pared con la voz.</li> <li>- La dicción se vale de diversos recursos para lograr su pretendido; uno de ellos es la voz que puede ser modulada en diferentes tonos y timbres.</li> <li>- Los estudiantes realizan una secuencia personal de exploración de sus posibilidades expresivas con su voz</li> </ul> <p><b>SINTESIS</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Organizados en grupos de 5 integrantes cada grupo improvisan situaciones de la vida cotidiana aplicando las posibilidades expresivas de su voz, en</li> <li>- Reflexión final sobre toda la experiencia.</li> </ul>			
--	--	--	--	--

Bibliografía de la sesión de aprendizaje:

Grotowski, J. (1981) Hacia un teatro pobre. España. Siglo XXI editores.

KEGREISS, Claudia. (2009) Ejercicios de resonancia y articulación. En: Técnica y entrenamiento vocal para profesionales de la voz. Tomado de la página web: [http://armonizacionvocal.blogspot.com / 2009/03/articulacion-trabajo-con-los.ht](http://armonizacionvocal.blogspot.com/2009/03/articulacion-trabajo-con-los.ht)

**INSTRUMENTO DE EVALUACIÓN**  
**Guía de observación**

**SESIÓN N° 03: EXPRESIÓN ORAL**

N°	ESTUDIANTE	INDICADORES					Promedio	Observaciones
		1	2	3	4	5		
1	Briones Merino Adriana							
2	Chomba Anaya, Gabriela							
3	Díaz Gonzales, Jessie Mariel							
4	Geldres Alva, Isaac							
5	Hurtado Ravello, Ana							
6	Montes Reina, María Paula							
7	Montreul Salcedo, Ángel							
8	Moreno Ruiz, Kiara							
9	Mory Valverde, Leslie							
10	Muñoz Velarde, Cindy							
11	Noriega Morales, Carmen							
12	Obeso Sicchia Ana							
13	Ocampo Gamarra, José Diego							
14	Olguín Moya, Sergio							
15	Ruiz del Castillo, Claudia							
16	Vargas Amaya, Jorge Esteban							
17	Vargas Lavado, Martín							
18	Vélez Uribe, Álvaro							
19	Ventura Cruzado, Yener							
20	Yupanqui Rabanal, Brandon							

CRITERIO	INDICADORES	PONDERACION
Aplica las posibilidades expresivas de su voz en improvisaciones de situaciones de la vida cotidiana	1. Reconoce, mediante ejercicios, las posibilidades expresivas de su voz	<b>DESTACADO</b> 4 <b>SUFICIENTE</b> 3 <b>INTERMEDIO</b> 2 <b>BÁSICO</b> 1
	2. Identifica, vivenciando con ejercicios, las características de las distintas posibilidades expresivas de su voz,	
	3. Explora las diversas posibilidades expresivas de su voz	
	4. Aplica las posibilidades expresivas de su voz en improvisaciones de situaciones de la vida cotidiana	
	5. Demuestra perseverancia en la exploración de las diversas posibilidades expresivas de su cuerpo.	

**UNIVERSIDAD PRIVADA ANTONOR ORREGO**

**ASIGNATURA: Taller de Teatro UPAO**

**Profesor: Omar Tello**

**Lugar: Aula Taller de Teatro UPAO**

**UNIDAD 2: Improvisación motivada con texto**

**SESIÓN DE APRENDIZAJE N° 4**

**“Vivo, Pienso y Creo”**

<b>Competencia(s)</b>	Ejecuta libremente situaciones lúdicas y escénicas que le permita, al estudiante, el desarrollo de habilidades expresivas vocales y corporales en la interacción grupal, para un mejor desenvolvimiento social, el dominio de sí mismo, la aceptación y comprensión del otro y el afianzamiento como ser humano en su ámbito laboral y profesional
<b>Capacidad(es)</b>	Establece la estructura del texto dramático a partir de sus propias vivencias
<b>Indicador(es)</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Reconoce, en un organizador visual los elementos de la estructura de un texto dramático</li> <li>- Explica, con fundamento, las características de los elementos de la estructura del texto dramático</li> <li>- Establece la estructura de un texto dramático, ampliando, a voluntad el inicio o el final del texto seleccionado</li> <li>- Propone la estructura dramático alternativa al texto seleccionado utilizando sus propias vivencias</li> <li>- Demuestra respeto por los aportes de los demás compañeros</li> </ul>

<b>ACCIONES</b> Conceptos, Procesos, Actitudes	<b>SECUENCIA DIDÁCTICA</b>	<b>TIEMPO</b>	<b>TÉCNICA</b>	<b>MEDIOS/ RECURSOS</b>
<b>Conceptuales</b> - <b>Estructura dramática</b> Identifica los elementos y procedimientos de la estructura dramática  <b>Procedimentales</b> -Mediante el dialogo reconocen los elementos de la	<b>1.- APERTURA</b> El profesor presenta un texto dramático motivador y se propicia el diálogo con las preguntas: ¿De qué tratará la obra? ¿Quiénes serán los personajes? ¿Cómo estará organizado el texto? Los estudiantes responden oralmente a las preguntas y se anota en la pizarra. Los estudiantes colectivamente recorren a su memoria y vivencias para precisar	40 min	<i>Lluvia de ideas</i>	

<p>estructura dramática</p> <p>-Identifica en el esquema la estructura externa e interna.</p> <p>-se analiza la estructura interna</p> <p>-Proponen, colectivamente un texto dramático para ser representado</p> <p><b>Actitudinales</b></p> <p>-Participa activamente en la estructuración de un texto dramático.</p> <p>-Colabora con los compañeros en la elaboración de propuestas de un texto.</p>	<p>divergentemente, circunstancias análogas al texto que pueden suceder en la narración estructurándolo con sus conocimientos previos</p> <p>Los estudiantes observan la forma en que se presenta el texto, organizado en escenas. Y se pregunta: ¿Sabes qué es una escena? ¿En qué consiste? Se registran las respuestas.</p> <p>Se presenta la sesión denominada: Establece la estructura del texto dramático a partir de sus propias vivencias</p> <p><b>2.- DESARROLLO</b></p> <p>✓ El docente, mediante la técnica de exposición diálogo, explica a los estudiantes que cuando se habla de la obra teatral debemos diferenciar el texto dramático y la representación teatral.</p> <p>✓ Se presenta: La estructura externa: la organización de la obra. La estructura interna: la organización de la historia que esa obra cuenta. Tradicionalmente, la estructura externa del drama está compuesta por actos y escenas.</p> <p>✓ A continuación, se realiza la lectura dialogada del texto propuesto, para lo cual se solicita la participación de dos estudiantes para asumir los roles.</p> <p>✓ Se reconoce la organización del texto en su estructura externa: los actos</p> <p>✓ Se procede a analizar la estructura interna. Para ello, se realiza una segunda lectura dialogada y en parejas, los estudiantes completan el siguiente cuadro:</p> <table border="1" data-bbox="464 1868 836 2002"> <tr> <td colspan="3">TEMA:</td> </tr> <tr> <td colspan="3">PROPÓSITO:</td> </tr> <tr> <td>Acciones principales</td> <td>Planteamiento</td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td>Nudo</td> <td></td> </tr> </table>	TEMA:			PROPÓSITO:			Acciones principales	Planteamiento			Nudo		<p>90 min</p> <p>50 min.</p> <p>10 min</p>	<p>Exposición dialogo</p> <p>Lectura dialogada</p> <p>Análisis de la estructura</p> <p>Individual y grupal</p> <p>Ejercitación vocal</p> <p>Metacognición</p>	<p>Auditorio</p> <p>Ropa de trabajo</p> <p>Multimedia</p> <p>USB</p>
TEMA:																
PROPÓSITO:																
Acciones principales	Planteamiento															
	Nudo															

	Desenlace			
	<p>✓ Los estudiantes presentan sus respuestas de manera oral y el docente aclara dudas y consolida la información.</p> <p><b>SINTEISIS</b></p> <p>✓ El docente plantea a los estudiantes las siguientes actividades</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Formar equipos de trabajo.</li> <li>- Proponer situaciones dramáticas de la vida cotidiana o problemas, alternativas al texto</li> <li>- Sustentar el propósito comunicativo.</li> <li>- Asignar roles para investigar la situación propuesta mediante lecturas, visitas a páginas web, entrevistas, observación de casos, etc.</li> </ul> <p>✓ Finalmente, registran los acuerdos en sus cuadernos de trabajo.</p> <p>✓ Se cierra la sesión con las preguntas de METACOGNICIÓN - ¿Qué aprendimos hoy? (competencia, capacidades e indicadores)  ¿Cómo lo aprendimos?  ¿Para qué nos sirve lo aprendido?  ¿Qué podemos mejorar la próxima vez que hagamos una actividad similar?</p>			

Bibliografía de la sesión de aprendizaje:

Serrano, R. (1986) La estructura dramática. Encontrado en: [https://docs.google.com/document/d/1ZP7n60eX\\_\\_2nFhjZqDWck1vkr3\\_uHx0BuHbquJU--wU/edit?pli=1](https://docs.google.com/document/d/1ZP7n60eX__2nFhjZqDWck1vkr3_uHx0BuHbquJU--wU/edit?pli=1)

**INSTRUMENTO DE EVALUACIÓN**  
**Guía de observación**

**SESIÓN N° 04: ESTRUCTURA DRAMATICA**

N°	ESTUDIANTE	INDICADORES					Promedio	Observaciones
		1	2	3	4	5		
1	Briones Merino Adriana							
2	Chomba Anaya, Gabriela							
3	Díaz Gonzales, Jessie Mariel							
4	Geldres Alva, Isaac							
5	Hurtado Ravello, Ana							
6	Montes Reina, María Paula							
7	Montreul Salcedo, Ángel							
8	Moreno Ruiz, Kiara							
9	Mory Valverde, Leslie							
10	Muñoz Velarde, Cindy							
11	Noriega Morales, Carmen							
12	Obeso Sicchia Ana							
13	Ocampo Gamarra, José Diego							
14	Olguín Moya, Sergio							
15	Ruiz del Castillo, Claudia							
16	Vargas Amaya, Jorge Esteban							
17	Vargas Lavado, Martín							
18	Vélez Uribe, Álvaro							
19	Ventura Cruzado, Yener							
20	Yupanqui Rabanal, Brandon							

CRITERIO	INDICADORES	PONDERACION
Propone la estructura dramática de un texto	1. Reconoce, en un organizador visual los elementos de la estructura de un texto dramático	<b>DESTACADO</b> 4 <b>SUFICIENTE</b> 3 <b>INTERMEDIO</b> 2 <b>BÁSICO</b> 1
	2. Explica, con fundamento, las características de los elementos de la estructura del texto dramático	
	3. Establece la estructura de un texto dramático, ampliando, a voluntad el inicio o el final del texto seleccionado	
	4. Propone la estructura dramático alternativa al texto seleccionado utilizando sus propias vivencias	
	5. Demuestra respeto por los aportes de los demás compañeros	

## SESIÓN DE APRENDIZAJE N° 5

### “Diseño vida dramática”

<b>Competencia(s)</b>	Ejecuta libremente situaciones lúdicas y escénicas que le permita, al estudiante, el desarrollo de habilidades expresivas vocales y corporales en la interacción grupal, para un mejor desenvolvimiento social, el dominio de sí mismo, la aceptación y comprensión del otro y el afianzamiento como ser humano en su ámbito laboral y profesional
<b>Capacidad(es)</b>	Identifica la supertarea el tema y los subtemas de la obra relacionándolos con sus vivencias
<b>Indicador(es)</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Identifica la súper tarea y el tema central de la obra</li> <li>- Organiza las secuencias de unidades y objetivos de la obra</li> <li>- Identifica los subtemas en cada secuencia de la obra</li> <li>- Identifican el contexto del desarrollo de la obra</li> <li>- Demuestra perseverancia y responsabilidad en la tarea</li> </ul>

<b>ACCIONES</b> Conceptos, Procesos, Actitudes	<b>SECUENCIA DIDÁCTICA</b>	<b>TIEMPO</b>	<b>TÉCNICA</b>	<b>MEDIOS/ RECURSOS</b>
<p><b>Conceptuales</b></p> <p>La supertarea y los objetivos en las situaciones de la obra</p> <p><b>Procedimentales</b></p> <p>-analiza el texto y reconoce la supertarea y el objetivo central</p> <p>-Organiza la secuencia de unidades y objetivos</p> <p>-Realiza improvisaciones teniendo en cuenta los objetivos de los personajes</p> <p><b>Actitudinales</b></p> <p>-Participa activamente en la determinación de</p>	<p><b>1.- APERTURA</b></p> <p>-Los estudiantes improvisan las situaciones análogas al texto, propuestas y comentan:</p> <p>¿De qué tratarán estas situaciones?</p> <p>¿Quiénes serán los personajes?</p> <p>¿Cómo estarán organizado las nuevas situaciones?</p> <p>¿Cuál será el contexto social, económico y político?</p> <p>- Los estudiantes responden oralmente a las preguntas y se anota en la pizarra.</p> <p>- Los estudiantes, organizados en grupos imaginan el tema y los subtemas. Precisan objetivos e intenciones de los personajes en las nuevas situaciones. Definen el contexto. Y responden a las siguientes preguntas: ¿Cómo se determina la supertarea y el objetivo central de la obra?, ¿Cómo se determina los objetivos en las situaciones de la obra? ¿En qué contexto social, económico y político se organizan las nuevas situaciones de la obra? Se registran las respuestas.</p>	<p>60 min</p> <p>20</p> <p>30 min</p> <p>40 min</p>	<p>Improvisación</p> <p>Exposición, dialogo y modelación</p> <p>Trabajo practico</p>	<p>Auditorio</p> <p>Ropa de trabajo</p> <p>Multimedia</p> <p>USB</p>



	¿Qué podemos mejorar la próxima vez que hagamos una actividad similar?			
--	--	--	--	--

**Bibliografía de la sesión de aprendizaje:**

- BOLESLAVSKI, R. y CHEJOV, M. (1998) *El arte del actor*. ESCENOLOGÍA. México.
- CEBALLOS, E. (2013) *Principios de la dirección escénica*. ESCENOLOGÍA. México.
- STANISLAVSKI, K. (2014) *Manual del Actor*. Grupo Editorial Tomo, S.A. de C.V. México.
- STANISLAVSKI, K. (2013) *Sistema y Métodos del Arte Creador*. Grupo Editorial Tomo, S.A. de C.V. México.
- STANISLAVSKI, K. (2013) *El trabajo del actor sobre el personaje*. Grupo Editorial Tomo, S.A. de C.V. México.
- STANISLAVSKI, K. (1983) *Cómo se prepara un actor*. EDITORIAL ARTE Y LITERATURA. Cuba.

**INSTRUMENTO DE EVALUACIÓN**  
**Guía de observación**

**SESIÓN N° 05: La supertarea y los objetivos**

N°	ESTUDIANTE	INDICADORES					Promedio	Observaciones
		1	2	3	4	5		
1	Briones Merino Adriana							
2	Chomba Anaya, Gabriela							
3	Díaz Gonzales, Jessie Mariel							
4	Geldres Alva, Isaac							
5	Hurtado Ravello, Ana							
6	Montes Reina, María Paula							
7	Montreul Salcedo, Ángel							
8	Moreno Ruiz, Kiara							
9	Mory Valverde, Leslie							
10	Muñoz Velarde, Cindy							
11	Noriega Morales, Carmen							
12	Obeso Sicchia Ana							
13	Ocampo Gamarra, José Diego							
14	Olguín Moya, Sergio							
15	Ruiz del Castillo, Claudia							
16	Vargas Amaya, Jorge Esteban							
17	Vargas Lavado, Martín							
18	Vélez Uribe, Álvaro							
19	Ventura Cruzado, Yener							
20	Yupanqui Rabanal, Brandon							

CRITERIO	INDICADORES	PONDERACION
Identifica las situaciones y objetivos en la secuencia de la obra	1. Identifica la súper tarea y el tema central de la obra	DESTACADO 4 SUFICIENTE 3 INTERMEDIO 2 BÁSICO 1
	2. Organiza las secuencias de unidades y objetivos de la obra	
	3. Identifica los subtemas en cada secuencia de la obra	
	4. Identifican el contexto del desarrollo de la obra	
	5. Demuestra perseverancia y responsabilidad en la tarea	

## SESIÓN DE APRENDIZAJE N° 6

### “Construyendo la historia”

<b>Competencia(s)</b>	Ejecuta libremente situaciones lúdicas y escénicas que le permita, al estudiante, el desarrollo de habilidades expresivas vocales y corporales en la interacción grupal, para un mejor desenvolvimiento social, el dominio de sí mismo, la aceptación y comprensión del otro y el afianzamiento como ser humano en su ámbito laboral y profesional
<b>Capacidad(es)</b>	Improvisa propuestas de las secuencias de situaciones conflictivas
<b>Indicador(es)</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Establece las situaciones conflictivas en cada secuencias de la obra</li> <li>- Identifica las acciones y los objetivos de los personajes en cada situación de la secuencia de la obra</li> <li>- Improvisa las acciones y objetivos de los personajes en cada situación de la obra</li> <li>- Es creativo en sus propuestas</li> </ul>

ACCIONES Conceptos, Procesos, Actitudes	SECUENCIA DIDÁCTICA	TIEMPO	TÉCNICA	MEDIO S/ RECURSOS				
<b>Conceptuales</b>  <b>Situaciones conflictivas</b> Identifica las secuencias de las situaciones conflictivas  <b>Procedimentales</b>  Comprende los mecanismos para determinar la historia, los personajes, los conflictos y el contexto, en una situación conflictiva	<b>1.- APERTURA</b> - Observan el vídeo del Acto III, escena V de la obra “Romeo y Julieta” diálogo con las preguntas: ¿Cuál es la historia o argumento de esta parte de la obra? ¿Quiénes son los personajes? ¿Qué hacen Romeo y Julieta? ¿Por qué? - Los estudiantes responden oralmente a las preguntas y se anota en la pizarra. - Los estudiantes, en su grupo, revisan la historia o argumento de la situación conflictiva que les tocó por sorteo, identifican los personajes que intervienen, determinan las acciones y objetivos de los personajes en la situación conflictiva, determinan el contexto. El profesor monitorea los grupos y declara: Hoy vamos a secuenciar la obra e improvisar las situaciones conflictivas  <b>2.- DESARROLLO</b> ✓ El docente, mediante la técnica de exposición diálogo, explica a los estudiantes los procedimientos para determinar los personajes, las acciones y objetivos de los personajes en las situaciones de la obra, siguiendo, como ejemplo el siguiente esquema:	40 min	Observación de video Exposición diálogo	Auditorio Ropa de trabajo Multimedia USB				
	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td colspan="3" style="text-align: center;">PRIMERA SECUENCIA:</td> </tr> <tr> <td style="width: 33%;">PERSONAJES</td> <td style="width: 33%;">¿QUE HACEN?</td> <td style="width: 33%;">¿POR QUÉ?</td> </tr> </table>	PRIMERA SECUENCIA:			PERSONAJES	¿QUE HACEN?	¿POR QUÉ?	80 min
PRIMERA SECUENCIA:								
PERSONAJES	¿QUE HACEN?	¿POR QUÉ?						

<p>-Organizan situaciones conflictivas con sus personajes, las acciones y objetivos de los personajes y su respectivo contexto</p> <p>-Aprueban y corrigen propuestas</p> <p>-Realiza improvisaciones de las situaciones conflictivas propuestas</p> <p><b>Actitudinales</b></p> <p>-Participa activamente en la organización de las situaciones conflictivas.</p> <p>-Colabora con los compañeros en las improvisaciones de situaciones conflictivas.</p>					Desarrollo de esquema			
	ROMEO	<p><b>ACCIONES</b></p> <p><b>INICIO</b> Despierta. Está preocupado</p> <p><b>DESARROLLO</b> No se quiere ir, pero se tiene que ir</p> <p><b>FINAL</b> Huye</p>	<p><b>OBJETIVOS</b></p> <p>Tiene que fugar. Ha matado al primo de Julieta</p> <p>Ama a Julieta con quien acaba de consumir su matrimonio</p> <p>Si se queda, lo matan</p>		Lucha política entre los MONTESCO Y LOS CAPULETO			
	JULIETA	<p><b>ACCIONES</b></p> <p><b>INICIO</b> No quiere despertar, pero, tiene que despertar</p> <p><b>DESARROLLO</b> No quiere que Romeo se vaya, pero, al mismo tiempo quiere que se vaya</p> <p><b>FINAL</b> Ayuda a Romeo a huir</p>	<p><b>OBJETIVOS</b></p> <p>Ha dormido con Romeo, su amor, su esposo. Está feliz</p> <p>Ama a Romeo y no quiere que lo maten</p> <p>Si se queda, lo matan</p>		Individual y grupal			
						<p>✓ Los estudiantes, siguiendo el modelo, determinan, la situación, los personajes, las acciones y objetivos de los personajes y el contexto.</p> <p>✓ Presentan al pleno sus propuestas, corrigen, aprueban e improvisan las propuestas</p> <p><b>SINTESIS</b></p> <p>✓ El docente plantea a los estudiantes las siguientes actividades</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Cada grupo investiga sobre los conflictos dramáticos y presentan un ensayo sobre el tema</li> <li>- Cada integrante de los grupos propone mejoras al cuadro de acciones y objetivos de la situación que les corresponda</li> <li>- Eligen un personaje de la situación conflictiva y proponen su construcción</li> <li>- Investigan sobre el personaje escénico y como construirlo</li> </ul>	50 min.	

	✓ Finalmente, registran los acuerdos en sus cuadernos de trabajo. ✓ Se cierra la sesión con las preguntas de METACOGNICIÓN - ¿Qué aprendimos hoy? (competencia, capacidades e indicadores) ¿Cómo lo aprendimos? ¿Para qué nos sirve lo aprendido? ¿Qué podemos mejorar la próxima vez que hagamos una actividad similar?	10 min	Metacognición	
--	--	--------	---------------	--

Bibliografía de la sesión de aprendizaje:

- BOLESLAVSKI, R. y CHEJOV, M. (1998) El arte del actor. México. ESCENOLOGÍA
- CEBALLOS, E. (2013) Principios de la dirección escénica. México. ESCENOLOGÍA.
- STANISLAVSKI, K. (2014) Manual del Actor. México. Grupo Editorial Tomo, S.A. de C.V.
- STANISLAVSKI, K. (2013) Sistema y Métodos del Arte Creador. México. Grupo Editorial Tomo, S.A. de C.V...
- STANISLAVSKI, K. (2013) El trabajo del actor sobre el personaje. México. Grupo Editorial Tomo, S.A. de C.V
- STANISLAVSKI, K. (1983) Cómo se prepara un actor. Cuba. EDITORIAL ARTE Y LITERATURA.

**INSTRUMENTO DE EVALUACIÓN**  
**Guía de observación**

**SESIÓN N° 06: SECUENCIAS DE SITUACIONES CONFLICTIVAS**

N°	ESTUDIANTE	INDICADORES				Promedio	Observaciones
		1	2	3	4		
1	Briones Merino Adriana						
2	Chomba Anaya, Gabriela						
3	Díaz Gonzales, Jessie Mariel						
4	Geldres Alva, Isaac						
5	Hurtado Ravello, Ana						
6	Montes Reina, María Paula						
7	Montreul Salcedo, Ángel						
8	Moreno Ruiz, Kiara						
9	Mory Valverde, Leslie						
10	Muñoz Velarde, Cindy						
11	Noriega Morales, Carmen						
12	Obeso Sicchia Ana						
13	Ocampo Gamarra, José Diego						
14	Olguín Moya, Sergio						
15	Ruiz del Castillo, Claudia						
16	Vargas Amaya, Jorge Esteban						
17	Vargas Lavado, Martín						
18	Vélez Uribe, Álvaro						
19	Ventura Cruzado, Yener						
20	Yupanqui Rabanal, Brandon						

CRITERIO	INDICADORES	PONDERACION	
PROPONE E IMPROVISA SITUACIONES CONFLICTIVAS	1. Establece las situaciones conflictivas en cada secuencia de la obra	DESTACADO	5
	2. Identifica las acciones y los objetivos de los personajes en cada situación de la secuencia de la obra	SUFICIENTE	4
	3. Improvisa las acciones y objetivos de los personajes en cada situación de la obra	INTERMEDIO	3
	4. Es creativo en sus propuestas	BÁSICO	2
		D. BASICO	1



<p>- Improvisan las características de los personajes de las situaciones escénicas</p> <p>-</p> <p><b>Actitudinales</b></p> <p>-Participa activamente en la improvisación de las características de los personajes en las situaciones de la obra</p> <p>-Es creativo en la caracterización de su personaje.</p>	Personajes	Aspecto físico	Aspecto psicológico	Aspecto social	Aspecto teatral	Trabajo práctico
	<p>- Los estudiantes, en sus grupos, determinan las características de los personajes siguiendo las orientaciones del docente y del esquema. El docente monitorea el trabajo de los grupos</p> <p><b>SINTESIS</b></p> <p>- Los estudiantes, en sus grupos, siguiendo el modelo y las orientaciones del profesor, ejercitan las características físicas, psicológicas, sociales y teatrales de sus personajes. El docente monitorea y asesora los grupos con información complementaria</p> <p>- Cada grupo improvisa las características de sus personajes, en las situaciones de la obra para la apreciación crítica de los demás grupos</p> <p>Se cierra la sesión con las preguntas de <b>METACOGNICIÓN</b> - ¿Qué aprendimos hoy? (competencia, capacidades e indicadores)</p> <p>¿Cómo lo aprendimos?</p> <p>¿Para qué nos sirve lo aprendido?</p> <p>¿Qué podemos mejorar la próxima vez que hagamos una actividad similar?</p>				70 min.	Ejercitan características
					10	
					10 min	Metacognición

Bibliografía de la sesión de aprendizaje:

ARRAU, S. (1961) Estudio del personaje teatral. Lima, Servicio de Publicaciones del T.U. de San Marcos.

