

Descontracturando corporalidades

Ensayando una experiencia docente

Introducción

Existimos en lo cotidiano, en ese accionar diario, en las pequeñas cosas. Puede parecer intrascendente, pero si les prestamos atención cobran un nuevo sentido y una nueva profundidad. Es desde aquí desde donde me posiciono a mirar mis prácticas docentes, prácticas que se dan en un determinado entorno, en un contexto específico que da ese nuevo sentido al accionar diario (Maturana H, 2008).

Cinco observaciones, cinco cartas, cinco clases, un ensayo. Una experiencia compartida, entre “el ensayo y error” fuimos buscando tocar el entusiasmo, y al parecer algo se movió, algo interno vibró. ¿Pero qué pasó, qué hicimos, qué acciones llevamos a cabo?

Este ensayo intentará ir respondiendo de alguna manera a este interrogante, que fue surgiendo del proceso de mis prácticas y residencia IV del Profesorado de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Dicha práctica está estructurada en la observación de cinco clases de teatro, coordinada por su profesora titular, que llamaremos Laura, ella es profesora de Teatro y lleva más de 20 años trabajando en esta institución educativa; la elaboración de una secuencia didáctica de cinco clases y el dictado de las mismas en un sexto año de una escuela pública en la localidad de Uniquillo, situada en las sierras chicas cordobesas.

Tomaré algunos conceptos de autoras y autores de campos de estudio diferentes que me ayudaran a ordenar las ideas, a situar la observación, a reflexionar sobre las prácticas. Me parece interesante buscar puntos de vista de otros campos porque ese accionar estimula mi curiosidad. Como dice Paulo Freire (2009) la curiosidad nos empuja a conocer y a través de la acción descubrimos otras realidades.

Durante esta conversación y entre estos conceptos prestados, que iré citando en este transcurrir, de imágenes, palabras, memoria, que aparecen ante mí cuando empiezo a escribir sobre este proceso particular de reflexionar sobre mis prácticas docentes de teatro en una escuela pública. Pienso en una conversación, porque este trabajo integrador es una acción que nos proponen desde la cátedra, y si algo hicimos durante los momentos de presencialidad, los días lunes por la mañana, fue conversar, con todo lo que ello implica.

El formato que me interesa explorar para desarrollar este trabajo integrador es “el ensayo”. El ensayo es para el teatro su campo de acción, reflexión, exploración, composición, es el lugar que nos permite analizar, conceptualizar, crear, jugar, probar, arriesgar, errar, acertar, descubrir, desechar, fracasar y volver a intentar. Para ampliar esta mirada, compartiré un concepto que propone el director Alberto Ure, y busco a un “director” porque pienso que este ensayo es un ensayo de una práctica docente de Teatro, no de otra materia o disciplina, porque considero que es necesario tener en cuenta que el teatro contempla desde su propia especificidad, si quiero encontrar también las particularidades en estas prácticas docentes de teatro.

Hay que buscar la estrategia de diferenciación en el ensayo como fuente y no como mera preparación, porque allí es donde se discute todas las organizaciones del teatro y no solo su estética. En el ensayo se cruzan sistemáticamente todas las políticas que atraviesan el teatro y todas las que el teatro atraviesa. (Ure, 1998, p 63)

Pensar en el ensayo como fuente, da la sensación de un espacio donde nutrirse, refrescarse, escuchar ese sonido particular que el agua nos da en su recorrido.

Buscaré incluir o mejor dicho, tendré una mirada no-excluyente, intentaré la mayor amplitud a la que pueda abarcar. Para poner a conversar, en este ensayo, todas las ideas que resuenen de mis prácticas docentes, realizadas en la institución antes mencionada. Para ponerlas en tensión en algunos momentos, y en encuentros en otros, en cuestionamientos y en problematizar en otros, buscando siempre la fuente para ir a refrescarse un rato.

El primer concepto que tomo prestado para observar, es de la autora Rebeca Anijovich (2020) ella habla sobre la importancia de hacia dónde dirigir la mirada, teniendo en cuenta que la mirada parte de uno mismo. Por lo tanto, quien observa está atravesada por su subjetividad la cual no busca tener la verdad, si no aceptar su particular punto de vista, que es de donde ve.

