

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA SALESIANA

SEDE QUITO

CARRERA DE PSICOLOGÍA

Tesis previa a la obtención del título de: Psicóloga

TEMA

ESTUDIO DEL IMPACTO CREATIVO EN EL DESARROLLO DEL
AUTOCONCEPTO EN NUEVE ADULTOS CON DISCAPACIDAD
INTELECTUAL Y AUTISMO A TRAVÉS DE LAS TÉCNICAS TEATRALES

AUTORA

ELIZABETH VALERIA RIOFRÍO CHAMORRO

DIRECTOR

EDUARDO MORAN

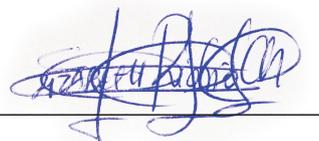
Quito, febrero del 2013

DECLARATORIA DE RESPONSABILIDAD

Los conceptos desarrollados, análisis realizados y las conclusiones del presente trabajo, son de exclusiva responsabilidad de la autora.

Quito, febrero del 2013

(f)

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Elizabeth Valeria Riofrío Chamorro', written over a horizontal line.

Elizabeth Valeria Riofrío Chamorro

171939994-9

DEDICATORIA

El presente trabajo lo dedico a varias personas que contribuyeron para el desarrollo del mismo. En primer lugar a mi madre Matilde Chamorro quien por su carta emotiva me llenó de fuerza en la dedicación diaria; en segundo lugar a Natalia Guerra quien con su sabiduría me supo guiar en la integración de teatro y psicología; en tercer lugar a Berioska Meneses quien siempre estuvo acompañándome con su positivismo, en cuarto lugar al grupo integrarte quienes me inspiraron para la realización del presente proyecto; en quinto lugar a mi primo Byron Chamorro y mi tío Oscar Chamorro por el factor económico y finalmente a toda mi familia Chamorro quienes me impulsaron a culminar esta tesis.

ÍNDICE

Introducción.....	1
Justificación.....	2
Capítulo 1: marco teórico.....	4
1.1. Trabajo de las técnicas actorales.....	4
1.2. Visión a partir de la teoría de Carl Rogers, del autoconcepto y el proceso creativo.....	8
1.3. Una visión desde la Gestalt en el entrenamiento teatral.....	13
Capítulo 2: metodología.....	19
2.1. Desarrollo metodológico.....	19
1. Unidad de análisis.....	21
2. Selección de la unidad de análisis.....	22
3. Posibilidad de acceso al campo.....	23
4. Descripción de técnicas y recolección de datos.....	23
5. Análisis de la información.....	24
6. Ubicación del investigador.....	25
7. Limitaciones del estudio.....	26
Capítulo 3: análisis de datos.....	27
3.1. Descripción de la elaboración de matrices.....	27
3.2. Presentación de soap junto a la matriz psicológica.....	30
3.2.1. Análisis y resumen.....	52
3.2.2. Surgimiento de subcategorías.....	55
3.3. Presentación de informes teatrales.....	59

3.3.1. Análisis y la relación con la creatividad, el proceso creativo, autoconcepto.....	83
Capítulo 4: discusión.....	90
4.1. El proceso creativo en el individuo.....	90
4.2. El proceso creativo en el teatro.....	98
4.3. Diálogo coherente entre ambas intervenciones.....	108
4.4. ¿dónde queda la discapacidad intelectual y el autismo?.....	111
Conclusiones.....	114
Recomendaciones.....	115
Bibliografía.....	116

ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico no.1.....	24
-------------------	----

ÍNDICE DE CUADROS

Cuadro no. 1.....	22
Cuadro no. 2.....	29
Cuadro no. 3.....	30
Cuadro no. 4.....	31
Cuadro no. 5.....	32
Cuadro no. 6.....	33
Cuadro no. 7.....	34
Cuadro no. 8.....	35
Cuadro no. 9.....	36
Cuadro no. 10.....	37
Cuadro no. 11.....	38
Cuadro no. 12.....	39
Cuadro no. 13.....	40
Cuadro no. 14.....	41
Cuadro no. 15.....	42
Cuadro no. 16.....	43
Cuadro no. 17.....	44
Cuadro no. 18.....	45
Cuadro no. 19.....	46

Cuadro no. 20.....	47
Cuadro no. 21.....	48
Cuadro no. 22.....	49
Cuadro no. 23.....	50
Cuadro no. 24.....	51
Cuadro no. 25.....	59
Cuadro no. 26.....	60
Cuadro no. 27.....	61
Cuadro no. 28.....	62
Cuadro no. 29.....	63
Cuadro no. 30.....	64
Cuadro no. 31.....	65
Cuadro no. 32.....	66
Cuadro no. 33.....	67
Cuadro no. 34.....	68
Cuadro no. 35.....	69
Cuadro no. 36.....	70
Cuadro no. 37.....	71
Cuadro no. 38.....	72
Cuadro no. 39.....	73
Cuadro no. 40.....	74
Cuadro no. 41.....	75
Cuadro no. 42.....	76

Cuadro no. 43.....	77
Cuadro no. 44.....	78
Cuadro no. 45.....	79
Cuadro no. 46.....	80
Cuadro no. 47.....	81
Cuadro no. 48.....	82

RESUMEN

El siguiente trabajo contiene cuatro capítulos. El primer capítulo parte desde la teoría, donde se explica la importancia del proceso creativo y su relación con las teorías psicológicas humanistas desde Carl Roger y la Gestalt en la reconstrucción de la personalidad de los individuos.

El capítulo dos, explica la metodología establecida y el uso de esta; detalla características del grupo y de la Fundación “María Ofelia Guerra” de donde nace el colectivo teatral. Se expone las herramientas a usadas para conseguir responder a las hipótesis establecidas, de acuerdo a los recursos aplicados y el análisis de los mismos.

El capítulo tres explica las matrices que se establecen en el estudio, al igual que su aplicación en el desarrollo del grupo intervenido, tomando en cuenta la psicología y el entrenamiento teatral. En este capítulo se analiza el recorrido de los participantes en el proceso creativo y los avances obtenidos en su vida personal como profesional.

El capítulo cuarto, se realiza un análisis del proceso creativo dentro de las terapias humanistas desde Carl Roger y la Gestalt, posterior se analiza el proceso creativo a partir de la formación de actores principiante con discapacidad intelectual y autismo.

En el último capítulo se realiza una discusión coherente de los proceso terapéutico humanista y las técnicas teatrales.

Al finalizar el estudio se expone las conclusiones y recomendaciones encontradas en la investigación.

I. INTRODUCCIÓN

La vida de cada persona se encuentra atravesada de una sin fin de demandas para satisfacer las necesidades de los demás, se remonta a experiencias adquiridas en el pasado y las aplica en su presente, guía su experiencia hacia las necesidades de los otros pero no encuentra la satisfacción que requiere dentro de sí.

Entonces, dónde queda su empoderamiento como ser humano pensante, con emociones, sensaciones, capaz de elegir y reaccionar ante estímulos que se presentan, con la plena confianza de que ha elegido el camino correcto.

Como se constituye fuera convencionalismo de la realidad de otros que lo rodean, cuando deja de ser la marioneta de su entorno y porque no aleja los prejuicios que la sociedad puede advertir de su accionar.

Y al ser parte de la persona con discapacidades intelectuales y autismo, todas estas posibilidades se nublan por la categorización que la sociedad les asigna y el constante esfuerzo que las personas cercanas a ellos buscan para integrales a la sociedad.

En el siguiente trabajo se podrá evidenciar la contribución del proceso creativo a través de la aplicación de las técnicas teatrales y los aportes de la teoría humanista desde Carl Rogers y la Gestalt para el encuentro con el mundo interno de las personas.

Con la aplicación de estas técnicas teatrales y metodologías terapéuticas las personas con discapacidad intelectual y autismo, tendrán la oportunidad de desarrollar capacidades, transformando su concepto de sí mismos. Afectando en decisiones independientes y autónomas hacia los demás, apropiándose en cierta medida de su funcionalidad de acuerdo a sus propias perspectivas ante la sociedad.

Aportes que no solo servirán a las personas con discapacidad intelectual y autismo, sino también a aquellas personas que se encuentran desentendidas de la sociedad y son guiadas por fuerzas externas para pertenecer a algo instituido fuera del contexto de lo que realmente son y buscan ser y actuar.

II. JUSTIFICACIÓN

Al ser estudiante de la Carrera de Psicología Clínica y a su vez poseer la formación en artes escénicas, se establece la conveniencia al realizar una investigación cualitativa en un programa de intervención en la Fundación “María Ofelia Guerra” (FMOG), centrando de forma directa el proceso creativo a través de las técnicas teatrales con los alumnos con Discapacidad Intelectual y Autismo, tomando aspectos de la inteligencia como: procesos cognitivos, atención, creatividad, memoria, razonamiento; considerando cambios en la conducta como: comunicación, autonomía, percepción corporal; que son imprescindibles en el desarrollo de los participantes para la elaboración de un espacio teatral dentro de un espectáculo; la cual contribuirá en su desenvolvimiento individual, grupal, y social.

Al impartir las técnicas de actuación a personas con DI y autismo se manifiesta movimientos lentos y torpes, distracción, confusión y poca comunicación; se evidencia en cada uno la falta de liderazgo y participación colectiva; el trabajo no se puede aplicar de forma ordinaria como se dictaría a un grupo con personas convencionales.

Desde la experiencia instructiva en artes escénicas en la FMOG, se manifiesta que el trabajo consiste en ir más allá de enseñar actuación. Al aplicar ciertas técnicas teatrales con personas con DI y autismo, se contribuye con estrategias necesarias para estimular aspectos de la inteligencia y promover en cada participante autonomía con el fin de conseguir independencia en su entorno y cambios favorables en su conducta.

Al aplicar las técnicas teatrales se desea que las personas con DI y autistas se confronten a sí mismos, concienticen sus limitaciones y se exijan conseguir mejores resultados.

Al tomar estos aspectos y al grupo al cual está destinado el trabajo, se sustentará con aportes psicológicos dentro de las corrientes humanistas teniendo en cuenta aportes de la Gestalt, la cual, posibilita la creación como instrumento óptimo en el

desarrollo de la consciencia ya que trabaja con las experiencias de los seres humanos en el “aquí y ahora”.

A su vez también se fundamentará con aportes de (Rogers, C. 1972) quien manifiesta:

Creo que la sociedad necesita desesperadamente contar con individuos creativos que desarrollen una conducta creativa; en mi opinión, es en esa urgencia donde reside la justificación de una teoría provisional de la creatividad que contempla la naturaleza del acto creativo, las condiciones en las que este se produce y los factores que lo estimulan en sentido constructivo. Una teoría de esas características quizás podría ser un incentivo y una guía para ulteriores estudios en ese campo (p. 301).

El arte es un estilo de vida persistente, de constancia personal y hacia los demás, en la que los espectadores valoran el resultado (obra de teatro), sin tener en cuenta el proceso creativo dentro del trabajo desarrollado en un periodo de tiempo.

Al aplicar las técnicas teatrales se pretende gestar artistas con Discapacidad Intelectual (DI) y autismo, afectando al público minoritario y formar nuevos adeptos que aprecien cada trazo, textura, expresión oral, corporal etc. del teatro y los beneficios en la adquisición de nuevas habilidades en personas con DI y autismo, logrando nuevos espacios de expresión que contribuyan al mundo artístico.

La investigación cualitativa será beneficiosa para los alumnos de la FMOG y, a su vez, será un aporte para la misma institución; la investigación enriquecerá el ámbito profesional de manera personal, como autora directa del mismo; también será un aporte académico, que servirá a la comunidad psicológica, artística y a la sociedad en general.

CAPÍTULO 1

MARCO TEÓRICO

El proceso a seguir de los individuos en su propio mundo y hacia los demás se ve expuesto en este capítulo.

En primera instancia, se basa en aportes de teórico teatrales que han contribuido a la formación de actores principiantes, toma en cuenta situaciones por las que atraviesa el actor antes de concebirse como tal.

Posteriormente, se considera las teorías humanistas de Carl Rogers, el descubrirse como personas creadoras, la importancia del encuentro consigo mismo, las sensaciones que surgen y el ir rebasando límites que encuentran, provocando cambios en su interacción con su entorno a partir de la concientización del mundo interno.

Finalmente el entrenamiento teatral es un recurso de la Gestalt, que explica como a través de este medio no solo se mueven procesos creativos sino internos en las personas.

1.1. Trabajo de las técnicas actorales

El individuo al comenzar su vida dentro de la actuación genera conciencia de aspectos que anteriormente no las tomaba en cuenta, se adentra en problemáticas particulares, está al tanto de los estereotipos y clisés que se han conformado en su vida con el paso de los años; incluso los aspectos básicos se han vuelto mecanizados.

Uno de los aspectos a considerar mecanizado es la respiración. Si bien la respiración de los sujetos es inconsciente, para el actor, al respirar debe efectuarse adecuadamente, ubicándose de forma precisa y perfecta en el abdomen “Es un hecho real que los niños, los animales, es decir, lo que está más cerca de la naturaleza, respira principalmente con el abdomen, el diafragma (Grotowski, J. 2006, p. 177)”.

En ocasiones problemas psicológicos generan tensiones corporales que influyen en el desempeño natural de la respiración, el actor se centra en descubrir estos bloqueos e ir eliminándolos por medio de ejercicios. Al concientizar los obstáculos que frenan el desarrollo natural del cuerpo, se cuestiona como ir superando las barreras que impiden alcanzar el proceso creativo; partiendo desde la conexión psicofísica, desde lo instintivo hasta lo racional.

El trabajo motor del actor es su respiración, su corporalidad y la relación con los demás; el ir identificando impedimentos en su proceso, le lleva a deshacerse de todas las dificultades de sí, consiguiendo liberación en su creatividad.

“Quiero eliminar, despojar al actor de todo lo que le perturba. Todo lo que es creativo quedará dentro de él. Es una liberación. Si nada permanece, ello significa que es creativo (Grotowski, J. 2006, p. 178)”.

El actor comienza a despojarse de convencionalismos estructurados en su vivir cotidiano, se sumerge en la formación individual busca sus propias asociaciones y resuelve conflictos internos dentro de un ambiente de seguridad y confianza.

“Es un acto solemne y profundo de revelación. El actor debe prepararse para ser absolutamente sincero. Es como un paso hacia lo más alto del organismo del actor en el que la conciencia y los instintos estarán unidos (Grotowski, J. 2006, p. 179)”.

En el camino teatral el actor deberá ir entendiendo su proceso dentro de lo cual tendrá que ir superando barreras corporales que le harán acudir a conflictos internos psíquicos, y a su vez, se conectará su estado físico.

La corporalidad manifiesta un lenguaje, el actor en escena se encuentra en medio de la ficción dentro de una situación; si no se trabaja físicamente, se observa actores con musculatura tiesa, movimientos limitados y sin comunicación.

En el entrenamiento se busca llegar a la naturaleza propia del actor, deja a un lado posturas corporales que ocultan la expresión verdadera por represiones o bloqueos generados en su vida por su entorno.

Con la ejercitación física el organismo elimina las resistencias psíquicas que impiden la fluidez en lo movimientos y a su vez obstruye la enunciación hacia el espectador.

En los ejercicios se confronta el actor a sí mismo, experimenta sensación de derrota, limitaciones por miedos a la reacción del organismo, frustraciones, ira, ventajas como desventajas, se esfuerza por conseguir resultados óptimos para su desempeño actoral. Se devela que la plasticidad depende del estado psíquico del actor.

“Es imposible transmitir la creación inconsciente de la naturaleza con un cuerpo que no está preparado (Stanislavski, K. 2009, p. 22)”.

Al prepararse el actor internamente se examina a sí mismo y posteriormente puede mostrarse con soltura hacia el espectador envolviéndole dentro de la trama escénica. Muestra el control del manejo corporal, su musculatura conforma movimientos adecuados al papel que desempeña es el espacio teatral.

Cuando un actor no relaja la musculatura, le es difícil concentrarse en su personaje, en el papel en desempeñar en la escena, por ese motivo la ejercitación se concentra en la relajación de su corporalidad con el fin, de transmitir una obra al espectador.

[...] Cuando las tenciones ataca las piernas el actor camina como un paralítico; si es en las manos, ésta se estremecen y quedan como agarrotadas. Las mismas tenciones, con todas sus consecuencias pueden atacar en la espina dorsal, el cuello, los hombros. En todos los casos deforman al artista y le impiden actuar (Stanislavski, K. 2010, p. 134).

En el entrenamiento teatral, se comienza a concientizar cada parte del esquema corporal, se toma en cuenta las tensiones como la relajación, las cuales servirán o no, para la caracterización de los personajes en escena.

En los ejercicios el actor llega a intervenir sus propias tensiones, las conduce adecuadamente y con su propio conocimiento sabe cuando usarlas para la construcción de un personaje o las elimina para que su trabajo no se encuentre obstruido. Es importante la conciencia corporal, para le ejecución de una buena labor teatral.

La exploración del actor debe desenvolverse en un ambiente tranquilo donde su trabajo se desempeñe con claridad, en una atmosfera de afición; en la que sienta que

su proceso no es condenado; sino, entendido, aceptado; permitiéndole conseguir fluidez necesaria para desempeñar eficazmente su ejercitación y el concebir su interioridad para poder exteriorizarla.

A medida que el trabajo continua, surge en el actor la creatividad; la herramienta para comunicarla en el teatro es la imagen llena de significados en una poética artística, donde se ve al actor resuelto interna como externa, listo y preparado para continuar su trabajo y mostrarse al espectador.

En el espacio teatral el actor en exploración, expone y expresa sus hallazgos, se somete a que su trabajo sea juzgado y valorado, dentro de un ambiente de enriquecimiento personal; al finalizar su intervención los espectadores que son otros actores en preparación debaten ciertos movimientos y expresiones mostradas conectadas emocionalmente.

Grotowski, (2006) explica “El trabajo de un actor está en peligro; está sometido siempre a la continua supervisión y observación (p. 180)”.

Este primer encuentro del actor ante otros actores en entrenamiento, es la preparación de ir discriminando ciertos descubrimientos de sí mismos, algunos le servirán para su vida creadora y otros le ayudaran a resolver sus propios conflictos, el análisis contribuye a utilizar lo necesario y concientiza que no todo lo explorado servirá para crear. Todas las sugerencias, las tomará o no en cuenta en su intervención con el fin de continuar creciendo en su vida como actor.

Al intervenir en el cuerpo se enriquece la vida interior y se despiertan áreas sensoriales como emocionales comienza a conectarse el cuerpo con la creatividad.

Stanislavski (2010) fundamenta el trabajo del actor.

Guié el trabajo de todos los elementos de la actitud interior las fuerzas motrices de la vida psíquica, y de la acción central hacia una realidad normal, humana, y no teatral o convencional [...]. Es imposible no creer en la verdad. Y donde está la verdad está la fe, y se crea por si solo el “yo soy” (p. 349).

El actor ha recorrido por las técnicas teatrales, descubriendo estrategias para seguir explorando su mundo interno, a su vez, considera las mejores decisiones en la

resolución de conflictos personales como profesionales que se presentaran al momento de dar a conocer su trabajo en público.

Su comportamiento y al visión de su vida se ha estructurado, evidenciándose en el diario convivir entre sus más allegados, quienes manifestaran, el progreso en su maduración psíquica y física dentro de su entorno y la sociedad.

Al presentar su trabajo utiliza las herramientas adquiridas durante su proceso creativo, las representa en una obra de teatro y el espectador podrá en consideración el desenvolvimiento del individuo en escena.

1.2. Visión a partir de la teoría humanista de Carl Rogers, del autoconcepto y el proceso creativo.

Las necesidades sociales han limitado el actuar de las personas dentro de la escasez de la creatividad.

En el ámbito educacional para las personas con discapacidad intelectual y autismo, se han creado instituciones enfocadas en normalizar comportamientos de acuerdo a las normas y reglas que la sociedad determina, estableciendo pedagogías estereotipadas, conformistas, con el objetivo conseguir oportunidades laborales, Katz (2010) manifiesta “La integración comunitaria y social se basa en generar las destrezas necesarias para la inclusión laboral y autosuficiencia económica (p. 132)”.

A medida que la sociedad crece las personas con Discapacidad Intelectual (DI) pertenecen a sectores vulnerables y con frecuencia presentan múltiples obstáculos para satisfacer las necesidades sociales como sus propias demandas.

Las personas con discapacidad intelectual conforman un grupo pasivo que no pueden hacer frente a múltiples problemas dentro de una sociedad en progresión.

La creatividad se presenta como una opción que altera un esquema organizado por la sociedad, experimenta nuevos modos de relacionarse en los complejos cambios en el avance de la sociedad. Si, en general, el hombre no llega adaptarse de manera rápida y de forma original se extingue.

Al promover el proceso creativo en las personas con DI y autismo se proporciona de una variedad de alternativas para identificar actitudes y aptitudes artísticas más allá de las tareas convencionales de las cuales se han visto sumergidas durante su desarrollo.

En consecuencia, según mi definición del proceso creativo, éste supone la aparición de un producto original de una relación, que surge, por una parte, de la unicidad del individuo y, por otra, de los materiales, acontecimientos, personas o circunstancias de su vida (Rogers, C. 1972, p. 303).

Al aplicar un proceso creativo a través de las técnicas de las artes escénicas, fomenta la percepción del individuo, en las nuevas experiencias adquiridas en su totalidad.

Al conocer las experiencias sensitivas y las necesidades del organismo, se amplía el conocimiento y forma un concepto propio.

Las personas con discapacidad intelectual y autismo se sumergen dentro de un mundo que les ha enseñado a estereotipar ciertas actitudes y comportamientos de su actuar en la sociedad. Impidiendo la percepción propia como individuos más allá de lo establecido.

Según Rogers (1972), manifiesta que el individuo dentro de su proceso, descubre en sí mismo la capacidad de utilizar herramientas exploradas en su interior para su propio desarrollo.

Dentro de un proceso adecuado el individuo comprende aspectos de su vida, las conscientiza y determina cuales son las que le inducen a la insatisfacción profundizando más allá de su conciencia, rebaza barreras que se han construido por el ambiente amenazador.