BOLESLAVSKI, R. y CHEJOV, M. (1998) El arte del actor. México. ESCENOLOGÍA

CEBALLOS, E. (2013) Principios de la dirección escénica. México. ESCENOLOGÍA.

STANISLAVSKI, K. (2014) Manual del Actor. México. Grupo Editorial Tomo, S.A. de C.V.

STANISLAVSKI, K. (2013) Sistema y Métodos del Arte Creador. México. Grupo Editorial Tomo, S.A. de C.V...

STANISLAVSKI, K. (2013) El trabajo del actor sobre el personaje. México. Grupo Editorial Tomo, S.A. de C.V

STANISLAVSKI, K. (1983) Cómo se prepara un actor. Cuba. EDITORIAL ARTE Y LITERATURA.

**INSTRUMENTO DE EVALUACIÓN**  
**Guía de observación**

**SESIÓN N° 07: EL PERSONAJE TEATRAL**

N°	ESTUDIANTE	INDICADORES				Promedio	Observaciones
		1	2	3	4		
1	Briones Merino Adriana						
2	Chomba Anaya, Gabriela						
3	Díaz Gonzales, Jessie Mariel						
4	Geldres Alva, Isaac						
5	Hurtado Ravello, Ana						
6	Montes Reina, María Paula						
7	Montreul Salcedo, Ángel						
8	Moreno Ruiz, Kiara						
9	Mory Valverde, Leslie						
10	Muñoz Velarde, Cindy						
11	Noriega Morales, Carmen						
12	Obeso Sicchia Ana						
13	Ocampo Gamarra, José Diego						
14	Olguín Moya, Sergio						
15	Ruiz del Castillo, Claudia						
16	Vargas Amaya, Jorge Esteban						
17	Vargas Lavado, Martín						
18	Vélez Uribe, Álvaro						
19	Ventura Cruzado, Yener						
20	Yupanqui Rabanal, Brandon						

CRITERIO	INDICADORES	PONDERACION	
PROPONE EL PERSONAJE TEATRAL	1. Identifica, las características de su personaje en las situaciones de la obra	DESTACADO	5
	2. Propone la caracterización de su personaje en las situaciones de la obra	SUFICIENTE	4
	3. Improvisa la propuesta de la caracterización de su personaje en las situaciones de la obra	INTERMEDIO	3
	4. Es creativo en sus propuestas	BÁSICO	2
		D. BASICO	1

**UNIVERSIDAD PRIVADA ANTONOR ORREGO**

**ASIGNATURA: Taller de Teatro UPAO**

**Profesor: Omar Tello**

**Lugar: Aula Taller de Teatro UPAO**

**UNIDAD 3: Puesta en escena**

**SESIÓN DE APRENDIZAJE N° 8**

**“Me desempeño en el espacio”**

<b>Competencia(s)</b>	Ejecuta libremente situaciones lúdicas y escénicas que le permita, al estudiante, el desarrollo de habilidades expresivas vocales y corporales en la interacción grupal, para un mejor desenvolvimiento social, el dominio de sí mismo, la aceptación y comprensión del otro y el afianzamiento como ser humano en su ámbito laboral y profesional
<b>Capacidad(es)</b>	Improvisa propuesta de la disposición escénica de su personaje en las situaciones de la obra
<b>Indicador(es)</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Identifica los lugares de los hechos en las secuencias escénicas</li> <li>- Configura con su cuerpo las distintas posibilidades de disposición escénica de su personaje en las situaciones de la obra</li> <li>- Improvisa su propuesta de las disposición escénica de su personaje en las situaciones de la obra</li> <li>- Demuestra creatividad en su propuesta</li> </ul>

ACCIONES Conceptos, Procesos, Actitudes	SECUENCIA DIDÁCTICA	TIEM PO	TÉCNICA	MEDIOS / RECURS OS
<b>Conceptuales</b>  <b>Situaciones conflictivas</b> Identifica las disposiciones del actor en el escenario  <b>Procedimentales</b>  - Reconocen, vivenciando	<b>1.- APERTURA</b>  - Realizan dinámicas de calentamiento corporal desplazándose por las diferentes zonas niveles y direcciones del escenario - El docente pide que todos se desplacen, utilizando sus conocimientos previos, a la derecha, a la izquierda, al centro, a la parte superior, a la parte inferior, superior derecha, superior izquierda; inferior derecha, inferior izquierda - El profesor pregunta: ¿Cuántos planos tiene el escenario? ¿Cuántas zonas? ¿Cuántas diagonales? ¿Cuántos ejes? Los estudiantes responden verbalmente y se anotan en la pizarra	30 min	Dinámica corporal	

<p>las diferentes posibilidades de movimiento en el espacio escénico</p> <p>- Componen la configuración escénica en función del sentido de la obra y de los objetivos de cada situación escénica</p> <p>- Improvisan propuesta disposición escénica en función del sentido de la obra y de los objetivos de cada situación escénica</p> <p><b>Actitudinales</b></p> <p>-Participa activamente en la exploración de las diferentes posibilidades de desplazamiento o escénico.</p> <p>-Colabora con los compañeros en las improvisaciones de configuración del sentido de la obra y de los objetivos de los personajes en cada</p>	<p>- El profesor pide: Desplácese al foro, al proscenio, al tercer plano, al segundo plano, al primer plano</p> <p>- El profesor presenta el tema: hoy vamos a improvisar en las diferentes disposiciones escénicas del escenario</p> <p><b>2.- DESARROLLO</b></p> <p>- El docente, mediante la técnica de exposición diálogo, explica y modela las diferentes posibilidades que tiene el actor de disponer del escenario comprendiendo las funciones de los planos, las zonas, las diagonales <a href="https://www.youtube.com/watch?v=uClKY09T7Pw">https://www.youtube.com/watch?v=uClKY09T7Pw</a></p> <p>- Los estudiantes se desplazan por el escenario reconociendo los diferentes planos, diagonales y zonas. Luego se desplazan por los diferentes planos, diagonales y zonas en función de los objetivos de sus personajes configurando el sentido de la obra y de cada situación escénica. El docente monitorea el trabajo escénico como el “tercer ojo” que verifica la composición escénica en función de los objetivos y la supertarea.</p> <p><b>SINTEISIS</b></p> <p>- Cada grupo improvisa la disposición escénica de sus personajes configurando el sentido y los objetivos de sus personajes en las situaciones escénicas de la obra</p> <p>- Cada grupo aprecia el trabajo de sus compañeros y sugieren mejoras. El docente asesora los trabajos con información complementaria.</p> <p>Se cierra la sesión con las preguntas de METACOGNICIÓN - ¿Qué aprendimos hoy? (competencia, capacidades e indicadores)  ¿Cómo lo aprendimos?  ¿Para qué nos sirve lo aprendido?  ¿Qué podemos mejorar la próxima vez que hagamos una actividad similar?</p>	<p>60 min</p> <p>70 min.</p> <p>10</p> <p>10 min</p>	<p>Exposición dialogo. modelamiento</p> <p>Trabajo práctico</p> <p>improvisación</p> <p>Metacognición</p>	<p>Auditorio</p> <p>Ropa de trabajo</p> <p>Multimedia</p> <p>USB</p>
---	---	--	---	--

situación escénica				
-----------------------	--	--	--	--

**Bibliografía de la sesión de aprendizaje:**

ARRAU, S. (1961) Estudio del personaje teatral. Lima, Servicio de Publicaciones del T.U. de San Marcos.

BOLESLAVSKI, R. y CHEJOV, M. (1998) El arte del actor. México. ESCENOLOGÍA

CEBALLOS, E. (2013) Principios de la dirección escénica. México. ESCENOLOGÍA.

STANISLAVSKI, K. (2014) Manual del Actor. México. Grupo Editorial Tomo, S.A. de C.V.

STANISLAVSKI, K. (2013) Sistema y Métodos del Arte Creador. México. Grupo Editorial Tomo, S.A. de C.V...

STANISLAVSKI, K. (2013) El trabajo del actor sobre el personaje. México. Grupo Editorial Tomo, S.A. de C.V

STANISLAVSKI, K. (1983) Cómo se prepara un actor. Cuba. EDITORIAL ARTE Y LITERATURA.

- <https://www.youtube.com/watch?v=uCIKY09T7Pw>

**INSTRUMENTO DE EVALUACIÓN**  
**Guía de observación**

**SESIÓN N° 08: EL PERSONAJE TEATRAL**

N°	ESTUDIANTE	INDICADORES				Promedio	Observaciones
		1	2	3	4		
1	Briones Merino Adriana						
2	Chomba Anaya, Gabriela						
3	Díaz Gonzales, Jessie Mariel						
4	Geldres Alva, Isaac						
5	Hurtado Ravello, Ana						
6	Montes Reina, María Paula						
7	Montreul Salcedo, Ángel						
8	Moreno Ruiz, Kiara						
9	Mory Valverde, Leslie						
10	Muñoz Velarde, Cindy						
11	Noriega Morales, Carmen						
12	Obeso Sicchia Ana						
13	Ocampo Gamarra, José Diego						
14	Olguín Moya, Sergio						
15	Ruiz del Castillo, Claudia						
16	Vargas Amaya, Jorge Esteban						
17	Vargas Lavado, Martín						
18	Vélez Uribe, Álvaro						
19	Ventura Cruzado, Yener						
20	Yupanqui Rabanal, Brandon						

CRITERIO	INDICADORES	PONDERACION
Improvisa propuesta de la disposición escénica de su personaje en las situaciones de la obra	1. Identifica los lugares de los hechos en las secuencias escénicas.	DESTACADO 5
	2. Configura con su cuerpo las distintas posibilidades de disposición escénica de su personaje en las situaciones de la obra	SUFICIENTE 4
	3. Improvisa su propuesta de la disposición escénica de su personaje en las situaciones de la obra	INTERMEDIO 3
	4. Demuestra creatividad en su propuesta	BÁSICO 2 D. BASICO 1

## Capítulo III: Referentes teóricos que sustentan la propuesta

### 3.1. Fundamentos de la Propuesta Educativa

#### 3.1.1. Fundamentos filosóficos.

La creatividad es un tema que ocupa a los filósofos de la educación, debido a que tiene que ver con la finalidad de la educación, especialmente en la educación superior. Los saberes no aseguran la capacidad de acción de un profesional. Un profesional no sólo debe conocer la realidad de su ámbito de acción, sino que debe poder enfrentar con solvencia situaciones nuevas en una realidad que no siempre se ajusta a los requerimientos académicos de la teoría. A continuación, se revisará los alcances de una formación que se enfoca en el desarrollo de la creatividad en la educación. La creatividad, como se verá, está inmersa en la interacción comunicativa y la comunicación implica el fenómeno del lenguaje en el que se adscribe la creatividad narrativa. También se revisará el concepto de creatividad en el arte, especialmente la creatividad narrativa en el hecho teatral.

Ramírez y Rincón (2019) analizan la necesidad de la creatividad en la realidad universitaria. Dan cuenta de que actualmente en las universidades latinoamericanas se valora más el conocimiento fijo y técnico, lo que conlleva un énfasis en la importancia de las teorías y del principio de autoridad. El currículo basado en competencias implica un tipo tradicional de transmisión de contenidos, el uso de medios digitales que proporcionan información, la investigación educativa centrada en el tema operativo y la enseñanza aplicada a un contexto socio productivo, es decir, a la inserción laboral del profesional que se forma para replicar las teorías que ha aprendido, las soluciones técnicas que deben encajar con la realidad.

[...] esto ocurre a costa de la negación del poder de la fantasía como fuerza generadora de las realidades, desconociendo también la función cognitiva que desempeña la imaginación. [...] En conclusión, el sistema global, que podríamos calificar de neoliberal en el mundo contemporáneo, plantea un tipo de educación que sirve al aparato productivo, pero no es a la creación de salidas a su crisis, esto es, no se encamina a generar personas comprometidas con su sociedad (Ramírez y Rincón, 2019, p. 81).

Para estos autores, la creatividad debe incorporarse como exigencia a la naturaleza misma de la educación universitaria con el objetivo no de adquirir y procesar el conocimiento, sino construirlo en relación a la pertinencia del conocimiento y las capacidades con los problemas que los profesionales enfrentarán en el mundo contemporáneo y que exigen la creación de soluciones a esos problemas. Analizan el pensamiento como actividad mental que incluye el carácter lógico, pero también emocional y espiritual, en relación al mundo axiológico,

que otorga responsabilidad en la acción en el mundo. En este sentido el lenguaje es importante porque articula el sentido del pensamiento, el significado de los propósitos de la educación. Desarrollar capacidades creativas implica el desarrollo mismo del lenguaje para operativizar los nuevos conceptos.

Al ser la creatividad un tipo específico de pensamiento, es indispensable entender la naturaleza de la creatividad desde un punto de vista antropológico. A partir de la configuración de la realidad desde una perspectiva posible, el ser humano se distancia de su naturaleza biológica que, en general, es adaptativa. La creatividad humana se diferencia de la creatividad animal porque distingue a la persona que se pone a pensar en las distintas posibilidades de la realidad inmediata y mediata y ello le permite entender su mundo, conocerlo más allá de su naturaleza material, pensar y reflexionar sobre esas posibilidades mediante las historias, las narraciones, las representaciones teatrales que están en función de la dinámica metafísica de los actos humanos, de su trascendencia. La creatividad es el fundamento de la cultura, lo que identifica a la humanidad es esa capacidad de resolver problemas más allá de la adaptación inmediata; la creatividad es un ejercicio hipotético de lo que podría ser la realidad si se pudiese cambiar. La construcción del conocimiento adquirido mediante la creatividad, implica el dominio de la persona sobre sus procesos creativos y por tanto la conciencia de su propia capacidad, lo que conlleva la conciencia de sí mismo

Lo espiritual, en cambio, alude a toda la amplitud de la autoconciencia humana, a la voluntad libre de la persona, a la educación inteligente y libre de sus emociones e intuiciones, al mundo del lenguaje y de la cultura, del arte y de la ciencia, a la intencionalidad y a los valores, así como a la proyección intencional de cada persona hacia lo trascendente... (Marcos, 2019, p. 2144).

La creatividad, entonces, tiene su explicación en dos vertientes, como señala Marcos, una vertiente interior en la que se encuentran los aspectos emocionales, sus saberes, su potencialidad genética para ver probabilidades, su reflexión axiológica, y otra vertiente exterior que proviene de la sociedad a la que el individuo pertenece y que le demanda una acción efectivamente adaptativa, pero en un sentido más amplio, de mejora de la realidad en la que se encuentra, sea una realidad crítica o no pero que promueve la inspiración para descubrir modelos probables. De allí que la creatividad tiene su origen en la cultura, en la relación, en la comunicación, en el lenguaje. La creatividad no es una mera capacidad es, fundamentalmente, la configuración, la forma, la acción transformadora de la realidad. Así, pues, para Marcos (2019), la acción creativa es una interacción donde la persona actualiza posibilidades reales y

las comunica bajo las condiciones en que se encuentra en su medio, en su sociedad. La creación no es una mera potencialidad, es una experiencia en la que las personas se van construyendo mutuamente.

El cúmulo de interacciones del agente con su medio va constituyendo la experiencia. Esta no se entiende aquí al estilo empirista, como una relación puntual y aislada del sujeto con el mundo (la percepción momentánea de un color, por ejemplo), sino como el conjunto de las interacciones vividas por el agente, el conjunto de sus vivencias. En el contexto pragmático de interacción, el agente suele poner en marcha su acción creativa cuando se ve afectado por un problema. [...] Así, un problema pone al ser humano en una situación epistémica de duda y en una cierta situación emocional que va de la curiosidad al miedo. Esta situación emocional moviliza los recursos creativos que producen novedades, las cuales, a veces, pueden constituir buenas soluciones al problema. Con ello regresa la creencia y el equilibrio, y con este aparece un nuevo tono emocional más próximo a la tranquilidad y al bienestar. Este es el contexto práctico en el que se ejerce la creatividad humana (Marcos, 2019, pp. 2147-2148).

Algunas personas (a partir de sus creencias, sentimientos, saberes, etc.) optan por la creatividad, se abren a los problemas y a las posibilidades de sus decisiones, demuestran una actitud creativa. Ese bienestar logrado, no sólo alcanza a la persona creativa, sino que al estar en un contexto comunicativo mejora su entorno, así el logro se desprende del creador porque lo creado beneficia a la sociedad. La visión de los literatos o las obras de teatro que elaboran los teatristas tienen como destinatarios a los lectores y los espectadores. Elaboran sus narraciones y éstas adquieren un valor de estímulo para que el otro juegue con las posibilidades que la obra propone. De este modo, lo creado se independiza del creador, al interactuar con el otro. Por eso, Barthes (1994) declara la muerte del autor, toda vez que el autor desaparece ante la labor creativa del lector. Al analizar el caso del teatro, cita el efecto de distanciamiento propuesto por Bertoldt Brecht, por el cual los actores deben proceder no como si vivieran naturalmente sino como si narraran, como si le contaran objetivamente algo al público, para que el espectador se entregue a una actividad cognitiva, a una dialéctica creativa entre la ficción y la realidad. En ese sentido, para Barthes la creación narrativa es performativa, el lenguaje establece una declaración de lo que es en la comprensión del espectador. Todo se da en un contexto comunicativo en el que el público también desempeña una labor creativa.

En el teatro, la creatividad ha estado ligada a la poiesis, es decir, la creación del hecho teatral lo que incluye a la obra no sólo escrita sino narrada a través de las acciones, es decir, representada en convivio con los espectadores. Aristóteles lo usa como tema central de la

explicación de la tragedia y, por extensión sobre el teatro, en su tratado *Poética* (Aristóteles, 1972). La creación de una obra parte del hecho de que todo arte es mimesis y, en el caso del teatro, es mimesis de una praxis. La creación supone la capacidad del autor trágico para describir los comportamientos que conllevan un propósito elevado, con la finalidad de que se produzca en el espectador una *kátharsis* o purificación mediante los estados emotivos de la compasión y el temor:

La tragedia es, pues, la imitación de una acción de carácter elevado y completa, dotada de cierta extensión, en un lenguaje agradable, llena de bellezas de una especie particular según sus partes, imitación que ha sido hecha o lo es por personajes en acción y no por medio de una narración, la cual, moviendo a compasión y temor, obra en el espectador la purificación propia de estos estados emotivos (Aristóteles, 1972, p. 77).

Desde luego, a diferencia de la literatura, la narración se da mediante los personajes en acción. Esto enfatiza el hecho dramático de la puesta en escena, no únicamente de la lectura dramática. Por fuerza son actores los que asumen la representación del texto, que a su vez, es una representación de la vida misma: “El fin de la vida es una manera de obrar, no una manera de ser” (p. 79). La noción de la vida se aparta del carácter y se enfoca en los actos que definen al ser. Aquí entonces se explicitan las tres fuentes creadoras: el autor, el actor y el público.

En cuanto al actor, que es el enunciador, el que realiza la creación narradora, citaremos a Stanislavski quien afirma que en ese acto está implicado prácticamente todo el ser del creador:

[...] la creación es, antes que cualquier otra cosa, *la absoluta concentración de toda la naturaleza espiritual y física de uno*. Se apodera no sólo de la vista y del oído de uno, sino de los cinco sentidos de cada hombre que se halla en este estado. Y además, se posesiona del cuerpo, del pensamiento y de la mente, de la voluntad, de los sentimientos, de la memoria y de la imaginación. Toda la naturaleza, todo el ser espiritual y físico ha de ser orientado durante el proceso creador, hacia lo que pasa o puede pasar en el alma del personaje que se está representando. (Stanislavski, 1985, p. 350).

Hay, pues, una nueva creación a partir del texto dramático, la creatividad narrativa del actor que dispone de todos sus recursos sensibles para representar los personajes que crea y que son diferentes del texto porque se les ha dotado de alma. Antes de la representación, el personaje es solo una entelequia. El actor le presta su voz, su cuerpo y la dinámica de los procesos de toma de decisiones que explicitan todo lo que el autor trágico ha querido demostrar.

En cuanto al espectador, podemos concluir que el hecho teatral es un acontecimiento signífico que provoca en el espectador una interpretación semiótica (ver Ubersfeld, 1993; Gutiérrez Flores, 1993; De Toro, 1989; Villegas, 1986). Una descripción filosófica de cómo el contexto mental construye la obra de arte se puede ubicar en el filósofo norteamericano Nelson Goodman (2010) para quien el espectador está forzado a una actividad cognitiva creadora:

[...] nos fuerza a ejercer discriminaciones delicadas y discernir relaciones sutiles, a identificar sistemas de símbolos, caracteres dentro de estos sistemas y lo que estos caracteres denotan y ejemplifican, a interpretar obras y a reorganizar el mundo a partir de las obras y las obras a partir del mundo. Tenemos que utilizar gran parte de nuestra experiencia y muchas de nuestras habilidades y éstas, a su vez, pueden verse transformadas por el encuentro estético. La “actitud” estética es incansable, exploradora, heurística -se trata menos de una actitud que de una acción: creación y re-creación (Goodman, 2010, pp. 218-219).

Obviamente, para que este efecto se produzca en el espectador, la obra de arte (la creación narrativa), debe tener un poder interpelatorio, para el caso del teatro tanto la dramaturgia como la puesta en escena (con todos sus productores: actores, directores, escenógrafos, etc.) deben producir esa reacción tanto emotiva como cognitiva.

El filósofo del teatro contemporáneo, Jorge Dubatti (2016, 2014, 2011), sostiene que el teatro es fundamentalmente un acontecimiento ontológico en virtud a su condición espacio-temporal ya que está vinculado al ser. Para él la relación no sólo implica el vínculo autor-actor-público sino que se relaciona más ontológicamente con tres subacontecimientos: convivio, poíesis y espectación. No recae, pues, en los actantes del hecho teatral sino en lo que éstos hacen para crear una narración que debe ser interpretada por otro. A diferencia del cine, el teatro requiere la presencia aurática de los cuerpos tanto de los generadores de la poíesis (todos los que desarrollan la creación narrativa o discursiva junto a los que espectan). La poíesis vendría a ejemplificar el poder de la creatividad narrativa para generar mundos alternativos al real:

La función primaria de la *poíesis* no es la comunicación ni la generación semiótica de sentidos, ni la simbolización cultural, sino la instauración ontológica: *poner un mundo a existir*, hacer nacer (o volver a nacer con variaciones en cada función) un *nuevo ente*, poner un acontecimiento y un nuevo objeto/diversos objetos a existir en el mundo. Llamamos a esta capacidad de la poíesis -en tanto generación de acontecimientos y entes poéticos- *función ontológica*. [...] La *poíesis* posee una dimensión autopoietica que siempre implica una zona de su entidad por descubrir, incluso para el creador que la ha generado con su trabajo. [...] Contagia, estimula, provoca, más que comunica (Dubatti, 2011, p. 79).

Así, pues, la creatividad narrativa se ubica dentro del acontecimiento teatral en todos los niveles de su producción estética.