La observación es uno de los contenidos importantes de las prácticas docentes. Observar pareciera ser una compleja acción, que está cercana al conocer. Humberto Maturana es un biólogo, filósofo y epistemólogo chileno, que sostiene que:

El conocimiento de un organismo se produce a través de observar a ese organismo. Los seres humanos inventamos explicaciones, teorías sobre lo que vemos. Entonces el conocimiento es una mezcla de observaciones, distinciones, conductas, procesos interpretaciones y reflexiones aplicativas de cómo ocurre eso. (Maturana, 2013)

Entonces, podemos decir que el observar es una acción que nos ayuda a conocer; conocer eso que observamos. ¿Pero qué sucede con el observador? Volviendo a pedir prestados las lentes a la biología, “el observador es un sistema viviente, y el entendimiento del conocimiento como fenómeno biológico debe dar cuenta del observador y su rol en él” (Maturana y Varela, 2003, p. XIX). Por lo tanto en este ensayo, o intento de realizar un trabajo integrador, reflexionaré sobre las prácticas, desde mi rol de estudiante/practicante/residente, pero sin excluir la mirada de cómo atraviesa el arte y el rol docente a mi subjetividad.

Con respecto a los sentidos de la observación, me parece interesante “hacer foco” en reflexionar sobre la situación de enseñanza-aprendizaje, observar lo que ya hay, lo que las herramientas específicas del teatro pueden aportar al grupo clase. Y la mirada reflexiva sobre todo el proceso. Por último y en especial en este momento de este trabajo integrador, tomar como guía lo que nos propone Maturana “qué hacemos cuando hacemos lo que hacemos”, pero teniendo como lente la especificidad de nuestra disciplina artística, que es el teatro.

Podríamos decir entonces que, al observar, se pone en juego toda mi subjetividad y es a través de ella que se despierta la curiosidad para adquirir conocimiento sobre aquello que observo. En este operar, lo cotidiano toma relevancia y toda acción se vuelve consciente.

Entiendo que, para observar esa acción cotidiana, de la cual hablábamos al principio, debo posicionarme desde un lugar particular, donde tomo la distancia justa para incorporar ese singular conocimiento que me brinda ese contexto específico.

Para guiarnos en este recorrido voy a proponer una descripción, análisis y reflexión de las tres grandes partes de las clases.

Desarrollo

En este punto del ensayo partiremos de la descripción de la disposición espacial del aula, y pasaremos por el análisis para llegar a la reflexión sobre una acción cotidiana como es cambiar los bancos y sillas de su lugar habitual, poner nues-

tra atención en lo que sucede con la corporalidad en este transitar.

Parte uno Del cuerpo individual al cuerpo colectivo Desde lo espacial

La materialidad del cuerpo humano y de la naturaleza son habitualmente los límites de la cultura, es decir, las materialidades sobre las cuales esta se construye en una interacción dialéctica, interacción que termina transformando no solo la naturaleza sino también la misma constitución biológica del cuerpo. (Citro, 2003, pp.48 - 49)

En una primera mirada veo una diferenciación clara, entre los estudiantes y el docente, que está dada por cómo están ubicados los objetos (sillas, mesas, pizarrón) y los cuerpos en el espacio áulico. Totes los estudiantes miran al frente, y en ese frente se encuentra el/la docente y el pizarrón. El/la docente mira hacia una dirección que le da la posibilidad de ver a todes los estudiantes, y al mismo tiempo todes pueden verle. Los alumnos están ubicados en sillas y mesas, que forman hileras y filas, dejando dos pasillos laterales. Esta manera de organización espacial les impone a los estudiantes darse las espaldas entre sí. Las posibilidades motrices, y el ángulo de visión se reducen. Totes pueden ver al docente, pero entre ellos no pueden verse todes. Esa organización áulica deja a los cuerpos en una posición de cuerpos sentados en sillas generalmente duras y frías durante muchas horas.

Mientras observaba al grupo en la clase de teatro coordinada por su profesora Laura, pensaba cómo abordar el cuerpo, lo corporal desde el punto de vista del teatro y desde la expresión corporal, en este espacio áulico, descripto más arriba. ¿Qué dinámica podría proponer que desarmara esta estructura, para posibilitar otras? ¿Y hacer otra donde nos veamos todes? A partir de aquí comencé a elaborar la secuencia didáctica.

Uno de los propósitos de mi secuencia didáctica, fue favorecer la participación activa de los estudiantes. Uno de los aprendizajes propuestos en relación con las prácticas al lenguaje teatral, fue: exploración, percepción y valoración del

propio cuerpo y el del otro, desde el esquema y la imagen corporal, potenciando el uso consciente de las capacidades perceptivas, imaginativas y creativas.