Encuentro que genera el individuo le encamina a fortalecer su propio “yo”, posteriormente en su entorno. Rogers (citado en Engler, B. 1996) establece el término de *autoconcepto*, en las aportaciones que realizan los sujetos al profundizar su psique.

El término de autoconcepto según Rogers (citado en Engler, B. 1996):

Está compuesto de aquellas percepciones y valores conscientes de “*mi*” o “*yo*”, algunas de las cuales son un resultado de la propia valoración por parte del organismo de sus experiencias, y en algunos casos han sido introyectadas o tomadas de otros individuos que son importantes para la persona (p. 330).

La aceptación de la creatividad por parte de la sociedad genera una imagen en la percepción de sí mismo en el individuo, las técnicas teatrales aportan a las experiencias de las personas con discapacidad intelectual y autismo para su concepto del “*yo*”. La conciencia del individuo depende en gran medida de su autoconcepto.

A medida que exploran su interioridad se reorganiza la percepción de su propia vida y hacia los demás, generando cambios en su entorno.

Al situarse dentro de un proceso de cambio, se concibe protagonistas de su propia vida, establecen objetivos y metas que alcanzar y adonde dirigir su accionar, creando autonomía, independencia, madurez entre otros.

No es sino el impulso que se manifiesta en toda vida orgánica y humana –de expansión, extensión, autonomía, desarrollo, maduración –, la tendencia a expresar y actualizar todas las capacidades del organismo, en la medida en que tal actualización aumenta el valor del organismo o del sí mismo (Rogers, C. 1972, p. 42).

El proceso creativo en todos los individuos está abierto a toda experiencia, eso lo satisface y lo siente como una conducta autorrealizadora; la creatividad espera el momento adecuado para liberarse y expresarse, en un esfuerzo por ser el mismo, alcanzando conductas creativas.

Al explorar en su interior encontrarán una serie de defensas psicológicas fuertemente cimentadas, encubiertas bajo varias fachadas que dificultan su presencia. Al aplicar las técnicas teatrales posibilita al sujeto encontrar las condiciones apropiadas para independizarse y enunciarse.

Sin defensas psicológicas en un proceso creativo, se facilita a que el estímulo tramite con mayor facilidad; concientizando las experiencias y percepciones. Las conductas creativas emergen y el acto creativo evidencia lo desconocido, lo improbable se vuelve probable. Sin estas características es difícil evaluar el desarrollo creativo en las personas en términos cuantitativos.

El autoconcepto no puede estar distorsionado o mal conformado ya que los potenciales plenos de las personas serían conducidos hacia trastornos psicológicos como físicos, impidiendo una adecuada adquisición en las técnicas teatrales.

En el entrenamiento del actor se trata de eliminar la resistencia que su organismo opone a los procesos psíquicos, el resultado es la liberación del impulso interior a la reacción externa. Logrando controlar la ansiedad y poder dirigirla de una forma más efectiva hacia la expresión.

Al cambiar su autopercepción, sus conductas se modifican, la relación con su entorno cambia, y es capaz de elaborar nuevas actitudes innovadoras tomando en cuenta un concepto propio más realista.

El objetivo supuestamente de todo individuo es llegar comprender consciente o inconscientemente, todo lo que ocurre en su interior y en su entorno. En la discapacidad intelectual y en el autismo, se maneja estereotipos elaborados superficialmente, llegan a confundir su percepción deseando ser alguien diferente a ellos mismos; construcción que se ha elaborado desde su ambiente familiar. “[...] conducta y los sentimientos que experimentan son irreales y no se originan en las verdaderas reacciones de su organismo, sino que solo son una fachada, una apariencia tras la cual trata de ocultarse (Rogers, C. 1972, p. 105)”.

Al confrontar a las personas con discapacidad intelectual y autismo con las técnicas teatrales, experimentan emociones contradictorias acerca de sus propias percepciones, van descubriendo sentimientos ocultos dentro de su intimidad y por medio del proceso creativo, resuelven su “yo real” fomentando su autoconcepto.

Con el continuo proceso de intervención, los individuos se independizan de los criterios externos de los demás, no requieren aprobación o desaprobación en como regir su vida, se sienten independientes en las elecciones y decisiones que elijan.

“Reconocen que en él reside la facultad de elegir, y que la única pregunta importante es: *¿Estoy viviendo de una manera que me satisface plenamente y que me expresa tal como soy?* Quizás ésta sea la pregunta *más* importante que se pueda plantear el individuo creativo (Rogers, C. 1972, p.113).”

Según Rogers (citado por Engler, B. 1996), psicólogo humanista, “Un entrenamiento empático de las experiencias de una persona es útil para entenderla y por consiguiente para comprender los procesos de la personalidad (p. 329)”.

Es por eso que al aplicar las técnicas de actuación en DI y autistas, se reafirman como individuos y artistas, en su interior se preparan para reaccionar ante la sociedad y mostrar que han generado nuevas habilidades a nivel profesional al mostrarse en la obra de teatro como resultado final.

“En otras palabras, podríamos definir la relación de ayuda diciendo que es aquella en la que uno de los participantes intenta hacer surgir, de una o ambas partes, una mejor apreciación y expresión de los recursos latentes del individuo, y un eso más funcional de éstos (Rogers, C. 1972, p. 49)”.

Al cambiar la percepción del individuo dentro de un proceso creativo, cambia la estructura de su personalidad optimizando la comunicación hacia los demás. Al mantener claro su mundo interno a nivel consciente, la captación por parte del receptor, es más entendida y comprendida.

“- la habilidad de escuchar proyectándose uno mismo, la congruencia o la autenticidad, la aceptación o aprecio al interlocutor- cuando se hallan presentes en una relación, favorecen la comunicación y contribuyen a un cambio constructivo de la personalidad. (Rogers, C. 2005, p. 28)”

Al trabajar las técnicas teatrales dentro del grupo con DI y autismo se ha propiciado un espacio donde los participantes más allá de develar su interioridad pueda expresar dentro de un grupo afín, resultados obtenidos e ir guiándoles para expresarlas al espectador.

Progresivamente comienzan a escucharse, se emprende el entendimiento entre ellos y se genera respeto en el trabajo grupal, y el ambiente de trabajo se vuelve más enriquecedor. “El grupo adquiere un ambiente *de trabajo*, tanto en su conjunto como

en los pequeños grupos, a partir del momento en que las personas comienzan a imbuirse en sí mismas y en sus relaciones (Rogers, C. 2005, p. 92)”.

Al mostrar el proceso creativo se da a conocer los logros alcanzados dentro de un periodo de intervención, obteniendo resultados favorables en la interacción individual y colectiva dentro de un espectáculo teatral.

1.3. Una visión desde la Gestalt en el entrenamiento teatral.

En el entrenamiento del actor se develan emociones que se experimentaron a lo largo de la vida, al involucrar la corporalidad se someten a ir más allá, en búsqueda de su realización personal.

El teatro y la terapias humanistas, nacen en la observación del ser humano hacia sí mismo, en ese momento empieza a indagar diferentes modos de obrar, concibiéndose en una filosofía de vida.

La Gestalt recurre a la expresión corporal, elabora el ambiente propicio para que los sujetos se relacionen con sus sensaciones, emociones, liberen la imaginación, surja lo espontáneo se despojen de su máscara.

El trabajo corporal es importante tanto en el entrenamiento del actor como en la terapia de la Gestalt, ya que se involucra la fuerza de voluntad, la persistencia, romper con bloqueos, rechazo, resistencia que impiden la fluidez de la energía provocando trabas en la conducta normal y un obstáculo en el proceso hacia la satisfacción de las necesidades.

Stanislavski (2009) afirmaba “sin un correcto estado físico del actor es imposible lograr un correcto estado interno, es imposible una plena vivencia, y, por lo tanto, es imposible la creación artística (p. 13)”.

Tanto las teorías de la Gestalt como las teatrales, efectúan ejercicios experienciales que implica la expresión de emociones; las dos teorías, se dirigen a conocer las partes libres de conflicto de la personalidad del individuo y la reestructuración en contra posición de los bloqueos establecidos en su vida.

En los primeros ejercicios corporales del proceso creativo se involucran las emociones generando un sin fin de pensamientos que no eran concientizados, sentimientos de impotencia, de resistencia, de rabia, se mezclan con el esfuerzo corporal llegando en primeras instancias a rendirse sentirse acabado y derrotado por sí mismo.

Romper con los bloqueos corporales y mentales, el cuerpo del actor debe moldearse y reconstruirse desde su interior, necesita ampliar su capacidad creativa e imaginativa opacada por los pensamientos fríos, analíticos y materialistas (Chejov, M. 1987, p 19).

A medida que se va superando los primeros obstáculos en la expresión corporal, se tiene que ir incorporando estrategias que contribuyan a su resistencia y al manejo óptimo de lo corporal como en lo psíquico.

En el proceso creativo la preparación es integral, una vez concientizadas las trabas personales a profundidad, se adquiere nuevos conocimientos para la armonización del organismo.

Se puede realizar todo un trabajo: por una parte, para desarrollar la percepción de las sensaciones corporales de los sentimientos (relajación, respiración, caricias, masajes, contacto con la materia o con otras personas), y, por otra parte, para tomar una conciencia más profunda de la agudeza adquirida por estos medios (Moreau, A. 2009, p. 186).

La Gestalt toma en cuenta las acciones básicas de los sujetos que pasan desapercibidas y las analiza; ya que en ellas puede encontrar respuestas a ciertos comportamientos como emociones. A su vez, proporciona y acompaña a los procesos de realización, no se centra en los errores cometidos y el bienestar dependerá en mayor medida del paciente.

El teatro toma referencia de la corriente de la Gestalt, el actor se ubica en el aquí y ahora, no secciona en cuerpo y mente lo toma en su totalidad al ser humano en una visión holística.

El enfoque Gestalt, hace énfasis en la visión de que el individuo es un ser creativo en constante crecimiento y capaz de guiar conscientemente su comportamiento, desarrollando su máximo potencial en direcciones que logren finalmente su límite máximo como individuos únicos e irrepetibles y, **encontrando por si mismos las soluciones a sus problemas existenciales asumiendo la responsabilidad de manejar su propia vida** (Salama, Hector, 2002, p. 39)

La innovación de la terapia de la Gestalt, no solo se centra en el síntoma sino también que alerta en el individuo, que no ha desaparecido su necesidad, la cual se facilita la concientización para que posea control y lo resuelva de acuerdo a las demandas de su necesidad.

El proceso creativo con personas con DI y autismo, se involucran en un grupo con similares necesidades, el entrenamiento teatral les brinda la oportunidad de involucrarse rebasando formalidades sociales, estableciendo contacto más íntimo, a medida que continua el trabajo. Al no fomentar un ambiente de confianza el proceso creativo se verá estancado impidiendo el crecimiento personal e incentivando a las represiones, evitaciones y sustitución sensoperceptivas.

Al aplicar las técnicas teatrales se quiere eliminar todo bloqueo que impida el desenvolvimiento del individuo en su lado creativo y en su vida.

Según Perls (citado por Salama, H, 2002), al no poder expresar externamente la energía acumulada en el interior de la persona, se somatizara, este proceso lo denomina: “*implosión*”; El sujeto experimentara vacío, soledad a pesar de encontrarse acompañado. Al igual denomina la “*explosión*” al descargar la energía interna y la expresa al exterior.

Dentro de la formación teatral hay que guiar la “*explosión*” para no caer en lo patológico; puede deberse a alteraciones de la personalidad, problemas a nivel cerebral y evita en el actor, el control de impulsos. “La diferencia entre la conducta adecuada y la inadecuada tiene que ver con la conveniencia del *Yo* para descargar o no, la energía en el momento oportuno (Salama, H. 2002, p. 67).

En la Gestalt y en el entrenamiento teatral, se centra en el trabajo en los participantes y se traza objetivos a seguir para el bienestar personal del actor alcanzando su autorrealización.

La Gestalt determina conceptos como el “yo”, “Pseudo yo”, “yo ideal”. Como una forma de manejarse el individuo en su vida psíquica.

El “Pseudo yo”, impide el desarrollo de la personalidad, presenta resistencia al cambio provocando malestar, suele producirse inconscientemente.

Al liberar al “Pseudo yo”, el “yo” llega a transformar sus conductas y establece diferencia; al confluir interrumpe el crecimiento personal y lo lleva a decrecer.

Según Salama (2002), la Gestalt, el ser humano se estructura neurofisiológica multifuncional (grupo neuronal con la memoria específica) alrededor de los 3 meses de edad; el concepto del “yo”, se apoya en un proceso secundario llamado capacidad de espera que se desarrolla con la leve o continua frustraciones de las necesidades del niño. El “Pseudo yo”, se desarrolla antes de la diferenciación yoica.

“Este es el momento en que se establece el *Pseudo yo*, como contenedor de experiencias y mensajes que vienen del mundo externo que rodea al individuo. Para ello necesita usar energía específica para asociar, sin conciencia, los datos percibidos y con ello preservarse en su medio (Salama, H., 2002, p. 46)

En el “Pseudo yo” se depositan las experiencias sin conciencia en ser humano, de aquí partirá la creación de la neurosis.

Con el crecimiento del niño, se desarrolla los centros neurofisiológicos superiores y comienza el aprendizaje consciente con asociaciones y diferenciaciones, en esta etapa el “yo” se basará de las energías del “Pseudo yo”

Al aplicar la psicología de la Gestalt al igual que las técnicas teatrales se llega a través de los ejercicios vivenciales, a aumentar la energía del “yo” para su independencia y debilitar el “Pseudo yo”, permitiendo alcanzar la autorrealización en los individuos.

a) **Funcionamiento del “Yo”**, siempre está cambiando para acoplarse a las necesidades del ambiente, incluyendo como parte de sus experiencias.

Salama (2002) explica **“El yo se esfuerza por completare, en crear y terminar la Gestalt o, lo que es lo mismo, satisfacer su necesidad apremiante (p. 50)”**

Cuando existe problemas en el “yo”, quieres decir que el “Pseudo yo” predomina, impidiendo el fluir de las energías y el desarrollo de los individuos.

b) **Funcionamiento del “Pseudo Yo”**, al aumentar la energía del “Pseudo “yo”, el yo se distancia del medio e impide satisfacer las necesidades, acrecentando la neurosis haciendo creer al individuo que los mensajes que recibe son verdaderos y reales.

Salama (2002) manifiesta **“si trabajamos en el Pseudo yo mediante técnicas gestálticas que favorezcan el aumento de la conciencia, entonces podremos fortalecer al Yo en detrimento de aquél (p. 51).”**

Con las técnicas teatrales, los sujetos se conocen interiormente y adquieren control en su funciones yoicas, renunciando a lo que no le corresponde “Pseudo yo” y adoptando conductas que le pertenecen.

Quitar la energía del “Pseudo yo” es una tarea difícil, debido a que los mensajes se han introyectado con una base afectiva solida, gracias al involucramiento de personas significativas en nuestro desarrollo.

c) **Funcionamiento del “Yo ideal”**, Son los deseos establecidos por las personas significativas, proyectados en la vida del individuo.

“El Yo ideal es una fantasía que está en función de todas y cada una de las expectativas que un individuo ha introyectado o internalizado, por lo que cuanto más alejadas de la realidad estén, más frustración genera su incumplimiento (Salama, H. 2002, p. 54)”

El trabajo de la Gestalt es integrar el Yo, en el contacto con sí mismo, con el ambiente. Provocando cambios en la percepción de la vida.

En conclusión, el teatro se ha proporcionado del conocimiento interno del individuo dentro del entrenamiento actoral; y la Gestalt toma estas vivencias, unifica lo físico junto a la psique y consigue cambios en la estructura de la personalidad.

CAPÍTULO 2

METODOLOGÍA

El principal propósito de la investigación cualitativa fue establecer el impacto del proceso creativo en el desarrollo del autoconcepto en nueve adultos con discapacidad intelectual y autismo, a través de la aplicación de las técnicas teatrales.

Al realizar la investigación cualitativa permitió evidenciar los cambios en la estructura de la personalidad al aplicar las técnicas teatrales junto a las terapias humanistas.

Es estudio comprendía de la principal pregunta: ¿Cuál es el impacto del proceso creativo a partir de las técnicas teatrales en el desarrollo del autoconcepto en adultos con discapacidad intelectual y autismo?

Partiendo de esta pregunta se estructura las siguientes preguntas secundarias:

- ¿Cómo se describe el proceso teatral en la intervención en adultos con discapacidad intelectual y autismo?
- ¿Cómo se relaciona la intervención y técnicas teatrales?
- ¿Qué características tiene el proceso teatral?

Para contestar las preguntas establecidas, se desarrollo un estudio en la Fundación “María Ofelia Guerra” con nueve chicos con discapacidad intelectual y autismo.

A continuación se explica la metodología seguida en la investigación con la finalidad de contestar las interrogantes planteadas.

2.1. Desarrollo metodológico

El presente estudio de investigación es cualitativo con diseño de estudio de caso simple con varias unidades de análisis. La metodología cualitativa establece los siguientes lineamientos para su elaboración:

1) las unidades de análisis; 2) el tipo de muestra; 3) la accesibilidad al terreno y los problemas éticos; 4) las técnicas para recabar datos; 5) el tipo de análisis; 6) el software elegido para asistir el análisis; 7) la ubicación del investigador en el proceso de investigación, a fin de evaluar su posición social en el estudio y el lugar de su mirada en el trascurso de la investigación; y 8) la limitaciones del estudio (Vasilachis, I. 2007, p. 86).

Se tomó el diseño de un estudio de caso único con varias unidades de análisis ya que se tomaron los registros de los participantes de manera individual, pero analizadas globalmente.

El estudio de caso simple es un diseño apropiado bajo varias circunstancias.

Primero, recuerde que un estudio de caso simple es análogo a un experimento simple, y muchas de las mismas condiciones que también justifican un solo experimento justifican un estudio de caso simple. Una razón para un caso simple es cuando representa el caso crítico probando una teoría bien formulada. La teoría ha especificado un conjunto claro de proposiciones así como las circunstancias dentro de las cuales se cree que las proposiciones son verdad. Para confirmar, desafíe, o extienda la teoría, allí puede existir un caso simple, encontrándose todas las condiciones para probar la teoría. El caso simple puede usarse para determinar entonces si las proposiciones de una teoría son correctas o si algún conjunto alternativo de explicaciones podría ser más pertinente.

Una segunda razón para un caso simple es una en que el caso representa un caso extremo o único (Yin, R. s/f, p. 25- 26).

A continuación se detallarán los diferentes lineamientos exigidos por la metodología en cuestión.

1. Unidad de Análisis.

Se tomaron en cuenta dos unidades de análisis:

1.1. El Grupo Integrarte de la FMOG, visto como un grupo de formación artística. Patrocinado por la FMOG, que empezó un proceso de desarrollo de técnicas actorales con la investigadora desde Septiembre del 2011.

El Grupo Integrarte como tal es el resultado de un trabajo realizado desde el año 2002 por la Lcda. En artes plásticas Berioska Meneses y la Musicoterapeuta Natalia Guerra quienes habiendo obtenido experiencia en el campo de la educación especial con niños y jóvenes con discapacidad intelectual, vieron la necesidad de ampliar la intervención de educación artística especial hacia adultos con discapacidad.

Las intervenciones propuestas inicialmente se enfocaban, al igual que en la educación especial, en potencializar otras áreas de desarrollo humano a través de las artes plásticas y musicales, y se concebían en espacios de clases terapéuticas individuales o grupales a manera de talleres. No obstante, con el transcurso de tiempo, la legalización de la FMOG a partir del año 2008 y el cambio de necesidades en los participantes de estos talleres artísticos, ambas profesionales cambiaron su intervención priorizando el desarrollo artístico como tal, y la potencialización del mismo como agente de inclusión social. A partir de entonces empieza un proceso de gestión para visibilizar a los participantes como artistas a través de exposiciones pictóricas y presentaciones de teatro-musical y de coro.

En la actualidad, la FMOG gestiona y desarrolla proyectos artísticos con grupos de atención prioritaria de la sociedad, pero es el Grupo Integrarte, el programa principal a partir del cual se gestó la fundación y sus políticas de trabajo.

1.2. Los integrantes del Grupo Integrarte vistos de manera individual de acuerdo a su edad, género, discapacidad, y tiempo de participación en clases de actuación de

enero a noviembre del 2012. En la siguiente tabla se detallarán algunas características de los participantes:

PARTICIPANTE	EDAD	GÉNERO	DISCAPACIDAD	AÑO DE INGRESO TALLERES ARTÍSTICOS
Valentina T.	37	femenino	Síndrome de Rett	2002
Julieta R.	47	femenino	Retardo Mental	2008
Fabián A.	30	masculino	Síndrome de Down	2007
Alejandro S.	24	masculino	Epilepsia, Retardo Fronterizo	2007
Pedro Z.	27	masculino	Síndrome de Asperger	2002
Rebeca M.	20	femenino	Síndrome de Down	2011
Ana S.	25	femenino	Retardo Mental	2012
Fernanda V.	24	femenino	Síndrome de Down	2009
Juan C.	27	masculino	Retardo Mental	2010

Cuadro No. 1

Elaborado por: Riofrío Chamorro Elizabeth Valeria, año 2013

Al iniciar el estudio se creyó pertinente establecer coeficientes intelectuales o algún parámetro de nivel de funcionalidad e independencia. No obstante, en el transcurso de la investigación, al describir otros factores de desarrollo psicológico y artístico/teatral, se vio innecesario tomar parámetros adicionales de evaluación. (Ver Cap. 4)

2. Selección de la unidad de análisis.

La investigación cualitativa se realizó en la FMOG, en las clases de actuación, en dos periodos a partir de los meses de enero hasta julio, donde se impartieron las estrategias en las técnicas escénicas y, posteriormente, en los meses de septiembre

hasta noviembre donde se puso a prueba la aplicación de las mismas durante el montaje de la obra de teatro "Enclaves", partiendo desde el entrenamiento actoral hasta la presentación de la obra de teatro. Se incluyeron también los registros iniciales de evaluación teatral tomados a partir de las primeras observaciones realizadas en los meses de septiembre - diciembre 2011, que si bien no describen una línea base, sirven de soporte para evidenciar un proceso posterior.