### **3.1.2. Fundamentos científicos.**

El estudio de la medición científica de la creatividad data de la década del 40 del siglo XX con la propuesta de Guilford (Morales Valiente, 2017). En su teoría multidimensional de la inteligencia, Guilford proponía como una de las dimensiones de la inteligencia al pensamiento divergente que se oponía al pensamiento convergente. Este último es el tipo de pensamiento que concluye un problema con una respuesta correcta, mientras que en el pensamiento divergente se busca las muchas soluciones que sean originales y muy bien elaboradas. Sternberg (2018) señala que el constructo, desde el inicio de la definición conceptual de la creatividad, estuvo muy vinculada a la inteligencia y, con ello, hubo una tendencia marcada y equivocada de medirla de la misma manera como al concepto de cociente intelectual (el Test de Pensamiento Creativo de Torrance que influyó mucho en la educación es un ejemplo), perdiéndose la posibilidad de evaluar la creatividad desde una perspectiva de campo, desde lo que ciertamente ocurre cuando una persona es creativa. En efecto, muchas veces los tests de creatividad miden pequeñas tareas para ver la fluidez, la flexibilidad y la originalidad, lo cual puede no estar midiendo la acción compleja del acto creativo.

By creativity, I am referring to behavior that is novel, perhaps surprising, and compelling (or high in quality of some kind; Kaufman y Sternberg, 2010). This definition (or something like it) is rather widely accepted in the field. To the extent that there is disagreement, it is in precisely how to understand and assess creativity (Sternberg, 2018, p. 158).

La creatividad es, para Sternberg, una actitud hacia la vida, una actitud de desafío constructivo, con frecuencia una aseveración contraria a las ideas convencionales. Las personas creativas no suelen aceptar rápidamente lo establecido. Más bien, cuestionan las formas convencionales de mirar las cosas, pero no lo hacen de un modo crítico que destruye las ideas de los demás, sino que sugieren una idea nueva, posiblemente sorprendente y esperanzadoramente superior a la visión personal. Por otra parte, Gardner (2011) señala que las personas creativas tienen un temperamento perseverante:

More than willing, the creator must be eager to take chances, to venture into the unknown, to fall flat on her face, and then, smiling, pick herself up and once more throw herself into the fray. Even when successful, the creator does not rest on her laurels. She is motivated again to venture into the unknown and to risk failure, buoyed by the hope that another

breakthrough may be in the offing, able to “frame” an apparent defect as a valuable learning opportunity (p. 6).

Así, pues, la creatividad está ligada a un poderoso sentido de propósito. Ahora bien, la creatividad es un fenómeno complejo en el que van interviniendo situaciones de la vida igualmente complejos.

La creatividad narrativa podría referirse meramente a la inteligencia verbal, al uso del lenguaje, por ejemplo, con originalidad; pero ello puede no ser suficiente para describir lo complejo que resulta contar una historia y, más aún, crear una historia que conmueva o sorprenda y que, además, consiga plantearse preguntas sobre la propia existencia tal como lo hacen los escritores, los dramaturgos o los teatristas de la creación colectiva, donde no solamente interviene la narración lingüística sino también la paralingüística.

Bocaz (1985) explica la teoría de la “dependencia conceptual” que describe que las unidades narrativas se corresponden con una cadena de sucesos modulados por el tiempo, unidos por estados mentales y acciones de los protagonistas que se articulan con los estados físicos del mundo que la propia historia ha creado. Comprender la historia es establecer las conexiones entre las acciones y los estados que se sobreentienden, que se infieren, que se deducen a partir de la complejidad cognitiva que la narración creada sugiere. La investigadora refiere que esta “gramática conceptual” no es literal, sobre todo en el arte, pues apela a la analogía, a la metáfora, a la metonimia que el público o el lector debe interpretar desde su propio contexto mental. Así, pues, la creatividad narrativa es un fenómeno complejo del uso del lenguaje en un contexto comunicativo entre lo narrado y lo comprendido:

Los niveles postulados son los siguientes: (1) caracterización de los sucesos que conforman una historia en términos de su secuencia física ; (2) conexión de estos sucesos mediante el establecimiento de las relaciones que los vinculan; (3) comprensión contextual de esta unidad narrativa a partir de una estructura de datos adecuada; (4) comprensión de las intenciones que animan a sus protagonistas, esto es, de las metas y planes que los mueven, y (5) comprensión contextual global del relato, situándolo en el amplio marco de sucesos generales de mundo en el cual se insertan (Bocaz, 1985, p. 26).

Se ha visto al conceptualizar la creatividad, que es muy compleja porque implica tanto la generación de la historia literal y la historia narrada mediante las acciones junto a la interpretación que de ellas hace el público; por esto es importante el interés para la sociedad actual, porque la trasciende, no solo para el bienestar del individuo sino por la necesidad de una

supervivencia social (no únicamente material) y tiene un componente fisiológico innato en la senso-percepción, en la sensibilización, que varía en función de la estimulación social que se reciba como individuo para transformar y enriquecer el entendimiento del contexto de la sociedad.

Cabe plantearse la cuestión de cómo la creación colectiva promueve la creatividad narrativa para lo cual es indispensable ver su conceptualización. La creación colectiva surge en el Movimiento de Nuevo Teatro Colombiano (Aldana, 2008), especialmente de las propuestas del método de Enrique Buenaventura y los trabajos del Grupo La Candelaria, dirigido por Santiago García y expandido en Latinoamérica en la década del 70 del Siglo XX, en el contexto de la insurgencia del compromiso político de izquierda que se rebela ante el poder establecido, lo que incluye al poder que nace de la propia estructura teatral. El triángulo de fuerzas del hecho teatral es el autor, el actor y el público (Arrau, 2010), en el contexto del surgimiento de la creación colectiva, en la medida en que el autor es quien porta el discurso, detenta el poder del discurso. La rebelión del actor implica la negación dialéctica del autor para dar lugar a la dramaturgia del actor (propugnada por Eugenio Barba, Fons Sastre, 2019).

La relación propuesta con la creación colectiva responde a la idea de profundizar en discusiones que aún hoy siguen vigentes entre teatro y literatura, particularmente la problemática relación entre el texto dramático y la escena teatral. De algún modo, Buenaventura y su Nuevo Teatro es quien da un impulso pragmático en este sentido e inaugura en Latinoamérica una metodología que pone en crisis la idea del autor teatral fuera del colectivo de creación, es decir, la idea de un autor que escribe la obra literaria desde su “gabinete”, la traslada luego a un director teatral quien hace su propia lectura y la re-presenta luego en escena con los actores (Fernández, 2011, p. 20).

Así, pues, en la creación colectiva, los textos son producidos por el mismo grupo, aunque su trabajo pueda provenir de textos literarios y dramáticos, éstos solo son considerados como insumos por el colectivo teatral. Así, el texto construido por el colectivo se somete a un análisis y luego a un trabajo de improvisaciones para crear una horizontalidad en la creación, en concordancia con la creación de una sociedad horizontal.

Si consideramos a la improvisación como la “técnica del actor que interpreta algo imprevisto, no preparado de antemano e ‘inventado’ en el calor de la acción” a partir del “rechazo del texto y de la imitación pasiva [...] por la creencia en un poder liberador del cuerpo y en la creatividad espontánea” (Pavis 246-7), el método de Buenaventura-Vidal, al introducir este procedimiento actoral en el proceso constructivo de la obra, pone al actor en situación de

escritura jeroglífica, con lo cual puede sostenerse que la creación colectiva, aún desde su concepción en los años setenta, evidencia una participación de los actores en la escritura del texto de la obra, mediante la improvisación (Fernández, 2011, p. 23).

El actor participante del colectivo se transforma en un creador narrativo porque va a cuestionar el texto, si lo hay, o la realidad para transformarla en una historia representada. Así al texto que pre existe se le suma un texto social. En la creación colectiva, importa lo que al público le pase asumiendo la importancia que Brecht le da a la relación entre sociedad y espectador (Bedoya, 2015). Tanto en Brecht, como en Buenaventura, el espectador se ve obligado a un proceso de enjuiciamiento para lo cual debe comprender las situaciones y la condiciones sociales de la historia que ve, apartándose de la ficción para contrastarla con su realidad social; por ello, en la creación colectiva se prescinde del realismo ex profesamente para presentar una historia con decorados mínimos, sin una espectacularidad que lo podría hacer fantasear, alejarse de la realidad y compadecer al héroe o la heroína cuando en realidad tiene que dirigir su atención hacia sí mismo y hacia las condiciones en que la sociedad le determina para que él mismo pueda cobrir consciencia de rol de agente de cambio en la sociedad. La creatividad narrativa que emplea la creación colectiva tiene pues un propósito complejo que tiene que construir la ficción como fábula de la realidad. La complejidad de la creación colectiva se corresponde con la complejidad de la creatividad narrativa.

Al describir las características de la creación colectiva como fenómeno del teatro peruano, Piga (citado por Mediavilla, 2016) señala las siguientes:

- a) Influencia ideológica y técnica teatral de Bertolt Brecht, Stanislavski, Grotowski, Peter Brook, Arguedas, Vallejo.
- b) Preferencia por la creación colectiva y la re-creación, abandono de la obra de autor.
- c) Búsqueda de identidad nacional haciendo un teatro cuestionador e intérprete de las grandes mayorías, con temática de compromiso social.
- d) Aspiración al profesionalismo tanto en la creación artística como medio de subsistencia.
- e) Hacer un teatro nuevo que represente el protagonismo del pueblo a partir de la década del 70.

f) Descubrimiento de lo auténticamente andino, de lo peruano, de la tradición campesina.

g) El grupo es como un colectivo, en el que todos son partícipes iguales, con la práctica del multioficio.

h) Importante gravitación en el teatro del Perú como búsqueda de nuevos caminos, de un nuevo actor, un nuevo público, de una expresión real y auténtica de la peruanidad, mostrando el rostro verdadero del teatro nacional.

i) Importancia del fenómeno teatral en cuanto compromiso revolucionario en el proceso de cambio social.

j) Muchas veces el resultado es producto de la urgencia a las respuestas impostergables, es coyuntural, un teatro imperfecto que responde a las necesidades del momento, del lugar y del público. Así como hay un arte imperfecto en los procesos revolucionarios, lo hay para servir una necesidad social o para establecer una comunicación. Por eso no es un teatro imperecedero (como texto), porque lo social y lo ético son nuevos elementos que antes no participaban como determinante de lo estético.

k) Incorporan la fiesta popular, lo tradicional, con el hombre del pueblo como protagonista dramático de su creación, carnavales, bailes, cabezones, zancos, música, coros, diálogos en lengua quechua, aimara o español.

l) Espacios físicos no convencionales, la plaza pública, la cancha deportiva, un aula cualquiera, una ladera de un cerro, todo es útil y efectivo en lugar de la sala convencional, escasa y cara, inaccesibles al público popular.

m) Permanente reflexión sobre el quehacer teatral a través de la investigación, de seminarios, de talleres, en labor individual y colectiva.

n) Teatro sin apoyo ni subvenciones ni del estado, ni municipios u otras instituciones.

ñ) La característica de anomia de la sociedad, como proceso contemporáneo e inmediato, se refleja en el discurso dramático que le interpreta (Mediavilla, 2016, pp. 190-191).

Ahora bien, el devenir político de la historia del Perú de la década del 80 y del 90 del Siglo XX, trajo consigo una heterogeneidad de los modos de producción teatral pues la insurgencia armada convirtió los discursos políticos del teatro en riesgosos y los colectivos de

creación colectiva, por su postura política, estaban bajo sospecha (Vargas Salgado, 2011). Los grupos de creación colectiva disminuyeron, pero no desaparecieron. A pesar de lo señalado, el discurso teatral no ha dejado de manifestarse por las condiciones de vulneración de los derechos civiles. Surgieron nuevos dramaturgos peruanos y con ello, la creación colectiva compartió el espacio con otros modos de producción teatral. De hecho, la labor de Grupos como Yuyachkani y otros continuaron con el sistema de creación colectiva sin abandonar sus posturas políticas de crítica al poder social y, por el contrario, han ido aumentando su prestigio nacional e internacional. Y la creación colectiva puede no solamente representar una postura política, sino que puede convertirse en un método de trabajo creativo crítico que involucra valores como el trabajo en equipo, la creación de textos colectivos o la creación de formas de crear un espectáculo de cuestionamiento social como, por ejemplo, en el uso reciente de la creación colectiva como método de acción social y resistencia con el colectivo de personas sin hogar en Sevilla, España (Del Campo, Cordero, y Muñoz, 2019). La creación colectiva se ha convertido en un método de trabajo.

No es posible determinar una única formulación del método de creación colectiva. Someramente, Quintero (2015), director de un grupo argentino, expone el método de trabajo particular a su grupo, para él se podría establecer que hay tres procesos presentes: un momento cognitivo, un momento ideológico y un momento estético. “Estos tres momentos implican un trabajo de mesa (Teórico-conceptual), un trabajo de improvisaciones (Homologías y analogías) y un trabajo de creación de la estructura dramatúrgica (Líneas temáticas y líneas argumentales)” (Sánchez Quintero, 2013, p. 231). No se explica bien si el trabajo de mesa implica el trabajo cognitivo y el ideológico. Aparentemente, esta etapa no incluye el trabajo escénico, sino la discusión temática o el análisis del texto y las implicaciones ideológicas que ellas conllevan. Por supuesto, en la segunda etapa de improvisaciones, llamada por Quintero homologías y analogías (conceptos prestados de la biología), se deduce que en las improvisaciones hay una labor detenida a encontrar formas que enlazan el trabajo cognitivo y el ideológico para transformarlas en acciones y, por tanto, no están desprovistas de análisis ni de ideología. La última etapa está destinada a la dramaturgia, a la consolidación de la estructura dramática; al parecer, incluye el texto dramático y el texto escénico.

El trabajo más difundido del método de creación colectiva es el de Enrique Buenaventura. Cardona (2009) ha realizado un estudio del devenir del método de creación colectiva de Buenaventura. El director colombiano hizo dos publicaciones en la que explica su método, a partir del cual se influyó entre los teatristas latinoamericanos. En el año 1971,

Buenaventura escribió el texto “Apuntes para un método de creación colectiva” en el que establece tres momentos.

En un primer momento, hay un encuentro con la historia, su análisis y prospectiva, Se extraer las fuerzas en pugna de tal manera que el actor es un intérprete, un creador porque aporta el contexto al argumento. Esta parte construye en el actor una serie de saberes. Cardona lo describe de esta manera:

[...] lo primero es leer cuidadosamente el texto en grupo, tratando de entenderlo cabalmente a nivel lexicográfico. Lo segundo es analizar la forma específica de narrar del autor, su tratamiento del tiempo y del espacio, de los personajes, etcétera. Esto con el fin de elaborar la fábula, tomando distancia, separándose del ‘estilo’ de la pieza” Posteriormente, después de elaborada la fábula, el método propone la preparación del argumento; teniendo estas dos categorías, se procede a ‘sacar’, en palabras de Buenaventura, las fuerzas en pugna; esto impacta de manera directa la forma de hacer Teatro, es decir, el método; y, en segunda instancia, revoluciona el papel del actor-intérprete hacia la construcción de un actor-creador, quien estudia el contexto de la obra, su forma de ser narrada, los conflictos que en ella se manifiestan para, finalmente, salir a escena cargado con todo ese andamiaje de saberes (p.112).

Luego, el texto se segmenta en unidades en función de la motivación para obtener las fuerzas en pugna. Luego se revisa nuevamente el texto para extraer las situaciones, unidades menores. Luego se dividen las situaciones para obtener las acciones que también poseen fuerzas en pugna y motivación. Del análisis se infieren los conflictos de los personajes. Todo este proceso se realiza mediante la creación, la imaginación que conduce a la concepción y la producción de la obra, integrándose información y conocimiento multidisciplinar. Para la selección de las escenas, se despliegan sábanas de hojas para construir un tablero que contiene cuadros y esquemas de los acuerdos y las correcciones. Cada actor lleva un diario que es un portafolio del proceso personal. Todo esto resulta en el establecimiento tanto del texto dramático como del texto escénico surgido del trabajo de las improvisaciones.

Sin embargo, este enunciado de los pasos del método, no es una fórmula generalizadora, pues incluso cada obra montaje requiere de variaciones:

[...] aunque contiene una estructura común, cada obra montada reclama un método particular, demandando estudio a profundidad, investigación, diálogo de saberes, experimentación y riesgo, en tanto es posible que un proyecto no alcance a ver la luz del escenario y sea desechado durante su preparación. En este sentido, el método deberá ser flexible, adecuado a cada una de las circunstancias pedagógicas enfrentadas y, fundamentalmente, el

método debe contribuir a resolver problemas en las ciencias experimentales, en el mundo, en la vida (Cardona, 2009, p 114).

Queda, pues, claro que, dentro del método de creación colectiva, existe el trabajo de apropiación de un texto o la creación del mismo, una reelaboración mediante las improvisaciones que conducen a una puesta en escena, tal como se plantea en la presente propuesta.

### **3.1.3. Fundamentos pedagógicos.**

La educación peruana también privilegia la creatividad como una de sus fines centrales. También, propugna el arte dramático como uno de los lenguajes del arte y, dentro de él, el trabajo de creación colectiva

La constitución Política establece:

Artículo 13: La educación tiene como finalidad el desarrollo integral de la persona humana. El estado reconoce y garantiza la libertad de enseñanza. Los padres de familia tienen el deber de educar a sus hijos y el derecho de escoger los centros de educación y de participar en el proceso educativo

Artículo 14: La educación promueve el conocimiento, el aprendizaje y la práctica de las humanidades, la ciencia, la técnica, las artes, la educación física y el deporte, prepara para la vida y el trabajo y fomenta la solidaridad, por tanto, es deber del estado promover el desarrollo científico y tecnológico.

En el contexto actual, la creatividad orienta la vida misma y la vida laboral. El arte está considerado como una de las formas de conocimiento.

La Ley General de Educación N° 28044, instituye como principios de la educación que:

Artículo 8. La educación peruana tiene a la persona como centro y agente fundamental del proceso educativo. Se sustenta en los siguientes principios:

h) La creatividad y la innovación, que promueven la producción de nuevos conocimientos en todos los campos del saber, el arte y la cultura.

Artículo 9° a.- Formar personas capaces de lograr su realización ética, intelectual, artística, cultural, afectiva, física, espiritual y religiosa, promoviendo la formación y consolidación de su identidad y autoestima y su integración adecuada y crítica a la sociedad para el ejercicio de la ciudadanía en armonía con su entorno, así como el trabajo y para afrontar los incesantes cambios en la sociedad y el conocimiento.

La realización implica al saber artístico como forma integral de la consolidación de la identidad y de crítica de la sociedad, capacidades que se logran a través de la dinámica de la

creación colectiva. Específicamente, en relación con la educación superior, se la define de la siguiente manera:

Artículo 49. La Educación Superior es la segunda etapa del Sistema Educativo que consolida la formación integral de las personas, produce conocimiento, desarrolla la investigación e innovación y forma profesionales en el más alto nivel de especialización y perfeccionamiento en todos los campos del saber, el arte, la cultura, la ciencia y la tecnología a fin de cubrir la demanda de la sociedad y contribuir al desarrollo y sostenibilidad del país.

Así, pues, la innovación es inherente a la formación de la persona como profesional e incluye al arte como un campo del saber, como una forma de conocimiento. Recordamos que el arte crea conocimientos y su esencia es completamente creativa.

En la ley universitaria N° 30220 es uno de los establece como principios de la universidad.

Artículo 5. Las universidades se rigen por los siguientes principios:

5.12. Creatividad e innovación.

Por otro lado, al ver los fines de la universidad la ley establece:

Artículo 6. La universidad tiene los siguientes fines:

6.5. Realizar y promover la investigación científica, tecnológica y humanística de creación intelectual y artística.

La creatividad y el arte están presentes en la esencia de la naturaleza de la universidad.

Por último, la normatividad de la Universidad Privada Antenor Orrego en sus Estatutos establece:

Subcapítulo IV DE LOS PRINCIPIOS

Artículo 12°. - La Universidad rige sus actividades por los siguientes principios:

a) La creación y difusión del conocimiento filosófico, científico y tecnológico, así como la creación y promoción del arte, procurando el desarrollo integral del ser humano

b) La búsqueda de la verdad, la afirmación de elevados valores éticos y el servicio a la comunidad para su perfeccionamiento y desarrollo.

e) El pluralismo, tolerancia, diálogo intercultural e inclusión.

i) La creatividad e innovación científica tecnológica y cultural.

Subcapítulo V DE LOS FINES

Artículo 13°. - Son fines de la Universidad:

a) Impartir servicios de educación superior y formar profesionales de manera integral y de alta calidad.

b) Promover y realizar la investigación humanística, científica y tecnológica, así como la creación intelectual y artística.

e) Desarrollar actividades de proyección social y extensión universitaria.

## Capítulo II DE LAS FUNCIONES DE LA UNIVERSIDAD

### Subcapítulo IV DEL BIENESTAR UNIVERSITARIO

Artículo 25°. - Bienestar Universitario es un conjunto de acciones de servicio a todos los miembros de la comunidad universitaria, en lo relacionado con la salud y el fomento de las actividades deportivas, culturales, artísticas y recreativas.

De todo ello se colige el fundamento normativo del presente trabajo, que tiene por finalidad formar integralmente, física, afectiva y cognitiva, a los estudiantes, considerando la Creación Colectiva actoral por ser una herramienta ideal para promover la creatividad narrativa de los estudiantes participantes en el Taller de Teatro UPAO.

El teatro es el ámbito natural en que estas competencias se puedan dar. En la medida en que es un arte netamente comunicativo que busca desarrollar competencias para trabajar en equipo y formar una perspectiva filosófica personal frente a la realidad.

#### **3.1.4. El método según las corrientes pedagógicas actuales.**

La creatividad está presente en los fines de la educación, como una de las capacidades necesarias para el ejercicio profesional. Por tanto, debe formar parte del diseño curricular, las metodologías y la didáctica. Ya se ha mencionado que, en la formación de las universidades latinoamericanas, se valora más el conocimiento fijo y técnico que el creativo. Lo cual crea profesionales que resuelven los problemas según la aplicación de los descubrimientos ya consolidados, incluso se valora al tecnócrata que conoce las soluciones aplicadas en otras realidades (generalmente, el conocimiento que se consume en las universidades proviene del primer mundo), pero es incapaz de crear nuevo conocimiento, nueva tecnología mediante el conocimiento de la realidad a través de la observación y la experiencia. Por esto, la universidad, desde el punto de vista educativo, debe incorporar el desarrollo de capacidades creativas. Ramírez y Rincón (2019) afirman que la creatividad debe ser una exigencia de la educación universitaria pues lo que la realidad hará será demandar el ingenio que permita construir el conocimiento pertinente a los retos del mundo contemporáneo, desde una perspectiva ética social, por ejemplo, utilizando el pensamiento creativo como didáctica frente al levantamiento de casos, a partir de entrevistas que presenten una “comprensión profunda de las experiencias excepcionales” porque:

[...] el pensamiento es una actividad mental exclusiva del ser humano y que tiene un carácter dual, lógico y emocional, el cual conforma la ciencia como producto de la acumulación de conocimiento, y lo espiritual generado por la magia, lo sagrado, las pasiones y el sentimiento. También el pensamiento está vinculado con otra actividad mental que es el lenguaje, dual en otro sentido: fisiológico al existir el lenguaje en todas sus formas, oral, escrito y simbólico, producido a raíz de la evolución de destrezas y hábitos físicos del ser humano, pero también con un significado que emerge de la compilación cultural de la especie. Podemos afirmar que el pensamiento se articula con el lenguaje en el significado. Finalmente, se reveló que el acto cultural es una construcción social consumada por individuos que ejercen la creatividad, para lo cual es necesario una dosis de imaginación que se incrementa con la experiencia particular, fruto de las vivencias del hombre (Ramírez y Rincón, 2019, p. 52).

En tanto la creatividad se expresa en el acto comunicativo lógico y secuencial, se corresponde con la creatividad narrativa

Javier Corbalán Berná (2008), afirma que la creatividad es una de las conductas humanas más complejas porque está influida por factores personales y sociales y su manifestación, al no ser convencional, es cambiante. Por ello, su definición es difícil, encontrando conceptualizaciones simples o muy elaboradas. ¿De dónde surgen las ideas? Incluso a veces el propio creador puede ser incapaz de identificar de dónde salieron. Pero estamos de acuerdo en que es un acto volitivo, muchas veces indescriptible. Uno de los principales teóricos fue Guilford. En 1951 clasificó dos tipos de pensamiento como bases biológicas de la creatividad, el convergente y el divergente:

El pensamiento convergente es el pensamiento dirigido hacia la solución correcta de un problema, [...] implica restringir las posibilidades y por lo tanto la producción de una única respuesta [...] Es el tipo de pensamiento más común ya que induce a una respuesta automática y esta respuesta se da por la asociación que hacemos con el contexto en que se desarrolla la situación, luego usamos nuestra experiencia y hacemos un análisis basado en esa experiencia básica.