La primera parte de la metodología pedagógica que sostuvo el tiempo compartido con los estudiantes constituía en la siguiente propuesta: “armemos un círculo”. Me pareció pertinente recurrir a la educación problematizadora a la que nos invita Paulo Freire. Entendiendo a ésta como estimuladora de una mirada crítica de lo que estamos percibiendo en nuestro entorno, no repetir la idea, sino renovarla con lo singular de la mirada, con conciencia de lo que estamos realizando, la posibilidad de romper la lógica de la “autoridad” entendiendo autoridad asumida por el docente en cuanto a la organización espacial en el aula. No sería apropiado asegurar que esta autoridad solo se da por cómo están dispuestos los cuerpos en el espacio/áulico, pero la acción de realizar un círculo de sillas, sacando las mesas, pone en tensión esta lógica de organización espacial, y entonces los cuerpos comienzan a salir de ese lugar de lo conocido a eso otro que iremos construyendo.

Pude observar que esta acción desestabilizó el automático, al que los alumnos están expuestos durante la jornada escolar, que los encuentra acomodados en filas y cuadrículas unidireccionales. Utilizo la palabra automático en cuanto al movimiento corporal, busco una definición posible y encuentro “[movimiento, acto mental] Que se hace sin pensar o de forma involuntaria. Se subió los lentes con un gesto automático”. Recuerdo entonces aquello que nos propusimos mirar, “qué hacemos, cuando hacemos lo que hacemos”, ser conscientes de lo que hacemos nos da la posibilidad de salir de lo automático que en su definición nos dice que tiene que ver con movernos sin ser conscientes, movernos por el hábito que produce la rutina de repetir lo mismo, en los mismos espacios, durante muchos días, en largas jornadas.

Reparo entonces que los estudiantes están en el aula muchas horas al día, sentados en sillas frente a mesas que les limitan su capacidad motora y sus “operaciones relacionales” (Maturana). Quizá pueda ser interesante trabajar en un gran círculo, un círculo que el teatro utiliza a menudo como herramienta didáctica, porque es el círculo el que rompe la lógica espacial del aula donde realicé mis prácticas y permite que podamos vernos todos. El/la docente deja de estar separado/a espacialmente de los estudiantes. Y se integra a

esta forma geométrica. Nos da la posibilidad que todos los cuerpos estén en igualdad en cuanto a la posibilidad de movernos y mirarnos.

Seguramente hay otros modos de organización espacial en otras instituciones educativas. Pero a mí me toca hablar de esta escuela en la que realicé mis prácticas. Aunque se presentan ante mí muchas interrogantes que bien podrían empezar una problematización de investigación: ¿Qué representaciones aparecen cuando decimos la palabra aula? ¿Qué imágenes se nos presentan? Pero esto sería un tema de otro ensayo.

En la primera clase, demoramos cuarenta minutos en armar el círculo, y “descontracturar los cuerpos”. Pero, ¿a qué me refiero cuando digo “descontracturar los cuerpos”? O, mejor dicho, ¿a quién le pido las lentes para ver?. En los párrafos siguientes profundizaré en este sentido.

Una de las especificidades del teatro está dada por la singularidad con la que aborda el cuerpo, en cuanto a la exploración y vivencia de todas sus posibilidades expresivas, comunicativas, lúdicas y compositivas. Acordando con la mirada que proponen Stokoe y Sirkin (1994) en relación con el cuerpo como “persona integrada en todas sus áreas: sentidos, emociones, imágenes, pensamientos, motricidad, motivaciones, creatividad y comunicación”.

Al observar los cuerpos dispuestos de esa manera en el aula, me hizo pensar en cuerpos contracturados, porque cuando un cuerpo está sometido muchas horas a la misma posición termina contracturándose. Pero si hiciéramos un círculo, aunque los cuerpos siguen sentados, podríamos abordar otra perspectiva de lo corporal y de lo comunicacional, en cuanto a las posibilidades que esta manera de disponer los cuerpos nos da.

En la segunda clase, tomó la mitad del tiempo y recién en la tercera clase logramos fluidez para armar el círculo. Para abordar el cuerpo y lo corporal desde lo teatral, considero importante generar un espacio cuidado, donde poder cuidar los cuerpos individuales y construir a partir de allí un cuerpo colectivo, un cuerpo grupal, donde la confianza y el respeto sean protagonistas, donde el proceso de aprendizaje pueda ser acompañado con herramientas lúdicas.

Este fue el primer momento de la clase de teatro, la migración de los cuerpos de las filas al círculo que, como en una ceremonia, prepara a las demás dimensiones de lo hu-

mano y les habilita un campo seguro para desarrollarse, tomando un concepto que fue desarrollado desde la “Escuela activa” fundada por Rebeca y Mauricio Wild. Escuela fundada en Ecuador, enmarcada dentro de pedagogías alternativas. Dicho concepto nos dice, entornos preparados, “entornos adaptados especialmente a las necesidades auténticas de un niño” (Wild, 2003, p. 11).