La naturaleza *emergente* de la investigación cualitativa permite establecer muestreos o selección de unidades de análisis por conveniencia según los autores L.R. Gay y Peter Airasian (s/f), en su libro de *Investigación educativa*. No obstante, no fue necesario eliminar a ningún participante del estudio. Se contempló inicialmente algunas posibilidades de *muestreo selectivo* considerando especialmente el porcentaje de asistencia de ciertos participantes que por razones de salud, logística y/o problemáticas familiares se ausentaron algunos meses de las clases de teatro. Sin embargo, al finalizar el análisis de datos, los ejemplos de registros relacionados con estos participantes en particular tienen validez para el estudio visto de manera grupal.

3. Posibilidad de acceso al campo.

Dada que esta investigación cualitativa se ejecutó con un grupo vulnerable a nivel social, el estudio se realizó bajo los parámetros éticos profesionales en dimensión psicológica como artísticamente, y dentro de las reglas y normas establecidas en FMOG para salvaguardar la integridad de los involucrados en la obtención y análisis de datos. La FMOG permanentemente requiere a los representantes de cada participante firmar consentimientos informados para sus hijos participen en estudios de investigación, ya como valor institucional la fundación incentiva el desarrollo de proyectos de investigación sean o no publicados.

Desde su ingreso a la FMOG, la investigadora contó con permisos de entrada a la institución firmados por los directivos de la misma, así como consentimientos aprobados y firmados por parte de los representantes de cada participante.

4. Descripción de técnicas de recolección de datos

Para el presente estudio se utilizarán los siguientes registros para la obtención de datos:

1. Registro S.O.A.P. Establecido por Thaut et al (s/f) en su texto "Introducción a la Musicoterapia" y adoptado y exigido por la FMOG como registro de control y seguimiento semanal. Se tomarán los registros escritos desde enero del 2012. (Ver descripción en Cap. 4).

2. Observación Directa (Novedades en el desempeño registrado en el diario de campo de la investigadora) Desde enero hasta finalizar el estudio.

3. Informe semestral del desempeño teatral de cada alumno, enero, julio y diciembre del 2012. Como se mencionó anteriormente, el registro inicial de enero del 2012 contempla las primeras observaciones de los mismos realizadas desde septiembre hasta diciembre del 2011 y sirve como soporte del proceso actoral posterior.

5. Análisis de la Información.

Para el proceso de análisis de datos se utilizaron las siguientes matrices.

1) La matriz de análisis psicológico que incluyó un proceso de categorización en las siguientes áreas: cognitiva, social, afectiva y conductual. Tal matriz analizó los datos recolectados de los registros SOAP y de los diarios de campo.

2) La matriz de análisis teatral que incluyó áreas de desarrollo teatral propuestas por varios teóricos del arte escénico, y sirvió para analizar los datos expuestos en los informes semestrales de desempeño teatral.

El proceso de análisis de datos ocurrió de la siguiente manera (Ver Cap. 4):

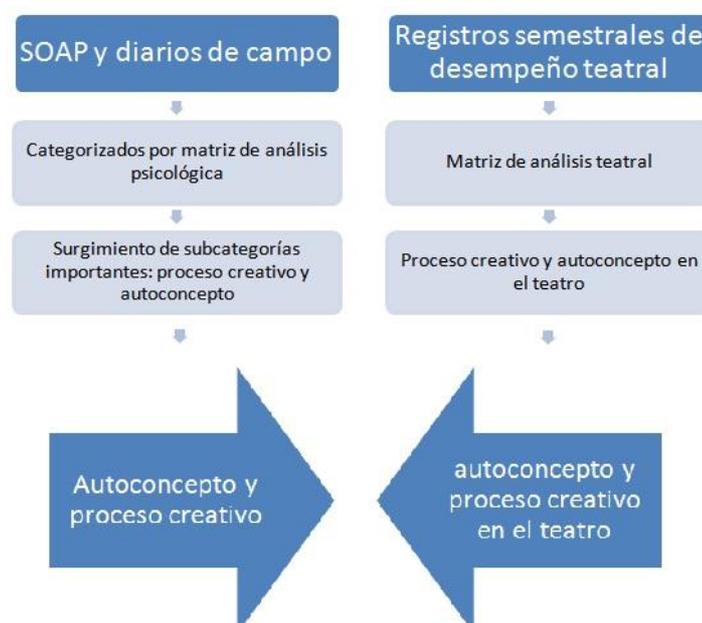


Grafico No. 1

Elaborado por: Riofrío Chamorro Elizabeth Valeria, año 2013

Analizados los conceptos de proceso creativo y autoconcepto desde el enfoque psicológico y teatral se procedió a realizar una triangulación con sustento teórico de los mismos (Ver Cap. 5)

6. Ubicación del investigador.

Al poseer un título como licenciada en artes escénicas mención actuación y a la vez ser estudiante de psicología clínica desarrollé la aplicación de mis dos conocimientos dentro de un voluntariado en FMOG, donde en un principio consistía en aplicar experticias de las dos carreras dentro de una observación participante en las áreas de música; y una observación no participante en el área de pintura, programas artísticos que lleva acabo la institución con los alumnos.

Al iniciar los primeros encuentros con el grupo de adultos con DI y autismo, la curiosidad ganaba territorio, comenzando a investigar más a fondo cada uno de las discapacidades Intelectuales y el autismo, sus características y la repercusión cognitiva, social y en el autismo lo afectivo; lo cual aumenta el interés por el grupo.

En ciertas clases de música, comienza las primeras vinculaciones aplicando técnicas teatrales, las cuales se ejecutaban dentro de una experimentación donde se conjugaban teatro y psicología; poco a poco se irían convirtiendo en punto estratégicos para generar propias herramientas adecuadas para los alumnos y en inquietudes propias en la adquisición de conocimientos.

Por las demandas de la FMOG dentro de las artes, consideraron pertinente el formar parte del equipo de trabajo tomando en cuenta la formación en las dos especialidades, fue así que las clases de actuación comenzaron a surgir, conociendo las características de los alumnos y configurándose las técnicas teatrales para el desarrollo de las clases.

En los primeros encuentros, comenzaron a evidenciarse los problemas de atención al realizar ejercicios, la poca relación que existía con ellos mismos y sus

compañeros, el miedo al contacto visual, la poca retención de memoria, el temor a expresarse dentro del grupo. Las técnicas teatrales dieron a conocer esta serie de inconvenientes que impedían el progreso de las clases.

Se comenzó a generar estrategias para traspasar estos impedimentos, trabajando en los ámbitos psíquicos como físicos al mismo tiempo; y los cambios no se hicieron esperar dentro del grupo.

Es importante resaltar que dentro del proceso de la presente investigación, la formación artística como psicológica, resulta una ventaja al momento de describir y analizar los procesos creativos que entrarán en juego. No obstante, se reconoce el sesgo propio en pos de una intervención psicológica basada en las técnicas de actuación.

7. Limitaciones del estudio.

Al ser un estudio de naturaleza cualitativa diseñado como estudio de caso, no pretende en ningún momento generalizar la información obtenida a grupos más grandes o a otras poblaciones vulnerables.

Las dificultades propias de la DI y del autismo presentaron retos técnicos y didácticos dentro de la intervención teatral.

Dentro del proceso de análisis de datos, la categorización anticipada en matrices psicológicas y teatrales, pudieron limitar la perspectiva holística del proceso artístico-terapéutico como tal.

Se tomaron como base teórica a exponentes de la psicología humanista lo cual cerró la posibilidad de entender los procesos desde otras orientaciones filosóficas.

CAPÍTULO 3

ANÁLISIS DE DATOS

3.1. Descripción de la elaboración de matrices.

Al analizar las siguientes matrices se partirá de evoluciones psicológicas en el funcionamiento psíquico y en el desenvolvimiento teatral que atraviesa los principiantes en actuación.

Cabe mencionar que los análisis de las matrices psicológicas y teatrales en este capítulo se basan empíricamente de los datos obtenidos de los participantes. A su vez, estos serán analizados en el CAPÍTULO cinco, en base a los aportes de las terapias humanistas según Carl Rogers y la Gestalt como teorías teatrales que sustentan los datos encontrados en el grupo durante la intervención del proceso creativo en su elaboración del autoconcepto.

a) *Matriz psicológica.* Con el pasar del tiempo, la vida de cada ser humano se transforma y trasforma su entorno, por lo que aplicar ciertas actividades produce cambios en sus esferas conductuales, cognitivas, afectivas y sociales influyendo en su interacción personal, grupal, en su entorno y en la sociedad.

Como estudiante de psicología clínica creo pertinente establecer una matriz psicológica partiendo del análisis conductual, afectivo, social y cognitivo en el desenvolvimiento del proceso creativo del grupo “integrarte”.

Para poder determinar dicha matriz, en la investigación se utilizaron herramientas como el diario de campo y registros del SOAP.

Los diarios de campo, son registros que se han utilizado al culminar cada entrenamiento teatral, en ellos se registra la evolución de cada participante de forma individual y grupal, a su vez, se describen las sensaciones, emociones y sentimientos que han surgido por parte propia como instructora teatral.

Los registros SOAP (Subjetivo, Objetivo, Actividades, Plan a implementar), son utilizados por la Fundación “María Ofelia Guerra” semanalmente para conocer el desenvolvimiento del grupo “Integrarte”.

Descripción del registro SOAP:

S: Se registra las interrogantes como las expresiones subjetivas de los integrantes del grupo y surgidas por parte de la instructora.

O: Se describe datos importantes encontrados de forma positiva o negativa en la aplicación de las técnicas teatrales.

A: Se analiza profesionalmente los resultados obtenidos detallando lo encontrado, en la aplicación de ciertas actividades.

P: Se registran las estrategias utilizadas para contribuir en la exploración de cada integrante y del grupo, con el fin de mejorar la intervención y desempeño, se implementa nuevas actividades por realizar dentro del proceso creativo.

El análisis de dato se realizará de acuerdo a las terapias humanistas de Carl Rogers y la Gestalt.

b) Matriz Teatral. Como licenciada en artes escénicas, considero adecuado referirme principalmente a dos teóricos teatrales: Stanislavski y Grotowski, sus técnicas teatrales son la base para el desarrollo de la actividad teatral; sin embargo no se descarta a otros autores que sus técnicas contribuyen en el proceso creativo del grupo.

La técnica teatral expuestas por Stanislavski y Grotowski, se centran en el reconocimiento, exploración y comunicación individual como grupal en la preparación en el mundo teatral, para posteriormente ser expuestas ante el público.

En la elaboración del registro teatral se ha considerado ciertos ítems importantes en el desarrollo del actor, se los agrupado de acuerdo a las técnicas utilizadas por Konstantín Stanislavski, con la finalidad de evaluar el desempeño del proceso creativo dentro del grupo; a su vez, fue la base para la planificación de actividades al ejecutar en el entrenamiento.

Se han realizado en la mayoría de los integrantes tres registros teatrales, cabe mencionar que no todos poseen el mismo número de registros, debido a que se ha incorporado una nueva integrante, como también ha existido impedimentos físicos, laborales, que han provocado inconsistencia en la participación dentro del grupo durante el proceso teatral.

Los registros se elaboraron al culminar cada periodo de intervención del grupo “integrarte” en la FMOG.

En el siguiente cuadro se detallara la agrupación de los ítems según Stanislavski considerados para el análisis del desarrollo del proceso creativo. Ahí se conocerá la evolución y el fortalecimiento de las técnicas teatrales impartidas dentro de un ámbito profesional.

Agrupación de las técnicas utilizadas en el grupo “integrantes” para la evaluación del desempeño dentro del proceso teatral:

Desarrollo de la expresión corporal	<ul style="list-style-type: none"> • Calentamiento corporal • Resistencia Corporal • Postura • Ritmo
Relajación y descanso de los músculos	<ul style="list-style-type: none"> • Ejercicios de respiración • Corporalidad y respiración • Movimiento junto a la palabra
Concentración de la atención	<ul style="list-style-type: none"> • Concientización de cada actividad en acción. • Objetivo escénico • Primera lectura, análisis, y retención del texto
Habla escénica	<ul style="list-style-type: none"> • Técnica Vocal <ul style="list-style-type: none"> • Dicción • Volumen • Tono • Proyección • Movimiento junto a trabalenguas
Fe y sentido de la verdad	<ul style="list-style-type: none"> • Construcción de la verdad escénica a través de la aplicación “SSS”
Actitud escénica	<ul style="list-style-type: none"> • Propuesta a través de ejercicios • Improvisaciones • Contribución o propuesta al montaje • Soltura Actoral
Comunión y adaptación	<ul style="list-style-type: none"> • Comunicación, ensayos, predisposición en grupo.

	<ul style="list-style-type: none"> • Montaje • Presentación
--	---

Cuadro No. 2

Elaborado por: Riofrío Chamorro Elizabeth Valeria, año 2013

3.2. Presentación de soap junto a la matriz psicológica.

Cuadro No.3

REGISTRO SOAP Y DIARIOS DE CAMPO # 1

Áreas psicológicas	Subjetivo	Objetivo	Actividad	Plan a implementar
Conductual		Fernanda, participó muy poco a mitad del entrenamiento, se sentó.		
Afectivo	Me sentí frustrada por el poco nivel de comprensión al ejecutar los ejercicios en el grupo.	Juan, mostró ansiedad al ejecutar los movimientos.	Incluye técnicas de respiración y concientización	Expresar a través de la palabra cual es la dificultad en movimientos no entendidos.
Social				
Cognitivo	Juan , en ocasiones entiende la dinámica del movimiento y en otras no.	Pedro, manifestó poco atención en la secuencia de movimientos.	Incluye aprendizaje de secuencias de movimientos.	Secuencias más cortas

Elaborado por: Riofrío Chamorro Elizabeth Valeria, año 2013

OBSERVACIONES: Se evidencia timidez en el trabajo teatral, la poca concentración y se aplica técnicas para estimular la participación del grupo.

Cuadro No. 4

REGISTRO SOAP Y DIARIOS DEL CAMPO # 2

Áreas psicológicas	Subjetivo	Objetivo	Actividad	Plan a implementar
Conductual		Fernanda, al ver que el grupo le apoya, desiste en desertar en el entrenamiento.		
Afectivo	Me satisfizo que los chicos realicen solos el calentamiento al inicio de clases		Incluye participación de cada uno de los chicos en el desarrollo del entrenamiento actoral	Más protagonismos creativos de los chicos en el entrenamiento.
Social		El grupo se conecta (comunicación grupal) al realizar ejercicios con mayor esfuerzo físico. Todos se apoyan verbalmente para culminar el ejercicio.	Incluye ejercicios lúdicos teatrales para el fortalecimiento en el entrenamiento del grupo	Realizar el entrenamiento a través del juego teatral
Cognitivo		Juan, con persistencia y seguridad, poco a poco va entendiendo las posturas de cada ejercicio. Pedro, Entiende con eficacia los movimientos cuando se analiza poco a poco el proceso de ejecución.	Incluye detallar cada movimientos e ir reflexionando en su ejecución	Secuencias cortas detallada y concientizada en el cuerpo.

Elaborado por: Riofrío Chamorro Elizabeth Valeria, año 2013

OBSERVACIONES: Comienzan a apoyarse como grupo, toman responsabilidad e su entrenamiento actoral, se desempeñan solos y se esfuerzan por generar una dinámica en colectivo.

Cuadro No. 5

REGISTRO SOAP Y DIARIOS DE CAMPO # 3

Áreas psicológicas	Subjetivo	Objetivo	Actividad	Plan a implementar
Conductual	Pedro y Fernanda se rinden con facilidad y desertan del entrenamiento	Fernanda, se niega a realizar los ejercicios y para el entrenamiento.		
Afectivo	Siento la desconfianza y limitación en ejercicios de riesgo. Fabián, en ocasiones duda y se justifica al no lograr los ejercicios adecuadamente	Pedro, en los ejercicios de riesgo le genera ansiedad y preocupación por hacerse daño.	Incluye Juegos de confianza y seguridad personal	Romper con esquemas de miedos mentales a través de movimientos que no involucren tanto riesgo.
Social	Presumo que las limitaciones en cada uno de los chicos al realizar ciertos ejercicios de riesgo, influye la interacción social en la que se han desenvuelto.		Incluye Juegos de confianza y seguridad grupal.	Ejercicios de protagonismo y toma de decisiones personal como con el grupo en el proceso creativo.
Cognitivo		Juan, poco a poco capta los movimientos y los va resolviendo solo.	Incluye concientizar los logros adquiridos personal como grupal.	Reforzar la autoconcepto con los logros y retos realizados en el entrenamiento.

Elaborado por: Riofrío Chamorro Elizabeth Valeria, año 2013

OBSERVACIONES: Los enfrentamientos con ellos mismos se evidencian, se justifican por no realizar en entrenamiento corporal, el grupo incide en la reacción individual y se aplican técnicas para rebasar conflictivas.

Cuadro No. 6

REGISTRO SOAP Y DIARIOS DE CAMPO # 4

Áreas psicológicas	Subjetivo	Objetivo	Actividad	Plan a implementar
Conductual		Pedro, se complica en los ejercicios y no los realiza detiene su entrenamiento.		Partir de ejercicios básicos e ir implementando ejercicios complejos
Afectivo	Me consternó en que los chicos perciben los ejercicios muy complicados.	Pedro, acrecienta su ansiedad en los ejercicios. Fabián, se frustra al no poder realizar ciertos ejercicios.	Incluye técnicas de respiración y armonización corporal.	
Social				
Cognitivo		Pedro y Fabián, no comprenden los ejercicios.	Incluye concientizar cada movimientos, mantener claro los objetivos de cada uno de ellos para en la involucración en el entrenamiento.	De los ejercicios complejos partir del error como una forma de creación. Reforzar los objetivos del entrenamiento en cada chico. Acentuar el contacto visual para mejor comprensión del entrenamiento

Elaborado por: Riofrío Chamorro Elizabeth Valeria, año 2013.

OBSERVACIONES: Cada uno de los integrantes del grupo vivencia limitaciones físicas, se crean los primero retos a rebasar y se aplica técnicas de relajación.

Cuadro No. 7

REGISTRO SOAP Y DIARIOS DE CAMPO # 5

Áreas psicológicas	Subjetivo	Objetivo	Actividad	Plan a implementar
Conductual		Juan, no posee buena dicción. Fernanda, tiene problemas fisiológicos a nivel vocal. Julieta, no coloca la voz.		
Afectivo	Juan, le produce ansiedad el alzar la voz.		Incluye seguridad en el uso de la voz, perder el miedo al ejecutar sonidos.	
Social				
Cognitivo	Concientice que no trabaje en la técnica vocal.		Incluye explicar y ubicar los resonadores para mejorar el uso de la voz.	Ejercicios corporales con la ubicación de resonadores.

Elaborado por: Riofrío Chamorro Elizabeth Valeria, año 2013.

OBSERVACIONES: Existe problemáticas en la técnica vocal se enfatiza el entrenamiento teatral, y se aplica a su vez técnicas de relajación.

Cuadro No. 8
REGISTRO SOAP Y DIARIOS DE CAMPO # 6

Áreas psicológicas	Subjetivo	Objetivo	Actividad	Plan a implementar
Conductual		Fernanda, al principio rechaza el contacto físico.		
Afectivo	Me admire al ver que a los chicos les desagrada e incómoda el contacto físico entre ellos.	Valentina, le produce miedo el sentir la piel de otros. Juan, le produce nervios el contacto que tienen sus compañeros con él. Rebeca, no le agrada el contacto con sus compañeros. Fernanda, duda al tocar a otro compañero.	Incluye estimular el lado afectivo a través de ejercicios de contacto físico con la expresión de la palabra.	Ejercicios de contacto con contenido afectivo.
Social		Juan, brinca, se ríe, salta antes de tener contacto físico con otro compañero. Rebeca se limpia las manos en cada contacto físico.	Incluye contacto físico a través de contactos habituales con los demás.	Contacto físico conjuntamente con el juego para la cohesión al grupo
Cognitivo			Incluye el análisis del contacto estereotipado.	Movimientos de contacto como un apoyo al realizar ciertos

				ejercicios corporales
--	--	--	--	-----------------------

Elaborado por: Riofrío Chamorro Elizabeth Valeria, año 2013

OBSERVACIONES: Se sigue trabajando en la exploración creativa.

Cuadro No. 9

REGISTRO SOAP Y DIARIOS DE CAMPO # 7

Áreas psicológicas	Subjetivo	Objetivo	Actividad	Plan a implementar
Conductual				
Afectivo	Me sentí contrariada al ver las limitaciones en el proceso creativo.			
Social		Existe poca comunicación entre los integrantes del grupo. Observe claramente estereotipos corporales en la creatividad en el grupo	Mostrar uno por uno los movimientos explorados ante el grupo	Respeto en la creación de los ejercicios de cada compañero
Cognitivo	En el grupo hay poca concientización corporal en la creación escénica	Todo el grupo entienden que la creatividad solo parte de las extremidades superiores y usan solo el nivel alto	Creación por cada uno de los alumnos de sus propios movimientos. Concentración en cada movimiento. Repetir tomando en cuenta de donde parte cada movimiento y expresarlo.	Estimular otras áreas corporales usando niveles espaciales con ejercicios de exploración corporal.

Elaborado por: Riofrío Chamorro Elizabeth Valeria, año 2013

OBSERVACIONES: Se brinda más recursos para elaborar nuevas indagaciones de creación corporal.

Cuadro No. 10

REGISTRO SOAP Y DIARIOS DE CAMPO # 8

Áreas psicológicas	Subjetivo	Objetivo	Actividad	Plan a implementar
Conductual				
Afectivo	Me sentí tranquila al ver como el grupo se comunicaba sin dificultad.	Las tenciones disminuyen al no usar la palabra en la comunicación es relajante en el grupo. Al principio había timidez pero poco a poco se controlo.	Uso del Gromblom para expresar sentimientos.	
Social		La comunicación en el grupo sin el uso de la palabra se vuelve más fluido.	Comunicación a través del gromblom en el grupo.	Ejercicios de gromblom para comunicarse con el grupo.
Cognitivo		Se evidencio en el grupo que al usar el gromblom existió un poco de bloqueos por no entender lo que sucede y cuando termina el ejercicio.	Exploración de sonidos para la creación del gromblom.	Ejercicios de actividades a través del gromblom como una estrategia de comunicación.