El pensamiento divergente constituye un importante factor de la creatividad; muchas veces este tipo de pensamiento se manifiesta en una forma brillante y original de resolver los problemas. [...] El pensamiento divergente es abierto porque requiere del mayor número de respuestas a problemas del tipo [...] es una actividad contenida en otra función del intelecto humano llamada imaginación, realizando algo nuevo desde cero, o lo mismo, de una manera distinta (Morales, 2007, pp. 2-3).

Pero no solamente encontramos que la imaginación se debe apreciar como un acto súbito sino como una capacidad común entre los seres humanos. Ese crear imágenes que no existen en la realidad, sino en la probabilidad es la que nos humanos, porque es el paradigma del símbolo, de lo que representa lo que puede ser,

Varios teóricos coinciden en que la creatividad se puede enseñar y aprender. Siguiendo la teoría de Lev Vygotski (1986, 1934), quien plantea que la creatividad existe potencialmente en todos los seres humanos y que, por lo tanto, lo único que hay que hacer es desarrollarla. Precisamente, en *Pensamiento y lenguaje*, Vigotsky afirma que la palabra es una unidad conductual que revela tanto una acción real y observable, como un proceso de pensamiento, que es una acción mental no observable pero evidente, en el acto del habla. Pedagogos y psicólogos influyentes también han abordado el tema de la creatividad. Jean Piaget (1986, 1980) plantea que la creatividad se desarrolla con y desde el juego, lo cual hace que se puedan disfrutar sus creaciones, por más simples que sean, mucho más que los adultos, "La creatividad constituye la forma final del juego simbólico de los niños, cuando éste es asimilado en su pensamiento" (Estrada Molina, 2012, p. 197).

Carl Rogers, aparte de los rasgos psicológicos propicios para el desarrollo de la creatividad, como la apertura a la experiencia, la capacidad de autoevaluación y la regulación interna, la capacidad de jugar con elementos y conceptos, debe existir algo observable, los productos deben ser construcciones novedosas, considerando además que el efecto de las relaciones sociales, según sea el caso, propiciarán o bloquearán el desarrollo creativo (Rogers y Freiberg, 1996).

Por otro lado, Carl Rogers (1983) ha establecido que el propósito de los educadores la facilitación del aprendizaje y, en buena teoría, conocemos que en la relación educador-educando, se produce la transferencia, a partir de la cual se elaboran las hipótesis sobre la inducción de actitudes y modos de enfocar la realidad que tiene lugar como flujo hacia los y las estudiantes. El mediador estereotipado, repetidor de fórmulas y esquemas, es evidente que obtendrá por respuesta este tipo de pensamientos, mientras el poseedor de una mente capaz de disociar o de reestructurar los contenidos y la realidad, cuenta con un pensamiento crítico; él y la docente que eduquen en libertad y con motivación podrán esperar esta misma actitud en sus estudiantes. Gran responsabilidad recae, entonces, sobre los y las docentes (Badilla Baltodano, 2007, p. 85).

Así, pues, la creatividad se promueve en un ambiente de libertad y permite reestructurar la realidad fomentando el pensamiento crítico. La misma actitud frente al desarrollo de la creatividad mediante la educación la tenía Paul Torrance

El psicólogo Paul Torrance (1915-2003) después de analizar varios enfoques sobre creatividad coligió que existen varios factores que afectan la evolución creativa. Ello es que, plantea el proceso creativo como un proceso natural humano en que cada etapa involucra determinadas:

La creatividad y la invención con fuerza de adaptación es a las que quizás, se ha prestado muy poca atención en relación con los problemas de supervivencia y entrenamiento para supervivencia. Los sobrevivientes exitosos describen muchas conductas creativas e imaginativas que no sólo les resolvieron problemas inmediatos, sino que al parecer les aportaron energía renovada para la adaptación continua (Arriola, 2014, p. 2 ).

Yentzen Eduardo considera que “debemos enfrentar el hecho de que la creatividad, aunque es una facultad potencial en todo ser humano, queda sin realizar debido a una práctica educacional distorsionada”. Su planteamiento es el siguiente: “Definimos como ‘técnicas de creatividad’ a aquellos aprendizajes que enseñan una ‘operación’ mediante la cual se obtiene un resultado creativo” (Yentzen, 2003, p. 6).

Otro teórico importante es Howard Gardner (1999) quien plantea:

La creatividad no es una especie de fluido que pueda manar en cualquier dirección. La vida de la mente se divide en diferentes regiones, que yo denomino ‘inteligencias’, como la matemática, el lenguaje o la música. Y en una determinada persona puede ser muy original e inventiva, incluso imaginativa, en una de esas áreas sin ser particularmente creativa en ninguna de las demás (Martín Prieto, 2015, p. 17).

La creatividad en la educación se desarrolla a través del proceso educativo y se orienta al desarrollo de las potencialidades para conseguir el mejor uso de los recursos individuales y grupales, permitiendo una actitud flexible, solidaria, reflexiva, integradora, divergente, innovadora, abierta y consistente con las necesidades de los estudiantes.

El Dr. Efraín Duarte Briceño, especialista en Psicología educativa señala:

Hay que señalar que la creatividad requiere del desarrollo de un gran número de procesos psicológicos cotidianos: recordar, hablar, escuchar, comprender el lenguaje y reconocer las

analogías (Boden, 1994), lo cual ocurre en cualquier institución educativa. Pero este desarrollo debe tener un carácter habilidoso, enfocado a fomentar la destreza en el individuo, condición que difícilmente cumplen muchos programas escolares en la actualidad. Asimismo, involucra la exploración y la evaluación; una persona que puede evaluar sus ideas novedosas, las aceptará o las corregirá, esto se da a través de la práctica de nuevas habilidades, las cuales desarrollan de manera espontánea representaciones mentales explícitas del conocimiento que ya se posee en una forma implícita (Duarte Briceño, 1998, p. 43).

Fundamentos que nos llevan a colegir que al indagar sobre creatividad se generan múltiples preguntas en diversos tópicos en busca de definiciones que nos llevan a encontrar eficientes respuestas relacionadas con la transformación el ámbito de lo real, desde una posición de libertad que finalmente se hace posible y fecunda.

Por su parte, la creación colectiva también ha sido empleada como estrategia didáctica. En general, el teatro como objeto de arte, desempeña una función didáctica puesto que es un objeto metafórico y sensibilizador que contiene un enfoque que debe ser analizado a partir de la manera en que sorprende por la perspectiva nueva que trae, bien por su forma o bien por su contenido. El objeto de estudio del teatro es el comportamiento humano, de modo que, en particular, el teatro es una reflexión sobre la condición humana, revela la naturaleza de nuestras decisiones. Y como es un arte vivo que tiene su cronotopo, se convierte en un acontecimiento, es decir, en un momento para detenerse a ver algo que puede cambiar la perspectiva de la vida. El proceso de creación, también se puede comparar con el proceso educativo. Como ya se ha señalado, el proceso de investigación de la creación colectiva produce un conocimiento a través de la investigación y la exploración. Este conocimiento, este darse cuenta de un aspecto particular de la realidad, es un proceso de aprendizaje de adquisición de un conocimiento que no se tiene y que se obtiene mediante la creatividad. Para el caso del teatro esta creatividad coincide con la creatividad narrativa, con esa organización de sucesos ligados por la causalidad y por la dimensión axiológica del ser humano.

Cuando la creación colectiva se aplica en entornos educativos:

[...] los estudiantes encuentran sus propias fortalezas y debilidades; se apropian de conocimientos gracias a que los comprenden desde el relato; aprenden a trabajar en grupo y experimentan sus ventajas; aprenden los oficios propios del teatro, como actuación, vestuario, escenografía, dramaturgia, técnica vocal, creación de personaje e improvisación; superan los miedos de presentarse en público; encuentran una forma divertida de aprender, y encuentran en

la puesta en escena desde la creación colectiva un camino hacia el aprendizaje del teatro y de la vida.

Los estudiantes encuentran en el teatro un medio que comunica a través de demostraciones, una forma de expresar ideas por medio de escenas y de comprender el mundo, un espacio que les da la confianza para expresar lo que quieren decir y lo que piensan. El hecho de poder expresarse ante un auditorio fortalece el liderazgo. En el teatro encuentran un sentido emocional que integra la sensibilidad estética; el saber que implica interacción de experiencias, conocimientos y reflexión de las artes relacionadas con la cultura; el hacer desde las habilidades y las destrezas artísticas, y el saber hacer comunitario a partir de comunicar sentimientos, experiencias o ideas con énfasis en lo no verbal (gestos, movimientos, sonidos, imágenes, colores, formas). Todo esto involucra la comprensión de lo que se aprende al resaltar en el estudiante la reflexión crítica. (Grajales, 2013, p. 172).

En la creación colectiva hay un momento que es cognitivo, hay otro ideológico y un tercer momento estético. El espectador subsume este acontecimiento a su propia vida, su identidad, su cultura, su folklore, porque la creación colectiva va a buscar precisamente ese enlace con la perspectiva del público. Se hace, pues, posible una dimensión social y colectiva pero también personal porque los estudiantes que realizan la creación colectiva se sensibilizan con su entorno al elaborar un discurso, lo que conlleva el desarrollo de un punto de vista personal. Nada más histórico cultural que la creación colectiva y es que la ideología implícita en la visión de Vygotski (Ruiz, 2010).

La Creación Colectiva aparece en Latinoamérica como una nueva orientación y reinterpretación innovadora del sentido de la creación dramática extraída de la realidad, con particularidades y características propias como sus formas de lenguaje y estilos, de acceder a las audiencias, de su contenido e interpretación de la realidad.

La Creación Colectiva se centra en la educación que combina esfuerzo y placer al vincular el proceso educativo participativo con las vivencias de los estudiantes, lo cual genera colectivamente un mutuo encantamiento y seducción con base en las experiencias de aprendizaje. Lamentablemente, al teatro se le considera como un divertimento en las fiestas escolares, pero sus posibilidades pedagógicas se pueden vincular al desarrollo de la educación social (Laferrière, 1999).

La creación colectiva es también un juego de la infancia en el cual los niños van jugando a roles y proponiendo los sucesos de la historia que van a jugar. Allí ponen en juego su perspectiva ante la realidad, desarrollando su vínculo afectivo (González García, 2015). La

creación colectiva permite transmitir una serie de conocimientos dentro de los saberes dramáticos, así como fortalecer la autoestima, la autonomía, la solidaridad, perder la timidez o divertirse durante el trabajo escénico, convirtiéndose en la mejor herramienta para educar con respeto a la otredad, promoviendo la creatividad narrativa en un proceso enseñanza-aprendizaje activo y participativo.

La Creación Colectiva como herramienta educativa, va más allá de la creatividad del estudiante-individuo, se presenta como estímulo y mutua creación que promueve la imaginación motora del grupo. Con una visión vygotskyana, podríamos decir que el proceso de construcción de su lenguaje es un puente entre la visión socio-cultural de los integrantes y su creatividad narrativa, que se deriva del propio contexto en que se desarrolla, desde su libertad y compartida por todos los miembros del equipo creativo.

Desde la visión de la Profesora Ada Bullón Ríos (1987), podemos afirmar que, como propuesta educativa, tiene como fin vivenciar lo que sienten en la vida real al asumir determinados roles durante el trabajo creativo para que tomen consciencia de la otredad y de la necesidad de reorientar positivamente sus interrelaciones, sus actitudes y trato comprensivo.

En su libro Educación por el arte EBR, sobre el arte dramático y su valor educativo, dice: “el arte dramático tiene un valor educativo muy definido. Como todo arte, forma parte de la misma esencia humana, ya que es expresión, es comunicación”.

### **3.2. Bases teóricas de la propuesta educativa**

Lo revisado hasta aquí implica que la creatividad es una compleja actitud del ser humano que se inicia con una percepción, una perspectiva particular, concretado en pensamientos e ideas para modificar la realidad o reinventarla en una posibilidad original. Una actitud supone procesos cognitivos o pensamiento complejo que implica aptitudes y capacidades; además, un aspecto emocional supone un carácter creativo como alta motivación, gustar de los retos, perseverar; por último, una conducta creativa que genera productos originales. Pflucker, Beghetto y Dow (citados por Artola et al., 2012), reúnen todos estos elementos en una definición abarcadora, la creatividad sería: “El resultado de la interacción entre la aptitud, el proceso y el entorno por medio del cual un individuo o grupo origina un producto perceptible que es a la vez novedoso y útil dentro de un contexto social” (p. 16). Esta consideración adiciona otra posibilidad importante, la creatividad en su aspecto social, no sólo las personas son creativas, también los grupos; además, la definición tiene un parámetro social, algo es creativo sólo si el entorno lo valida. Lo anterior es perfectamente atendible al proceso de creación

colectiva, donde el colectivo es creativo porque el producto se crea con el aporte de todos los participantes y la valoración es social porque la obra creada colectivamente se presenta a un público que lo valida o no.

En cuanto a los procesos cognitivos se han mencionado los clásicos de exploración, incubación, insight, evaluación. Sin embargo, puede verse como una fase exploración y otra de generación y una final de elaboración. Esto también coincide con el proceso de creación colectiva en los aspectos de trabajo de mesa, improvisación y puesta en escena. En cada uno de estos momentos, la creatividad se pone en juego.

Como se ha visto hasta aquí la creatividad narrativa requiere el despliegue de una serie compleja de consideraciones para crear una historia. Para efectos de la presente propuesta se debe tener en cuenta aspectos de ésta que sean cuantificables. Por ello, se describirá algunos de sus componentes revisando la literatura vinculada a su cuantificable (Zambrano et al., 2019; Porras y Esteban, 2017; Artola et. al. 2012; Artola et al., 2004; Artola y Mairal, 2004):

- **Fluidez narrativa:** Es la capacidad de narrar e inventar múltiples respuestas sobre una información dada. Es la producción divergente de unidades semánticas.
- **Flexibilidad narrativa:** Es la capacidad de cambiar de perspectiva, creando y narrando distintos ángulos de un solo problema.
- **Originalidad narrativa:** Es la capacidad de ideas nuevas, ingeniosas e insólitas, pero aceptables, yendo más allá de lo convencional, abierto a las nuevas experiencias y ofrecer soluciones distintas para problemas tradicionales.

A continuación, se muestra una gráfica de la jerarquía de los componentes e indicadores de la creatividad narrativa.

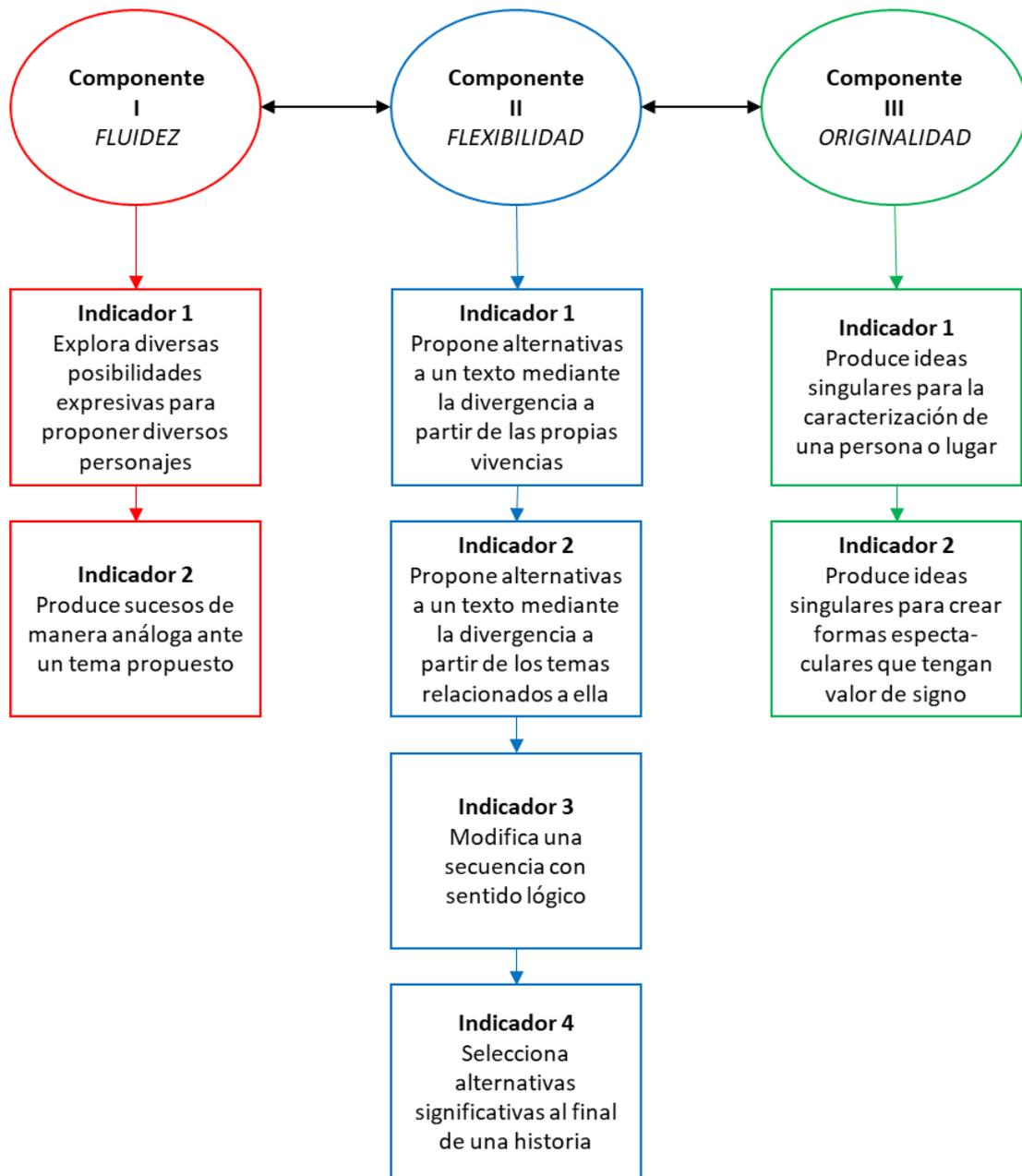


Figura 2. Componentes e indicadores de la creatividad narrativa. Elaboración propia.

Ahora bien, igualmente se ha revisado extensamente la definición de creación colectiva. Un resumen descriptivo de la creación colectiva se presenta en el Diccionario Teatral de Pavis (1998), se trata de un espectáculo elaborado por todos los miembros del grupo. Aunque se puede reelaborar un texto, “a menudo, el texto ha sido establecido después de improvisaciones en los ensayos, con las modificaciones que propone cada participante” (p. 100). Esto se produce mediante un proceso de pruebas y errores. Pavis explica que generalmente hay una revisión histórica, sociológica y gestual; sin embargo, esto correspondía a las intenciones políticas de la década del setenta del Siglo XX, condiciones que naturalmente han cambiado por lo que, si

bien es indispensable un trabajo de mesa, el método puede prescindir, actualmente, de las motivaciones políticas y proceder con el método tomando en cuenta las consideraciones sociológicas y estéticas del siglo XXI. El proceso del método es esencial y ya se ha descrito con anterioridad. La enunciación del método fue claramente expuesta por los cánones publicados por Enrique Buenaventura, con la salvedad que cada agrupación hace una reelaboración del mismo e incluso el mismo Buenaventura afirma que cada montaje de su grupo requería cambios en el método.

Para efectos de la presente propuesta, se tomará en cuenta tres fases del proceso de creación colectiva, tomando en consideración que se ha trabajado en el Grupo de Teatro de la UPAO con un texto ya escrito.

- El pretexto de la creación colectiva, fase en la que se realiza un análisis del texto, que corresponde al trabajo de mesa, donde el texto se puede modificar en relación a la discusión del colectivo, sobre las motivaciones y las fuerzas en pugna. El colectivo reestructura la historia en función de la discusión a partir de la perspectiva de cada participante.

- La improvisación motivada, fase en la que se realizan improvisaciones motivadas por la estructura encontrada en la fase anterior. El trabajo de coherencia de la propuesta de acción de los personajes de cada participante es importante. En esta fase, las improvisaciones van dando forma, reestructurando el texto que finalmente quedará en escena.

- Puesta en escena, el colectivo realiza ya el texto escénico, la historia contada según la elaboración surgida del trabajo de las fases anteriores, pero desde el punto de vista estético. En el hecho teatral el texto dramático sólo es un punto de partida para la enunciación, para la manera en que la historia será contada en el que las palabras del texto solo están al servicio de la manera en que se realiza.

Como se aprecia el trabajo permanente del sentido de la estructura narrativa tanto literaria como escénica va estimulando la creatividad narrativa.

A continuación, se muestra una gráfica de la jerarquía de las dimensiones e indicadores de la creación colectiva, como se plantea en la presente investigación

# CREACIÓN COLECTIVA

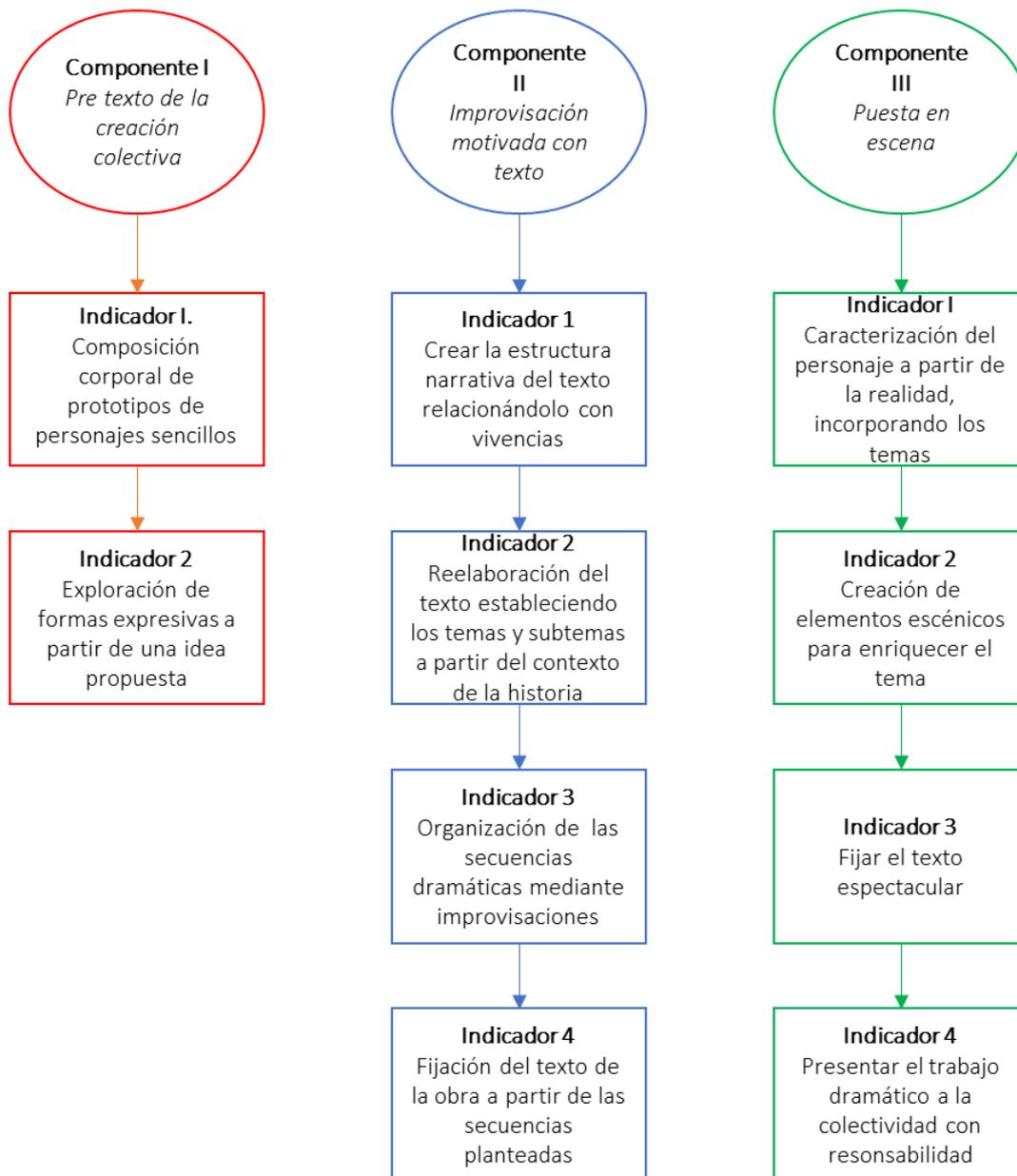


Figura 3. Componentes e indicadores de la creación colectiva. Elaboración propia.

