

[Flip to Text Version](#)

[Print this page](#)

## Article No.1

### **Didáctica Escénica: en busca de una estética para la educación Scenic Didactics: in search of an educative aesthetic**

**by Elsa Yliana Iruega Peña and Mario Cantú Toscano (Mexico)**

#### **Abstract**

Por muchos años, se ha culpado a la televisión y a los video-juegos por la apatía por parte de los alumnos ante el aprendizaje. Sin embargo, quizá el problema se encuentre dentro del mismo salón de clase. Últimamente, en muchos países europeos y de Norteamérica, se ha incurrido a la enseñanza a través de la dramaturgia como una alternativa de enseñanza. En México, esto se convierte en una travesía difícil. Por lo general, los jóvenes estudiantes no conocen el teatro, además de que la educación tradicional se opone a las innovaciones en las metodologías de enseñanza. Con esto en mente, surge la idea de crear la Didáctica Escénica. Una metodología de enseñanza a través de la cual se aprenden y comprenden conceptos abstractos con base en el enfoque dramático. Su objetivo es formar y educar individuos que, entre muchas otras cosas, sean analíticos y críticos.

For many years, teachers have blamed TV and video-games for students' obliviousness towards learning. Nevertheless, maybe the problem lies within the classroom. Lately, many European and North American countries have been focusing on the effects of drama and games as alternatives of teaching. To teach through drama and games in Mexico is a difficult enterprise. Most young students have never been in a theatre and traditional teaching is opposed to innovative teaching. With this in mind, Didáctica Escénica was created: to teach abstract concepts through drama, with the objective of forming and educating individuals to be, among other qualities, both analytical and critical.

Depuis de nombreuses années, les professeurs accusent la télévision et les jeux vidéo pour le manque d'assiduité de la part de leurs étudiants envers leurs études. Néanmoins, le problème se situe peut-être à l'intérieur de la salle de classe. Actuellement, de nombreux pays européens et nord-américains ont mis l'accent sur le rôle du théâtre et des jeux comme alternatives à l'enseignement. Au Mexique, enseigner à travers le théâtre et les jeux est une initiative difficile. La plupart des jeunes étudiants ne sont jamais entrés dans un théâtre, et l'enseignement traditionnel est opposé à l'enseignement innovateur. Du fait de cette situation, Didáctica Escénica a été créé : pour enseigner des concepts abstraits à travers le théâtre, dans le but de former et d'enseigner des individus d'avoir des qualités, parmi d'autres, d'analyses et de critiques.

#### **Authors' biographies**

##### **Elsa Yliana Iruegas Peña**

Elsa Yliana Iruegas, licenciada en Letras Españolas por la Universidad Autónoma de Nuevo León, diploma como Instructora de Lengua Inglesa por el Tec de Monterrey. Especialización en traducción literaria. Ha trabajado para las Prepas Tec, desde 1994 en los departamentos de Idiomas y Español. Es pasante de la Maestría en Artes con especialidad en Educación, por la UANL; y está por terminar la Maestría en Estudios Humanísticos con especialidad en Literatura, por el Tec de Monterrey. En la actualidad, desempeña su labor como directora del departamento de Idiomas, en la Prepa Tec Cumbres. Su especialización es en Aprendizaje Basado en Proyectos (POL), por la Universidad de Aalborg, en Dinamarca; y en Aprendizaje Basado en Problemas (PBL), por la Universidad de Calgary, en Canadá.

[eiruegas@itesm.mx](mailto:eiruegas@itesm.mx)

Elsa Yliana Iruegas studied her BA in Spanish Literature, and MA with a speciality in Education, at the Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL) in Monterrey, México. She is also qualified as an ESL Instructor, from the Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM). She has worked as an English and Literature teacher for the ITESM, since 1994. She is Language Director at the Prepa Tec Cumbres, at the ITESM. She is currently studying a Masters in Humanistic Studies at the ITESM Virtual University, and previously studied Project Oriented Learning at Aalborg, Denmark and Problem Based Learning, in Calgary, Canada.