Elaborado por: Riofrío Chamorro Elizabeth Valeria, año 2013

OBSERVACIONES: El grupo desbloquee sus limitaciones corporales y psíquicas, al aplicar las técnicas teatrales.

Cuadro No. 11

REGISTRO SOAP Y DIARIOS DE CAMPO # 9

Áreas psicológicas	Subjetivo	Objetivo	Actividad	Plan a implementar
Conductual				
Afectivo	Me sentí ofuscada por la pérdida del trabajo logrado.	Valentina, se ofusco por no recordar la última clase.		Ejercicios a través de los errores para disminuir la ansiedad del no recordar. Reforzar la expresión sin miedo a la equivocación
Social	Distracción por parte del grupo por el feriado de semana santa			
Cognitivo	Si no se tiene continuidad se llega a perder resultados positivos obtenidos	Los chicos mostraron poca concentración en el trabajo. Juan se esforzó por recordar el entrenamiento pasado.	Estimular a la memoria para recordar movimientos pasados en el entrenamiento.	Reforzar la seguridad en el trabajo corporal. Reforzar la fluidez en la comunicación no verbal y en la exploración de sonidos.

Elaborado por: Riofrío Chamorro Elizabeth Valeria, año 2013.

OBSERVACIONES: Al no estimular continuamente el trabajo, el grupo tiende a perder los avances logrados, el trabajo consiste en reforzar y seguir en la labor actoral.

Cuadro No. 12

REGISTRO SOAP Y DIARIOS DE CAMPO # 10

Áreas psicológicas	Subjetivo	Objetivo	Actividad	Plan a implementar
Conductual		Fernanda, no participo con el grupo.		
Afectivo		<p>Julieta se preocupó por la falta de participación de Fernanda.</p> <p>Juan, se molesto porque Fernanda no participa.</p>	Ejercicios de ubicación en el aquí y ahora, en cada uno de los chicos.	
Social	<p>Los chicos tienden a seguirse los unos a los otros.</p> <p>El grupo se vio afectado por la no participación de Fernanda</p>			Usar como estrategia el que los chicos se sigan unos a otros para ejecutar otros ejercicios.
Cognitivo	Se limitan en la exploración en cada uno de ellos.	<p>Se estereotipan al realizar movimientos gestuales junto a sonidos.</p> <p>No reaccionan ante movimientos</p>	Concientización de cada uno sus propios movimientos.	Estimular con ejercicios individuales en el proceso creativo.

		rápidos.		
--	--	----------	--	--

Elaborado por: Riofrío Chamorro Elizabeth Valeria, año 2013

OBSERVACIONES: Se aplica técnicas de control de ansiedad por las decisiones individuales de los participantes.

Cuadro No. 13

REGISTRO SOAP Y DIARIOS DE CAMPO # 11

Áreas psicológicas	Subjetivo	Objetivo	Actividad	Plan a implementar
Conductual				
Afectivo	<p>Me admire al ver que los chicos por si solos comenzaron a realizar su propio calentamiento como equipo.</p> <p>Me sentí a gusto en entrenamiento hubo buena predisposición</p>	Cada uno de los chicos no dudo en realizar los ejercicios	Incluye una serie de movimientos desde los básicos hasta los complejos.	Ejercicios poco a poco más complejos.
Social	Los chicos se conectaron muy bien	Cada uno de los chicos propuso un ejercicio para realizar en grupo.		
Cognitivo	<p>El esfuerzo propio como de los chicos va dando forma</p> <p>Existe todavía complicaciones en la atención, al escuchar las ordenes y ejecutarlas.</p>	Los chicos van teniendo conciencia de lo que se quiere lograr en el proceso creativo.	Independencia en la creatividad	Estimular su autoconcepto de mirarse como artistas. Reforzar en movimientos de atención.

Elaborado por: Riofrío Chamorro Elizabeth Valeria, año 2013

OBSERVACIONES: Se evidencio que los chicos dan resultados en los movimientos luego de un proceso se tiene que ir reforzando en la complejidad.

Cuadro No. 14

REGISTRO SOAP Y DIARIOS DE CAMPO # 12

Áreas psicológicas	Subjetivo	Objetivo	Actividad	Plan a implementar
Conductual				
Afectivo	Me sentí un poco ansiosa porque los chico de la tarde, no se encontraban en el mismo nivel que los chicos de la mañana			
Social				
Cognitivo	Reforzar lo ya logrado con los chicos induciendo más el proceso creativo.	Los chicos captaron rápidamente el entrenamiento. Buen nivel de entendimiento	Ejercicio de creatividad en el movimiento. Aprendizaje de movimientos.	Secuencia de movimientos en un ritmo determinado.

Elaborado por: Riofrío Chamorro Elizabeth Valeria, año 2013

OBSERVACIONES: El proceso creativo en dos diferentes grupos varía de acuerdo a sus discapacidades intelectuales, se tiene un mejor entendimiento con el grupo de los miércoles en la tarde

Cuadro No. 15

REGISTRO SOAP Y DIARIOS DE CAMPO # 13

Áreas psicológicas	Subjetivo	Objetivo	Actividad	Plan a implementar
Conductual		Fabián, se durmió en el estiramiento corporal.		
Afectivo	Me sentí contenta ya que el grupo de la tarde se nivela rápidamente con el trabajo de los chicos de la mañana		Ejercicios de confianza en el grupo	
Social				
Cognitivo	Los chicos de la tarde tienen menos dificultad en adquirir nuevos aprendizajes, en la secuencia de movimientos.		Incluye secuencia de movimiento básicos complejos	Nuevas secuencias de movimientos partiendo de los ya ejecutado

Elaborado por: Riofrío Chamorro Elizabeth Valeria, año 2013

OBSERVACIONES: Todos los chicos tienen seguridad al realizar los ejercicios poseen mayor seguridad.

Cuadro No. 16

REGISTRO SOAP Y DIARIOS DE CAMPO # 14

Áreas psicológicas	Subjetivo	Objetivo	Actividad	Plan a implementar
Conductual				
Afectivo	Me sorprendí al ver como los chicos comienzan a desempeñarse solos en el espacio escénico.	Fernanda, mostro solidaridad con el compañero, lo animo a actuar con ella en los movimientos que proponía. Juan, se acopla con entusiasmo en los ejercicios del otro.	Ejecutar movimientos con la ayuda del compañero y dejarse llevar del mismo	
Social		Los chicos se van adecuándose al compañero y trabajan en equipo.		
Cognitivo			Aprender del, y con el compañero ejercicios que se proponen	Nuevos ejercicios donde se utilice como recurso al compañero.

Elaborado por: Riofrío Chamorro Elizabeth Valeria, año 2013

OBSERVACIONES: El grupo genera una responsabilidad con el trabajo creativo y se fortalece el colectivo.

Cuadro No. 17

REGISTRO SOAP Y DIARIOS DE CAMPO # 15

Áreas psicológicas	Subjetivo	Objetivo	Actividad	Plan a implementar
Conductual				
Afectivo			Incluye ejercicios que conjuguen cuerpo con sonido	Ejercicios con más instrumentos junto a movimientos libres
Social				
Cognitivo	Me admire al ver que el tiempo que se les marca con un instrumento, existe un retraso.	Concentración de todo el grupo por estar en el tiempo del ejercicio.	Incluye ejercicios de atención de la atención con instrumentos	Ejercicios variados de acuerdo a cada instrumento

Elaborado por: Riofrío Chamorro Elizabeth Valeria, año 2013

OBSERVACIONES: Los chicos siguen el ritmo cuando se les marca, hay que fortalecer y lograr que encuentren coordinación.

Cuadro No. 18

REGISTRO SOAP Y DIARIOS DE CAMPO # 16

Áreas psicológicas	Subjetivo	Objetivo	Actividad	Plan a implementar
Conductual		Alejandro, no ejecuto movimientos al estar vendados los ojos		Ejercicios de imaginación a través de la narración, donde él ejecute movimientos.
Afectivo	Sentí que el grupo en general se sintió ansioso por estar imposibilitados de ver.		Incluye ejercicios de seguridad más allá de la visión.	
Social	El grupo se disperso y en ocasiones buscaban al otro		Incluye ejercicios vendados los ojos.	Ejercicios vendados son movimientos libres con apoyo del grupo en la realización
Cognitivo		En cada uno del grupo no reconoció apropiadamente sus coyunturas corporales.	Incluye ejercicios de coyunturas junto la explicación	Estimulación de la creatividad

Elaborado por: Riofrío Chamorro Elizabeth Valeria, año 2013.

OBSERVACIONES: La nuevas exploraciones les causa ansiedad pero se acoplan con facilidad.

Cuadro No. 19

REGISTRO SOAP Y DIARIOS DE CAMPO # 17

Áreas psicológicas	Subjetivo	Objetivo	Actividad	Plan a implementar
Conductual		Alejandro sugirió un número de malabares para el montaje. Fabián propuso dar vida a un ser a lo inanimado.	Incluye reforzar cada propuesta.	Tomar como punto de partida cada propuesta para la puesta en escena
Afectivo	Me sentí contenta por el trabajo hacia la propuesta de montaje			
Social				
Cognitivo		Pedro se propuso aprender una serie de movimientos que se relacione con una canción.	Incluye improvisar y analizar una serie de movimientos en el cuerpo y escrita.	Partir de los ejercicios propuestos y darles el valor de lo expresado en lo escrito

Elaborado por: Riofrío Chamorro Elizabeth Valeria

OBSEVACIONES: Las propuestas para el montaje de la obra de teatro parte desde el grupo, con responsabilidad y dedicación.

Cuadro No. 20

REGISTRO SOAP Y DIARIOS DE CAMPO # 18

Áreas psicológicas	Subjetivo	Objetivo	Actividad	Plan a implementar
Conductual	Decidí dejarlos solos en el calentamiento y que me avisen al concluir el mismo			Independencia del grupo en la toma de decisiones
Afectivo	Se volvió un reto el partir desde sus propuestas.		Incluye improvisaciones junto a técnicas teatrales claras	
Social		El grupo se desarrolló solo sin guías		Fortalecer la toma de decisiones solos por parte del grupo
Cognitivo	El grupo comprendió la responsabilidad en su propio entrenamiento		Incluye aprendizaje claro y detallado de las técnicas actorales	Ejercicios de objetivos, circunstancias dadas y necesidades

Elaborado por: Riofrío Chamorro Elizabeth Valeria, año 2013

OBSERVACIONES: El grupo ha generado independencia y improvisan sin guía con movimientos seguros y decididos.

Cuadro No. 21

REGISTRO SOAP Y DIARIOS DE CAMPO # 19

Áreas psicológicas	Subjetivo	Objetivo	Actividad	Plan a implementar
Conductual				
Afectivo	Me sentí satisfecha por las propuestas que género el grupo para la realización del montaje de la obra.		Incluye ejercicios de improvisación corporal.	
Social				
Cognitivo			Incluye recopilación de la información obtenida en el proceso creativo	Capacidad de improvisación para la recopilación de material para el montaje.

Elaborado por: Riofrío Chamorro Elizabeth Valeria

OBSERVACIONES: Cada uno de ellos genera inquietudes que quieren expresarlas en la obra de teatro ante su familia y los espectadores que acudan.

Cuadro No. 22

REGISTRO SOAP Y DIARIOS DE CAMPO # 20

Áreas psicológicas	Subjetivo	Objetivo	Actividad	Plan a implementar
Conductual		Alejandro, comenzó a bailar solo.	Incluye, la maduración de la propuesta escénica.	
Afectivo	Me fascinó presenciar cómo se despierta la creatividad en Alejandro y como Pedro se desempeña por conseguir su objetivo		Incluye partir de movimientos expresados y sentidos para la puesta en escena.	Estimular el lado afectivo en cada destello de creatividad.
Social	Alejandro es un pilar fundamental para sus compañeros dentro del grupo			
Cognitivo		Pedro comprende fácilmente la secuencia de movimientos, llevado por su objetivo claro (Bailar en la presentación de la obra de teatro)	Incluye partir de movimientos dados	Limpieza y precisión de movimientos.

Elaborado por: Riofrío Chamorro Elizabeth Valeria, año 2013.

OBSERVACIONES: Cada uno de los participantes se traza objetivos y se esfuerzan por cumplirlos, trabajando para el montaje final.

Cuadro No. 23

REGISTRO SOAP Y DIARIOS DE CAMPO # 21

Áreas psicológicas	Subjetivo	Objetivo	Actividad	Plan a implementar
Conductual				
Afectivo	Me sentí muy bien por el trabajo realizado			
Social				
Cognitivo	El grupo comenzó alimentarme intelectualmente con ideas para el montaje final		Incluye discriminar propuestas para el montaje Analizar y comprender la factibilidad de lo propuesta dentro de cada escena para el montaje	Pulir las propuestas

Elaborado por: Riofrío Chamorro Elizabeth Valeria, año 2013

OBSERVACIONES: Los chicos dotaron de varias propuestas para la construcción de la obra, en ellos se evidencia la madures y la influencia en su creatividad.

Cuadro No. 24

REGISTRO SOAP Y DIARIOS DE CAMPO # 22

Áreas psicológicas	Subjetivo	Objetivo	Actividad	Plan a implementar
Conductual				
Afectivo				
Social	El grupo se fusiona y proponen partiendo desde sus propios recursos			
Cognitivo	El grupo crea la primera propuesta escénica del montaje		Incluye concientizar la propuesta de montaje	Fijación de propuestas

Elaborado por: Riofrío Chamorro Elizabeth Valeria, año 2013.

OBSERVACIONES: Se observa un crecimiento grupal con planteamientos creativos en el entrenamiento teatral y la influencia e su perspectiva personal de cada uno de ellos.

3.2.1. Análisis y resumen.

Análisis de las siguientes categorías de la matriz establecida

a) *Análisis Conductual*, el estado físico dentro de la preparación del actor es importante ya que llega a enfrentar sus limitaciones e ir rebasándolas. Fernanda y Pedro (Soap y D.C. # 1 y # 3) muestran claramente la falta de entrenamiento corporal, en cada ejercicio se agotan rápido, desiste de continuar, se enojan y sale del espacio teatral.

En los siguientes entrenamientos se evidencia en todos los participantes el conflicto interno en realizar ciertos ejercicios pero en Fernanda y Pedro les toma mayor tolerancia la resistencia corporal. En sus sistemas motores expresan torpeza y existe desarmonía entre la respiración y los movimientos develándose en Fernanda, en sus expresiones faciales esfuerzo con el fruncimiento del rostro y en Pedro, verborrea al generar los ejercicios corporales.

A medida que continúa el entrenamiento, los chicos acoplan su cuerpo al ejercicio, rompiendo sus propios esquemas corporales con el esfuerzo que este implica, durante el mismo, la frustración, la ira, la persistencia, la satisfacción al iniciar y concluir los ejercicios, entre otros; se controlan y se afirma en su corporalidad y expresiones faciales.

Fernanda (Soap y D.C. # 2) Poco a poco adquieren control corporal, empieza a proponer movimientos dentro de su entrenamiento, desea parar los ejercicios pero el grupo contribuye en su exploración causando el continuar e ir resolviendo sola conflictos que encuentra en su camino.

Van apropiándose del entrenamiento se acoplan corporalmente evitando justificaciones (los no puedo) para no realizar los nuevos ejercicios, generan responsabilidad en el entrenamiento teatral obteniendo más responsabilidad con ellos mismos y su trabajo.

En cada uno de ellos existen dificultades, más allá del esfuerzo que realicen por conseguir su objetivo. Uno de los principales problemas es lo fisiológico, se evidencia en Fernanda (Soap y D.C. # 5) no posee buena dicción, vocalización y

colocación de la voz, con el entrenamiento adecuado se puede mejorar obteniendo resultados favorables de acuerdo a su la problemática.

En el caso de Juan y Julieta (Soap y D.C. #5) Se maneja el control de emociones y a su vez la colocación de la voz dentro del entrenamiento teatral.

En Fabián (Soap y D.C. # 13) el trabajo corporal los realiza sin mayor dificultad provocándole somnolencia, con él, se trabaja la atención y concientización de otras áreas específicas corporales.

Alejandro (Soap y D.C. # 16) en el entrenamiento corporal posee persistencia pero se resiste en explorar su creatividad, el trabajo siempre tiene que colocarse dentro de la seguridad y confianza para que pueda explorar su lado creativo.

Con el seguir del tiempo, los chicos se conciben y adoptan la actitud y aptitud de actores con responsabilidad con ellos mismos y con el grupo, su comportamiento es diferente a los de un inicio, proponen nuevas formas de exploración que aumentan los niveles del entrenamiento actoral (Soap y D.C. # 17).

b) *Análisis Afectivo*, se evidencia la afectividad por parte del grupo ante su proceso individual como colectivo en el entrenamiento teatral, y a su vez se devela mi propia respuesta afectiva ante las manifestaciones de cada uno de los participantes y en conjunto; siendo su instructora, la cual se detalla posteriormente en el análisis de las subcategorías encontradas.

c) *Análisis Social*, la comunicación es muy escasa al inicio del entrenamiento, la expresión verbal, de las emociones, sentimientos, son muy limitadas, solo expresan monosílabos dejando sin aflorar las sensaciones que se generaron en el entrenamiento, se evidencia la disgregación de lo mental con lo corporal. Enunciar sus pensamientos suele ser escrupuloso por la aprensión a la equivocación y la burla ante el grupo.

En el entrenamiento se comienza estimular la evocación de sonidos, los participantes expresan a través de sonidos el esfuerzo que requiere el cuerpo al producir los ejercicios, los sonidos se convierten en vocales creando en ellos la necesidad de expresar a través de la palabra su sentir al realizar los movimientos y poder comunicarse ante los otros participantes.

Se emprende el desbloqueo de la inhibición en el trabajo corporal, las palabras junto al movimiento surgen, la aprensión es superada por los participantes y cada vocablo es valorado dentro del grupo.

Dentro del grupo cada participante tiene protagonismo, se escuchan entre sí, enuncian con seguridad su bienestar como malestar al ejecutar un movimiento.

Se inicia una comunicación consigo mismos para posteriormente lograr un dialogo grupal.

d) *Análisis Cognitivo*, al principio existió dificultad por identificar ciertas partes del cuerpo, el ejercicio se vuelve complicado ejecutar si no se tiene claro la percepción corporal. Al realizar una secuencia de movimientos, no se almacena la información, los chicos se aturden y comienzan a generar ansiedad llevándoles a desertar en medio del entrenamiento teatral.

Reconocen su cuerpo dentro de un estereotipo que ha sido aprendido con el paso de los años (cabeza, tronco, brazos, manos, piernas, pies), salir de esta estructura complica el trabajo actoral. Al explorar nuevas áreas corporales, es un descubrimiento nuevo y a su vez hay que reforzar la exploración con frecuencia ya que tiende a perderse lo aprendido.

Se dispersan con facilidad, se fortalece la estructura de cada movimiento diariamente se estimula la atención y se analiza el entrenamiento forjando en ellos seguridad y estableciendo rutinas de trabajo.

Con la continuidad en el entrenamiento, se despierta la conciencia corporal, el cuerpo comienza a reconocer movimientos ya establecidos e incorpora fluidamente movimientos complejos.

La conciencia del uso de la respiración en la ejercitación armoniza el entrenamiento estimulando a la memoria, a la percepción corporal y en la autonomía a nivel individual y grupal.

El grupo empieza a resolver la complejidad de los movimientos a medida que continúa el entrenamiento, incorporan por si solos estrategias para evitar la dificultad de los ejercicios.

El trabajo teatral emprende los primeros pasos en la exploración de la creatividad, parte desde el grupo el entrenamiento, propone cada uno una serie de movimientos a partir de su iniciativa, el grupo se afianza y los ejercicios los resuelven en conjunto.

En el uso de las técnicas teatrales, los chicos comienzan asumirse como actores, se despierta en ellos el interés al realizar el entrenamiento y la retención de la información se vuelve evidente.

3.2.2. Surgimiento de subcategorías.

Análisis de las subcategorías identificadas por colores de la matriz establecida en el área afectiva, social y el proceso creativo, y autoconcepto.

a) *Turquesa: área afectiva de los participantes*, al inicio del entrenamiento teatral se genero ansiedad por parte de los participantes.

Juan (registro soap y diario de campo # 1) al realizar los movimientos comenzó a sacudir las manos y a cerrar y abrir los dedos, la angustia por no comprender los ejercicios comenzaba a invadirle, se aplicó técnicas de respiración para controlar el estado en el cual se encontraba, consiguiendo tranquilidad para poder ejecutar los ejercicios. A su vez en otro encuentro de entrenamiento teatral (soap y D.C. # 5) al aplicar las técnicas vocales, se evidencio nuevamente ansiedad en su tono de voz.

Pedro, (registro soap y diario de campo # 3) ejecuta los movimientos de forma rápida, al sentir dificultad en un ejercicio lo suspende y se aleja del grupo por un corto tiempo, posteriormente se incorpora para continuar con el entrenamiento, suele expresar el miedo hacerse daño al efectuar ciertos movimientos que involucran riesgo corporal.

Al tener incomodidad corporal durante el entrenamiento Fernanda desiste seguir y se aleja del grupo, el grupo se ve afectado por el desertar de Fernanda; Julieta suele afectarse por la decisión de sus compañeros en el entrenamiento.

Al aplicar las técnicas teatrales los chicos se confrontan consigo mismos y van concientizando emociones y sentimientos antes no tomados en cuenta (soap y D.C. # 16), en ellos está la decisión de asumirlas e ir rebasando cada obstáculo que encuentran en su preparación como actores.

El grupo a medida que continúa el entrenamiento incluyen buena disposición en el trabajo pero al acoplar ejercicios nuevos algunos tienden a frustrarse por no conseguir realizar lo indicado, Fabián (soap y D.C. # 4) se frustra y se tiende a justificar al no lograr algún ejercicio, un factor que impide la fluidez en el trabajo teatral es la fatiga durante el entrenamiento.