## Capítulo IV: Resultados

### 4.1. Instrumento de evaluación (pre y post test)

Se diseñó una Ficha de Evaluación que registrará la observación del docente sobre los estudiantes en relación a los componentes e indicadores de la creatividad narrativa. Registra los siguientes datos e ítems:

#### Ficha de observación (Tipo escala de valoración)

Nombre del Estudiante:.....

Fecha de nacimiento:.....

Edad: años....., meses.....

Grado....., sección.....

N°	Actividad	Si	No	A veces
1	¿Le resulta fácil proponer diferentes personajes en situaciones ficticias?			
2	¿Le resulta fácil asumir diferentes personajes?			
3	¿Su cuerpo se puede amoldar a cualquier personaje?			
4	¿Es capaz de inventar una secuencia de hechos?			
5	¿Le resulta fácil crear argumentos para hacer historias?			
6	¿Puede relacionar fácilmente la lectura de un texto con sus experiencias?			
7	¿Puede crear un argumento cambiando una situación que le ocurrió para hacerla ficticia?			
8	¿Puede extraer los temas a partir de la lectura de una obra de teatro?			
9	¿Le resulta fácil hacer diferentes historias a partir de un solo tema?			
10	¿Puede modificar una historia para introducir un nuevo tema?			
11	¿Puede cambiar el contexto en que ocurre una historia y situarlo en otro lugar?			
12	¿Puede cambiar la secuencia de una historia?			
13	¿Puede construir una historia de atrás para adelante?			
14	¿Es flexible al proponer cambios en la historia de un relato?			
15	¿Aporta cuando se pide cambiar el final de una historia?			

16	¿Le es fácil poner características a los personajes y a los lugares de una historia?			
17	¿Puede inventar personajes fantásticos?			
18	¿Propone encontrar formas no convencionales que tengan significado?			
19	¿Puede decir un texto que tenga más de un significado?			
20	¿Le es fácil sugerir cambiar las formas en que se ha hecho una escena?			
21	¿Propone usar el espacio para formar parte del significado de la propuesta?			

## 4.2. Resultados

Los resultados se obtendrán de las calificaciones obtenidas por los estudiantes de la Ficha de Observación del docente que mide el componente del eje de la Creatividad Narrativa. Este instrumento cuenta con 21 ítems que responden a 8 indicadores y 3 componentes de la *Creatividad Narrativa*. A continuación, se muestra los puntajes directos obtenidos por los estudiantes en el pre test. Dado que cada ítem ha sido valorado con “no” lo hace, “a veces” lo hace y “sí” lo hace, estos valores se han cuantificado por 1, 2 y 3 respectivamente. 20 estudiantes fueron considerados en la presente propuesta y éstos se muestran numerados del 1 al 20 en la primera columna de la tabla 2. Al final de cada fila que corresponde a cada estudiante se muestra el puntaje total obtenido por él. A partir de esta matriz se procesará la información del análisis de los componentes y los indicadores.

**Tabla 2.** Resultados de la puntuación de los estudiantes en el Pre Test, por puntajes directos y su puntuación total.

Dimensión	Componente Fluidez							Componente Flexibilidad							Componente Originalidad							Puntajes Totales	
	Ind. 1. Explora diversas posibilidades expresivas para proponer diversos personajes			Ind. 2. Produce sucesos de manera análoga ante un tema propuesto				Ind. 3. Propone alternativas a un texto mediante la divergencia a partir de las propias vivencias		Ind. 4. Propone alternativas a un texto mediante la divergencia a partir de los temas relacionados a ella			Ind. 5. Modifica una secuencia con sentido lógico		Ind. 6. Propone modificaciones significativas a una historia			Ind. 7. Produce ideas singulares para la caracterización de una persona o lugar			Ind. 8. Produce ideas singulares para crear formas espectaculares que tengan valor de signo		
Ítems	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21		
1	1	2	2	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	2	1	2	1	1	2	26	
2	1	1	1	1	1	2	2	1	2	1	1	1	1	1	1	1	2	1	1	1	1	25	
3	1	1	1	1	2	2	1	1	2	1	1	1	1	1	1	1	2	1	1	1	1	25	
4	1	1	1	1	2	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	2	23	
5	2	2	2	1	1	2	1	1	1	1	1	1	1	1	1	2	2	1	2	1	1	28	
6	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	2	1	2	1	1	1	1	1	1	1	1	23	
7	1	1	1	2	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	2	1	1	1	1	23	
8	1	1	1	1	2	2	1	1	1	2	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	24	
9	1	1	2	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	22	
10	2	2	1	2	1	2	1	2	1	1	1	2	1	1	1	2	1	1	1	1	1	28	
11	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	2	1	1	1	1	22	
12	1	1	1	1	1	2	1	2	2	1	1	2	1	1	1	1	1	1	1	1	1	25	
13	1	1	1	1	1	2	2	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	23	
14	1	1	1	1	2	2	2	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	24	
15	1	1	2	2	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	23	
16	1	1	2	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	22	
17	1	1	2	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	22	
18	2	2	2	1	2	2	1	1	1	1	2	1	1	1	1	2	1	1	1	1	1	28	
19	1	1	2	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	2	1	1	1	23	
20	1	1	1	1	2	2	2	1	1	2	2	1	1	1	1	1	1	2	1	1	1	27	

**Nota de tabla:** elaboración propia

En la Tabla 3 se muestran los puntajes directos de los estudiantes obtenidos en el post test y es la matriz de donde se mostrarán los resultados comparativos de componentes e indicadores de la Creatividad Narrativa.

**Tabla 3.** Resultados de la puntuación de los estudiantes en el Post Test, por puntajes directos y su puntuación total.

Dimensión	Componente Fluidez							Componente Flexibilidad							Componente Originalidad							Puntajes Totales	
	Ind. 1. Explora diversas posibilidades expresivas para proponer diversos personajes			Ind. 2. Produce sucesos de manera análoga ante un tema propuesto				Ind. 3. Propone alternativas a un texto mediante la divergencia a partir de las propias vivencias			Ind. 4. Propone alternativas a un texto mediante la divergencia a partir de los temas relacionados a ella		Ind. 5. Modifica una secuencia con sentido lógico		Ind. 6. Propone modificaciones significativas a una historia			Ind. 7. Produce ideas singulares para la caracterización de una persona o lugar			Ind. 8. Produce ideas singulares para crear formas espectaculares que tengan valor de signo		
Indicadores	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21		
ESTUDIANTES	1	3	3	3	3	3	3	3	2	3	3	3	2	3	2	3	3	3	2	2	3	58	
	2	3	2	3	3	3	3	3	2	3	3	3	2	3	3	3	3	2	2	2	3	57	
	3	3	2	2	3	3	3	3	3	3	3	2	2	3	3	3	3	2	2	2	3	56	
	4	2	2	2	2	3	3	3	3	3	3	2	2	2	2	3	2	2	2	2	2	50	
	5	3	3	3	3	3	3	3	2	3	3	3	2	3	3	2	3	3	3	2	2	3	58
	6	3	3	3	3	3	2	2	2	3	2	3	2	2	2	2	3	2	2	2	3	2	51
	7	3	2	2	2	2	3	2	2	2	2	2	2	2	2	2	3	3	2	2	2	2	46
	8	3	3	3	3	3	3	2	3	2	3	2	2	2	2	2	3	2	2	2	2	2	52
	9	2	2	3	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	3	2	2	2	2	2	44
	10	3	3	3	2	3	3	3	3	3	3	3	2	3	3	2	3	2	3	2	2	2	56
	11	2	2	3	2	2	2	2	2	3	2	2	2	2	2	1	2	3	2	1	1	2	42
	12	3	3	3	3	3	3	3	3	3	2	2	2	2	2	3	3	1	2	2	2	2	52
	13	2	2	2	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	2	2	2	2	2	3	55
	14	3	3	3	3	3	3	3	3	3	2	3	2	3	2	2	2	3	2	2	3	2	56
	15	2	2	3	2	3	3	2	2	3	2	2	2	2	2	2	3	2	2	2	2	2	47
	16	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	2	3	1	2	2	2	2	56
	17	2	3	2	2	2	2	2	2	1	2	1	1	1	2	1	2	2	2	2	2	2	39
	18	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	2	3	2	2	3	60
	19	2	2	3	2	2	2	3	3	2	2	3	2	2	1	1	3	2	2	2	2	2	45
	20	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	2	3	2	2	2	2	3	58

Nota de tabla: elaboración propia

#### 4.2.1. Resultados del primer indicador.

La Tabla 3, muestra los resultados comparativos del primer indicador *Explora diversas posibilidades expresivas para proponer diversos personajes*, corresponde al primer componente *Fluidez* de la *Creatividad Narrativa*. Este indicador se obtiene de los resultados obtenidos en los ítems 1, 2 y 3 de la ficha de observación del docente. Tomando en consideración que los sujetos son 20 estudiantes, la muestra de respuestas suma 60 debido a que son 3 ítems. La rúbrica nivel 1, nivel 2 y nivel 3 corresponden a la valoración “no”, “a veces” y “Sí” respectivamente. La siguiente tabla muestra los resultados de los puntajes directos y en porcentajes.

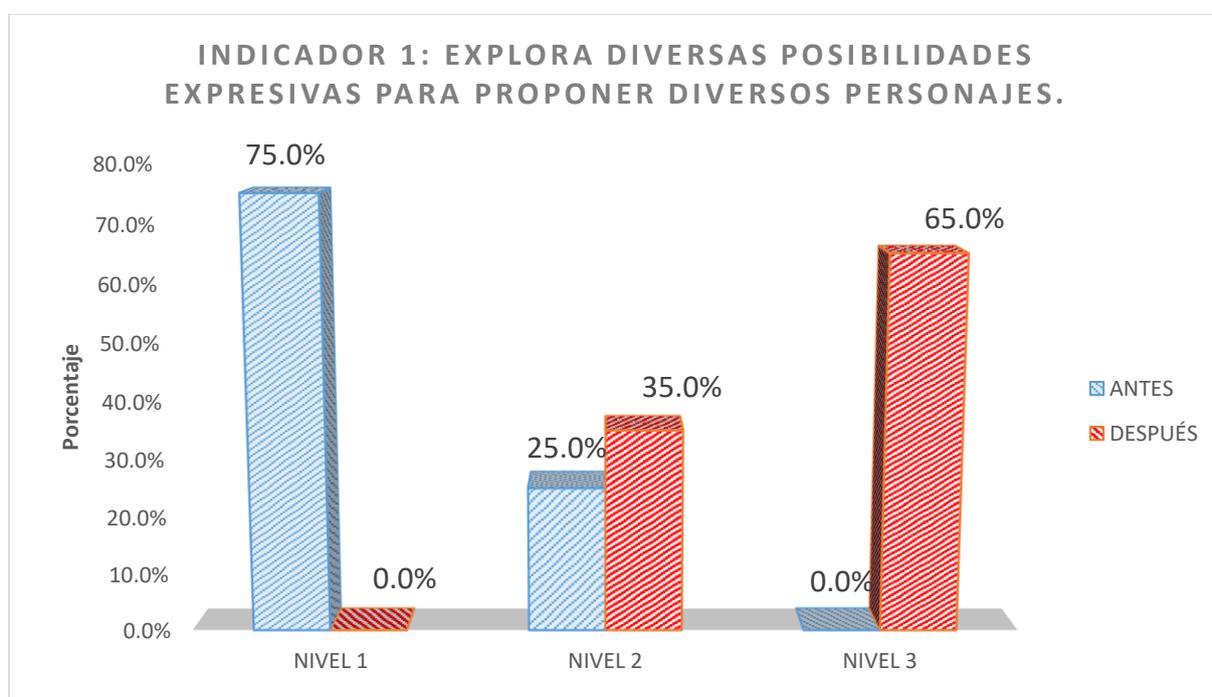
**Tabla 4.** Resultados de la frecuencia de los valores de las alternativas de los ítems "Explora diversas posibilidades expresivas para proponer diversos personajes" pre y post test

Indicador 1: Explora diversas posibilidades expresivas para proponer diversos personajes.

RÚBRICAS	ANTES		DESPUÉS	
	RESPUESTAS	PORCENTAJE	RESPUESTAS	PORCENTAJE
NIVEL 1	45	75.0%	0	0.0%
NIVEL 2	15	25.0%	21	35.0%
NIVEL 3	0	0.0%	39	65.0%
<b>TOTAL</b>	<b>60</b>	<b>100.0%</b>	<b>60</b>	<b>100.0%</b>

**Nota de tabla:** elaboración propia

A continuación, se muestra la siguiente gráfica del porcentaje de las frecuencias:



*Figura 4.* Comparación pre y post test del indicador "Explora diversas posibilidades expresivas para proponer diversos personajes". Elaboración propia.

Se presenta la siguiente tabla que muestra la suma total de puntajes del indicador obtenidos por cada estudiante y el promedio del aula:

**Tabla 5.** Puntajes obtenidos por los estudiantes y promedio del aula, para el indicador "Explora diversas posibilidades expresivas para proponer diversos personajes". Elaboración propia.

		PRE TEST	POST TEST
Puntajes de los sujetos en el Indicador 1: Explora diversas posibilidades expresivas para proponer diversos personajes..	1	5	9
	2	3	8
	3	3	7
	4	3	6
	5	6	9
	6	3	9
	7	3	7
	8	3	9
	9	4	7
	10	5	9
	11	3	7
	12	3	9
	13	3	6
	14	3	9
	15	4	7
	16	4	9
	17	4	7
	18	6	9
	19	4	7
	20	3	9
Promedio		3.8	8.0
Desv. Standard		1.0	1.1

**Nota de tabla:** elaboración propia

Ante un ejercicio preparatorio, antes de la introducción de la Creación Colectiva, los estudiantes no resultaban exploradores de su expresividad, el 75% estaba en el nivel 1 y el 25% en el nivel 2, no había alguien que fuera calificado como expresivo. Después de la estrategia didáctica el 35% se ubica en el nivel 2 y el 65% en el nivel 3. Se aprecia un cambio notable en el promedio del aula con una diferencia a favor del post test de 4.2 puntos, sin variación en la desviación estándar.

#### 4.2.2. Resultados del segundo indicador.

A continuación, se muestran los resultados comparativos del segundo indicador *Produce sucesos de una manera analógica ante un tema propuesto*, que corresponde al primer componente *Fluidez* de la *Creatividad Narrativa*. Este indicador se obtiene de los resultados obtenidos en los ítems 4, 5, 6 y 7 de la ficha de observación del docente, tomando en consideración que los sujetos de la presente propuesta son 20 estudiantes, los puntajes suman 80 debido a que son dos ítems. La rúbrica nivel 1, nivel 2 y nivel 3 corresponden a la valoración

“no”, “a veces” y “Sí” respectivamente. La siguiente tabla muestra los resultados de los puntajes directos y en porcentajes.

**Tabla 6.** Resultados de la frecuencia de los valores de las alternativas de los ítems del indicador "Produce sucesos de una manera analógicas ante un tema propuesto", pre y post test. Elaboración propia.

Indicador 2: Produce sucesos de una manera analógica ante un tema propuesto

RÚBRICAS	ANTES		DESPUÉS	
	RESPUESTAS	PORCENTAJE	RESPUESTAS	PORCENTAJE
NIVEL 1	57	71.3%	0	0.0%
NIVEL 2	23	28.8%	25	31.3%
NIVEL 3	0	0.0%	55	68.8%
<b>TOTAL</b>	<b>80</b>	<b>100.0%</b>	<b>80</b>	<b>100.0%</b>

Nota de tabla: elaboración propia

A continuación, se muestra la siguiente gráfica del porcentaje de las frecuencias:

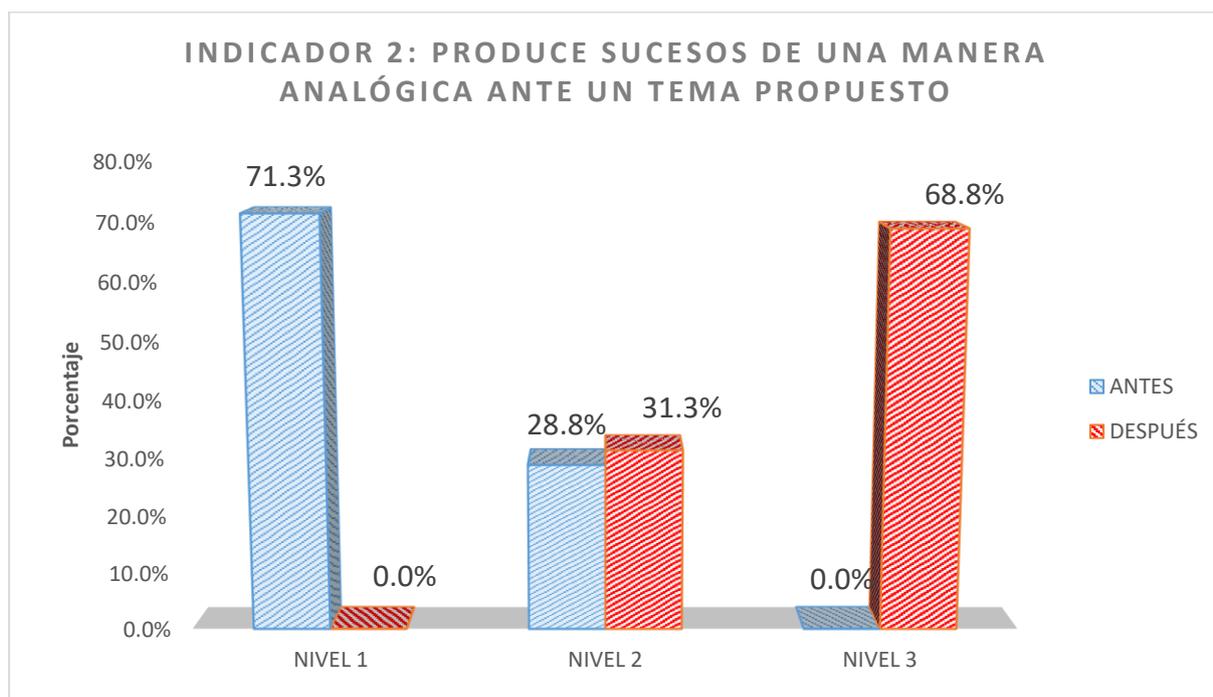


Figura 5. Comparación pre y post test del indicador "Produce sucesos de una manera analógica ante un tema propuesto". Elaboración propia.

Se presenta la siguiente tabla que muestra la suma total de puntajes del indicador obtenidos por cada estudiante y el promedio del aula:

**Tabla 7.** Puntajes obtenidos por los estudiantes y promedio del aula, para el indicador "Produce sucesos de una manera analógica ante un tema propuesto". Elaboración propia.

		PRE TEST	POST TEST
Puntajes de los sujetos en el Indicador 2: Produce sucesos de una manera analógica ante un tema propuesto	1	4	12
	2	6	12
	3	6	12
	4	5	11
	5	5	12
	6	4	10
	7	5	9
	8	6	11
	9	4	8
	10	6	11
	11	4	8
	12	5	12
	13	6	12
	14	7	12
	15	5	10
	16	4	12
	17	4	8
	18	6	12
	19	4	9
	20	7	12
Promedio		5.2	10.8
Desv. Standard		1.0	1.6

**Nota de tabla:** elaboración propia

El pensamiento analógico en una secuencia narrativa era muy infrecuente al inicio de la propuesta, el 71% estaba en el nivel 1 y el 28% en el nivel 2. En el post test se exhibe un cambio notable, ninguno está en el nivel 1, el 31% está en el nivel 2 y casi el 70% está en el máximo nivel. El promedio del aula prácticamente se ha duplicado y la desviación estándar se ha mantenido estable.

#### 4.2.3. Resultados del tercer indicador.

A continuación, se muestran los resultados comparativos del tercer indicador *Propone alternativas a un texto mediante la divergencia a partir de las propias vivencias*, que corresponde al segundo componente *Flexibilidad*, de la *Creatividad Narrativa*. Este indicador se obtiene de los resultados obtenidos en los ítems 8 y 9 de la ficha de observación del docente, tomando en consideración que los sujetos de la presente propuesta son 20 estudiantes, los puntajes suman 40 debido a que son dos ítems. La rúbrica nivel 1, nivel 2 y nivel 3 corresponden

a la valoración “no”, “a veces” y “Sí” respectivamente. La siguiente tabla muestra los resultados de los puntajes directos y en porcentajes.

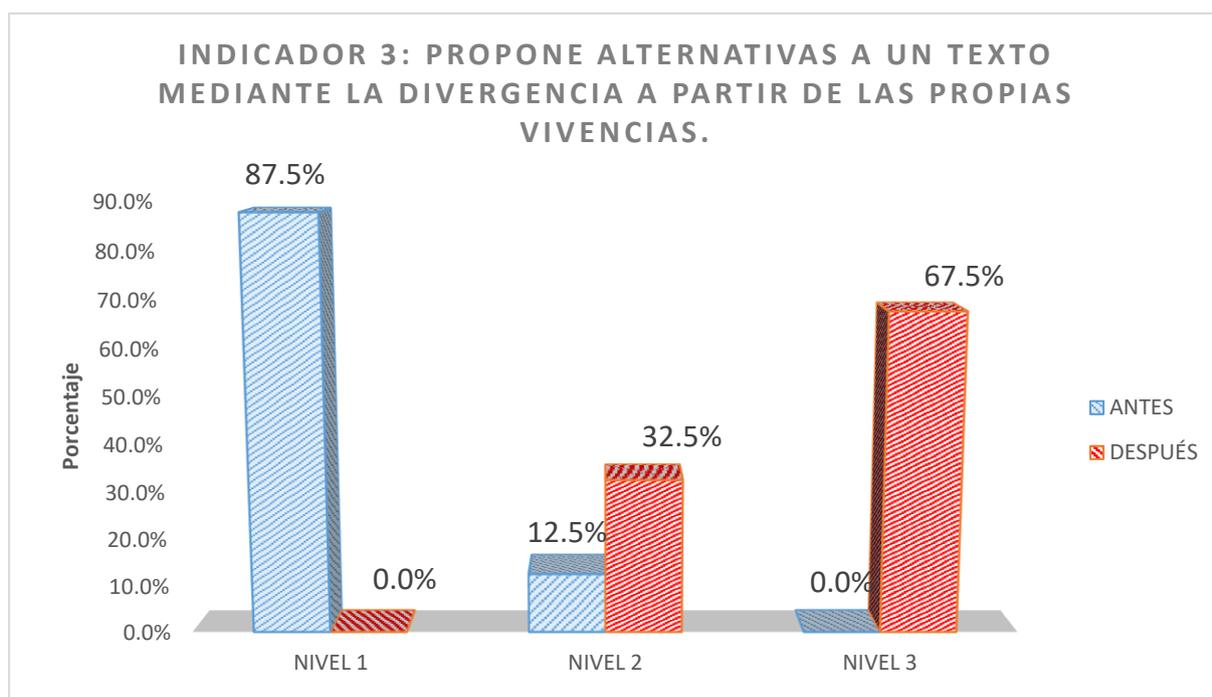
**Tabla 8.** Resultados de la frecuencia de los valores de las alternativas de los ítems del indicador "Propone alternativas a un texto mediante la divergencia a partir de las propias vivencias", pre y post test. Elaboración propia.

Indicador 3: Propone alternativas a un texto mediante la divergencia a partir de las propias vivencias.

RÚBRICAS	ANTES		DESPUÉS	
	RESPUESTAS	PORCENTAJE	RESPUESTAS	PORCENTAJE
NIVEL 1	35	87.5%	0	0.0%
NIVEL 2	5	12.5%	13	32.5%
NIVEL 3	0	0.0%	27	67.5%
<b>TOTAL</b>	<b>40</b>	<b>100.0%</b>	<b>40</b>	<b>100.0%</b>

Nota de tabla: elaboración propia

A continuación, se muestra la siguiente gráfica del porcentaje de las frecuencias:



**Figura 6.** Comparación pre y post test del indicador "Propone alternativas a un texto mediante la divergencia a partir de las propias vivencias". Elaboración propia.

Se presenta la siguiente tabla que muestra la suma total de puntajes del indicador obtenidos por cada estudiante y el promedio del aula:

**Tabla 9.** Puntajes obtenidos por los estudiantes y promedio del aula, para el indicador "Propone alternativas a un texto mediante la divergencia a partir de las propias vivencias".