##### **Mario Cantú Toscano**

Originario de Monterrey, NL, terminó la licenciatura en Letras Españolas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Participó en el curso 'El teatro y sus dramaturgias' con el maestro Eugenio Barba y la actriz Julia Varley, así como en el curso de 'Guión y realización cinematográficas' en la EICTV (Cuba) con el cineasta Pascal Aubier. Ya sea como actor, director y/o dramaturgo, ha participado en más de 20 puestas en escena en sus 10 años como teatrista profesional, ya sea de forma independiente o colaborando con los grupos Argos, Teatro de Barro y Granteatro. Fue becario del Centro de Escritores de Nuevo León en la generación 98-99 con el proyecto Edipo Güey. En 1998 obtuvo el Premio Nacional Obra de Teatro del INBA y el Gobierno de Baja California por su obra La doble historia del Doctor Fausto. Fue becario de Conarte con el proyecto Las hojas muertas. En 2000 obtuvo el primer lugar en el Concurso Nacional de Dramaturgia 'Teatro Nuevo', organizado por la Sogem (Sociedad General de Escritores de México) y el ICCM (Instituto de Cultura de la Ciudad de México), con Nocturno de la alcoba.

Mario Cantú studied a BA in Spanish Literature at the UANL, in Monterrey, México. As an actor, director and writer, Mario has collaborated in more than 20 plays. He has participated in workshops taught by Eugenio Barba and Julia Varley; and at the EICTV, Cuba, with Pascal Aubier. Among many things, he won a scholarship granted by Centro de Escritores de Nuevo León, in 1998; also the Premio Nacional Obra de Teatro del INBA, and a scholarship granted by CONARTE. He has also won the first prize at the Concurso Nacional de Dramaturgia 'Teatro Nuevo', by SOGEM and ICCM. He has several plays already published. INTERTEXTOS has been his latest project.

Algunos maestros culpan a los juegos de video de que sus alumnos enfrentan las clases con sumo desinterés. Unos más dicen que la televisión ha repercutido negativamente en la capacidad de aprendizaje de los jóvenes. ¿Pero se han puesto a pensar que quizá las causas no están en factores externos al salón de clases?

En la década de los 70, el modelo tradicional de enseñanza se cuestiona seriamente y como resultado se obtiene el llamado modelo holístico, que en México se conoce como el sistema Montessori. Sin embargo, el oficialismo de la educación revolucionaria e institucional y la enseñanza religiosa se resistieron ferozmente al cambio, por lo que dicho modelo no encontró eco. Ahora que —según dicen los maestros— el Internet, la televisión y los videojuegos han acaparado la atención del alumnado, los estragos del estancamiento del sistema tradicional se ven más patentes que nunca.

En algunos países están volviendo su mirada hacia el teatro como una alternativa para la educación. En Estados Unidos y algunos países de Europa han desarrollado, no un modelo educativo, sino estrategias para la enseñanza que han agrupado bajo el nombre 'técnica de la dramaturgia'. En Cuba, por otro lado, han desarrollado la 'teoría del juego', también enfocada a la enseñanza. Ambas técnicas toman elementos del teatro para cambiar el enfoque del aprendizaje.

Hace un año, Yliana Iruegas, preparando su tesis de maestría en educación, se encontró con estas técnicas y se dedicó a investigarlas a fondo. Así nació el proyecto de didáctica escénica. En esta época mi única participación en dicho proyecto era hacer cuestionamientos, no ofrecía respuestas, sólo preguntas. A esta especie de mayéutica entre Iruegas y yo, se sumó por contagio Hugo García Álvarez. Una tarde, tratando de desenredar la maraña de preguntas que habíamos tejido, encontramos la punta del hilo. Yliana decía que ella intentaba que sus clases de literatura no giraran en torno a los hechos históricos o a la biografía del autor, sino en el hecho literario mismo, para que el aprendizaje no sea cuestión de memoria, sino más bien un acercamiento crítico. Pero la sorpresa es que sus alumnos no tenían las herramientas para dicho acercamiento. Y el fondo de todo esto no es la falta de interés, no es que unos sean inteligentes y otros burros, lo que sucede es simplemente que los grupos nunca son homogéneos y por lo tanto las capacidades de abstracción entre alumno y alumno varían enormemente.