Entendiendo entonces a los entornos preparados como medios por los cuales podemos cubrir la necesidad de abordar lo corporal, desde el Teatro, puedo decir que habitar/transitar este espacio invita a les adolescentes a vivenciar la experiencia de lo colectivo en su operar relacional, habilitando el espacio para que en su conducta cotidiana su ser autónomo sea capaz de colaborar desde el respeto por sí mismo y por les otros y no tenga miedo a desaparecer en esa colaboración. (Maturana, 2015)

Parte dos - La integridad. ¿Cómo aprendemos? Construyendo la confianza

Partimos de un círculo sostenido en un espacio cuidado: Una vez ahí, se hace lugar al momento de jugar. El jugar nos conecta con un cuerpo necesariamente integrado, y de la misma forma revela los conflictos y tensiones que existen para lograr esa integración que supone el reconocimiento de los sentidos, las emociones, el pensamiento, la motricidad. En el juego se implica desde la piel hasta la memoria, y lejos de intelectualizar, lo que busca es que todas estas esferas que co-habitan el cuerpo se integren para habilitar un espacio de contacto y comunicación necesario para desplegar nuestro quehacer teatral.

Los juegos que se propusieron invitaban a dinámicas que ejercitan la percepción del espacio propio y de los demás. Al vivenciar la atención, la escucha, la concentración, la cooperación, se genera un espacio de confianza que vamos construyendo entre todes, donde el universo personal que cada estudiante trae puede ser valorado y por lo tanto compartido, en un espacio “seguro” como material dispuesto para la co-creación.

Parte tres - La creatividad. “Ponerse en juego” Desde lo creativo

Pienso en lo creativo como ese lugar de subjetivar la realidad, que nos propone la expresión corporal, donde la vivencia le da el tono y el punto de vista de quienes participan de su creación y ejecución, convirtiendo a esa situación artística a una nueva realidad develada en singularidad (Stokoe y Sirkin, 1994).

En el tercer momento, la dinámica propuesta en la clase consistió en la creación y presentación de improvisaciones pactadas a partir de uno de los elementos de la estructura dramática. Tomando este concepto de lo que propone Raúl Serrano en su libro *Nuevas tesis sobre Stanislavski* (2004), donde las diversas partes de la estructura dramática conviven y se integran entre sí. Exploramos los elementos de dicha estructura, los cuales son conflicto, entorno, acción, sujeto y texto; para luego decidir, poniendo el foco en uno de los elementos como disparador de la improvisación.

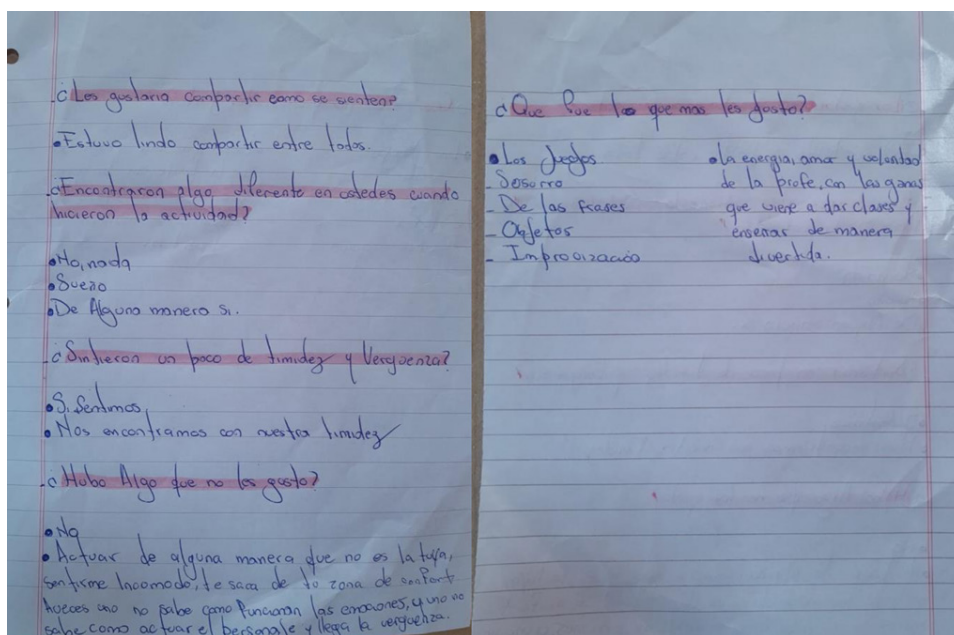
Este momento es posible después de haber desconstruido los cuerpos, habilitándoles la posibilidad de este juego colectivo que se da cuando estamos en círculo.