		PRE TEST	POST TEST
Puntajes de los sujetos en el Indicador 3: Propone alternativas a un texto mediante la divergencia a partir de las propias vivencias.	1	2	5
	2	3	5
	3	3	6
	4	2	6
	5	2	5
	6	2	5
	7	2	4
	8	2	6
	9	2	4
	10	3	6
	11	2	5
	12	4	6
	13	2	6
	14	2	6
	15	2	5
	16	2	6
	17	2	4
	18	2	6
	19	2	5
	20	2	6
Promedio		2.3	5.4
Desv. Standard		0.6	0.7

**Nota de tabla:** elaboración propia

En este indicador se experimentó un cambio notable, en el pre test casi toda el aula está en un nivel muy bajo. Luego de la introducción de la estrategia didáctica el 32.5% está en el nivel 2 y el 67.5% está en el nivel 3. El promedio del aula pasó de 2.3 puntos a 5.4 puntos, casi el doble.

#### 4.2.4. Resultados del cuarto indicador.

A continuación, se muestran los resultados comparativos del cuarto indicador *Propone alternativas a un texto mediante la divergencia a partir de los temas relacionados a ella.*, que corresponde al segundo componente *Flexibilidad* de la *Creatividad Narrativa*. Este indicador se obtiene de los resultados obtenidos en los ítems 10 y 11 de la ficha de observación del docente, tomando en consideración que los sujetos de la presente propuesta son 20 estudiantes, los puntajes suman 40 debido a que son dos ítems. La rúbrica nivel 1, nivel 2 y nivel 3 corresponden a la valoración “no”, “a veces” y “Sí” respectivamente. La siguiente tabla muestra los resultados de los puntajes directos y en porcentajes.

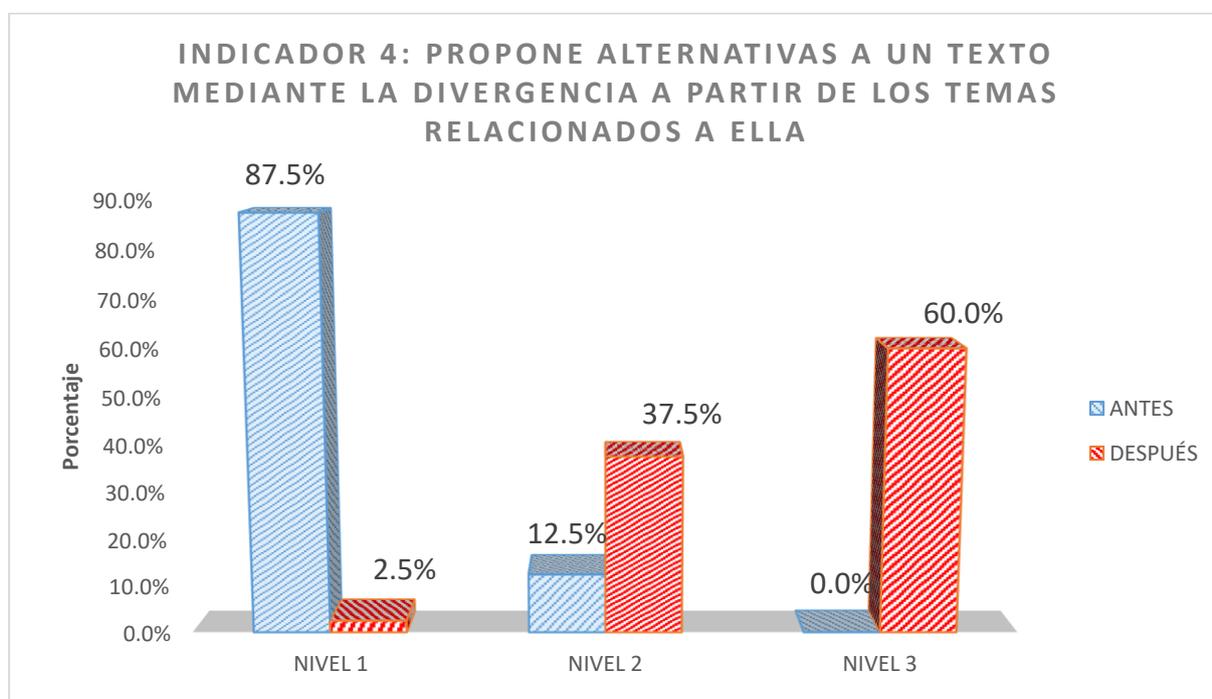
**Tabla 10.** Resultados de la frecuencia de los valores de las alternativas de los ítems del indicador "Propone alternativas a un texto mediante la divergencia a partir de los temas relacionados a ella", pre y post test.

Indicador 4: Propone alternativas a un texto mediante la divergencia a partir de los temas relacionados a ella

RÚBRICAS	ANTES		DESPUÉS	
	RESPUESTAS	PORCENTAJE	RESPUESTAS	PORCENTAJE
NIVEL 1	35	87.5%	1	2.5%
NIVEL 2	5	12.5%	15	37.5%
NIVEL 3	0	0.0%	24	60.0%
<b>TOTAL</b>	<b>40</b>	<b>100.0%</b>	<b>40</b>	<b>100.0%</b>

**Nota de tabla:** elaboración propia

A continuación, se muestra la siguiente gráfica del porcentaje de las frecuencias:



*Figura 7.* Comparación pre y post test del indicador "Propone alternativas a un texto mediante la divergencia a partir de los temas relacionados a ella". Elaboración propia.

Se presenta la siguiente tabla que muestra la suma total de puntajes del indicador obtenidos por cada estudiante y el promedio del aula:

**Tabla 11.** Puntajes obtenidos por los estudiantes y promedio del aula, para el indicador "Propone alternativas a un texto mediante la divergencia a partir de los temas relacionados a ella".

		PRE TEST	POST TEST
Puntajes de los sujetos en el Indicador 4: Propone alternativas a un texto mediante la divergencia a partir de los temas relacionados a ella.	1	2	6
	2	2	6
	3	2	6
	4	2	6
	5	2	6
	6	3	5
	7	2	4
	8	3	5
	9	2	4
	10	2	6
	11	2	4
	12	2	4
	13	2	6
	14	2	5
	15	2	4
	16	2	6
	17	2	3
	18	3	6
	19	2	5
	20	4	6
Promedio		2.3	5.2
Desv. Standard		0.6	1.0

**Nota de tabla:** elaboración propia

Este es un resultado similar al indicador anterior. Los estudiantes demuestran haber incrementado su capacidad de proponer adaptaciones a los textos. Los cambios en los tres niveles son notorios.

#### 4.2.5. Resultados del quinto indicador.

A continuación, se muestran los resultados comparativos del quinto indicador *Modifica una secuencia con sentido lógico*, que corresponde al segundo componente *Flexibilidad* de la *Creatividad Narrativa*. Este indicador se obtiene de los resultados obtenidos en los ítems 12 y 13 de la ficha de observación del docente, tomando en consideración que los sujetos de la presente propuesta son 20 estudiantes, los puntajes suman 40 debido a que son dos ítems. La rúbrica nivel 1, nivel 2 y nivel 3 corresponden a la valoración "no", "a veces" y "Sí" respectivamente. La siguiente tabla muestra los resultados de los puntajes directos y en porcentajes.

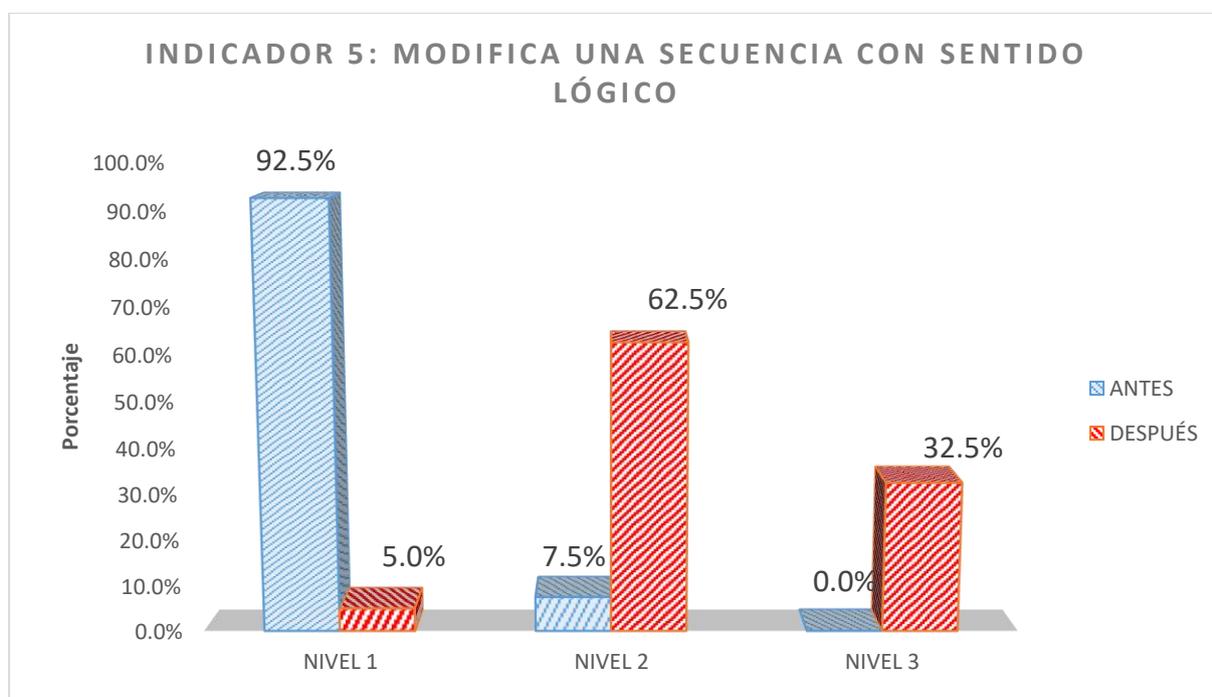
**Tabla 12.** Resultados de la frecuencia de los valores de las alternativas de los ítems del indicador "Modifica una secuencia con sentido lógico", pre y post test.

Indicador 5: Modifica una secuencia con sentido lógico

RÚBRICAS	ANTES		DESPUÉS	
	RESPUESTAS	PORCENTAJE	RESPUESTAS	PORCENTAJE
NIVEL 1	37	92.5%	2	5.0%
NIVEL 2	3	7.5%	25	62.5%
NIVEL 3	0	0.0%	13	32.5%
<b>TOTAL</b>	40	100.0%	40	100.0%

Nota de tabla: elaboración propia

A continuación, se muestra la siguiente gráfica del porcentaje de las frecuencias:



*Figura 8.* Comparación pre y post test del indicador "Modifica una secuencia con sentido lógico". Elaboración propia.

Se presenta la siguiente tabla que muestra la suma total de puntajes del indicador obtenidos por cada estudiante y el promedio del aula:

**Tabla 13.** Puntajes obtenidos por los estudiantes y promedio del aula, para el indicador "Modifica una secuencia con sentido lógico".

		PRE TEST	POST TEST
Puntajes de los sujetos en el Indicador 5: Modifica una secuencia con sentido lógico	1	2	5
	2	2	5
	3	2	4
	4	2	4
	5	2	5
	6	3	4
	7	2	4
	8	2	4
	9	2	4
	10	3	5
	11	2	4
	12	3	4
	13	2	6
	14	2	5
	15	2	4
	16	2	6
	17	2	2
	18	2	6
	19	2	4
	20	2	6
Promedio		2.2	4.6
Desv. Standard		0.4	1.0

**Nota de tabla:** elaboración propia

La práctica de ir modificando las secuencias ha aumentado la capacidad. Antes de iniciar la estrategia didáctica casi nadie intentaba hacer cambios, solo el 7.5% a veces lo intentaba. Luego, en el post test el 62.5% estaba en el nivel 2 y el 32.5% estaba en el nivel 3. El promedio del aula se ha duplicado del pre test al post test.

#### 4.2.6. Resultados del sexto indicador.

A continuación, se muestran los resultados comparativos del sexto indicador *Propone modificaciones significativas a una historia*, que corresponde al segundo componente *Flexibilidad* de la *Creatividad Narrativa*. Este indicador se obtiene del resultado obtenido de la suma de los ítems 14 y 15 de la ficha de observación del docente, tomando en consideración que los sujetos de la presente propuesta son 20 estudiantes, los puntajes suman 40 debido a que se trata de dos ítems. La rúbrica nivel 1, nivel 2 y nivel 3 corresponden a la valoración “no”, “a veces” y “Sí” respectivamente. La siguiente tabla muestra los resultados de los puntajes directos y en porcentajes.

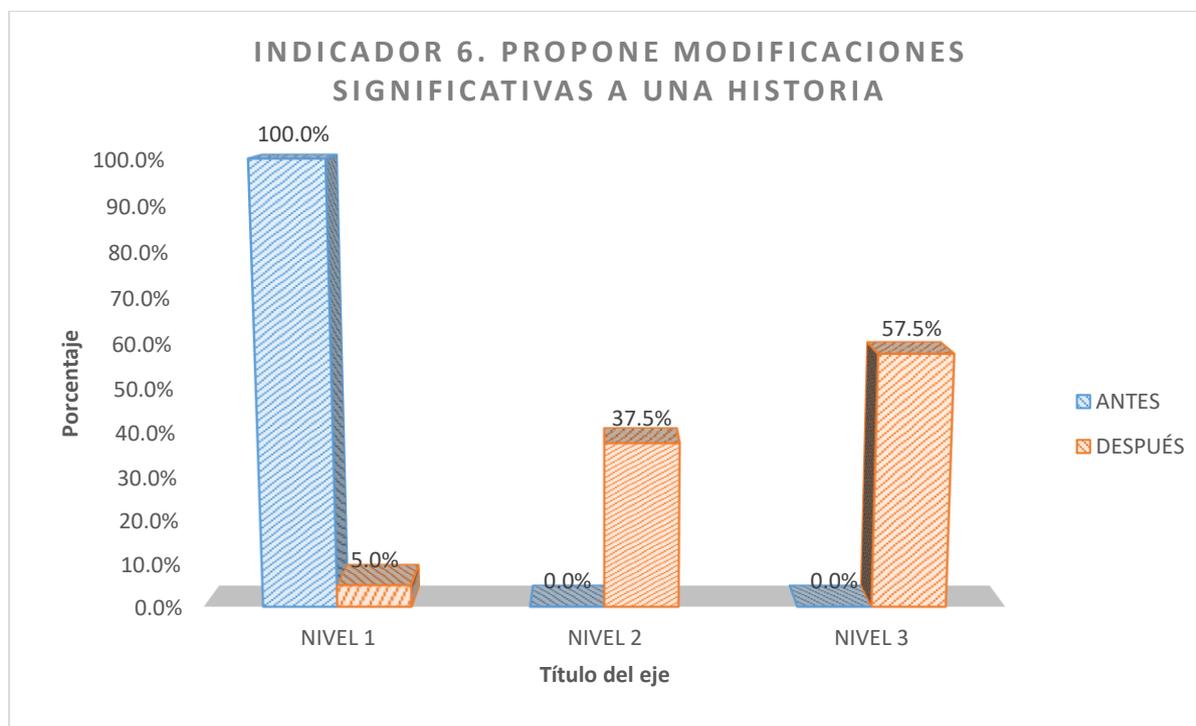
**Tabla 14.** Resultados de la frecuencia de los valores de las alternativas de los ítems del indicador "Propone modificaciones significativas a una historia", pre y post test.

Indicador 6: Propone modificaciones significativas a una historia

RÚBRICAS	ANTES		DESPUÉS	
	RESPUESTAS	PORCENTAJE	RESPUESTAS	PORCENTAJE
NIVEL 1	40	100.0%	2	5.0%
NIVEL 2	0	0.0%	15	37.5%
NIVEL 3	0	0.0%	23	57.5%
TOTAL	40	100.0%	40	100.0%

**Nota de tabla:** elaboración propia

A continuación, se muestra la siguiente gráfica del porcentaje de las frecuencias:



*Figura 9.* Comparación pre y post test del indicador "Propone alternativas significativas al final de una historia". Elaboración propia.

Se presenta la siguiente tabla que muestra la suma total de puntajes del indicador obtenidos por cada estudiante y el promedio del aula:

**Tabla 15.** Puntajes obtenidos por los estudiantes y promedio del aula, para el indicador "Propone modificaciones significativas a una historia"

		PRE TEST	POST TEST
Puntajes de los sujetos en el indicador 6: "Propone modificaciones significativas a una historia"	1	2	5
	2	2	6
	3	2	6
	4	2	4
	5	2	5
	6	2	4
	7	2	4
	8	2	4
	9	2	4
	10	2	5
	11	2	3
	12	2	5
	13	2	6
	14	2	4
	15	2	4
	16	2	5
	17	2	3
	18	2	6
	19	2	2
	20	2	5
<b>Promedio</b>		2	4.5
<b>Varianza</b>		0	1.2

Nota de tabla: elaboración propia

Al iniciar la propuesta el 100% no proponía alternativas significativas a la historia. Esta situación cambia en el post test pues el 5% está en nivel 1, el 37.5% está en nivel 2 y el 57.5% en nivel 3. El promedio se ha elevado de 2 punto a 4.5 puntos.

#### 4.2.7. Resultados del séptimo indicador.

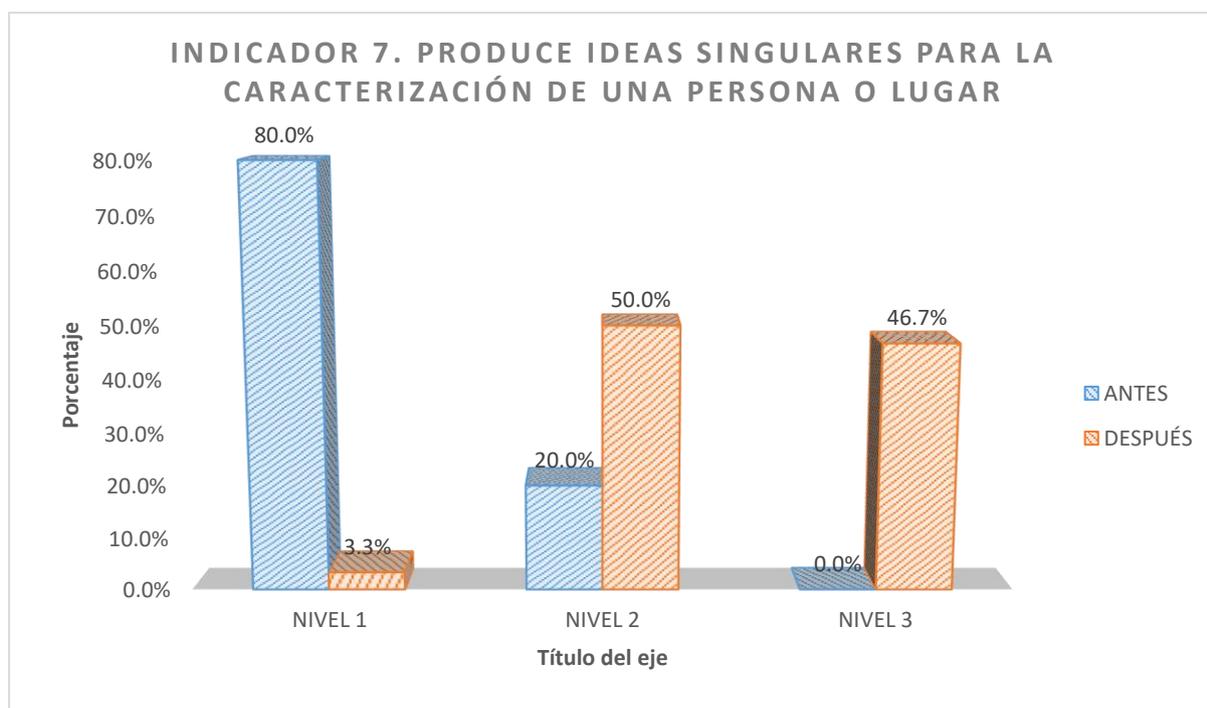
A continuación, se muestran los resultados comparativos del séptimo indicador *Produce ideas singulares para la caracterización de una persona o lugar*, que corresponde al tercer componente *Originalidad* de la *Creatividad Narrativa*. Este indicador se obtiene del resultado obtenido en los ítems 16, 17 y 18 de la ficha de observación del docente, tomando en consideración que los sujetos de la presente propuesta son 20 estudiantes, los puntajes suman 60 debido a que se trata de tres ítems. La rúbrica nivel 1, nivel 2 y nivel 3 corresponden a la valoración "no", "a veces" y "Sí" respectivamente. La siguiente tabla muestra los resultados de los puntajes directos y en porcentajes.

**Tabla 16.** Resultados de la frecuencia de los valores de las alternativas de los ítems del indicador "Produce ideas singulares para la caracterización de una persona o lugar", pre y post test.

Ind. 7. Produce ideas singulares para la caracterización de una persona o lugar				
RÚBRICAS	ANTES		DESPUÉS	
	RESPUESTAS	PORCENTAJE	RESPUESTAS	PORCENTAJE
NIVEL 1	48	80.0%	2	3.3%
NIVEL 2	12	20.0%	30	50.0%
NIVEL 3	0	0.0%	28	46.7%
TOTAL	60	100.0%	60	100.0%

**Nota de tabla:** elaboración propia

A continuación, se muestra la siguiente gráfica del porcentaje de las frecuencias:



**Figura 10.** Comparación pre y post test del indicador "Produce ideas singulares para la caracterización de una persona o lugar". Elaboración propia.

Se presenta la siguiente tabla que muestra la suma total de puntajes del indicador obtenidos por cada estudiante y el promedio del aula:

**Tabla 17.** Puntajes obtenidos por los estudiantes y promedio del aula, para el indicador "Explora diversas posibilidades expresivas para proponer diversos personajes".

		PRE TEST	POST TEST
Puntajes de los sujetos en el Indicador 7: Explora diversas posibilidades expresivas para proponer diversos personajes..	1	6	11
	2	5	11
	3	5	11
	4	4	9
	5	6	11
	6	4	9
	7	5	10
	8	4	9
	9	4	9
	10	5	10
	11	5	8
	12	4	9
	13	4	9
	14	4	10
	15	4	9
	16	4	8
	17	4	7
	18	6	11
	19	5	8
	20	5	9
Promedio		4.7	9.4
Desv. Standard		0.7	1.2

**Nota de tabla:** elaboración propia

El 80% estaba en Nivel 1 y sólo el 20% estaba en nivel 2 de la producción de ideas para la caracterización en el pre test. Esto se reduce al 3.3% en nivel 1 en el post test, mientras que el 50% está en el nivel 2 y el 46.7% en nivel 3. El promedio del aula ha pasado de 4.7 puntos a 9.4 puntos, favorable al cambio.

#### 4.2.8. Resultados del octavo indicador.

A continuación, se muestran los resultados comparativos del octavo indicador *Produce ideas singulares para crear formas espectaculares que tengan valor de signo*, que corresponde al tercer componente *Originalidad* de la *Creatividad Narrativa*. Este indicador se obtiene del resultado obtenido en los ítems 19, 20 y 21 de la ficha de observación del docente, tomando en consideración que los sujetos de la presente propuesta son 20 estudiantes, los puntajes suman 60 debido a que se trata de tres ítems. La rúbrica nivel 1, nivel 2 y nivel 3 corresponden a la valoración "no", "a veces" y "Sí" respectivamente. La siguiente tabla muestra los resultados de los puntajes directos y en porcentajes.