No hicimos ningún hallazgo tamaño Nobel, pero a ella le dio una pauta para comenzar a trabajar el 'juego' y la 'dramaturgia' en su salón de clases. Mi función no es hacer una bitácora de sus clases y hasta ahora esto es sólo una introducción al tema. Por eso, sin entrar en más detalles, digo que los resultados fueron satisfactorios, mas no del todo. Y encontrar el porqué también fue relativamente simple: había que adaptar estas técnicas a la realidad mexicana. Para un alumno de Gran Bretaña, por ejemplo, le es fácil entrar en las dinámicas que plantea la técnica de la dramaturgia, ya que está mucho más familiarizado con el hecho teatral por la gran tradición que este arte tiene en el Reino Unido. Los alumnos de Yliana Iruegas conocen el teatro de oídas o de verlo en películas. Los más familiarizados habían asistido a una comedia musical de la preparatoria o acompañado a sus papás a ver una obra de la Nena Delgado (en donde, por cierto, se habían aburrido mucho).

Aquí es donde yo comienzo mi parte activa en el proyecto, y no sólo como un ente que duda. Al

comenzar a adaptar estas técnicas, corregirlas en algunos puntos y hacerle añadidos, vemos que no podemos adoptar ninguno de los nombres ya conocidos. Entre tantos añadidos, vimos que era necesario un complemento para el salón de clases. Y ya estando en las técnicas teatrales, nos dimos la tarea de revisar el teatro didáctico, sólo para descubrir que no nos servía para nada y que éste padecía de un anquilosamiento tan terrible como la educación tradicional. De ahí surge el nombre de didáctica escénica, para marcar una distancia, desde el mismo nombre, con el teatro didáctico.

Dejo entonces que Yliana se encargue totalmente del salón de clases y quedo yo con el compromiso de preparar un espectáculo que sirva de apoyo para estas técnicas. Escoger la materia con la que íbamos a empezar fue sencillo. Yliana Iruegas, Hugo García Álvarez y yo fuimos compañeros en la carrera de Letras Españolas y cada uno de nosotros —en un momento de nuestras vidas— hemos sido maestros de literatura. Así que el problema fue resuelto de inmediato: un espectáculo didáctico para enseñar literatura; pero el punto no era llevar a escena un cuento, o la biografía de un escritor. Teníamos que romper el esquema del teatro didáctico, de tener una historia y resolverla con una moraleja, casi en el nivel alegórico del auto sacramental. Por ello nos propusimos enseñar cómo acercarse a un texto, enseñar crítica literaria.

En noviembre tuve la fortuna de tomar un taller con Eugenio Barba y Julia Varley, y digo fortuna no porque desconociera la partitura, sino porque pude repasar los conceptos con su fuente original. Y las demostraciones que dio Julia me vinieron como anillo al dedo, porque me resolvieron el primer problema del artista: ¿Por dónde empiezo? Habíamos decidido que el espectáculo estuviera enfocado a alumnos de educación media, es decir, secundaria y preparatoria. ¿Cómo llamar la atención de los adolescentes? ¿Cómo deslumbrar a personas que nacieron con las telecomunicaciones digitales y los efectos especiales en el cine? ¿Cómo hacer más tangible abstracciones como narrador, personaje, ritmo, verso, metáfora, tiempo, espacio? La base elegida fue la partitura. Pero una partitura llevada hasta sus últimas consecuencias. En diciembre junté un grupo de cuatro actores, por un lado. Por el otro, Iruegas, García y yo comenzamos a revisar el lenguaje con el que el texto debería ser escrito, labor que le fue encomendada a García Álvarez.

Llega enero. Hugo comienza a trabajar en el texto y yo empiezo el entrenamiento con el grupo de actores. Decido que hay que aderezar el espectáculo con pequeñas suertes de acrobacia y malabar. Los actores no sólo entrenan, sino que reciben asesorías de danza y música. En febrero comenzamos a elaborar partituras piloto y secuencias de movimientos. No serán integradas en el espectáculo, aunque la tentación es grande. Hacemos una analogía. Cambiamos un poco el concepto de acción de Barba y lo ajustamos a nuestros propósitos. Acción igual a tres movimientos que tuvieran un sentido, que crearan una imagen. Y esto lo homologamos con la partitura musical. Una acción sería igual a un compás de  $\frac{3}{4}$ , y los movimientos serían cada uno de los tiempos del compás. La pausa sería igual a un silencio. Elaboramos más partituras de entrenamiento, las cuales eran diseñadas primero en papel, es decir, con notación musical, como si se tratara de un ensamble de percusiones. Las juntamos, las hicimos en canon, hicimos contrapunto y variaciones.