En ejercicios que incluyen contacto corporal entre el grupo, se evidencia el desagrado en el acercamiento entre compañeros (soap y D.C. # 6), se establece relación con ellos mismos y posteriormente, el contacto con el otro partiendo poco a poco desde los sentidos hasta incorporar todo cuerpo.

Con el paso del entrenamiento actoral, aprenden a conocer al compañero, la comunicación entre ellos comienza a fluir sin dificultad, van entrando en la dinámica del proceso actoral (soap y D.C. # 8)

b) *Fucsia: área afectiva de la investigadora.* En el inicio del entrenamiento se comienza a medir el nivel de comprensión del grupo con secuencia de movimientos, provocando frustración por parte de la instructora por no obtener los resultados esperados.

Poco a poco empezó con el tiempo, la adaptación con el grupo, estructurando las técnicas teatrales de manera comprensiva, se realizó movimientos detallados para que lo puedan ejecutar.

El carácter profesional se adapta a la dinámica del colectivo, siempre exigiendo más de lo que evidentemente eran capaces de realizar logrando que cada uno poseer protagonismo en la concepción de actores (soap y D.C. # 2).

Durante los ejercicios de confianza, los chicos se limitan, la desconfianza al riesgo y el miedo al provocarse dolor tal vez influenciado por el aprendizaje muy arraigado del autocuidado estructurado fuertemente por su entorno.

La actitud profesional dentro del proceso creativo en el grupo, parte principalmente de la paciencia con el fin de generar confianza para que no existan obstáculos en el desempeño artístico de los participantes.

Cada uno de los chicos se les propone realizar una serie de ejercicios para aportar en su calentamiento y de los demás, asumiéndose parte del grupo, la cual llenan las

expectativas a alcanzar de cada uno de ellos, se apropian, generen independencia en la toma de decisiones en el entrenamiento teatral.

En cada entrenamiento los chicos asumen responsabilidad en su propio trabajo, se incorporaron secuencias de movimientos nuevos y complejos donde ya cada integrante empieza a desarrollarlas e ir venciendo solos, las dificultades que se van presentando (soap y D.C. # 4).

El contacto físico dentro del entrenamiento teatral es importante, cada uno de los participantes exploran sus sensaciones y percepciones al sentir su cuerpo, parten de sí mismos y luego hacia el otro. Al ver en el grupo el desagrado al contacto entre ellos. Se adopta estrategias para que el grupo se relaje y lleguen a concientizar emociones más allá del contacto con el compañero sino profundizando su sentir propio dentro del grupo y con el grupo.

El trabajo con los chicos suele ser continuo, si se suspende el entrenamiento por cualquier situación, ellos tienden a perder lo adquirido afectando al desempeño del proceso creativo (soap y D.C. # 9).

Al compartir varias situaciones dentro del entrenamiento, los miembros del grupo comienzan a apoyarse en los ejercicios, compartiendo con facilidad su sentir con el compañero, entre ellos se colaboran en ciertas situaciones, fortaleciendo la unión grupal y adquiriendo responsabilidad dentro del mismo (soap y D.C. # 21).

c) *Amarillo: área social*, El entrenamiento dentro del grupo se evidencia el apoyo hacia el compañero, comienza a ser una fuerte influencia en el participante para concluir los ejercicios dificultosos (soap y D.C. # 2), la confianza y comunicación poco a poco van fluyendo.

Al inicio el contacto le producía a cada uno ciertas reacciones (soap y D.C. #6), juntos las han sabido enfrentar con responsabilidad haciendo que el grupo se afiance beneficiosamente en el entrenamiento teatral.

Al incluir sonidos en la expresión, se les ha facilitado la comunicación de su sentir, como al expresar sus emociones al compañero, los miembros del grupo se apoyan entre sí, se acoplan los unos a los otros, en el trabajo en equipo (soap y D.C. # 14).

d) *Verde: proceso creativo*, En el entrenamiento actoral se evidencia el trabajo corporal como la estimulación de la creatividad que tiene que ir fluyendo para conseguir un óptimo proceso creativo.

En cada entrenamiento su cuerpo va adaptándose a ciertas circunstancias que surgen durante el trabajo teatral.

Lo estereotípico concebido en cada uno de los chicos, es un limitante en la creatividad (soap y D.C. # 7), se induce la exploración hacia sí mismo, se proporciona alternativas dejando a un lado lo convencional, para posteriormente expresar en cada movimiento dentro de la originalidad.

La exploración de las emocionalidades de cada participante, se da en un camino lleno de frustraciones, disconformidades, ira, rabia, etc. (soap y D.C.# 4), con uno mismo, cada integrante se enfrenta a sus problemáticas y tiene que ir solucionándolas en el entrenamiento como actores con el fin de llegar a comprender y tolerar sus propios conflictos.

Al armonizar la mente junto al cuerpo cada participante es capaz de despertar la creatividad, poseen un conocimiento claro de ellos mismos, son capaces de realizar propuestas para aportar al proceso creativo, partiendo de las experiencias vividas, comunicando por movimientos amplios y fluidos.

e) *Rojo: autoconcepto*, Durante el entrenamiento actoral, se confrontan cada integrante emocionalmente, se reafirma el “yo” constituido en su vida.

Se refuerza en el grupo la persistencia por lograr eficazmente el entrenamiento, no dudan al realizar ciertos movimientos que antes les eran complicados. Toman responsabilidad en ellos y en los otros del trabajo que hacen, van reforzando y satisfaciendo su imagen del “yo” (Soap y D.C. # 2).

En ellos su imagen comienza a cambiar, concientizan el percibirse como actores, dentro de una preparación y estimulación constante en las áreas creativas.

Su visión de sí mismos se va adecuando a la nueva imagen que han incorporado durante el trabajo teatral, se guían por objetivos a dónde dirigir ejercicios desarrollados, preparándose para mostrar al público lo que se han conseguido durante el periodo de exploración en el entrenamiento actoral (soap y D.C. # 11).

El grupo ha compartido una serie situaciones individuales en el entrenamiento fortificando la comunicación, el contacto y la expresión entre ellos (soap y D.C. # 14; 18; 20; 22).

3.3. Presentación de informes teatrales.

Cuadro No. 25

VALENTINA

INFORME DEL DESARROLLO EN ACTUACIÓN No.1

DESDE SEPTIEMBRE A DICIEMBRE DEL 2011

TEMAS GENERALES	DESENVOLVIMIENTO
• Calentamiento Corporal	Los ejercicios los realizó con soltura, existía tensión en las coyunturas del cuerpo y se sigue trabajando junto a la respiración, para mejor manejo de la corporalidad.
• Posturas	Dificultad con la quietud, buena concentración en el punto de atención, inadecuada postura para reaccionar, micromovimientos, se sigue trabajando en la postura para conseguir presencia escénica.
• Ritmo	Es lento, pausado, concentrado y lo ejecutó adecuadamente.
• Vocalización (Dicción, Volumen, Tono, proyección)	Buen tono de voz, buena proyección, las palabras son claras las letras son bien deletreadas, el volumen llega al espectador.
• Secuencias(Movimiento, trabalenguas)	Memoria corporal clara siempre y cuando se realice repeticiones lentas y seguidas
• Primera lectura del texto	Lectura clara, pausada.
• Análisis de texto	Entiende lo del texto,
• Propuestas hacia el montaje	Timidez al efectuar los movimientos teatrales, no propone pero trabaja y pone dedicación en las propuestas de los otros.
• Retención del texto	Trastabilleo, con buena retención de cada palabra
• Soltura actoral	Temor escénico, pero buena fluidez en lo marcado
• Ensayos	Mejoramiento en acciones físicas como verbales
• Predisposición	Buen ánimo para trabajar
• Montaje	Marcación clara, mejor soltura en cada acción a realizar, disfrute.
• Presentación	Buen desenvolvimiento, manejo escénico adecuado, disfrute y naturalidad

Elaborado por: Riofrío Chamorro Elizabeth Valeria, año 2013

OBSERVACIONES: Se evidencia la falta de entrenamiento y la ansiedad ante el mismo.

INFORME DE ACTUACIÓN No. 2

DESDE ENERO A JUNIO DEL 2012

PUNTOS CLAVES	VALENTINA
Resistencia corporal	Al principio del año, se comenzó con una rutina de ejercicios para lograr resistencia física para un buen manejo escénico. Vale, respondió positivamente en cada uno de los ejercicios, cuenta con la mejor disposición y al mismo tiempo su cuerpo se acopla eficazmente a cada movimiento propuesto en clase.
Ejercicios de respiración.	Valentina en los ejercicios de respiración los realiza con conciencia, analiza cada momento y reflexiona sobre el uso en escena del respirar
Propuestas a través de los ejercicios.	Como estimulación a la creatividad, se propone un ejercicio que luego posteriormente cada uno de los integrantes lo vuelve a remontar con una intención creativa. Vale, posee una buena comprensión de cada ejercicio, y al ponerlo en escena contribuye a la construcción de su personaje y de la obra.
Dicción	Posee una buena dicción, le hace falta un poco de pausas y lograr un lenguaje neutro.
Volumen	Buen volumen con intención de energías
Tono	Buena pronunciación tono adecuado en cada palabra, hay que controlar la risa nerviosa
Proyección	Proyección se ha manejado junto a las intenciones creativas las cuales son claras y precisas para Valentina.
Movimiento junto a la palabra.	Se ha logrado integrar palabra y ejercicios, falta poco de coordinación pero se logrará con el tiempo y disposición.
Predisposición en el trabajo en equipo.	No existe ningún problema, el trabajo es excelente.
Improvisaciones.	Lo realiza con fluidez, comprende con facilidad y lo realiza con muy buen nivel de energía.
Comunicación en equipo.	Posee muy buena comunicación, es el punto eje para los compañeros, maneja bien el liderazgo cuando se le encarga una improvisación.

Elaborado por: Riofrío Chamorro Elizabeth Valeria, año 2013

OBSERVACIONES: El Trabajo con Valentina posee muy buena respuesta, hay ciertas pautas que hay que ir puliendo con el paso de las clases, el resultado del esfuerzo por su trabajo se podrá observar en la tercera obra, donde ella participara y va por buen camino ya que es un pilar fundamental dentro del grupo.

INFORME DE ACTUACIÓN DE SEPTIEMBRE A NOVIEMBRE DEL 2012 No. 3

TEMAS	DESARROLLO
Calentamiento	Mayor conciencia y precisión en cada parte y coyuntura corporal.
Corporalidad y respiración	Mayor control de la energía, conjuntamente con el esfuerzo corporal. Todavía no ejecuta sola el respirar junto al ejercicio (Necesita guía).
Movimiento junto a la palabra.	Al principio lo realiza, pero en la repetición tiende a olvidarse. (Necesita todavía guía para interiorizarlo)
Concientización de cada Actividad en acción	Buen nivel de captación, comprende y realiza todos los movimientos, acciones como se le propone.
Propuestas a través de los ejercicios	Buena exploración de la creatividad, indaga, y se esfuerza por no proponer movimientos o acciones convencionales.
Técnica Vocal	Buen manejo de la técnica vocal, en el volumen dicción y proyección.
Objetivo escénico	En el entrenamiento los objetivos muy claros. En la obra excelente manejo del objetivo propio y a su vez contribuyó al manejo del objetivo de los compañeros.
Construcción de la verdad escénica. A través del SSS (Sinceridad, Sensaciones, Sentimientos)	Responsabilidad en el manejo escénico, en el control de la ansiedad durante el proceso creativo. En el entrenamiento se aplico las tres "S"
Contribución al montaje	Más allá de la disposición, existió entrega en desarrollo del montaje, propuso movimientos y buena disposición individual como grupal
Improvisación	Al principio comenzó con distracción posteriormente comenzó a fluir en las improvisaciones con movimientos propios.
Propuesta	A través de su propia creatividad se fue fijando la construcción del manejo escénico.
Montaje	La fijación en cada ensayo se fue generando, pero a medida que se ensayaba se perdió ciertos movimientos y se encontraron otros.
Presentación	Buen manejo escénico, control de la ansiedad, madurez escénica en la resolución de conflictos que se presentaron.

Elaborado por: Riofrío Chamorro Elizabeth Valeria

OBSERVACIONES: Buen trabajo teatral, buena disposición y ímpetu en el trabajo teatral, cambio de aspectos de su personalidad, tolerancia hacia el contacto grupal.

Cuadro No. 28

JULIETA

INFORME DEL DESARROLLO EN ACTUACIÓN No. 1

DESDE SEPTIEMBRE A DICIEMBRE DEL 2011

TEMAS GENERALES	DESEMPLVIMIENTO
• Calentamiento Corporal	Limitado, pausado, sin energía, no proyección
• Posturas	Energía retenida en la masa corporal, se trabaja junto a la reparación para la presencia escénica
• Ritmo	Lento, pausado, se efectuaba a su ritmo.
• Vocalización (Dicción, Volumen, Tono, proyección)	Muletillas, trastabilleo, fue mejorando con el paso de los ejercicios vocales, el volumen se aclaro, dicción mejoro pero hay que trabajar, buen tono pero no muy buena proyección,
• Secuencias(Movimiento, trabalenguas)	Lento, pausado, sin energía. Trabalenguas no muy claros sin intenciones.
• Primera lectura del texto	No hay buena lectura, muy deletreado, equivocación en ciertas letras y palabras
• Análisis de texto	Entiende lo del texto
• Propuestas hacia el montaje	Propone todo el tiempo a través del disfrute y la relajación, sus propuestas hay que analizarlas para saber si van dentro de la obra y el porqué no.
• Retención del texto	Dificultas por dejadez, pero a través de la insistencia lo logra.
• Soltura actoral	Falta de intención, estrés corporal, sin energía, se deja llevar de las marcaciones, muy poca naturalidad
• Ensayos	Mejoro la retención del texto, vocalización, muy leve la presencia escénica.
• Predisposición	Ambivalente, el trabajo en ocasiones era válido en otros existía dejadez.
• Montaje	Preocupación por el resto de actores interfería con la soltura actoral y el desenvolvimiento de la obra.
• Presentación	Buena disposición, disfrute un poco de tensión, mejor energía, preocupación por el compañero,

Elaborado por: Riofrío Chamorro Elizabeth Valeria, año 2013.

OBSERVACIONES: Posee limitaciones corporales de acuerdo a su edad, el trabajo se centra en desbloquear la energía acumulada con ejercicios adecuados para no provocar futuras lesiones.

TEMAS	DESARROLLO
Calentamiento	Dispersión en los movimientos, poca concentración y disminución en el desempeño corporal.
Corporalidad y respiración	El trabajo corporal es muy deficiente, falta de concentración en el uso de la respiración.
Movimiento junto a la palabra.	Dificultad en acoplar la palabra a los movimientos, se realiza un trabajo individual para igualar los resultados logrados con los compañeros.
Concientización de cada Actividad en acción	Comprende los movimientos, pero necesita más concentración para ejecutar.
Propuestas a través de los ejercicios	Se esfuerza por acoplarse al trabajo de los compañeros, propone sin importar llegar al error, se arriesga en la exploración propia de la creatividad.
Técnica Vocal	Posee buena dicción, posee problemas en la colocación de la voz. Hay que seguir trabajando resonadores.
Objetivo escénico	Tiene claro los objetivos a alcanzar, sabe lo necesario en una acción, (Inicio, desarrollo y culminación).
Construcción de la verdad escénica. A través del SSS (Sinceridad, Sensaciones, Sentimientos)	Conflicto por la falta de entrenamiento lo fue resolviendo y exigiéndose para alcanzar las tres "S".
Contribución al montaje	Asumió la responsabilidad dentro de la obra, se le exigió compromiso, y supo responder en el desarrollo de los ensayos.
Improvisación	La improvisación estimuló a la creatividad, despertó su desenvolvimiento dentro del entrenamiento.
Propuesta	Propuso movimientos, apporto en su propio proceso de la creatividad.
Montaje	Buena disposición, mayor independencia en su accionar dentro del grupo.
Presentación	Punto de clave, responsabilidad mayor con ella misma y con el grupo.

Elaborado por: Riofrío Chamorro Elizabeth Valeria

OBSERVACIONES: Se observo que la falta de entrenamiento, influye en el proceso creativo, si bien se obtuvo buenos resultados, se pudo lograr mejor desempeño.

FABIÁN

INFORME DEL DESARROLLO EN ACTUACIÓN No. 1

DESDE SEPTIEMBRE A DICIEMBRE DEL 2011

TEMAS GENERALES	DESEMPLIMIENTO
• Calentamiento Corporal	Buen manejo corporal, elasticidad
• Posturas	Tensión a nivel de los hombros con la respiración se sigue trabajando para mejor postura.
• Ritmo	Buen ritmo, buena sincronización
• Vocalización (Dicción, Volumen, Tono, proyección)	Dificultad en la pronunciación de la “R” “L”, buen volumen, poca intención en la proyección, despreocupación en el tono.
• Secuencias(Movimiento, trabalenguas)	Los siguió sin dificultad, obstinado en lograr la secuencia propuesta.
• Primera lectura del texto	Lectura pausada y bien vocalizada.
• Análisis de texto	Da ideas alrededor del texto
• Propuestas hacia el montaje	Propone a través del disfrute actoral, trabaja en las propuestas hechas por los demás
• Retención del texto	Buena retención.
• Soltura actoral	Buen manejo actoral y presencia escénica
• Ensayos	Mejóro la pronunciación en las palabras, en las intenciones del texto, el volumen y falto trabajo en tono y proyección.
• Predisposición	Buen ánimo,
• Montaje	Buena disposición para cambios, guía al grupo en las marcaciones,
• Presentación	Excelente soltura, buen manejo escénico, espontaneo, concentrado en su trabajo,

Elaborado por: Riofrío Chamorro Elizabeth Valeria, año 2013.

OBSERVACIONES: Posee objetivos claros hay que manejar el estado de ánimo por la frustración al no conseguir la realización de ciertos ejercicios.

Cuadro No. 31

*INFORME DE ACTUACIÓN No. 2
DESDE ENERO A JUNIO DEL 2012*

PUNTOS CLAVES	FABIÁN
Resistencia corporal	Buena manejo corporal y altos niveles de fluidez del movimiento.
Ejercicios de respiración.	Buen manejo de la respiración junto los ejercicios.
Propuestas a través de los ejercicios.	Buen manejo de los movimientos junto a la creatividad, fluidez coordinada y propuesta de nuevos ejercicios con intenciones claras y precisas con un alto grado de energía.
Dicción	Buena concentración en los ejercicios de dicción, alto rendimiento en cada uno de los ejercicios
Volumen	Buen manejo de los volúmenes junto altos niveles de energía
Tono	Colocación correcta en la tonalidad.
Proyección	Visualización correcta del objetivo a proyectar.
Movimiento junto a la palabra.	Buena coordinación movimiento junto a la palabra.
Predisposición en el trabajo en equipo.	Contribuye hacia sí mismo en cada uno de los ejercicios
Improvisaciones.	Buen manejo corporal en los movimientos nuevos que propone junto a la creatividad.
Comunicación en equipo.	Buen manejo dentro del grupo

Elaborado por: Riofrío Chamorro Elizabeth Valeria, año 2013.

OBSERVACIONES: Al reconocer sus impedimentos, ejecuta ciertos ejercicios establecido ciertas alternativas para lograr el objetivo planteado, se acopla al ritmo del entrenamiento teatral.

INFORME DE ACTUACIÓN DE SEPTIEMBRE A NOVIEMBRE DEL 2012 No. 3

TEMAS	DESARROLLO
Calentamiento	Es independiente, no necesita guía para realizarlo.
Corporalidad y respiración	Concientiza, los beneficios de la respiración en los ejercicios.
Movimiento junto a la palabra.	Buen manejo del movimiento, dificultad al asociarlo con la palabra. (no hay asociación)
Concientización de cada Actividad en acción	Buen nivel de captación, comprende y realiza todos los movimientos, acciones como se le propone.
Propuestas a través de los ejercicios	Se concentra en lo que realiza, propone sin miedo al error pero se limita en los ejercicios de riesgo.
Técnica Vocal	Se esfuerza por conseguir una buena dicción, su trabajo se concentra en los resultados que él busca conseguir.
Objetivo escénico	Sus objetivos personales los envuelve en un plano escénico para lograr resultados que contribuyan en la obra de teatro.
Construcción de la verdad escénica. A través del SSS (Sinceridad, Sensaciones, Sentimientos)	Se observo la responsabilidad en el manejo escénico, el control de la ansiedad y responsabilidad con el trabajo durante el proceso creativo. En el entrenamiento se aplico las tres "S"
Contribución al montaje	Exploró en su corporalidad para proponer movimientos en el montaje.
Improvisación	Manejo objetos en las improvisaciones, que se fueron fijando para la presentación.
Propuesta	A partir de sus movimientos se generaron escenas como aportes en la construcción de la obra.
Montaje	En los ensayos se manejo de forma responsable con el entrenamiento.
Presentación	Su trabajo lo realizó profesionalmente y con responsabilidad y asumiéndose como actor en el proceso creativo.

Elaborado por: Riofrío Chamorro Elizabeth Valeria, año 2013.

OBSERVACIONES: En el entrenamiento se evidencia la falta de trabajo de la técnica vocal, posee buena disposición para trabajar y lograr excelentes resultados.

Cuadro No. 33

ALEJANDRO

INFORME DEL DESARROLLO EN ACTUACIÓN No.1

DESDE SEPTIEMBRE A DICIEMBRE DEL 2011

TEMAS GENERALES	DESENVOLVIMIENTO
• Calentamiento Corporal	Concentrado, concientizado.
• Posturas	Tensión a nivel de la espalda, se sigue trabajando junto a la respiración y masajes.
• Ritmo	Buen ritmo.
• Vocalización (Dicción, Volumen, Tono, proyección)	Buena vocalización, el volumen disminuye por miedo a la equivocación y vergüenza.
• Secuencias(Movimiento, trabalenguas)	Los sigue sin dificultad.
• Primera lectura del texto	Adecuada.
• Análisis de texto	Adecuado, temeroso por el miedo a equivocarse.
• Propuestas hacia el montaje	Buenas propuestas, trabaja con lo que le da la escena y el compañero, elementos que le hace fluir la creatividad.
• Retención del texto	Adecuada, dificultad si se le cambia de texto.
• Soltura actoral	Al principio muy temeroso, se continuó el trabajo y existió relajación y seguridad en el papel a desarrollar.
• Ensayos	Mucho afán en vencer el miedo escénico y el miedo a equivocarse.
• Predisposición	Muy buena predisposición.
• Montaje	Fue trabajando sus miedos.
• Presentación	Muy buen manejo actoral, manejo de la ansiedad, mejor soltura, poca timidez, más espontaneidad, mucha seguridad y disfrutó del personaje.