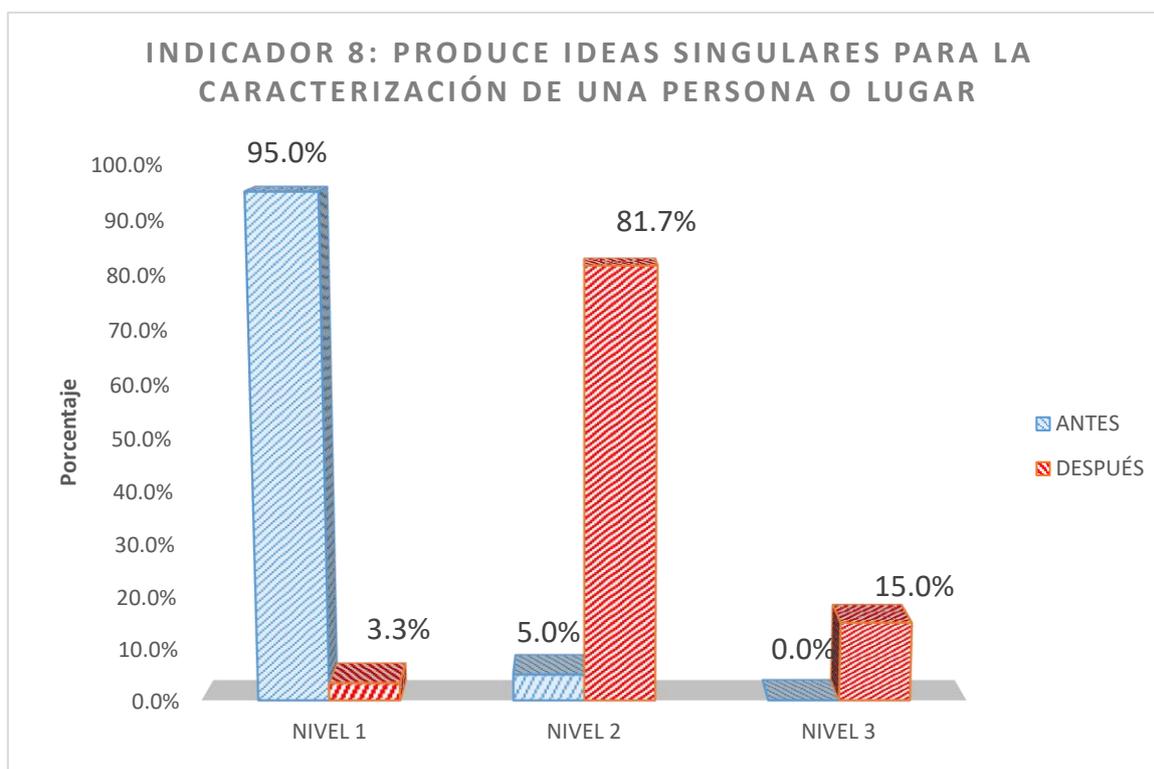
**Tabla 18.** Resultados de la frecuencia de los valores de las alternativas de los ítems del indicador "Produce ideas singulares para crear formas espectaculares que tengan valor de signo", pre y post test.

**Indicador 8: Produce ideas singulares para la caracterización de una persona o lugar**

RÚBRICAS	ANTES		DESPUÉS	
	RESPUESTAS	PORCENTAJE	RESPUESTAS	PORCENTAJE
NIVEL 1	57	95.0%	2	3.3%
NIVEL 2	3	5.0%	49	81.7%
NIVEL 3	0	0.0%	9	15.0%
<b>TOTAL</b>	<b>60</b>	<b>100.0%</b>	<b>60</b>	<b>100.0%</b>

**Nota de tabla:** elaboración propia

A continuación, se muestra la siguiente gráfica del porcentaje de las frecuencias:



*Figura 11.* Comparación pre y post test del indicador "Produce ideas singulares para crear formas espectaculares que tengan valor de signo". Elaboración propia.

Se presenta la siguiente tabla que muestra la suma total de puntajes del indicador obtenidos por cada estudiante y el promedio del aula:

**Tabla 19.** Puntajes obtenidos por los estudiantes y promedio del aula, para el indicador "Produce ideas singulares para la caracterización de un personaje".

		PRE TEST	POST TEST
Puntajes de los sujetos en el Indicador 8: Produce ideas singulares para la caracterización de una persona o lugar	1	4	7
	2	3	7
	3	3	7
	4	4	6
	5	4	7
	6	3	7
	7	3	6
	8	3	6
	9	3	6
	10	3	6
	11	3	4
	12	3	6
	13	3	7
	14	3	7
	15	3	6
	16	3	6
	17	3	6
	18	3	7
	19	3	6
	20	3	7
Promedio		3.2	6.4
Desv. Standard		0.4	0.7

**Nota de tabla:** elaboración propia

Igualmente, o más aún, en este indicador el 95% que no logra producir ideas singulares. En el post test la situación se revierte, solo el 3% está en el nivel 1, el 81.7% está en el nivel 2 y el 15% en el nivel 3. El puntaje promedio del aula se ha duplicado ha pasado de 3.2 puntos a 6.4 puntos.

### 4.3.Resultados específicos según componentes de la Creatividad Narrativa

#### 4.3.1. Resultados del Componente *Fluidez*.

El componente *Fluidez*, reúne las valoraciones de los indicadores *Explora diversas posibilidades expresivas para proponer diversos personajes* y *Produce sucesos de manera analógica ante un tema propuesto.*, Esto recoge la muestra de las valoraciones de los ítems del 1 al 7 y se muestran en los niveles 1, 2 y 3 como en los indicadores.

**Tabla 20.** Resultados del Componente “Fluidez” pre/post test en frecuencia de respuestas y en porcentajes.

COMPONENTE FLUIDEZ				
RÚBRICAS	ANTES		DESPUÉS	
	RESPUESTAS	PORCENTAJE	RESPUESTAS	PORCENTAJE
NIVEL 1	102	72.9%	0	0.0%
NIVEL 2	38	27.1%	46	32.9%
NIVEL 3	0	0.0%	94	67.1%
<b>TOTAL</b>	<b>140</b>	<b>100.0%</b>	<b>140</b>	<b>100.0%</b>

Nota de tabla: elaboración propia

A continuación, se muestra la gráfica de estos resultados en porcentajes,

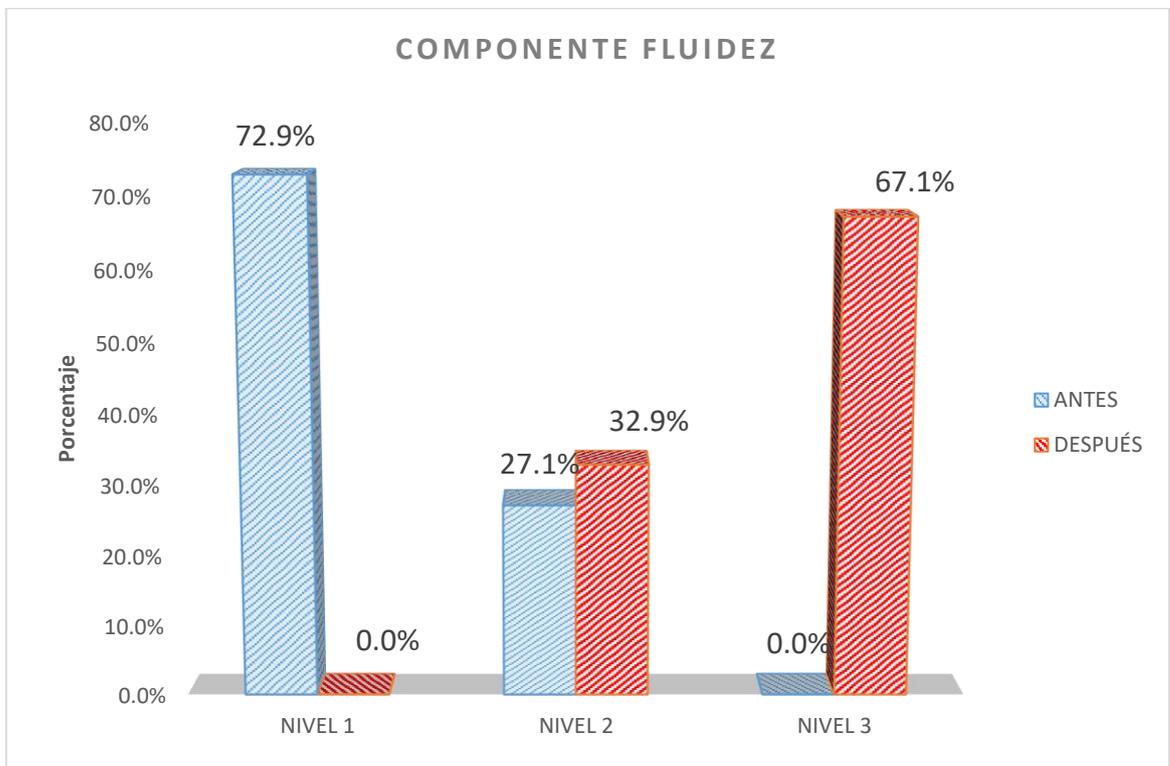


Figura 12. Componente “Fluidez”, pre/post test, expresado en porcentajes. Elaboración propia.

Se presenta la siguiente tabla que muestra la suma total de puntajes del componente, obtenidos por cada estudiante y el promedio del aula:

**Tabla 21.** Puntajes obtenidos por los estudiantes y promedio del aula, para el componente FLUIDEZ.  
Elaboración propia.

		PRE TEST	POST TEST
Puntajes de los sujetos en el componente: FLUIDEZ	1	9	21
	2	9	20
	3	9	19
	4	8	17
	5	11	21
	6	7	19
	7	8	16
	8	9	20
	9	8	15
	10	11	20
	11	7	15
	12	8	21
	13	9	18
	14	10	21
	15	9	17
	16	8	21
	17	8	15
	18	12	21
	19	8	16
	20	10	21
Promedio		8.9	18.7
Desv. Standard		1.3	2.3

**Nota de tabla:** elaboración propia

Obsérvese un cambio notable, los estudiantes no fluían con respecto a la inteligencia narrativa pues al inicio el 72.9% está en el nivel 1 y el 27.1% está en el nivel 2. En el post test el nivel 1 desaparece, el 32% está en el nivel 2 y el 67% está en el nivel 3.

#### **4.3.2. Resultados del componente *Flexibilidad*.**

El componente *Flexibilidad*, reúne las valoraciones de los indicadores *Propone alternativas a un texto mediante la divergencia a partir de las propias vivencias*, *Propone alternativas a un texto mediante la divergencia a partir de los temas relacionados a ella*, *Modifica una secuencia con sentido lógico* y *Selecciona las alternativas más significativas al final de una historia*. Esto recoge la muestra de las valoraciones de los ítems del 8 al 14 y se muestran en los niveles 1, 2 y 3 como en los indicadores.

**Tabla 22.** Resultados del Componente "Flexibilidad" pre/post test en frecuencia de respuestas y en porcentajes.

COMPONENTE FLEXIBILIDAD				
RÚBRICAS	ANTES		DESPUÉS	
	RESPUESTAS	PORCENTAJE	RESPUESTAS	PORCENTAJE
NIVEL 1	127	90.7%	4	2.9%
NIVEL 2	13	9.3%	63	45.0%
NIVEL 3	0	0.0%	73	52.1%
<b>TOTAL</b>	140	100.0%	140	100.0%

Nota de tabla: elaboración propia

A continuación, se muestra la gráfica de estos resultados expresados en porcentajes.

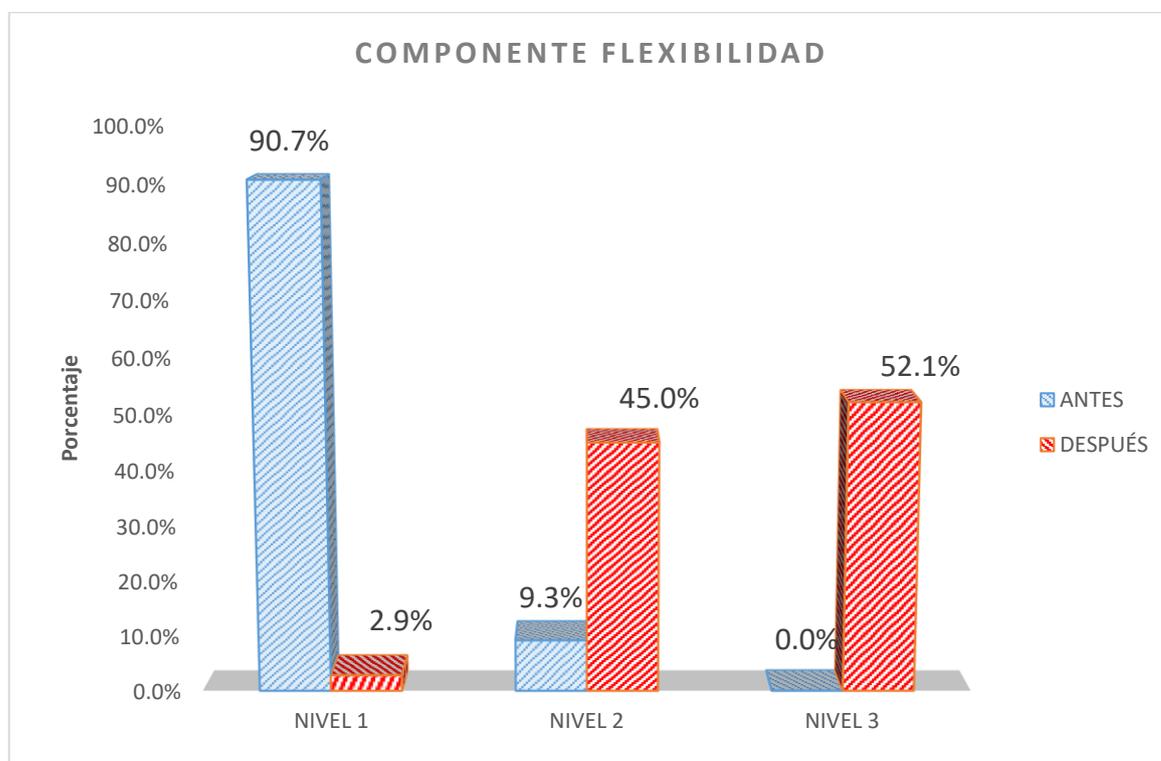


Figura 13. Componente "Flexibilidad", resultados pre/post test, expresados en porcentajes. Elaboración propia.

Se presenta la siguiente tabla que muestra la suma total de puntajes del componente, obtenidos por cada estudiante y el promedio del aula:

**Tabla 23.** Puntajes obtenidos por los estudiantes y promedio del aula, para el componente FLEXIBILIDAD.

		PRE TEST	POST TEST
Puntajes de los sujetos en el componente FLEXIBILIDAD	1	7	19
	2	8	19
	3	8	19
	4	7	18
	5	7	19
	6	9	16
	7	7	14
	8	8	17
	9	7	14
	10	9	20
	11	7	15
	12	10	16
	13	7	21
	14	7	18
	15	7	15
	16	7	21
	17	7	11
	18	8	21
	19	7	15
	20	9	21
Promedio		7.7	17.5
Desv. Standard		0.9	2.9

**Nota de tabla:** elaboración propia

El cambio en este componente es significativo. AL inicio de la propuesta el 90% estaba en el nivel 1, en el post test se reduce al 3%, el nivel 2 aumenta al 45% y el nivel 3 al 52%. El promedio del aula ha aumentado en casi 10 puntos.

#### 4.3.3. Resultados del componente *Originalidad*.

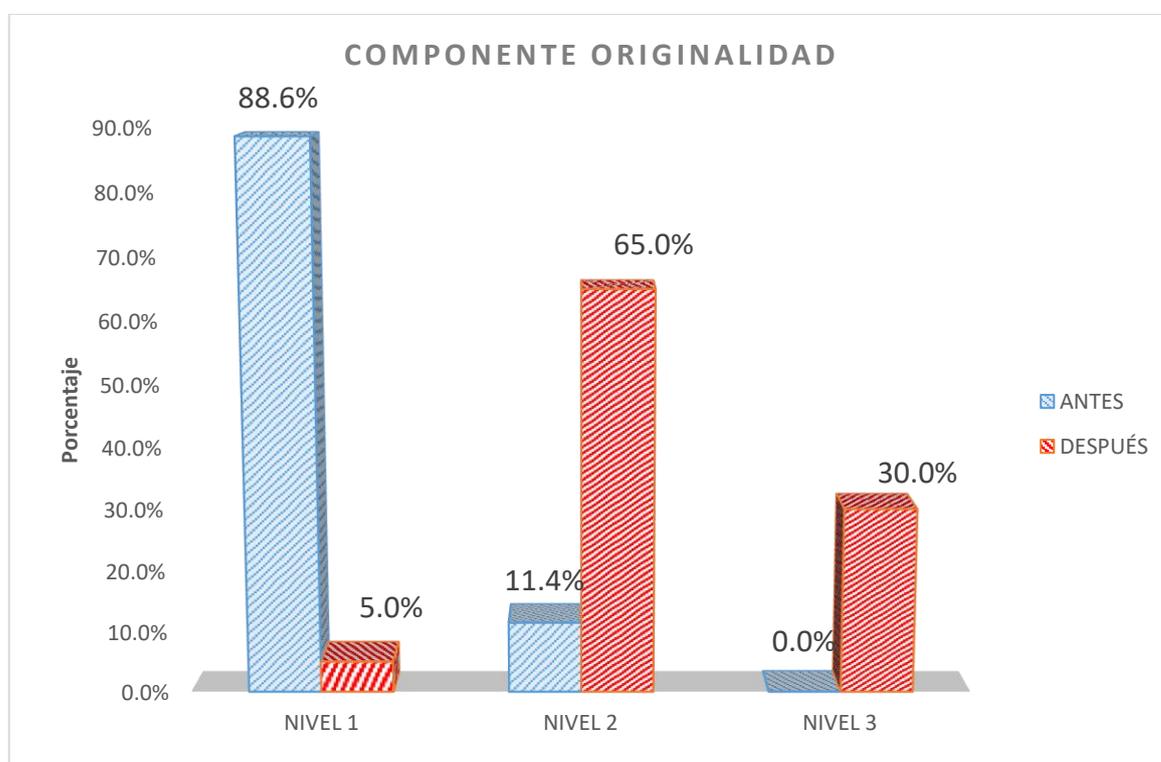
El componente *Originalidad*, reúne las valoraciones de los indicadores *Produce ideas singulares para la caracterización de una persona o lugar* y *Produce ideas singulares para crear formas espectaculares que tengan valor de signo*. Esto recoge la muestra de las valoraciones de los ítems del 15 al 21 y se muestran en los niveles 1, 2 y 3 como en los indicadores.

**Tabla 24.** Resultados del Componente "Originalidad" pre/post test en frecuencia de respuestas y en porcentajes.

COMPONENTE ORIGINALIDAD				
RÚBRICAS	ANTES		DESPUÉS	
	RESPUESTAS	PORCENTAJE	RESPUESTAS	PORCENTAJE
NIVEL 1	124	88.6%	7	5.0%
NIVEL 2	16	11.4%	91	65.0%
NIVEL 3	0	0.0%	42	30.0%
<b>TOTAL</b>	<b>140</b>	<b>100.0%</b>	<b>140</b>	<b>100.0%</b>

**Nota de tabla:** elaboración propia

A continuación, se muestra la gráfica de estos resultados expresados en porcentajes.



*Figura 14.* Componente "Originalidad", resultados pre/post test, expresados en porcentajes. Elaboración propia.

Se presenta la siguiente tabla que muestra la suma total de puntajes del componente, obtenidos por cada estudiante y el promedio del aula:

**Tabla 25.** Puntajes obtenidos por los estudiantes y promedio del aula, para el componente ORIGINALIDAD.

		PRE TEST	POST TEST
Puntajes de los sujetos en el componente ORIGINALIDAD	1	10	18
	2	8	18
	3	8	18
	4	8	15
	5	10	18
	6	7	16
	7	8	16
	8	7	15
	9	7	15
	10	8	16
	11	8	12
	12	7	15
	13	7	16
	14	7	17
	15	7	15
	16	7	14
	17	7	13
	18	9	18
	19	8	14
	20	8	16
Promedio		7.8	15.8
Desv. Standard		1.0	1.7

**Nota de tabla:** elaboración propia

Este componente tiene un resultado similar, en el pre test el nivel 1 ocupa el 88% y el nivel 2 el 11%. En el post test el nivel 1 es el 5%, el nivel 2 es 65% y el nivel 3 el 30%. El promedio del aula ha aumentado de 7.8 puntos a 15.8 puntos.

#### 4.4. Resultados Totales del componente del eje de la Creatividad Narrativa

A continuación, se muestran los resultados totales del componente del eje de la *Creatividad Narrativa*. Se muestran los puntajes totales obtenidos por los 12 estudiantes. Al ser 25 ítems y tener una máxima puntuación de 3 puntos por ítem, la máxima valoración de la prueba es 75 y la mínima 25.

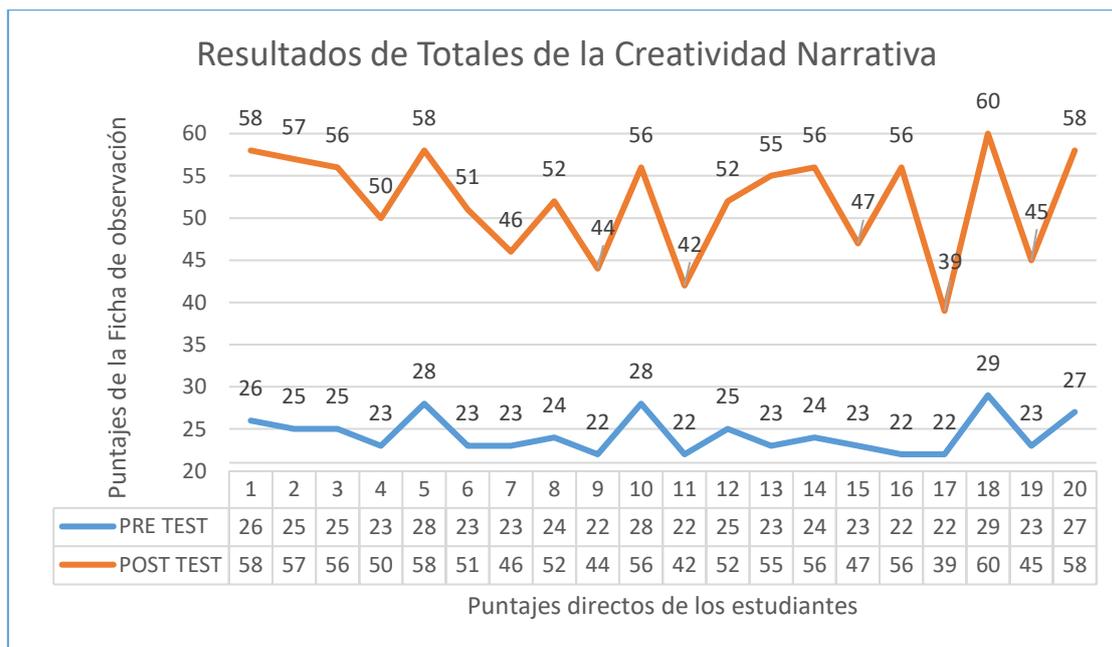


Figura 15. Resultados comparativos de los 20 estudiantes en los puntajes finales de la Ficha de Observación. Elaboración propia.

La línea azul representa el puntaje del pre test, obsérvese cómo se elevan paralelamente en casi todos los sujetos en la línea roja del post test.

Además, a continuación, se muestra una tabla con los promedios y las desviaciones estándar del pre y del post test de los resultados de toda el aula:

Tabla 26. Resultados del Aula en la valoración de la Ficha de observación.

SUJETOS	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	Promedio	Desv. Stand
PRE TEST	26	25	25	23	28	23	23	24	22	28	22	25	23	24	23	22	22	29	23	27	24.4	2.21
POST TEST	58	57	56	50	58	51	46	52	44	56	42	52	55	56	47	56	39	60	45	58	51.9	6.15

Nota de tabla: elaboración propia

Hay una diferencia de alrededor de 30 puntos en los promedios de antes y después. La desviación estándar es mayor en el post test lo que indica que hay una mayor dispersión que en el pre test pero no resulta muy significativo con respecto del promedio.

#### 4.5. Análisis de los resultados

En cuanto a los resultados del componente Fluidez:

Al término del desarrollo del Indicador 1, ante los estímulos del contenido, los estudiantes logran asociaciones e internalizaron formas expresivas encontradas en los trabajos de búsqueda e indagación. Al término del desarrollo del Indicador 2, los estudiantes producen y expresan ideas de acuerdo a su forma de pensar y de sentir, mediante la creación de hechos secuenciales, similares al planteamiento de los estímulos dramáticos fabulados.

Como muestra de los resultados de estos dos primeros Indicadores, señalo los obtenidos por nuestra alumna Cindy, quien en un comienzo le era difícil generar y articular ideas y al término del desarrollo de los contenidos, producto de la mutua ayuda en el trabajo grupal, al enfrentarse a la situación de una circunstancia dada lograba proponer alternativas que guardaban cada vez mayores similitudes con el estímulo propuesto y formas de solución con progresiva complejidad.

En cuanto a los resultados de la Dimensión Flexibilidad:

Al término del desarrollo del Indicador 3, los estudiantes, frente a un texto determinado, producen respuestas y réplicas desde sus experiencias y distintas perspectivas, implicando transformaciones a cuestionamientos que van planteando. Además, proponen alternativas a un texto mediante la divergencia a partir de los temas relacionados a ella.