Mientras estábamos en esto, yo empecé con labores mundanas de producción, como diseñar un teatrino desarmable para las presentaciones y empezar a comprar la utilería básica que habríamos de utilizar. El texto comenzaba a tener una estructura y el estilo definido del lenguaje. ¿Qué mejor que trabajar con el lenguaje poético para hablar del lenguaje poético? La estructura tendría que ser más la de un discurso que la de una obra de teatro: Una introducción donde se explica qué es un texto, qué es literatura, qué es la crítica literaria. Luego se divide en tres partes para explicar los géneros de narrativa, poesía y drama. Y finalmente las conclusiones. En cada apartado del los géneros hay otras tres divisiones: una explicación del género, un ejemplo y el análisis. Me doy cuenta que Aristóteles aún vive. Vamos a hacer teatral un texto aristotélico, pero no en cuanto a *La Poética*, sino en cuanto al *La Retórica*.

La introducción estuvo lista a principios de marzo. Tras ocho semanas de entrenamiento, comenzó el montaje. Analizo el texto y divido, al principio por párrafos. Luego me regaño a mí mismo por ser tan cuadrado y divido nuevamente pensando no en las palabras, sino en la imágenes que el texto me aporta. No se lo digo a los actores. Les encomiendo partituras en ritmo de  $\frac{3}{4}$  con cierto número de compases, pensando en las imágenes que el texto me ha producido. Comienzo a perder el rumbo, aunque aún no me doy cuenta de esto. Reparto el texto y los actores lo ajustan a sus partituras. El trabajo es bello. El trabajo es preciso. El ritmo es impecable. Me doy cuenta que estoy haciendo algo artístico y tengo que rectificar, volver sobre los pasos y desarmar el juguete. No estamos haciendo arte, estamos tratando de educar.

Hay que reinventar el trabajo. ¿Cuál era la premisa? Ah, sí, las capacidades de abstracción. Trabajamos sobre imágenes que no poetizan sobre el texto, sino que lo desentrañan, lo hacen tangible. ¿Cómo

explicar en escena lo que se dice con palabras? 'Palabras como redes', dice el texto. ¿Cómo dar teatralmente la imagen de un texto? Llevo una bola de estambre al ensayo y mientras una actriz explica las 'palabras como redes', los demás actores van haciendo un tejido alrededor de ella. Siento que la didáctica escénica comienza a cobrar sentido, siento que puedo decir: 'No estoy haciendo teatro didáctico'. A finales de marzo, la introducción queda lista. Yliana me pregunta si estaremos listos para estrenar en mayo, que era la intención primera. Un no rotundo. El trabajo, en apariencia sencillo, se fue tornando en un monstruo. La avaricia por la perfección técnica.

Hugo García sigue haciendo entregas del texto. Hay pequeños cambios pero en esencia se queda igual. Ahora hay que elegir los textos que serán los ejemplos a analizar. Hugo, Yliana y yo decidimos que hay que incluir sólo autores latinoamericanos. Narrativa. No queremos a los típicos del Boom. Los tres pensamos en *La larga historia*, de Juan Carlos Onetti. Poesía. No hay problema. ¿*Quién me compra una naranja?*, de José Gorostiza, perfecto ejemplo para demostrar lo que es el ritmo, uno de los retos más grandes que nos planteaba el trabajo. Drama. Una obra corta, ¿pero de quién? No sabemos qué queremos, pero sí sabemos qué no queremos. Di no al costumbrismo. Carballido queda descartado de inmediato. Alguien lleva una obra de Luisa Josefina Hernández. ¿Cómo explicar lo que es la teatralidad de un texto cuando no hay teatralidad en el texto? Propongo buscar una obra de Hugo Salcedo. Descubro que me han robado el libro. Nos llega una obra de Alejandro Licón. No es mala, la extensión es perfecta y el número de personajes el óptimo. Es casi un hecho. Alguien me presta un libro de farsas de Hernán Galindo en son de broma. A los demás, más que una broma, les parece una burla. Me viene de golpe el recuerdo de un taller de dramaturgia con Coral Aguirre y le pido que me preste *Decir sí*, de Griselda Gambaro. Los otros opinan que es el ejemplo perfecto. Analizamos las obras.