Elaborado por: Riofrío Chamorro Elizabeth Valeria.

OBSERVACIONES: El trabajo se centra en la acumulación de energía ubicada en el cuerpo como tensiones.

INFORME DE ACTUACIÓN No.2

DESDE ENERO A JUNIO DEL 2012

PUNTOS CLAVES	ALEJANDRO
Resistencia corporal	Buen manejo corporal junto a la resistencia.
Ejercicios de respiración.	La respiración maneja conscientemente y contribuye a la resistencia del ejercicio
Propuestas a través de los ejercicios.	Maneja los ejercicios, y propone nuevas alternativas creativas junto a movimientos.
Dicción	Buena vocalización.
Volumen	Posee tensión la cual dificulta la voz.
Tono	Buen tono, uso correcto de la colocación de la voz.
Proyección	Nivel medio, falta de visualización de proyección.
Movimiento junto a la palabra.	Trabaja conjuntamente movimiento con la pronunciación de la palabra.
Predisposición en el trabajo en equipo.	Buena disposición en los ejercicios.
Improvisaciones.	Timidez, Falta seguridad, la cual impide la fluidez, pero hay creatividad en proponer nuevos ejercicios.
Comunicación en equipo.	Buena comunicación, punto eje dentro del grupo de trabajo.

Elaborado por: Riofrío Chamorro Elizabeth Valeria, año 2013

OBSERVACIONES: Ejecuta de acuerdo a lo establecido de cada ejercicio correctamente, la creatividad es muy limitada por temor a ser observado, hay que trabajar la soltura y manejo escénico dentro de la confianza y seguridad profesional como personal.

INFORME DE ACTUACIÓN DE SEPTIEMBRE A NOVIEMBRE DEL 2012 No. 3

TEMAS	DESARROLLO
Calentamiento	Independencia en el calentamiento.
Corporalidad y respiración	Concientización del uso de la respiración con la corporalidad.
Movimiento junto a la palabra.	Poca dificultad en la adición de la palabra al movimiento.
Concientización de cada Actividad en acción	Buena comprensión en la ejecución de actividades, concentración al realizar acciones.
Propuestas a través de los ejercicios	Dificultad en proponer, no se arriesga con facilidad en propuestas propias, sigue y colabora con lo que se le propone.
Técnica Vocal	Buen manejo de la técnica, se debería seguir trabajando la colocación del tono de voz y con resonadores.
Objetivo escénico	Se concentra en los objetivos escénicos, los tiene claros hay dificultad cuando se acopla a movimientos.
Construcción de la verdad escénica. A través del SSS (Sinceridad, Sensaciones, Sentimientos)	El trabajo lo desarrollo con sinceridad hacia sí mismo, le es complicado explorar en su creatividad al final se dejó llevar y fluyó emociones que surgieron en el proceso creativo.
Contribución al montaje	Exploración y entrenamiento propio en la exploración de movimientos.
Improvisación	Dificultad en explorar lo absurdo de la creatividad, buen control para expresarlo en el entrenamiento.
Propuesta	Se fue fijando movimientos a partir de lo explorado, el entrenamiento y ensayo partió de él mismo.
Montaje	Buena disposición, colaboración con el equipo de trabajo, contribución con los compañeros.
Presentación	Madurez en la toma de decisiones, utilización de recursos, desenvolvimiento independiente.

Elaborado por: Riofrío Chamorro Elizabeth Valeria

OBSERVACIONES: Propone escenas para la obra final, buen desempeño escénico. Incentivar a generar nuevos espacios de participación artística fuera del grupo “integrarte”.

PEDRO

INFORME DEL DESARROLLO EN ACTUACIÓN No. 1

DESDE SEPTIEMBRE A DICIEMBRE DEL 2011

TEMAS GENERALES	DESEMPLIMIENTO
• Calentamiento corporal	Poca concentración, efectúa los movimientos muy rápidos,
• Posturas	Tensión corporal, al principio mucha dificultad para la quietud, va mejorando con ejercicios y respiración,
• Ritmo	Varía entre muy rápido o lento
• Vocalización (Dicción, Volumen, Tono, proyección)	Buena vocalización, suele ser muy mecanizado, en ocasiones hay soltura,
• Secuencias (Movimiento, trabalenguas)	Buena retención, dificultad para ejecutar movimientos.
• Primera lectura del texto	Clara y precisa
• Análisis de texto	Excelente análisis
• Propuestas hacia el montaje	Se deja llevar de las propuestas ya existentes, en ocasiones propone cuando le desagrada alguna acción física o verbal.
• Retención del texto	No le pone énfasis
• Soltura actoral	Muy concreto, mecánico
• Ensayos	Mucha más clara la línea de acción
• Predisposición	Normal
• Montaje	Fue poniendo énfasis en lo que le interesa
• Presentación	Concreto, natural a lo que él es.

Elaborado por: Riofrío Chamorro Elizabeth Valeria, año 2013

OBSERVACIONES: Trabajar la percepción corporal y los medios de expresión.

Cuadro No. 37

*INFORME DE ACTUACIÓN No. 2
DESDE ENERO A JUNIO DEL 2012*

PUNTOS CLAVES	PEDRO
Resistencia corporal	Buen manejo corporal pero falta de energía, falta de entrenamiento corporal, la cual impide la fluidez en el movimiento creativo.
Ejercicios de respiración.	Lo realiza cuando tiene un modelo referente.
Propuestas a través de los ejercicios.	Limitada, realiza ejercicios pero existe dificultad al proponer nuevos movimientos.
Dicción	Vocalización clara.
Volumen	Buen manejo de la energía en el volumen.
Tono	Colocación de la voz a nivel de la garganta, dificultad en bajar la voz.
Proyección	Buena visualización hacia un objetivo.
Movimiento junto a la palabra.	Primero se realiza el movimiento y posteriormente se ejecuta la palabra.
Predisposición en el trabajo en equipo.	Buena disposición, pero distracción al momento de trabajar.
Improvisaciones.	Necesita un modelo para guiarse en los movimientos.
Comunicación en equipo.	Buena comunicación con el grupo.

Elaborado por: Riofrío Chamorro Elizabeth Valeria

OBSERVACIONES: Estimular la memoria corporal, y la independencia dentro del grupo.

INFORME DE ACTUACIÓN DE SEPTIEMBRE A NOVIEMBRE DEL 2012 No. 3

TEMAS	DESARROLLO
Calentamiento	Disposición, concentración y desarrollo eficaz en el entrenamiento.
Corporalidad y respiración	Dificultad de unificar lo corporal junto a la respiración. Primero ejecuta el movimiento y posterior la respiración.
Movimiento junto a la palabra.	Conjuga cuerpo y palabra, en ocasiones las palabras son atropelladas y no se ubica correctamente la voz.
Concientización de cada Actividad en acción	Concientiza las actividades y las convierte en acciones a medida que continúa el entrenamiento.
Propuestas a través de los ejercicios	Comprende los movimientos que desea explorar, los representa con facilidad explicando lo que desea lograr.
Técnica Vocal	Buen manejo de la técnica vocal, buena dicción, vocalización, hay que trabajar las interpretaciones vocales.
Objetivo escénico	Claros objetivos personales, con el entrenamiento son validos para desarrollar el proceso creativo, como objetivos dentro de la escena y de la obra de teatro.
Construcción de la verdad escénica. A través del SSS (Sinceridad, Sensaciones, Sentimientos)	El trabajo teatral lo desarrollo dentro de la responsabilidad y entrega en los ensayos, sus objetivos impulsaron a la creación escénica.
Contribución al montaje	Indagación dentro de los objetivos marcados, mayor desempeño en el entrenamiento.
Improvisación	Movimientos libres, experimentación de lo corporal junto a lo que quería crear.
Propuesta	Fijación de movimiento a través de sus propios recursos, estructuración de una línea de acción propia.
Montaje	Responsabilidad en la ejecución de su ensayo, independencia en los movimientos.
Presentación	Buen manejo escénico, madurez en la resolución de conflictos presentes en la interpretación.

Elaborado por: Riofrío Chamorro Elizabeth Valeria, año 2013.

OBSERVACIONES: Pedro, elaboró los objetivos escénicos partiendo de sus propias inquietudes en el proceso creativo, se reforzó en cada clase los resultados que deseaba obtener.

Cuadro No. 39

FERNANDA.

INFORME DEL DESARROLLO EN ACTUACIÓN No.1

DESDE SEPTIEMBRE A DICIEMBRE DEL 2011

TEMAS GENERALES	DESEMPLVIMIENTO
• Calentamiento Corporal	Lo realiza con facilidad.
• Posturas	Falta de energía y fuerza en los músculos
• Ritmo	Lento, pausado.
• Vocalización (Dicción, Volumen, Tono, proyección)	Tono colocado, proyección con buena memoria emotiva, problemas en la dicción y pronunciación.
• Secuencias(Movimiento, trabalenguas)	Mejora cuando se usa memoria emotiva
• Primera lectura del texto	Problemas
• Análisis de texto	Problemas
• Propuestas hacia el montaje	Se deja llevar de la espontaneidad, de la música y de sus compañeros ara proponer.
• Retención del texto	Bueno, pero si no se ensaya todos los días se puede perder.
• Soltura actoral	Se deja llevar del momento, en ocasiones se vuelve marcado, pero mejoró bastante.
• Ensayos	Tensiones, muy ambivalente en el trabajo.
• Predisposición	No muy buena,
• Montaje	Colaboro para el autocontrol, hubo mayor fluidez
• Presentación	Más relajada, disfrute en cada uno de sus acciones físicas como verbales.

Elaborado por: Riofrío Chamorro Elizabeth Valeria, año 2013.

OBSERVACIONES: Posee buena memoria corporal, coordinación de movimientos, hay que trabajar la técnica vocal.

INFORME DE ACTUACIÓN No.2

DESDE ENERO A JUNIO DEL 2012

PUNTOS CLAVES	FERNANDA
Resistencia corporal	Realiza los ejercicios a su tiempo, cuando requieren esfuerzos se complica la resistencia y no los ejecuta, se está creando un habito de entrenamiento.
Ejercicios de respiración.	Posee buena atención, aunque en ocasiones duda y los realiza con timidez, necesita primero un modelo para realizarlo.
Propuestas a través de los ejercicios.	Buena captación de los movimientos corporales, los realiza sin ningún problemas
Dicción	A pesar de lo fisiológico, cuando Fernanda vocaliza las palabras, llega a comunicar y comunicarse con los otros.
Volumen	En ocasiones posee un buen volumen.
Tono	Le cuesta llegar a Tonalidades altas.
Proyección	No proyecta las voz, por comodidad
Movimiento junto a la palabra.	Primero realiza el movimiento y luego utiliza la palabra
Predisposición en el trabajo en equipo.	No tiene predisposición para trabajar en grupo, en ocasiones se exalta y no realiza la clase y en otras llega agotada y duerme.
Improvisaciones.	Buen desempeño y capacidad para improvisar con objetos y junto a la música.
Comunicación en equipo.	Muy poca, por el comportamiento.

Elaborado por: Riofrío Chamorro Elizabeth Valeria, año 2013.

OBSERVACIONES: El entrenamiento actoral lo desempeña con eficacia, hay que trabajar el contacto y comunicación con los otros participantes.

INFORME DE ACTUACIÓN DE SEPTIEMBRE A NOVIEMBRE DEL 2012 No. 3

TEMAS	DESARROLLO
Calentamiento	Ambivalencia en los inicios del entrenamiento
Corporalidad y respiración	Primero realiza el movimiento y después la respiración, es la armonización que ella ha encontrado en su entrenamiento
Movimiento junto a la palabra.	El movimiento es la expresión que ella primero toma en cuenta, la palabra va de segundo plano.
Concientización de cada Actividad en acción	Ella une acciones y las maneja dentro de una actividad escénica, posee buena recepción de información.
Propuestas a través de los ejercicios	Propone ejercicios, parte de la corporalidad en la exploración de la creatividad.
Técnica Vocal	Problemas físicos en la ubicación de la voz, mejoría en la pronunciación.
Objetivo escénico	Claridad en los movimientos a realizar suele perderse al salir de la estructura de sus propios movimientos.
Construcción de la verdad escénica. A través del SSS (Sinceridad, Sensaciones, Sentimientos)	A través de movimientos se exploró la emocionalidad, en ella, fluyó sus propias exploraciones, comprendió lo que se deseaba transmitir al público.
Contribución al montaje	Complicaciones en la conducta, que al final se controló al realizar los ensayos.
Improvisación	Sus propuestas van alrededor de la exploración del movimiento.
Propuesta	Se fijaron reacciones, en los ensayos
Montaje	La atención siempre tiene que estar alerta, suele perderse y perder la intención en los ensayos.
Presentación	Buena predisposición, manejo escénico dentro de los cánones establecidos.

Elaborado por: Riofrío Chamorro Elizabeth Valeria

OBSERVACIONES: Parte de sus recursos y propone escenas para el montaje.

Los problemas de conducta afecta el desarrollo de su entrenamiento

Cuadro No. 42

JUAN

INFORME DEL DESARROLLO EN ACTUACIÓN No.1

DESDE SEPTIEMBRE A DICIEMBRE DEL 2011

TEMAS GENERALES	DESENVOLVIMIENTO
• Calentamiento Corporal	Dificultad en la concentración, poco a poco fue subiendo el nivel de dedicación.
• Posturas	Dificultad para la quietud, baja energía corporal.
• Ritmo	Buena disposición, poca concentración
• Vocalización (Dicción, Volumen, Tono, proyección)	Dificultad en general, se elevó un poco en los ensayos y presentación.
• Secuencias(Movimiento, trabalenguas)	Buena disposición, poca concentración.
• Primera lectura del texto	Problemas.
• Análisis de texto	Problemas.
• Propuestas hacia el montaje	No hubo.
• Retención del texto	Al principio nulo, pero fue mejorando con los ensayos, se podría decir al final fue satisfactorio.
• Soltura actoral	Limitada
• Ensayos	Mejóro la actitud
• Predisposición	Normal
• Montaje	Nervioso,
• Presentación	Angustiado, antes de salir a escena, pero luego se relajo poco a poco.

Elaborado por: Riofrío Chamorro Elizabeth Valeria, año 2013

OBSERVACIONES: Hay que buscar estrategias para que se aprenda el texto durante el entrenamiento teatral.

Cuadro No. 43

*INFORME DE ACTUACIÓN No. 2
DESDE ENERO A JUNIO DEL 2012*

PUNTOS CLAVES	JUAN
Resistencia corporal	Buen trabajo corporal, altos niveles de energía en la ejercitación
Ejercicios de respiración.	Buen manejo de la respiración en cada ejercicio.
Propuestas a través de los ejercicios.	Mayor seguridad de sí mismo, le causa dificultad entender los ejercicios, pero se toma su tiempo y los realiza con eficacia.
Dicción	Buena Vocalización
Volumen	Volumen es muy bajo, hay que seguir trabajando.
Tono	El tono es débil.
Proyección	Posee tensión al proyectar la voz.
Movimiento junto a la palabra.	Realiza los ejercicios ligados a la palabra.
Predisposición en el trabajo en equipo.	Buena predisposición en el trabajo.
Improvisaciones.	Inseguridad, en momentos se arriesga y logra improvisar
Comunicación en equipo.	Buena comunicación con los compañeros.

Elaborado por: Riofrío Chamorro Elizabeth Valeria, año 2013.

OBSERVACIONES: Se mejoró la atención, posee un liderazgo dentro del grupo, buena resistencia y manejo corporal.

INFORME DE ACTUACIÓN DE SEPTIEMBRE A NOVIEMBRE DEL 2012 No. 3

TEMAS	DESARROLLO
Calentamiento	Responsabilidad independiente dentro del grupo.
Corporalidad y respiración	Maneja la comodidad, hay que trabajar el mejor desempeño de la corporalidad junto a la respiración.
Movimiento junto a la palabra.	Dificultad en asociar la palabra con los movimientos, cuando se guía, hay resultados propicios.
Concientización de cada Actividad en acción	Comprende los movimientos, pero falta concientizar el uso adecuado de los mismos.
Propuestas a través de los ejercicios	Propone ejercicios para realizar con el grupo, posee cierta imagen que enriquece el desempeño del proceso creativo en el grupo.
Técnica Vocal	Ha alcanzado niveles altos en el uso de la técnica vocal, se expresa sin miedo a ser condenado, su tonalidad ha aumentado.
Objetivo escénico	Su experiencia en la anterior obra, le ha llevado a tener en cuenta lo que quiere conseguir en la construcción escénica.
Construcción de la verdad escénica. A través del SSS (Sinceridad, Sensaciones, Sentimientos)	Se ha comprometido en el entrenamiento como en el ensayo, ha surgido una serie de emociones, que le han contribuido en la construcción de su carácter actoral.
Contribución al montaje	Claridad en los logros, disposición en el trabajo en equipo, aportación en las marcaciones.
Improvisación	Propone movimientos que aporta en la exploración creativa conjunta con otro compañero.
Propuesta	Fijación de reacciones.
Montaje	Buena disposición para trabajar en equipo.
Presentación	Madurez en la resolución de conflictos dentro de las escenas, uso de la respiración como disminución de la ansiedad.

Elaborado por: Riofrío Chamorro Elizabeth Valeria, año 2013.

OBSERVACIONES: La constancia en el entrenamiento actoral a mejorado su relación con el grupo al igual más soltura al expresar ideas, emociones y sentimientos.

Cuadro No. 45

REBECA

INFORME DEL DESARROLLO EN ACTUACIÓN No. 1

DESDE SEPTIEMBRE A DICIEMBRE DEL 2011

TEMAS GENERALES	DESEMNVOLVIMIENTO
• Calentamiento Corporal	Lo realizó con facilidad.
• Posturas	Dificultad con la quietud, poca concentración
• Ritmo	Buen desempeño en las acciones
• Vocalización, Dicción, Volumen, Tono, proyección.	Buen volumen, proyección, tono, falta vocalización, dicción,
• Secuencias(Movimientos, trabalenguas)	Los sigue pero se preocupa de los demás.
• Primera lectura del texto	Problemas
• Análisis de texto	Problemas
• Propuestas hacia el montaje	Los movimientos en escena los propuso con disfrute y espontaneidad
• Retención del texto	Buena retención pero si no se ensaya se pierde
• Soltura actoral	Presencia escénica buena, un poco de ansiedad al pronunciar el texto
• Ensayos	Mejóro la presencia escénica, se decayó en la expresión vocal
• Predisposición	Buena disposición para trabajar, preocupación por los otros produciendo tensión en el trabajo y el desempeño.
• Montaje	Mejoro en los movimientos marcados, se volvieron más naturales. Trastabilleo, en la pronunciación del texto
• Presentación	Buena presencia y soltura escénica, Trastabilleo producto de la ansiedad escénica.

Elaborado por: Riofrío Chamorro Elizabeth Valeria, año 2013.

OBSERVACIONES: El trabajo corporal se mejorara con la constancia en el entrenamiento actoral, hay que buscar estrategias para el aprendizaje del texto durante el entrenamiento.

TEMAS	DESARROLLO
Calentamiento	Disminución de la energía.
Corporalidad y respiración	Dificultad en realizar conjuntamente la respiración junto a la corporalidad.
Movimiento junto a la palabra.	Primero realiza el movimiento y después la palabra, por la falta de un continuo entrenamiento.
Concientización de cada Actividad en acción	Comprende el uso de cada acción y la estructura dentro de actividades en el entrenamiento.
Propuestas a través de los ejercicios	Movimientos pequeños no hay exploración de movimientos a proponer.
Técnica Vocal	Buen manejo vocal, trabajar el manejo de la ansiedad para que sea más favorable la expresión vocal.
Objetivo escénico	Concientiza el objetivo a lograr en escena. Se evidencia en el desenvolvimiento escénico.
Construcción de la verdad escénica. A través del SSS (Sinceridad, Sensaciones, Sentimientos)	Al principio dificultad en acoplarse al grupo, poco a poco dejo fluir su exploración y se evidencio un trabajo dentro de lo corporal
Contribución al montaje	Independencia en movimientos sin necesidad de guías.
Improvisación	Surge a través de la corporalidad una buena herramienta a explorar.
Propuesta	Se fijo con rapidez movimientos en cada escena.
Montaje	Ciertos problemas de conducta, en ocasiones mala disposición que interfería con el montaje, pero en la comunicación grupal se eliminaban,
Presentación	Buen manejo escénico, buen trabajo grupal, Independencia profesional en el trabajo teatral.

Elaborado por: Riofrío Chamorro Elizabeth Valeria

OBSERVACIONES: Existió dificultad para acoplarse al entrenamiento teatral, por la falta de consistencia en las asistencias.

Cuadro No. 47

ANA

INFORME DE ACTUACIÓN No.2

DESDE ABRIL A JUNIO DEL 2012

PUNTOS CLAVES	ANA
Resistencia corporal	Se está trabajando, le cuesta romper con la comodidad y acoplarse al trabajo corporal, poco a poco está entrenando su cuerpo y generando un habito.
Ejercicios de respiración.	Los realiza en su tiempo y con un modelo a quien seguir.
Propuestas a través de los ejercicios.	Existe timidez, duda. Posee buena atención y cuando se concentra se logra el ejercicio requerido.
Dicción	Buena vocalización
Volumen	Buen volumen
Tono	Buen tono
Proyección	Buena proyección
Movimiento junto a la palabra.	Primero realiza el ejercicio y luego usa la palabra.
Predisposición en el trabajo en equipo.	Trabaja y se integra con eficacia al grupo
Improvisaciones.	Se está trabajando, posee timidez y dificultad en improvisar.
Comunicación en equipo.	Se comunica en el trabajo, en la expresión corporal.

Elaborado por: Riofrío Chamorro Elizabeth Valeria, año 2013.