Al término del desarrollo del Indicador 4, los estudiantes, frente a un texto determinado, producen respuestas y réplicas partiendo de la búsqueda de temas vinculantes desde campos diferentes y proponen alternativas temáticas.

Como muestra de los resultados de los Indicadores 3 y 4, referidos a la Dimensión Flexibilidad, indico los obtenidos por los estudiantes pertenecientes al Taller de Teatro UPAO, quienes en las primeras lecturas de la traducción del texto motivador *The Summoning of Everyman*, plantearon réplicas motivadas por sus experiencias de vida y propusieron alternativas divergentes para llegar a un consenso.

Al término del desarrollo del Indicador 5, los estudiantes, partiendo de un análisis cualitativo en busca de una conceptualización significativa confrontando sus conocimientos previos con los nuevos, desde las perspectivas del razonamiento lógico de las carreras profesionales que estudian, logran modificar las secuencias del relato de la obra motivadora como base para cuestionar estrategias, diseñar, ejecutar cambios en su estructura.

Al término del desarrollo del Indicador 6, los estudiantes, internalizan la importancia de la narración como sorpresa, de cuestionar su propio mundo, de cambiar la historia de un relato seleccionando alternativas encontradas en su conceptualización significativa, en un proceso de creatividad narrativa con cambios lógicos que renuevan su visión de la vida social.

Como muestra de los resultados de los Indicadores 5 y 6, reitero, referidos a la Dimensión Flexibilidad, los estudiantes logran modificar la secuencia lógica de la narrativa propuesta seleccionando las alternativas más coherentes encontradas en sus procesos de búsqueda, enriqueciendo de esa manera su concepto de identidad personal en el marco de una construcción social fluida. Consiguen mostrar habilidad para el replanteamiento de las secuencias con cambios de perspectivas. Al seleccionar las alternativas para el discurso

narrativo logran un acercamiento respetuoso, no culposo, en el análisis de la exposición de sus experiencias en tanto que las consideran aportes colectivos a la ficción dramática, separados de las personas.

Señalo la experiencia del alumno, Álvaro, que pertenece a la Asociación Internacional de Estudiantes de Ciencias Económicas y Comerciales, AIESEC, quien partiendo de la conceptualización significativa del grupo y del cuestionamiento de su visión del movimiento social, adestró coherencia lógica propiciando muchos de los debates para los cambios de la estructura narrativa de la obra.

En cuanto a los resultados de la dimensión Originalidad:

Al término del desarrollo del Indicador 7, los estudiantes, determinan y aplican particularidades, actitudes, pensamientos y formas de expresarse como características de los personajes que interpretan y de los espacios figurados de la obra, y aplican técnicas de caracterización teatral para su interpretación.

Al término del desarrollo del Indicador 8, los estudiantes, originan y proponen lúdicamente formas que estimulan la capacidad imaginativa más allá de lo visible relacionadas analógicamente con la realidad social, originando un sub lenguaje no racional sino intuitivo, evocador y simbólico.

Como muestra de los resultados de los Indicadores 7 y 8, reitero, referidos a la Dimensión Originalidad, los estudiantes generan y aplican creativamente, de forma divertida y placentera, ideas innovadoras que se conectan de manera natural y analógica a través de sus sentidos, con la realidad y los personajes que representan de manera figurada y en convivio con el público espectador conscientes de lo que quieren significar y comunicar.

Señalo la experiencia de nuestro reciente montaje *El Último Viaje*, que tuvo como texto motivador el drama inglés del siglo XV *The Summoning of Everyman*, creación colectiva de los estudiantes pertenecientes a nuestro Taller de Teatro UPAO, quienes durante todo el proceso produjeron ideas alejadas de lo evidente replantearon de forma innovadora el texto, cambiando el lugar a nuestro aquí y ahora, el tiempo natural o real en transcorre la obra y el tiempo ficticio de la narración dramática, la caracterización de los personajes y, fundamentalmente, la forma simbólica de contar la historia. Para efectos de la presente propuesta hemos definido la Originalidad como la creación de ideas innovadoras para construir un texto dramático espectacular y el resultado que tuvo como producto nuestro mencionado montaje, fue bastante original y acogido en el medio de la ciudad de Trujillo y por el Jurados Calificador del Encuentro Nacional de Teatro Universitario realizado en la ciudad de Huaraz.

## Conclusiones

1. Se confirma que la aplicación de las sesiones de creación colectiva fortalece la creatividad narrativa en los estudiantes del taller de teatro UPAO de la Universidad Privada Antenor Orrego De Trujillo, Región La Libertad. Pues en promedio ha pasado de 24.4 puntos a 51.9 puntos.
2. Se confirma que el pre texto de la creación colectiva fortalece la fluidez de la creatividad narrativa en los estudiantes del taller de teatro UPAO de la Universidad Privada Antenor Orrego De Trujillo, Región La Libertad, pues en promedio ha pasado de 8.9 puntos a 18.7 puntos, siendo la diferencia significativa.
3. Se confirma que la improvisación motivada con texto de la creación colectiva fortalece la flexibilidad de la creatividad narrativa en los estudiantes del taller de teatro UPAO de la Universidad Privada Antenor Orrego De Trujillo, Región La Libertad, pues ha pasado de un promedio de 7.7 en el pre test a 17.5 en el post test.
4. Se confirma que la puesta en escena de la obra de creación colectiva fortalece la originalidad de la creatividad narrativa en los estudiantes del taller de teatro UPAO de la Universidad Privada Antenor Orrego De Trujillo, Región La Libertad, pues ha pasado de un promedio de 7.8 puntos en pre test a 15.8 puntos en el post test.

## **Recomendaciones**

1. El desarrollo del teatro universitario exige proveer a los estudiantes de herramientas metodológicas que les permitan adentrarse en los procedimientos de delimitación y enfoque crítico de las bases de la interpretación escénica. Es recomendable entrenarlos en la selección de técnicas, discursos y experimentaciones para la realización de acciones teatrales que conduzcan a los objetivos de un montaje. Herramientas que son el fundamento de la creación colectiva teatral y que, sustentadas en la creatividad narrativa, permiten la práctica cultural participativa de los estudiantes. Para lo cual, cada unidad didáctica debe convertirse en un laboratorio de análisis, de búsqueda de las posibilidades de expresión corporal y de interpretación.

En el desarrollo del laboratorio, los ejercicios creativos deben considerar la relación forma-contenido para ir definiendo la línea narrativa e ir propiciando el razonamiento analógico de los diferentes contenidos temáticos, entendido como el proceso para la comprensión, explicación, representación de un hecho. De esa forma, la dramaturgia se construirá sobre la base a sus experiencias vitales y la creatividad narrativa sustentará las imágenes donde confluyan la parte onírica, las abstracciones y todo el juego simbólico-poético. Dicho proceso favorece la comprensión de la importancia del trabajo en equipo en los estudiantes participantes al consensuar opiniones, percepciones, verbalización y reflexiones acerca de las temáticas que se estén tratando, a fin de alcanzar los objetivos propuestos.

2. La creación colectiva teatral, en su dimensión de proceso grupal, es un tipo de producción acomodaticio y contemporizador, que facilita aunar percepciones, experiencias, discursos, acciones, entre otros, validando y empoderando a todos los estudiantes participantes, para el montaje de una obra. Como forma didáctica, es importante tener como guía tres momentos básicos: a) la integración grupal que ejercita el mutuo reconocimiento y entrenamiento actoral de los estudiantes participantes mediante la definición e incorporación de técnicas y lenguaje teatral. b) El proceso creativo, que abre la posibilidad de abordar la realidad para transformarla en una realidad artística, que dé cuenta de ella de un modo más rico e imaginativo que los posibilitados desde su enunciación. Además, promueve la posibilidad de interpretar crítica e imaginativamente mundos posibles explorados desde la racionalidad, desde lo emocional, desde la valoración, desde las múltiples significaciones y sentidos que se ponen en juego al crear una obra. Por último, durante la producción de la obra, considera

las decisiones sobre las características del grupo, del público objetivo, sus particularidades, las temáticas, sus tiempos de ejecución, entre otros. C) La difusión, que define los espacios escénicos que permiten una buena conexión, en el que el grupo artístico, su propuesta escénica y su representación sean captados de la mejor manera por los espectadores, completando así el fenómeno cultural.

3. La necesidad de creación y cambio es una característica de la humanidad y es también una necesidad. Las expresiones artísticas son ejes centrales de esa necesidad que se entrelazan con espacios revelados para potenciar las identidades sociales. Las experiencias de creación colectiva y de creatividad narrativa teatral, son herramientas recomendables de integración, encuentro y comunicación con la comunidad, porque viabilizan una gran identificación y un diálogo horizontal, pensados y planteados mediante formas de vínculo innovadoras, imaginativas, diferentes. Y cumplen con la responsabilidad académica del teatro universitario, trascendiendo el mero discurso y lo epigonal, mediante su potencial transformador a nivel individual, grupal y comunitario que va conformando vínculos solidarios, posibilitando nuevas miradas, canalizando aspiraciones, intereses y necesidades, permitiendo didácticamente un análisis hermenéutico de reflexión crítica de las temáticas que se estén tratando para la mejor comprensión de los públicos. Competencias que fomentan la relación afectiva y empática de los estudiantes participantes, impulsan su inteligencia emocional y satisfacen el desarrollo de valores y empatía con su entorno comunicacional colectivo.

## Referencias

- Aldana, J. (2008). Consolidación del campo teatral bogotano. Del Movimiento Nuevo Teatro al teatro contemporáneo. *Revista Colombiana de Sociología*, núm. 30, 11-134.
- Alpas Chuquillanqui, E. R. (2017). *Estrategia didáctica teatral: creación colectiva y desarrollo de habilidades blandas en estudiantes de diseño gráfico/modas del Instituto Continental [Tesis de maestría]*. Huancayo: Universidad Continental. Escuela de Posgrado. Maestría en Educación.
- Ander-Egg, E. (1991). *El taller una alternativa de renovación pedagógica*. Buenos Aires: Editorial Magisterio del Río de la Plata.
- Andrade Calderón, M. C., y Muñoz Dagua, C. (2004). El taller crítico: Una propuesta de trabajo interactivo. *Tabula Rasa*, núm. 2, enero-diciembre, 251-262.
- Arana Grajales, T. (24 de agosto de 2007). *Análisis dramaturgico*. Obtenido de Universidad de Antioquia. Aprende en línea: <http://aprendeonline.udea.edu.co/lms/moodle/mod/forum/view.php?id=36969>
- Aristóteles. (1972). *Poética*. Madrid: Aguilar.
- Arrau, S. (2010). *El arte teatral. Teoría y práctica*. Lima: Fondo editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades.
- Arriola, E. (3 de diciembre de 2014). *Creatividad: El proceso creativo*. Obtenido de <https://issuu.com/eugeniaarriola/docs/crat>
- Artola González, T., y Barraca Mairal, J. (2004). Creatividad e imaginación. Un nuevo instrumento de medida: la PIC. *EduPsyché. revista de Psicología y Psicopedagogía*. Vol. 3, Nro. 1, 73-93.
- Artola González, T., Barraca Mairal, J., Monteiro Pintor, P., Ancillo Gómez, I., Póveda García-Noblejas, B., y Sánchez Sánchez, N. (2012). *PIC-A. Prueba de imaginación creativa para adultos*. Madrid: TEA Ediciones, S. A.
- Artola González, T., Barraca Mairal, J., Monteiro Pintor, P., Ancillo Gómez, I., Póveda García-Noblejas, B., y Sánchez Sánchez, N. (2012). *Prueba de Imaginación Creativa para Adultos*. Madrid: TEA Ediciones.
- Badilla Baltodano, B. (2007). Creatividad y desarrollo cognoscitivo (un enfoque vigotskyano). *Educare. Volumen XI, N° 2*, 81-88.
- Barthes, R. (1994). La muerte del autor. En R. Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura* (págs. 65-71). Barcelona: Paidós.
- Bedoya, C. (2015). Autor de Brecht et Buenaventura. *Revista Ciencias y Humanidades. Vol. 1 Núm 1*, 7-42.

- Benavente, J. M. (2017). *Políticas públicas para la creatividad y la innovación: impulsando la economía naranja en América Latina y el Caribe*. New York: Banco Interamericano de Desarrollo.
- Betancourt James, R., Guevara Murillo, L. N., y Fuentes Ramírez, E. M. (2011). *El taller como estrategia didáctica, sus fases y componentes para el desarrollo de un proceso de cualificación en tecnologías de la información y la comunicación (TIC) con docentes de lenguas extranjeras. [Tesis de licenciatura]*. Bogotá: Universidad La Salle. Facultad de Ciencias de la Educación. Licenciatura en lengua castellana, inglés y francés.
- Bocaz, A. (1985). Instanciación de esquemas y creatividad narrativa en una lengua extranjera. *Lenguas Modernas. Vol 12*, 23-43.
- Bullón, A. (1987). *Educación artística y didáctica del arte*. Lima: Editorial de la Universidad Inca Garcilaso de la Vega.
- Cardona Garzón, M. (2009). El método de creación colectiva en la propuesta didáctica del maestro Enrique Buenaventura: Anotaciones históricas sobre su desarrollo. *Revista Rehec. Vol. 12 Nro 12*, 108-122.
- Corbalán Berná, J. (2008). ¿De que se habla cuando hablamos de creatividad? *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Jujuy núm. 35*, 11-21.
- De Girolamo, C. (1981). Creación colectiva: un teatro comunitario. *Revista Tramoya Núms. 21 y 22*, 139-143.
- De la Torre, S. (29 de setiembre de 2001). *Conversando con Robert J. Sternberg sobre creatividad*. Obtenido de Universitat de Barcelona: [http://www.ub.edu/sentipensar/pdf/saturnino/conversando\\_con\\_robert\\_sobre\\_creatividad.pdf](http://www.ub.edu/sentipensar/pdf/saturnino/conversando_con_robert_sobre_creatividad.pdf)
- De Toro, F. (1989). *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.
- Del Campo Tejedor, A., Cordero Ramos, N., y Muñoz Bellerin, M. (2019). Etnografía y Creación colectiva Teatral. Una década de artvismo con personas sin hogar en Sevilla. *Revista Arte, Individuo y Sociedad. Vol. 31, Núm. 3*, 471-490.
- Duarte Briceño, E. (1998). La creatividad como un valor dentro del proceso educativa. *Revista Psicología Escolar e Educacional. Vol 2. Núm1.* , 43-51.
- Dubatti, J. (2005). *El convivio teatral: teoría y práctica del teatro contemporáneo*. Buenos Aires: EOL.
- Dubatti, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot.

- Dubatti, J. (2014). *El teatro de los muertos. Filosofía del Teatro y Epistemología de las Ciencias del Teatro*. México: Libros de Godot.
- Dubatti, J. (2016). *Una filosofía del teatro. El teatro de los muertos*. Lima: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro".
- Efland, A. (2004). *Arte y cognición. La integración de las artes visuales en el currículum*. Barcelona: Ediciones Octaedro.
- Egri, L. (2009). *El arte de la escritura dramática. Fundamentos para la interpretación creativa de las motivaciones humanas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Espinoza Domínguez, C. (1978). *El teatro Latinoamericano de creación colectiva*. La Habana: Centro de investigaciones literarias Casa de las Américas.
- Estrada Molina, O. (2012). Análisis de factores inhibidores de la creatividad profesoral. *Didascalía: Didáctica y Educación Vol III N° 3*, 189-211.
- Fernández, C. s. (2011). El problema del autor en la creación colectiva teatral. Un análisis sobre la producción 3x3 del grupo Manojó de Calles de Tucumán. *Revista Anclajes. Vol. 15. Núm. 2*, 19-30.
- Ferrater Mora, J. (1984). *Diccionario de Filosofía*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Figueroa Muro, C. V. (2018). *Tatro posdramático en Yuyachkani: Discurso de Promoción y el desarrollo de la "técnica mixta" [Tesis de Licenciatura]*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Facultad de Artes Escénicas.
- Fons Sastre, M. (2019). Investigar la Dramaturgia del Actor: la antropología teatral y sus aplicaciones científicas. *Revista Brasileira de Estudos da Presenca. Vol. 9. Núm 3*, 1-27. doi:<http://dx.doi.org/10.1590/2237-266089715>
- García-Mauricio, J. C., y García-Martínez, M. T. (2016). Adquisición de competencias mediante talleres pedagógicos en el proceso enseñanza- aprendizaje dentro del Espacio Europeo de Educación Superior. *International Journal of Educational Research and Innovation (IJERI)*, 3,, 94-104.
- Gardner, H. (2011). Five minds for the future: an overview . *Journal of educational sciences y psychology. Vol LXIII, N° 2*, 1-11.
- González García, J. (2015). Dramatización y educación emocional. *Revista de Investigación educativa. Núm. 21*, 98-119.
- Goodman, N. (2010). *Los lenguajes del arte*. Madrid: Paidós.
- Grajales Acevedo, C. (2013). Creación colectiva, una didáctica del teatro. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas. Vol 7*, 168-178.

- Gutiérrez Flores, F. (1993). *Teoría y praxis de semiótica teatral*. Valladolid: Universidad de Valladolid. Secretariado de Publicaciones.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., y Baptista Lucio, P. (1997). *Metodología de la investigación*. México: McGraw Hill, Interamericana de México.
- Laferrière, G. (1999). La pedagogía teatral, una herramienta para educar. *Educación Social* N° 13, 54-65.
- Ley N° 30220. (9 de julio de 2014). *Ley Universitaria*. Lima, Perú: Diario Oficial El Peruano.
- Marcos, A. (2019). La creatividad humana: una indagación antropológica. *Revista Portuguesa de Filosofía*. Vol 75, N° 4, 2137-2154.
- Martín Prieto, M. Á. (2015). *Estudio sobre creatividad. Intervención global en 1° de ESO [Trabajo de fin de Máster]*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Martínez Pérez, R., y Rodríguez Esponda, E. (s.f.). *Manual de metodología de la investigación científica*. Recuperado el 20 de febrero de 2020, de Infomed. Red de salud de Cuna: [http://www.sld.cu/galerias/pdf/sitios/cielam/manual\\_de\\_metodologia\\_deinvestigacion\\_es\\_1.pdf](http://www.sld.cu/galerias/pdf/sitios/cielam/manual_de_metodologia_deinvestigacion_es_1.pdf)
- Mediavilla Martínez, P. (2015). *El teatro peruano contemporáneo (1960-2000). Aproximación [tesis doctoral]*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología.
- Mediavilla Martínez, P. (2016). *El teatro peruano contemporáneo (1960-2000). aproximación [Tesis doctoral]*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología.
- Morales Monzón, C. E. (2017). *Análisis de las estrategias comunicacionales de la industria cultural utilizadas por Olmo Teatro, 2011-2016 [Tesis de licenciatura]*. Trujillo: Universidad Privada del Norte. Facultad de Comunicaciones.
- Morales Valiente, C. (2017). La creatividad, una revisión científica. *Arquitectura y Urbanismo*, vol. XXXVIII, núm. 2, 53-62.
- Morales, N. (2007). *Pensamiento convergente, pensamiento divergente*. Obtenido de Modulo de inteligencia y creatividad. UNAD: [http://datateca.unad.edu.co/contenidos/403040/Contenidos/unidad\\_II/Pensamiento\\_convergente\\_divergente\\_y\\_lateral.pdf](http://datateca.unad.edu.co/contenidos/403040/Contenidos/unidad_II/Pensamiento_convergente_divergente_y_lateral.pdf)
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación la Ciencia y la Cultura. (2009). CMES 2009. Las nuevas dinámicas de la educación superior y de la investigación para el cambio social y el desarrollo. Comunicación final. *Perfiles educativos*. México. Vol 31 N° 126, 119-126.

- Ortiz Vivar, X. y Sari Barreto, J. (2009). *Estudio cognitivo de la creatividad en estudiantes de la facultad de artes visuales de la universidad de Cuenca. Tesis*. Cuenca: Universidad de Cuenca. Facultad de Psicología.
- Osorio, J. (2016). *Creación colectiva: doble lectura de un proceso artístico. Estética y relación de un experimento performático contemporáneo [Tesis doctoral]*. Málaga: Universidad de Málaga. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Arte y Arquitectura. Doctorado de Bellas Artes y Nuevas Tecnologías.
- Otzen, T., y Monterola, C. (2017). Técnicas de muestreo sobre una población o estudio. *International Journal of Morphology*, 227-232.
- Paredes Paredes, V. E. (2015). *Estrategias de miniuentos para mejorar la producción de textos narrativos breves en los estudiantes del primer grado de educación secundaria de la Institución Educativa "Juan Valer Sandoval" de Nuevo Chimbote, 2015. [Tesis de licenciatura]*. Chimbote: Universidad Nacional del Santa. Facultad de Educación y Humanidades.
- Pavis, P. (1996). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Pérez-Aldeguer, S. (2013). Efectos del teatro musical colaborativo sobre el desarrollo de la competencia social. *Electronic Journal of Research in Educational Psychology*. 11(1), No. 29, 117-138.
- Porras Guerra, L., y Esteban Mendoza, S. (2017). *La creatividad en los niños y niñas del cuarto grado de la I.E. N°36556- Isolina Clotet de Fernandini - Huancavelica [Tesis de Licenciatura]*. Huancayo: Universidad Nacional de Huancavelica. Facultad de Educación.
- Ramírez Tarazona, J. V., y Rincón Sánchez, A. E. (2019). Genealogía del pensamiento creativo y su necesidad en la realidad universitaria. *Sophia Vol. 15, N° 2*, 79-97.
- Rodríguez Mori, O. F. (2019). *Aplicación del taller de creación colectiva para mejorar el nivel de pensamiento crítico de los estudiantes de cuarto grado de educación secundaria de la I. E. La Fe de María del Distrito de Comas [Tesis de Licenciatura]*. Lima: Escuela Nacional Superior de arte Dramático.
- Rogers, C., y Freiberg, J. (1996). *Libertad y creatividad en la educación*. Barcelona: Paidós Educador.
- Ruiz Carrillo, E., y Estrevel Rivera, L. B. (2010). Vigotsky: la escuela y la subjetividad. *Pensamiento Psicológico, Volumen 8, No. 15*, 135-146.

- Sánchez Medina, Á. M. (2017). *Entrando en escena: la creatividad aplicada desde la perspectiva teatral como modelo de intervención estética desde el Programa Crisol Comfenalco Antioquia, 1995-2016 [Tesis doctoral]*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. Programa de doctorado Interuniversitario "Creatividad aplicada".
- Sánchez Quintero, C. A. (2013). Shakespeare a todo color (Poesía Contaminada). *Revista El Artista, Núm. 10*, 230-240.
- Soto Arango, D. E., y Forero Romero, A. (2016). La Universidad Latinoamericana y del Caribe en los desafíos del Siglo XXI. *Revista de Historia de la Educación Latinoamericana Vol. 18 N°26*, 279-309.
- Stanislavski, K. (1985). *Mi vida en el arte*. Ciudad de La Habana: Arte y Literatura.
- Torres Polo, M. S. (2016). *Dramatizaciones para mejorar la creatividad en los niños y niñas de 3 años de la I. E. 80915 - El Pallar - Huamachuco - Sánchez Carrión [Tesis de Segunda Especialización en Educación Inicial]*. Trujillo: Universidad Nacional de Trujillo. Facultad de Educación y Ciencias de la Comunicación.
- Torres Soler, L. C. (2016). Creatividad y complejidad. *Congreso Mundial por el Pensamiento Creativo. Los desafíos de un mundo globalizado*. Paris.
- Ubersfeld, a. (1993). *Semiótica teatral*. Madrid: Ediciones Cátedra. Universidad de Murcia.
- Vargas Salgado, C. (2011). *Teatro peruano en el periodo de conflicto armado interno (1980-2000): estética teatral, derechos humanos y expectativa de descolonización [Tesis doctoral]*. Minnesota: Faculty of the Graduate School of University of Minnesota.
- Villegas, J. (1986). *La interpretación de la obra dramática*. Santiago de Chile: Sudamericana.
- Yentzen, E. (2003). Teoría general de la creatividad. *Polis, Revista Latinoamericana. Núm 6. Edición electrónica*, 1-26. Obtenido de : <http://journals.openedition.org/polis/6745>
- Zambrano Bravo, L. K., Fuster Guillén, D. E., Forilán Damián, E., Inga Arias, M. G., y Gallardo Montes, C. d. (2019). La imaginación creativa de estudiantes universitarios de la especialidad de Psicología. *Revista de Investigación Apuntes Universitarios. Vol. 9, Nro 1*, 68-84.