Al hacer el montaje de *La larga historia* no hay problemas aparentes, pero comienzo a detectar un síntoma. Las prisas no me dejan verlo. Uno de los actores no se puede aprender los diálogos del cuento, batalla. Yo había trabajado con él anteriormente, habíamos sido compañeros de escena en 'Los negros pájaros del adiós', y yo sabía que era un actor dedicado y de buena memoria. ¿Por qué no se puede aprender sus líneas? Pienso que quizá no está entendiendo el texto, aunque lo discutimos; pero me tranquiliza pensar que todos entenderán todo cuando montemos el análisis. Todos los actores batallan con el análisis. No pueden memorizar las líneas. El síntoma se agudiza, pero yo opto por solucionarlo con más técnica.

Llegamos a la poesía, el verdadero reto. Analizamos las imágenes. Analizamos el ritmo y construimos partituras con dichas imágenes sobre una base rítmica como la de la poesía. Desplazamos el ritmo musical por el ritmo poético. Una construcción difícil. Nos lleva varias semanas, pero el análisis nos lleva más tiempo. No es necesario dar detalles del montaje de Drama, porque fue muy sencillo, ya con toda la metodología aprendida.

Hemos trabajado sin descanso y es momento de disminuir el ritmo de los ensayos. Junio se terminó hace tiempo y en julio cumplimos los seis meses de trabajo. Esto también me da el tiempo de evaluar lo que habíamos logrado. Aunque me costara trabajo reconocerlo, habíamos desarrollado una poética para el espectáculo. Estaba hecho. Había un doble discurso, un doble lenguaje, el lingüístico y el de la imagen. Y ambos estaban en balance. Y lo más importante, estábamos logrando llevar las abstracciones a imágenes más concretas que una fría definición. Sin embargo, algo faltaba... no, no faltaba, se había perdido. Las sesiones no eran las mismas. Al ver el trabajo de poesía, el más complejo, el más analizado, el más cuidado, ya no me pasaba lo mismo que cuando recién lo montamos. Ya no me decía nada, ya no me conmovía. Y eso me comenzó a asustar. El espectáculo tenía ritmo, tenía precisión; pero cada vez me aburría más.

La etapa más espantosa es cuando uno está por estrenar, ya cansado del trabajo, cuando se comienza a hacer preguntas. Estábamos tratando de crear una estética diferente para la educación; pero... ¿habíamos tomado el camino correcto? ¿Qué es lo que estoy haciendo mal? ¿Estoy completamente equivocado o sólo me falta ver el problema desde otro ángulo? Invité a un ensayo a Coral Aguirre, quien me confirmó mis miedos: el espectáculo era una máquina. En palabras de ella, habíamos alcanzado la perfección técnica, habíamos llevado la precisión hasta sus últimas consecuencias. Era un espectáculo sin carne, sin corazón, sin sangre. Un espectáculo educativo que no comunicaba, es decir, la muerte viva. Ella les hizo los comentarios pertinentes a los actores, y a mí también, cosa que le agradezco. Pero lo que realmente me llevó al eureka, fue que durante el ensayo ocurrió un error imperdonable, el cual me llevó a dos revelaciones importantes. Sucede que al hacer el análisis de la poesía, una actriz dice que tal verso tiene siete sílabas en lugar de tres y otro actor la corrige diciendo 'pon atención, muchachita'. Me reí, y fue la primera vez en mucho tiempo que me reía en un ensayo. Para entonces teníamos ya siete meses trabajando.