OBSERVACIONES: El trabajo con Ana, está teniendo resultados positivos, si el trabajo es continuo, se puede llegar a evidenciar grandes resultados.

INFORME DE ACTUACIÓN DE SEPTIEMBRE A NOVIEMBRE DEL 2012 No.3

TEMAS	DESARROLLO
Calentamiento	Se guía por el grupo en el entrenamiento
Corporalidad y respiración	No posee la concientización de respirar como un motor de energía en la corporalidad.
Movimiento junto a la palabra.	Relaciona los movimientos con el uso de la palabra, usa el malestar para expresar.
Concientización de cada Actividad en acción	Necesita una guía, en el trabajo grupal se desenvuelve con mayor facilidad.
Propuestas a través de los ejercicios	Parte del movimiento del compañero para realizar ejercicios.
Técnica Vocal	Buen uso de la voz.
Objetivo escénico	Se maneja dentro del objetivos de otros, su desempeño va ligado al compañero.
Construcción de la verdad escénica. A través del SSS (Sinceridad, Sensaciones, Sentimientos)	Fluyó en relación de lo que le daban, su trabajo era compensar la dificultad del compañero e ir mejorando. El trabajo consiste en el otro para que su accionar se dentro de las tres "S"
Contribución al montaje	Sigue lo propuesto por los compañeros.
Improvisación	Surge a través de su espontaneidad.
Propuesta	Se refuerza lo espontaneo, se hace consciente, y a través de la repetición se genera comprensión.
Montaje	Buena disposición en el trabajo grupal.
Presentación	Buen manejo escénico, control de la ansiedad y trabajo en equipo.

Elaborado por: Riofrío Chamorro Elizabeth Valeria, año 2013

OBSERVACIONES: El trabajo con Ana se centra en usar sus propios recursos, lo cual es favorable en su desempeño dentro del grupo y en su propia exploración.

3.3.1. Análisis y la relación con la creatividad, el proceso creativo, autoconcepto.

a) *Desarrollo de la expresión corporal*, En los primeros informes teatrales se evidencia en el grupo, la falta de entrenamiento corporal, en los calentamientos corporales, los participantes realizan movimientos tensionando las coyunturas (Valentina, informe #1), los ejercicios se realizan con poca energía, los movimientos son limitados, existe dificultad en la atención, (Juan, Pedro informes #1).

Este primer encuentro dentro del proceso creativo, sirve para evaluar las condiciones físicas y psíquicas con las que partirá el grupo en el entrenamiento teatral, a su vez sirve como un primer diagnóstico donde se toma en cuenta las habilidades que poseen y que estrategias a utilizar para seguir en la exploración de la creatividad.

Al realizar una secuencia de movimientos, por parte de algunos participantes existe dificultad al ejecutarlos; en otros, es menos complicado realizarlos, en ellos se va aumentando el nivel la complejidad en los movimientos (Rebeca, Fernanda, Fabián, Alejandro informes #1).

A medida que avanza el calentamiento del cuerpo a través de movimientos, los chicos generan conciencia de sus partes corporales, concientizan el uso del calentamiento previo al entrenamiento como la herramienta para evitar lesiones posteriores en los siguientes ejercicios; van concibiéndose independientes al inicio de cada entrenamiento, fomentando responsabilidad con ellos mismo y el grupo (todo el grupo, informes #3).

El cuerpo se moldea, se incorpora nuevos hábitos igual que la actitud al inicio del entrenamiento cambia, se han confrontado a una variedad de movimientos rápidos, lentos y a la quietud, se estimula una serie de sensaciones, emociones despertando el lado creativo sobrepasando barreras mentales que impedían el uso correcto del cuerpo en el entrenamiento (Todo el grupo, informes #1, ítem Posturas)

En el trabajo físico, comienza a despertar en los chicos ciertas incomodidades, (Ana, Fernanda, Informes #2) se confrontan consigo mismo, desisten de continuar el entrenamiento, pero también aprenden a vencerse a sí mismos.

Comienza a surgir nuevos recursos, cada uno de los chicos comprende a su ritmo los movimientos, al igual que su resistencia depende de la dosificación para conseguir la energía necesaria para efectuar los ejercicios.

b) ***Relajación y descanso de los músculos***, A medida que continua el trabajo teatral, cada uno de los chicos concientiza la eficacia al usar la respiración para generar mayor energía en los movimientos, la mayoría de ellos, la usan adecuadamente la respiración (Fabián, Valentina, Alejandro, Juan informe #2), otros necesitan tener un modelo para apoyarse e ir superando la timidez dentro del grupo (Pedro, Ana, Fernanda informe #2).

Con el manejo apropiado de la respiración los movimientos fluyen sin tensiones, los músculos se relajan, se concientiza mejor la percepción corporal. La mayoría del grupo no llegan armonizar la respiración, necesitan un modelo que les contribuya a colocar la atención en el cuerpo y la respiración (Ana, Valentina, Rebeca, Julieta, informes #3); en otros le es difícil romper con la comodidad y con lo ya establecido (Pedro, Fernanda, Juan informes #3).

El movimiento genera expresión, para que no quede solamente en el cuerpo se utiliza sonidos; el grupo posee gran resistencia al ejecutarlos sonidos, les desagrada sentirse expuestos a burlas de los compañeros, se crea un ambiente de confianza, donde ellos sientan seguridad de enunciar lo indagado en ellos mismos. En los chicos se forja el respeto ante el compañero.

Los sonidos comienzan a fluir en el espacio escénico, cada uno de los chicos disfrutan en cada resonancia, una barrera se ha superado, pero otra comienza a surgir al momento de colocar la palabra.

Al iniciar, se da el uso de la palabra y después los movimientos (Francisco, Juan, Rebeca, Julieta, informe #3), poco a poco con el entrenamiento logran asociarlo (Alejandro, Valentina informe #3), al principio se dicen palabras atropelladas, se devela la dificultad e incomodidad en el entrenamiento (Pedro, Ana informe #3).

En Fernanda (informe #3), el movimiento es el principal comunicador de la expresión, ella, logra colocar la palabra con el movimiento, pero el trabajo corporal esta ya definido y no hace falta seguir explorando.

c) **Concentración de la atención**, En el entrenamiento continuo, se ha ido rebasando las limitaciones mentales y corporales, la mayoría del grupo entienden con facilidad los ejercicios propuestos en el proceso creativo (Fabián, Pedro, Alejandro, Rebeca, Valentina, Fernanda informe #3). Juan, Ana y Julieta (informe #3) requieren de mayor concentración y se apoyan en el grupo.

Cada uno de los integrantes del grupo ha desarrollado mejor desempeño en las actividades, al principio existía dificultad en la atención; con el trabajo continuo ha logrado enfocarse en el entrenamiento acrecentando el proceso creador en cada uno de ellos.

Las técnicas teatrales avanzan, las exigencias en cada uno de los integrantes del grupo, les lleva a plantearse nuevas perspectivas en escenas; la experiencia en la primera obra de teatro les ha guiado a plantearse nuevos objetivos dentro de la nueva obra. Se ha fomentado en cada uno de ellos, nuevos objetivos personales que han sido el motor para gestar objetivos escénicos.

El entrenamiento se desenvuelve en alcanza los objetivos escénicos, el esfuerzo en cada ejercicio evidencia la claridad en los resultados que se quiere lograr, en ocasiones existe impedimentos en cada uno del grupo, los van resolviendo con el ensayo de cada escena, comienzan a concientizar que los objetivos están estructurados desde el inicio, desarrollo y culminación, y equivale a un esfuerzo para alcanzarlo. Se apoyan y se siente apoyados por el grupo (todos informe #3).

Dentro de las técnicas teatrales se ubica el estudio del texto a utilizar en escena, en la mayoría hay dificultad en la lectura y análisis de texto, algunos no saben leer (Rebeca, Juan, Fernanda informe #1) y otros lo realizan con dificultad provocando duda en el análisis del texto (Valentina, Julieta, Fabian informe #1). En Alejandro y Pedro (informe #1) leen sin mayor dificultad pero dudan en expresar su propio análisis.

Dentro del estudio del texto escénico, comienzo a estructurar herramientas como instructora de teatro para que no sea un impedimento y no se estanque el proceso creativo, se maneja estrategias de ir leyendo el texto e ir analizando personalmente con cada uno de los integrantes del grupo cada palabra y frase del texto, al igual que se incorpora reforzar en sus hogares con ayuda de su familia.

Al aplicar estas estrategias comienza a acoplarse la retención del texto en la repetición, se comienza a generar nuevas barreras que hay que ir superándolas como el trastabilleo en la pronunciación, si no se repite se pierde, seguridad al usar la palabra, si se cambia alguna palabra llega a confundirse lo aprendido y la falta de énfasis en enunciar el texto (Todos informe #1).

Nuevos retos que superar en el proceso de creación por parte de la instrucción teatral, al generar estrategias permite continuar el entrenamiento en el grupo, es así que en la construcción de la siguiente obra cada integrante apuesto mayor desempeño en la retención del texto y su enunciación en la obra de teatro.

d) **Habla escénica**, dentro del entrenamiento teatral, la técnica vocal es importante ya que con esta herramienta, el espectador conoce de forma más directa lo que se quiere decir, es por eso su uso.

En un principio se trabajo en conjunto por el tiempo, se acercaba la presentación de la obra, se evidencio que en los chicos existe muletillas y trastabilleo en la pronunciación, se pudo ir manejando la proyección del texto (Todos informe #1).

Posteriormente se trabajo por separado la Dicción, Volumen, tono y proyección; En la primera, al aplicar los ejercicios se ubicó correctamente facilitando el uso de la energía en el volumen; la tonalidad se elevó, se uso ejercicio en la exploración de resonadores para apoyar al tono de la voz, los chicos supieron ubicarlas y conseguir lo esperado en el entrenamiento; se concientizó en los chicos el miedo a ser escuchados, las tenciones gobernaban los músculos al utilizar los altos niveles en la pronunciación, con el trabajo continuo poco a poco la proyección comenzó a generar resultados beneficiosos (Todos informe #2). En Fernanda (informe #2), a pesar de sus problemas fisiológicos en la pronunciación con un entrenamiento adecuado llega a comunicarse con el grupo, pero a su vez hay que trabajar la comodidad al ejecutar balbuceos.

En el uso de trabalenguas junto al movimiento existe mejoría en la unificación los chicos lo va realizando pausado y seguido, en ocasiones se pierde la energía en el trabalenguas pero sigue en conjunto con el movimiento, en cada uno de los integrantes comienza a fomentarse el reto por lograr unificar las dos acciones, existe todavía preocupación y timidez en ejecutar el ejercicio, se emprende el despertar de

la concentración y la dificultad en la secuencia, usan como estrategias la memoria emotiva (Todos informe #1).

Al ejercitar la voz, se evidencia los avances del grupo en la técnica vocal, han rebasado barreras que impedían explorar sus propios recursos, se fomenta en cada uno de ellos, herramientas para poder accionarlas en escena ante el público (Todos informe #3).

e) *Fe y sentido de la verdad*, en el entrenamiento el grupo comenzó a madurar en sus reacciones ante el proceso teatral, la responsabilidad surgió en cada uno de ellos y en el colectivo. Se fomentó en ellos estrategias para superar e ir controlando su ansiedad en ciertos ejercicios (Alejandro, Valentina, Fabián, Pedro informe #3); se fortaleció el grupo como tal y acrecentó la confianza y apoyo entre compañeros (Ana informe #3); Aumentó la seguridad en lo que hacen, dicen, sienten y piensan; han partido desde su propia emotividad en la construcción de las escenas (Juan, Fernanda informe #3); Se confrontaron a sí mismo por la inconsistencia en el entrenamiento y se esforzaron por conseguir nivelarse en el desempeño de los compañeros (Julieta, Rebeca informe #3). Experimentaron varias situaciones asumiéndose como actores dentro de un proceso creativo.

f) *Actitud escénica*, al proponer ejercicios que parten de ellos mismo para el entrenamiento del grupo, se evidencia la duda, la timidez y el miedo al error, en todo el grupo (Ana, Pedro, Juan informe #2); el ingenio se desarrolló en su propio entrenamiento, sin instrucción teatral sino usando sus recursos ya indagados.

Al explorar y sobrepasar los límites corporales la creatividad inicia su camino dentro de cada uno de los chicos, se esfuerzan en proponer movimientos que salgan de lo convencional (Alejandro, Fernanda, Valentina informe #3); se apoyan en ejercicios del compañero para continuar en la exploración de la creatividad (Ana, Julieta informe #3); comienzan a generar liderazgo en el grupo (Juan informe #3); proponen movimientos que desean explorar manteniendo lo que quieren lograr (Pedro informe #3); Se concentran en lo que realizan sin miedo al error (Fabián y Julieta informe #3); Se confronta a sí mismos (Alejandro, Rebeca informe #3).

En el proceso creativo se conocen con profundidad, saben cuáles son sus limitaciones y como ir cruzando para conseguir contribuir en la exploración de la

creatividad. Se apoyan como equipo y todos se unifican en el trabajo teatral como grupo.

Al confrontarse a sí mismo, en el uso de la creatividad en las improvisaciones, se ve el nivel que han alcanzado durante su proceso teatral, en algunos integrantes se evidencia retraimiento e inseguridad, que impide la fluidez de la creatividad (Juan informe #2; Alejandro, informes #2 y #3; Ana informe #2); Necesitan un referente para poder guiarse (Pedro informe #2); pero con un entrenamiento correcto se desenvuelven eficazmente.

A medida que continúan las improvisaciones, el alto nivel de comprensión se va asegurando en el interior de cada uno de los integrantes del grupo, se explora movimientos libres y espontáneos sin represiones mentales, (Julieta, Pedro, Ana informe #3); utilizan el cuerpo como herramienta de trabajo al igual que objetos en el desarrollo de la creatividad (Fernanda informe #2 y #3; Rebeca, Fabián informe #3); concientiza que la concentración es primordial en la exploración de la creatividad (Valentina informe #3); Aportan en la creatividad propia y del compañero (Juan informe #3).

Con el entrenamiento continuo se adentran en el mundo teatral, conocen su accionar dentro del mismo y la inquietud en proponer nuevas formas expresivas en la representación escénica se evidencian. Parte la exploración desde su interior; al proponer el montaje lo realizan disfrutando cada momento en absoluta relajación y espontaneidad, analizan las propuestas del compañero, se consolida el compañerismo dejando fluir ideas creativas alrededor de la obra de teatro contribuyendo a la ejecución rápida de la obra de teatro (Todos informes #1 y #3).

El asumirse como actores en un inicio fue complicado, desconocían lo que implica serlo (Todos informe #1); a medida que incorporaban técnicas teatrales fueron identificándose en el proceso creativo y asumiendo el rol de actores dentro de un proceso continuo de preparación.

g) **Comunión y adaptación**, Al estructurar la obra de teatro los chicos se adentran a una nueva etapa de la técnica teatral, ensayar constantemente par ir mejorando la propuesta encontrando nuevas formas de exploración y sin perder lo conseguido.

Durante los ensayos de la obra de teatro “Estaciones”, los chicos se centraron en perfeccionar la técnica teatral, se evidencio mejoría en el entrenamiento físico como en la técnica vocal, mayor afán en perder el miedo escénico, en controlar y relajar tensiones musculares a través de la respiración, concentración en la línea de acción, en optimar la presencia escénica, e ir aprehendiendo los textos (Todos informe #1). Recursos que les ayudo posteriormente en la preparación de la siguiente obra de teatro “Enclaves”.

En la preparación de la obra en los chicos se acrecienta la ansiedad en especial Fernanda (informe #1 y #2), los niveles de angustia llegan a ofuscarle ocasionando afectar algunos integrantes del grupo (Julieta y Rebeca informes #1), en el montaje de la obra de teatro “Enclaves” se contuvo los niveles de estrés, aumentando la atención de ella dentro de la obra.

En las dos obras de teatro que he realizado como Directora Teatral, en la FMOG existe buena disposición de trabajo en el grupo en general, el contacto entre compañeros ha fortalecido el desempeño teatral.

Todos los integrantes del colectivo “Integrarte”, se han apoyado en momentos de dificultad dentro del proceso creativo, cada uno de ellos han ganado protagonismo dentro del grupo, todos cumplen un papel importante para que el desenvolvimiento actoral del colectivo (todos Informe #2, ítem comunicación en equipo).

En el primer informe (#1) el montaje se centra de forma individual y en los objetivos propios a conseguir de cada uno, en el segundo informe (#2) la comunicación grupal hace fluir los ensayos, al igual que ciertos problemas de conducta son intervenidas por el grupo para mejorar el desempeño actoral.

Al igual la presentación de la obra de teatro “Estaciones” (informe #1, ítem presentación), se evaluó el desempeño individual dentro de la obra de teatro, el control de emociones y tensiones, el manejo de las técnicas teatrales. En la obra de teatro “Enclaves” (informe #3, ítem presentación), se evidencio el uso de las técnicas teatrales con mayor profesionalismo por parte del grupo, la madurez en la resolución de conflictos presentados durante la función, la independencia en su accionar, decisión junto al manejo propio de actores en la canalización de energía producida por los nervios dentro de la escena.

CAPÍTULO 4

DISCUSIÓN.

4.1. El proceso creativo en el individuo

Dentro de un proceso terapéutico en las corrientes humanistas desde Carl Rogers y las estrategias psicoterapéuticas de la Gestalt, es confrontar a los individuos con su mundo interno con la finalidad de adaptarse al medio en el que se desarrolla y en la sociedad.

Rogers (1972) describe siete etapas del proceso por el cual el individuo atraviesa para establecer cambios en su personalidad durante su experiencia en medio de un clima favorable.

1. Primera etapa

El individuo se encuentra alejado de sus vivencias, no existe comunicación que exprese sobre sí mismo, se limita a explorarlas y establece fuertes resistencias.

El sujeto no toma conciencia de su interior, sus experiencias sean determinado por su pasado, reacciona a los hechos presentes a partir de la estructura del pasado dirigiendo sus sentimientos por lo ya acontecido, sin establecer sensaciones nuevas en el presente.

Al comunicar su sí mismo, solo expresa acontecimientos externos, se evidencia el bloqueo y resistencia hacia su interior. “Hay un intenso bloque de la comunicación interna entre sí mismo y la experiencia (Rogers, C. 1972, p. 124)”

Ejemplo: En el grupo al analizar su conducta, se evidencia en los participantes el desistir del entrenamiento, la confrontación con sí mismos le lleva a reaccionar de formas ya establecidas ante situaciones de malestar.

“Nuestra educación nos ha enseñado a no hablar de nosotros mismos y a ocuparnos de los demás antes que de nosotros: <Es de poca educación hablar de uno mismo> (Moreau, A. 2009, p. 13)”

En la terapia de la Gestalt este proceso es conocido como la parte pasiva debido a que no hay interacción del organismo hacia su zona externa.

La terapia de la Gestalt identifica zonas de relación dentro del proceso terapéutico que sigue el individuo, entre ellas se encuentra:

a) Zona interna:

Toma en cuenta la parte del organismo que va desde la piel hacia el interior. “Incluye contacto con las reacciones del cuerpo a través de los nervios propioceptivos y la expresión emocional del mismo (Salama, H., 2002, p. 75)”.

Ejemplo: El grupo a nivel cognitivo, posee una percepción corporal ya construida, al realizar ejercicios de exploración comienzan a concientizar este contacto con ellos mismo, se despiertan una serie de sensaciones extrañas a su experiencia cotidiana, provocándoles malestar al realizar movimientos.

b) Zona intermedia o de la fantasía:

“Incluye los **procesos mentales**, tales como: ideas, fantasías anastróficas o catastróficas, la memoria, etcétera (Salama, H. 2002, p. 75)”.

Ejemplo: En el área cognitivo, el reconocimiento corporal es realizado a través de estereotipos estructurados, al partir de este conocimiento se dificulta la recepción de información para lograr la movilización secuencial del cuerpo.

c) Zona externa:

Es el contacto que realiza el organismo hacia su ambiente a través de los sentidos “**Va desde la piel hacia afuera** (Salama, H. 2002, p. 75)”.

Ejemplo: Al comprender las nuevas áreas corporales, la comunicación con el otro se hace presente, el área social cambia, la integración del grupo comienza a fortalecerse, cada uno posee protagonismo y las relaciones comienzan a fluir.

d) Continuo de conciencia:

Quiere decir que se ha integrado el organismo en conjunto con su ambiente y ha ido eliminado lo que no es necesario o bloquea su desarrollo.

2. Segunda etapa

El individuo se da la oportunidad de vivir sus experiencias dentro del grupo en el entrenamiento teatral, y las expresa de forma superficial sin develar la creatividad.

Ejemplo: Al expresar lo simbólico en el grupo, comienza a surgir conversaciones ajenas al entrenamiento, se dispersa la atención, surgen movimientos que no están dentro de los ejercicios, los movimientos se conciben irresponsablemente ejecutándose de forma rápida para culminarlos sin afrontar los problemas que éstos siguieren, recurren a reacciones elaboradas antes situaciones de malestar alejándose del proceso creativo, se apoyan en justificaciones para no continuar limitándose en su accionar.

Esta descripción, en la Gestalt se ubica como bloqueos en el desarrollo de la terapia.

Ejemplo: Al enfrentarse en primera instancia con el entrenamiento e ir percibiendo la dificultad que este implica los integrantes interrumpen el proceso.

“Postergación, es decir el individuo interrumpe la acción de cierre de la Gestalt dejándola para otro momento (Salama, H. 2002, p. 77)”.

Ejemplo: En algunos participantes del grupo se pierde la concentración y expresan palabras “no puedo”, “soy lento”, justificando su conducta e impidiéndose explorar dentro de sí.

“Desensibilización, o sea que la persona bloquea su sensibilidad y no siente (Salama, H. 2002, p. 77)”.

Ejemplo: Los movimientos comienzan a ejecutarse de forma torpe y sin precisión, no comprenden la fluidez y el mecanismo de ciertos ejercicios.

“Proyección, significa que el paciente no establece la figura clara (Salama, H. 2002, p. 78)”

Ejemplo: En ocasiones la concientización de las actividades que se desarrollan en proceso creativo se bloquean y solo llegan a percibirse como obligación al ejecutarse.