La improvisación teatral, implica “poner en juego” su propia realidad, su universo de naturalizaciones se cuela en la composición de escenas que después de atravesar el umbral de la exposición se convierten en otra cosa. En ese momento algo sucede, las realidades individuales se transforman y funden hasta lograr una composición que hasta el momento no había tenido lugar, se despierta en les estudiantes la curiosidad, la excitación y el entusiasmo de verse a sí mismo como creadores.

Al final de la clase número cuatro cuando estábamos todes sentades formando un círculo, propuse cerrar la misma con una actividad individual que consistía en responder algunas preguntas por escrito. Pero les estudiantes prefirieron hacerla todes juntas oralmente. Y una de les estudiantes se ofreció a hacer el registro por escrito.

Esto que agrego al final de este recorrido es el registro de sus voces, escuchando, respondiendo, acordando, dialogando; con toda su atención puesta en la tarea. Luego de registrado esto, propuse que la última clase la planifiquemos entre todes. La quinta clase fue un cierre colectivo de colaboración y cooperación a partir de una conversación. De

acuerdo con Maturana y Bloch (1985) lo humano aparece en el fluir de la dinámica que se genera y entre teje entre lo corporal, la convivencia y la conversación.



Registro de clase nº 4: las voces de ellos.

Conclusión

Este es el momento donde la mirada reflexiva debe cerrar un tiempo vivido y compartido con otros, independientemente de los roles que cada uno ocupó, en esta larga conversación en la que pareciera haberse convertido esto que comenzó queriendo ser un ensayo.

Me gusta ver el mundo a partir de lo que el arte nos posibilita, ver estructuras que se relacionan entre sí, que se agrupan, entretienen, entrecruzan saberes, conocimientos, aprendizajes. El arte invita a la posibilidad de habitar otros espacios internos y externos con otros, a través de un vínculo con el docente que se compromete a hacer el trabajo interno de observación para luego habilitar espacios de cuidado donde la creatividad sea potenciada.

Durante las prácticas pude observar dificultades y resistencias que colocan el arte, a los estudiantes y a los docentes en un lugar de urgencia y compromiso para con la educación, y al sistema educativo en jaque, si se piensa en un paradigma pedagógico donde prime la amorosidad y el respeto.

¿Será que al entusiasmo, a la curiosidad y a la confianza les gusta actuar en un entorno preparado y construido cuidadosamente entre todos a partir de lo simple y lo cotidiano, como la propuesta de "hagamos un círculo"?

“Este texto fue producido en el marco de la cátedra Práctica Docente y Residencia IV: Nivel Secundario- Profesorado en Teatro Facultad de Artes UNC-Profesora Inés Cavanagh. año 2022”.

Referencias bibliográficas

- Anijovich, R. (2021). *Transitar la Formación Pedagógica*. Buenos Aires: Paidós.
- Citro, S. (2006). *Variaciones sobre el Cuerpo. Nietzsche, Merleau-Ponty y los cuerpos de la etnografía*. En: *In-certidumbres del cuerpo. Corporeidad, arte y sociedad*. Buenos Aires: Letra Viva.
- Freire Pablo (2009). *El grito manso*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Maturana, H. y Porsken B. (2008). *Del ser al Hacer. Los orígenes de la biología del conocer*. Buenos Aires: Granica.
- Maturana H. (2013) “Todo Sistema Racional se funda desde la Emoción”. Entrevista a Humberto Maturana por Soledad Oneto. Radio Cooperativa, Chile. <https://www.youtube.com/watch?v=NIVfWd5yYLs>
- Serrano, R. (2004). *Nuevas tesis sobre Stanislavski*. Buenos Aires: Atuel.
- Stokoe, P; Sirkin, A. (1994) *El Proceso de la Creación del Arte*. Buenos Aires: Almagesto.
- Wild, R. (2003) *Libertad y Límites. Amor y Respeto. Lo que los Niños Necesitan de Nosotros*. Berlín: Herder.

MARÍA PAULA SUSPERREGUI

Bailarina, actriz, directora y profesora de Teatro. Actualmente co-dirige la compañía municipal de Unquillo, continúa desarrollando un proceso de investigación que denomina Teatro con prácticas callejeras y formo parte de la compañía independiente por Boca de ellas. Nació en la ciudad de La Plata y actualmente me radico en Unquillo, provincia de Córdoba.