Así me di cuenta de algo que ya sospechaba y me negaba a admitir. Los actores no estaban

entendiendo ni el texto, ni los ejemplos, ni el análisis. Quizá es un tanto drástico decir que no entendían nada, pero sí se les escapaban puntos clave. Otra vez al inicio. Nos fuimos frase por frase, desentrañando el sentido del texto y reconstruyéndolo en imágenes mentales. Las imágenes escénicas ya estaban, pero para que éstas pudieran ser transmitidas, los actores tuvieron que formar sus propias imágenes. Analizamos de nuevo las obras y las líneas de los textos fluyeron con mayor facilidad. Ya no hacía falta tanto la memoria, porque las palabras y las acciones adquirieron sentido.

La otra cosa que descubrí a partir del error fue que estábamos repitiendo lo que en un principio queríamos abolir. Es decir, estábamos repitiendo el esquema tradicional pero desde otro ángulo. Éramos los sabios que comparten sus experiencias con los aprendices, no estábamos jugando, y sin el juego se forma una pared gruesa, no hay cabida para la empatía, así que éramos los mismos anquilosados maestros de la SEP pero disfrazados de actores. Repasamos el espectáculo desde otra perspectiva, ahora era para burlarnos de él, quitarle la solemnidad que quién sabe en qué punto nos asaltó. Por fortuna no era cosa de echar todo a la basura y volver a empezar. No. La base estaba firme, la técnica adquirida; sólo había que darle vuelta. Es como el payaso que entrena ocho horas diarias una maroma, para, al final de cuentas, fingir que no sabe hacerla. Ya habíamos incorporado la partitura, la danza, la música, el malabar y la acrobacia. ¿Pero qué nos faltaba? La no seriedad, el desparpajo, la improvisación; es decir, la técnica del clown. Así que para el análisis incorporamos esto en formatos fáciles de identificar: la entrevista de espectáculos, el talk show, el programa de concursos, etcétera. Todo esto para hacer participar al alumno, de hacerlo participar no sólo en el aprendizaje, sino hacerlo partícipe del juego, lograr una complicidad. Al fin y al cabo, si lo que tratamos de enseñar es literatura, debemos lograr una complicidad como la que el autor logra con el lector, para que el aprendizaje sea por medio de la experiencia en primer grado y no de la experiencia ajena.

No quisiera llamar conclusiones a las siguientes palabras, porque en realidad aún no hemos concluido. El trabajo está listo. El trabajo seduce, incluso a mí, que ya estaba harto. El estreno está muy cerca. Los resultados los veremos cuando Yliana evalúe el impacto que el espectáculo tuvo sobre sus alumnos; pero sobre todo cuando nos enfrentemos a la prueba de fuego: el público.

No me atrevería a afirmar bajo ninguna circunstancia que ya hemos desarrollado una nueva estética para la educación. No obstante, sí puedo hacer algunas observaciones. La educación ya no puede ser la misma. La metodología debe cambiar, no sólo los contenidos. La nueva estética debe estar basada en la diferencia. No todos aprenden igual, por lo que, más que enseñar una materia, tenemos que enseñar a aprender. Las capacidades de abstracción no son las mismas en cada individuo, y estandarizarlas nos lleva a la misma problemática de siempre, los que corren tiene que esperar a los que caminan y los que caminan se desaniman por no poder alcanzar a los que corren. La educación, sea cual sea el nuevo modelo o las nuevas técnicas, deberá estar basada en la experiencia; el maestro debe convertirse en un facilitador del aprendizaje y no en un obstáculo. Todo esto nos llevará a formar individuos con habilidades críticas y analíticas, sea cual sea el campo en el que decidan desarrollarse. La educación debe convertirse en un juego, porque quien juega —sea niño o se adulto— se compromete.

Quizá para algunos de los aquí presentes sólo vine a decir obviedades. Lo malo es que para la mayoría de los maestros normalistas esto tendría tintes de ciencia ficción. No era mi intención exponerles ningún hilo negro. Esto es un mensaje en una botella. Es la carta que enviamos desde nuestra pequeña trinchera.













[Back to Top](#)

[webhumans](#) | [text version](#) | [privacy](#) | [copyright matters](#) | [disclaimer](#)