“Introyección, es cuando la persona utiliza “debos” y “tengos” que pertenecen al Pseudo yo (Salama, H. 2002, p. 78)”

Ejemplo: al explorar la creatividad en conjunto el grupo lo realiza, pero al momento de exponer la creatividad por medio de improvisaciones solos en presencia de los demás, lo efectúan a través de movimientos pequeños, utilizan solo las extremidades y tratando de acabar lo más rápido posible.

“Retroflexión, significa que el paciente “mete hacia dentro” de él la energía (Salama, H, 2002, p. 78)”.

Ejemplo: Al especificar ciertos movimientos de partes específicas del cuerpo, los primeros segundos lo realizan, posteriormente cambian el ejercicio e involucran otras partes corporales.

“Deflexión, es cuando la persona evita que la energía localice el objeto relacional y se dirige hacia objetos sustitutos (Salama, H. 2002, p. 78)”.

Ejemplo: Durante el entrenamiento el esfuerzo psíquico y mental se encuentran presentes; En ciertos participantes la falta de tolerancia durante el proceso, tienden a perder el control sobre ellos, produciendo problemas de comportamiento afectando al grupo con su actuar y proceder.

“Confluencia, significa que el paciente pierde sus límites en los demás (Salama, H. 2002, p. 78)”.

Ejemplo: En la corporalidad del lo chicos se evidencia la falta de entrenamiento corporal, se ubican tenciones a nivel de los hombros, al igual la cintura, los movimientos suelen ser faltos de proyección y otras partes del cuerpo donde la energía esta acumulada, se evidencia la falta de un procedimiento adecuado que les haya permitido fluir la energía, al continua ejercitación se aplica para que mane la energía, pero en algunos chicos se dificulta la canalización.

“Fijación, es cuando la persona no puede evitar que la energía continúe su recorrido y se desenergetice (Salama, H. 2002, p. 78)”.

3. Tercera etapa

El paciente se concibe como verdaderamente es, desarrolla la expresión simbólica en del proceso creativo.

Ejemplo: Poco a poco con el entrenamiento continuo el grupo se adapta a la dinámica, se esfuerzan por concientizar los ejercicios y llegan a generar una conciencia corporal; proponen nuevos ejercicios y los desarrollan con los otros; aceptan nuevos retos al aplicar más complejidad en los ejercicios, expresan sentimientos sin basarse en experiencias pasadas; expresan vivencias que se encontraban reprimidas; estructuran su actitud hacia el trabajo teatral; reconocen las contradicciones que generan en el proceso.

En la Gestalt se tiende a utilizar herramientas que facilite la expresión con contenidos afectivos, que ayude a mejorar los comportamientos cotidianos. Se explora en el presente acontecimientos pasados ubicándoles en el “aquí y ahora”.

La Gestalt utiliza recursos como la actuación para hacer consciente lo que hacemos y lo que queremos hacer, a través de la espontaneidad, en un proceso creativo aplicando la concentración en los actos a realizar, direccionándose hacia los problemas inconclusos de cada participante.

4. Cuarta etapa

Al sentirse comprendido y aceptado el cliente comienza a fluir con mayor libertad.

Ejemplo: Al aplicar las técnicas teatrales los participantes exploran y rebasan experiencias de su existencia, al expresarlas a través de la creatividad lo realicen caudadamente, en ellos, estas experiencias comienzan a ser tramitadas, y se alejan de las estructuras que han ido estableciendo para sostenerlas. Aborda la construcción de la experiencia con mayor plasticidad, concientizan como se han estereotipado reacciones hacia el entorno y cuestionan sus reacciones. Al experimentar estas sensaciones la frustración y la ira se hacen presentes confrontando la experiencia con sí mismo.

5. Quinta etapa

Al internalizar las expresiones, conducta y experiencias, se aumenta la flexibilidad, la libertad y el flujo orgánico.

Ejemplo: El trabajo corporal en el grupo se realiza con mayor facilidad, se expresan con libertad sin temer a ser condenados, la expresión creativa se vincula con el presente, se arriesgan ante experiencias nuevas a pesar del temor o desconfianza que éstas les provoquen, cada uno de los participantes del grupo reconoce sus propios sentimientos ya existente y nace un deseo de alcanzar su “yo” verdadero, los bloqueos para interiorizar sus propios sentimientos se van desvaneciendo, establecen responsabilidad con su propia vida y la comunicación interna mejora.

En la Gestalt el individuo se hace responsable de su existencia, se independiza de los factores externos de los cuales se regía y se regían, es capaz de elegir lo que es conveniente en su vida, establece autonomía ante demandas que otros requerían de él, se identifica como individuo único.

La oración modificada de la Gestalt (Moreau, A. 2009, p. 45):

Yo soy responsable de mi existencia.

Tú eres responsable de tu existencia.

Yo hago lo que quiero y tú haces lo que quieres.

Yo no he venido a este mundo para satisfacer tus esperanzas.

Tú no has venido a este mundo para satisfacer
mis esperanzas.

Tú eres tú y yo soy yo.

Si por suerte podemos encontrarnos así,
entonces será maravilloso.

Si no es maravilloso, tenemos poco que hacer juntos.

6. Sexta etapa

Esta etapa se refiere a la relajación de sentimientos, la vida y la construcción de la experiencia.

Ejemplo: Al usar las técnicas de improvisación, los participantes recurren con mayor facilidad a experiencias propias de forma inmediata enriqueciendo su creatividad, la contienda con su psique a parado, se genera en ellos el interés por realizar el entrenamiento y retienen la información otorgada, el cuerpo a adoptado hábitos que contribuyen a la creatividad, expresando en lenguaje verbal como no verbal, las dificultades de la comunicación interna se ha ido superando al rebasar los límites que impedían el fluir del proceso creativo; Han alcanzado madurez al resolver conflictos internos y externos.

Para alcanzar esta etapa descrita por Carl Rogers, la Gestalt las ubica dentro de las siguientes fases:

“**Reposo:** Representan el equilibrio y punto de inicio de una nueva experiencia. Se asume el estado de vacío fértil en el cual están presentes todas las potencialidades para que emerge una nueva Gestalt (Salama, H. 2002, p. 77)”.

Ejemplo: En el proceso creativo se explora y confrontan las emocionalidades de los participantes, a medida que continúan los ejercicios, los chicos asumen mayor responsabilidad con sus experiencias, se preparan para enfrentarse a nuevos retos que les contribuya su propio reconocimiento de sí mismo y a su vez comprenden que lo corporal se encuentra ligado con lo mental.

“**Sensaciones:** Determina la identificación en la zona interna al **sentir físicamente algo que todavía no se conoce.** Es el surgimiento de una necesidad que provoca una tensión aún no conocida. Es el darse cuenta de la sensación aunque la figura no se ha formado (Salama, H. 2002, p.77)”.

Ejemplo: En el entrenamiento físico, se genera una serie de reacciones: miedos hacerse daño, no querer cometer errores, no evidenciar que no comprenden, entre otros. Una serie de conflictivas que no han pasado a ser conscientes y profundizadas y solo se han expresado externamente, sin realizar una relación interna.

“Formación de figura: Se establece la figura clara de la necesidad y se concientiza el objetivo de la sensación. En esta etapa **el organismo ha diferenciado lo que pertenece y necesita satisfacer**. Esta localizado en la zona intermedia o de la fantasía (Salama, H. 2002, p. 78)”.

Ejemplo: Los chicos se concentran en la secuencia de los ejercicios, comienzan a saber que si dirigen su foco de atención, los movimientos se generan en su cuerpo.

“Movilización de la energía: Se reúne la energía indispensable (energetización), para llevar a cabo lo que la necesidad demanda. Se potencia la energía planteando hacía la acción, diferentes alternativas dentro de la zona intermedia (Salama, H. 2002, p. 78)”

Ejemplo: El uso correcto de la respiración es el motor para realizar un entrenamiento adecuado, el grupo comienza a canalizar la energía necesaria que requiere cada ejercicio evitando las tenciones, el mal manejo corporal y lesiones.

“Acción: En esta etapa ocurre el paso a la parte activa movilizado al organismo hacia el objetivo racional. Se actúa ya en contacto con la zona externa (Salama, H. 2002, p. 78)”

Ejemplo: En el entrenamiento la disposición de trabajo se transforma, acoplan ejercicios nuevos, se aprenden a conocer más a profundidad con el compañero y entran en la dinámica del proceso creativo.

“Precontacto: Se **identifica el objeto relacional** para contactar. El organismo localiza la fuente de satisfacción y se dirige hacia ella (Salama, H. 2002, p. 79)”.

Ejemplo: Con la experiencia en un escenario, cada uno de los chico del grupo comienza generar objetivos en su trabajo como actores, estos objetivos que en un inicio se establecieron personales, son la pauta para efectivizar su desempeño dentro del entrenamiento, con el fin de conseguir buenos resultados.

“Contacto: **Se establece el contacto pleno** con el satisfactor y se experimenta la unión con el mismo. El organismo obtiene placer ante la necesidad que está satisfaciendo (Salama, H. 2002, p. 79)”.

Ejemplo: En el proceso creativo los cimientos del grupo se han fortalecido, cada uno de ellos se apoyan dentro del grupo, conocen sus reaccionan saben manejarlas para seguir creciendo en conjunto.

“Poscontacto: En esta etapa **se inicia la desenergetización, buscando el reposo** junto con los procesos de **asimilación** y de **alienación** de la experiencia, dentro del continuo de conciencia (Salama, H. 2002, p. 79)”.

Ejemplo: Al realizar de forma continua el entrenamiento teatral, el grupo ha conseguido estabilizar identificaciones creativas, se encuentra en la facultad de iniciar un proceso de creación hacia la satisfacción de una nueva experiencia y seguir madurando en el camino que éste implica.

7. Séptima etapa

El individuo se maneja de forma individual como en su ambiente ya sin necesidad del terapeuta.

Ejemplo: Los chicos comienzan concebirse como actores estructurándose dentro de su mundo interno que lo expresan en las actitudes y aptitudes en el desempeño teatral como personal.

El compañerismo se ha fomentado en la confianza y respeto que cada uno de ellos ha construido dentro del grupo, aceptan su personalidad y se expresan sus pensamiento y sentimientos libremente como parte del proceso, se experimenta e interpreta las nuevas situaciones como nuevo y no como algo pasado.

El individuo ha seguido un proceso llevándole a satisfacer sus necesidades, encontrándose con sí mismo, estructura sus experiencias con seguridad; la relación con su ambiente ha mejorado y se encuentra en el camino hacia la autorrealización.

(Remitirse al análisis de la matriz psicología y teatrales expuesta en el capítulo 4°)

4.2. El proceso creativo en el teatro

El instrumento del actor es el cuerpo el cual expresa en el escenario al espectador, es por eso la importancia de establecer un adecuado habito corporal en los actores.

La teoría de Grotowski (2006), plantea que al trabajar el cuerpo en el actor se conecta con su imaginación activando la creatividad percibiendo de forma distinta a la ya establecida la percepción de su vida.

Ejemplo: Dentro del grupo se comienza un entrenamiento actoral partiendo de la ejercitación corporal, al principio se observa la dificultad en realizarlos, más allá de la cognición que el grupo posee, es a su vez la falta de hábitos actorales los que se evidencian.

Con el trabajo físico, los chicos despiertan actitudes que les revoca a construcciones estereotipadas de sí mismos, comienza a surgir confrontación entre el cuerpo y la mente, la incomodidad, frustraciones, iras, entre otros; son sensaciones que emergen en el contacto con ellos mismos.

En el entrenamiento corporal se encuentra ligado a lo psíquico despertando recuerdos inconscientes como conscientes formados en el transcurso de la vida.

Para Grotowski (2006), el mantener un constante entrenamiento contribuye a rebasar los impedimentos que se hallen en el interior del individuo, a partir de ese momento la creatividad comienza a evolucionar.

“El resultado es una liberación que se produce en el paso del impulso interior a la reacción externa. El impulso y la acción son concurrentes: el cuerpo se desvanece, se quema, y el espectador sólo contempla una serie de impulsos visibles (Grotowski, J. 2006, p. 11)”.

El trabajo físico contribuye a reparar posturas naturales del cuerpo atrofiadas por la comodidad y por situaciones psíquicas, que se han construido con el pasar del tiempo en los individuos, ocurre que pasa desapercibidos y se habitúan como fenómenos normales.

El actor en el teatro está sometido a la observación de espectadores exigiendo en el actor un manejo apropiado, de energía, proyección y actitud dentro del escenario.

En el entrenamiento físico se conecta lo psíquico, a medida que el actor moldea su cuerpo la perspectiva de su realidad cambia, afronta situaciones de conflicto interno y se prepara para adquirir nuevos desafíos.

Ejemplo: Poco a poco el entrenamiento en los chicos ha provocado superar limitaciones mentales y físicas, han concientizado aspectos orgánicos que sean mecanizado y a su vez movimientos que se han ido estereotipando en sus vidas.

La respiración se ha tomado en cuenta en los chicos, a medida que sigue su entrenamiento incorporan el correcto uso de la respiración, saben que es el motor para realizar ejercicios y con una colocación adecuada su trabajo es mucho más creativo. Se ha develado en todos los participantes ansiedad por el contacto visual como en algunos el contacto corporal.

Al darse cuenta de estos aspectos cada uno de los chicos se maneja y lo asume dentro de su exploración interna, la responsabilidad de ir concientizando el porqué de estas situaciones e ir eliminando los bloqueos para enriquecer el proceso creativo como su vida personal.

Para Stanislavski (2009), las emociones que experimenta el actor son impulsos que le llevan a explorar la creatividad y a madurar su preparación teatral. El entrenamiento físico al que se somete el actor desata sensaciones estimulantes al contacto íntimo consigo mismo en lo corporal y en lo psíquico, las percepciones que adquiere inciden en su visión del mundo y de sí mismo. Por lo tanto, el conocimiento de destrezas corporales cobra importancia si el actor toma en cuenta todo lo que ha ido adquiriendo en su proceso creativo; las experiencias vivenciales, la atención, la imaginación, la destreza corporal, el manejo de la voz, la expresividad, la pasión, el impulso, entre otros; enriquecen la creación artística. “Sólo a través de la sensación interna del movimiento puede aprenderse a comprenderlo y sentirlo (Stanislavski, K. 2009, p. 93).”

Al explorar la creatividad se evidencia el contacto con el intelecto ya que integran la personalidad, psicomotricidad y percepción; elementos que integran el motor en el teatro.

Al estimular con el entrenamiento físico al actor, promueve a la creatividad y el intelecto y se determinan factores como: la fluidez, flexibilidad, originalidad y elaboración, aspectos que se toman en cuenta al utilizar las técnicas teatrales.

Para Chejov (1987) el actor se vincula con la creatividad en una estrecha relación. El actor con deficiencias creativas recurre a sustitutos de la originalidad, es decir, incorpora estereotipos descalificando la veracidad en la creación auténtica en el escenario, ya que dichas apariencias reemplazan los verdaderos sentimientos artísticos del actor y sus emociones.

Ejemplo: Los chicos incorporan el trabajo creativo y se perciben como actores creadores, se trazan metas y desafíos a cumplir, poco a poco entre ellos valoran lo conseguido en su entrenamiento actoral, se plantean objetivos personales a lograr y estos se convertirán en los objetivos escénicos a alcanzar.

Según Poveda (1973), las situaciones que vive el actor principiante en el proceso teatral son interpretadas como derrota para el participante en entrenamiento.

El actor traduce una derrota sentida como signo de inferioridad y hay en su raíz una discordancia entre lo posible y lo real, entre lo improvisado y lo esperado. Discordancia, inadaptación, emociones dolorosas o al menos desagradables, actúan en el mismo sentido despertando la tensión del sujeto sobre sí mismo (p. 37-38)

A medida que continúa el entrenamiento los principiantes en actuación tienen que vencerse a sí mismo, partir desde sus experiencias vivenciales, librarse de convencionalismos para usar la creatividad en el desempeño artístico.

Ejemplo: En los primeros entrenamientos, se evidencia la timidez a realizar ciertos trabajos corporales, miedo a cometer errores, al expresarse con la voz, su volumen era bajo y su dicción no era clara, el contacto visual se dirigía al suelo; con el pasar de los entrenamientos, fueron mejorando en la expresión corporal, la voz, fue tomando forma y nace dentro de los chicos la confianza ante las acciones que realizan produciéndoles seguridad al contacto visual como físico entre ellos.

Sus cuerpos han optado posturas que evidencian el trabajo desarrollado en el proceso creativo, el grupo se fortalece y su interacción crece, cada uno de los participantes son más autónomos e independientes de manera personal como en su accionar teatral

Para Stanislavski (2009; 2010), la expresión objetal, se precisa dentro del lenguaje no verbal favoreciendo la expresión en escénica, la utilización de recursos reales o imaginarios que utiliza el actor permite la creación libre en su labor teatral.

La teoría de Stanislavski (2009: 2010) establece que el actor siempre busca ir más allá, no encerrarse en los límites, no prohibirse y cohibirse, sino comunicar por necesidad expresando por medio de su intervención en de un escenario.

En el teatro se integra el lenguaje verbal como el no verbal, contribuyen a la expresión de la creación teatral, produciendo en el sujeto espíritu sensoperceptivo en su sentido artístico. El entrenamiento forja en los individuos conciencia de sí mismos en su accionar de la vida.

“El teatro purifica en la palabra – podemos añadir en el gesto – las pasiones y la emotividad; las hace claras a la conciencia elaborándolas de las oscuras formas de la vida irracional, transfiriéndose y colocándolas en su orden conceptual, en el cual se integran y se ajustan como elementos de una filosofía de la vida (Poveda, D. 1973, p. 70)”

Terrance (citado por Poveda, A. 1973), afirma que a medida las personas se involucran más en la realidad del mundo van somatizándose, generando cuerpos que responden a sus vivencias. Su creatividad se bloquea. La personalidad se determina y se genera por las aptitudes en la manifestación teatral.

A medida que los sujetos se convierten en adultos su cuerpo somatiza sus experiencias, se protegen hacia la demanda del medio en el que interactúan. Al encontrarse en un entrenamiento teatral experimentan concientizan y cuestionan su actuar en lo cotidiano; se permiten evolucionar en sus sensopercepciones induciendo su comportamiento hacia los demás.

Ejemplo: Los chicos al realizar improvisaciones, conocen los bloqueos que se han generado e impiden el paso de la creatividad, utilizan las técnicas teatrales como un recurso para ir explorando y superar los límites que se presentan en su proceso.

Comienzan a establecer responsabilidad y persistencia por romper movimientos ya establecido y estereotipados, se enfatizan por asumir nuevos retos y concientizan que al ir sobrepasando barreras, cambia su actitud como aptitud y establecen un protagonismo dentro del grupo.

Poveda (1973) determina factores que impiden la fluidez de la creatividad, se instauran como una sombra que no deja a la imaginación trabajar, se coloca en la psique humana generando convencionalismo. Las represiones impiden explorar las capacidades de los individuos e inhiben la creatividad.

En el desempeño teatral del grupo se ha visto como ellos, en el proceso pasan por los distintos bloqueos y como los van eliminando para realizar un beneficioso trabajo actoral.

a) Bloqueos de la percepción:

Impide la claridad de ver el problema, se bloquea el conocer diferentes razón de ciertas situaciones y solo actúa de una manera determinada.

- Dificultad para aislar el problema, El sujeto solo percibe lo que quiere percibir.

Ejemplo: Al inicio del entrenamiento algunos de los integrantes del grupo, desertan del mismo, los ejercicios les produce frustraciones que se niegan a asumirlas.

A medida que continúa el entrenamiento, los chicos comienzan a enfrentarse a sus problemáticas y siguen en el proceso enfrentándose a sí mismos.

- Limitación causada por la limitación excesiva del problema, Existe poca o nada interés por concientizar las causas del problema,

Ejemplo: En algunos chicos poseen miedo al error, evitan equivocarse y realizan ejercicios sin sentido.

- La incapacidad de definir términos, Es importante la comprensión y el entendimiento del problema para que exista una predisposición al resolverlo.

Ejemplo: Los participantes comienzan a concientizar su mundo externo a medida que comprenden su interés por el entrenamiento teatral comienza a rendir frutos.

- La incapacidad de utilizar todos los sentidos para la observación. Es saber discriminar los componentes en su profundidad con la ayuda de los cinco sentidos.

Ejemplo: con la aplicación de ciertas técnicas teatrales los chicos despiertan sus sentidos para la exploración interna como externa. Los chicos han ampliado sus sentidos dentro del grupo que conocen como intervenir de forma independiente y autónoma en algún problema que se presente en el colectivo.

- Dificultad de percibir relaciones remotas. Es la dificultad de construir y dar a conocer conceptos. De saber la solución y no saber realizarlas.

Ejemplo: Esta dificultad no se ha presenciado en el grupo cada uno de ellos, con el pasar de los entrenamientos expresan su sentir y saben cómo accionarse dentro del grupo.

- Dificultad de no investigar lo obvio. Ciertas funciones orgánicas como conductas se realizan de forma mecánica, no hay una concientización de actos y se obstaculiza las soluciones posibles.

Ejemplo: Los chicos ha mecanizado en el transcurso de su vida ciertas funciones del organismo, una de ellas es la respiración, donde solo se utiliza lo básico. Al conocer que la respiración es el motor de resistencia de ciertos ejercicios, los chicos concientizan la respiración en todo el entrenamiento teatral.

Sus conductas también entran en estereotipos que se manejan a lo largo de sus vidas, al utilizar la improvisación comienzan a descubrir que pueden ir más allá de lo establecido y exploran en movimientos fuera de lo convencional.

- Incapacidad de distinguir entre la causa y efecto. No distinguen entre la causa del problema y el resultado en sí.

Ejemplo: En el entrenamiento se manifiestan justificaciones para evitar realizarlo, poco a poco los chicos se enfrentan a ideas que se insaturado en sí por el entorno y conocen que son capaces de realizar y aptar nuevos desafíos.

b) Bloqueos Afectivos – Emocionales:

Estos bloqueos se instauran en la psique humana impidiendo realizar el proceso creativo, se han construido durante la vida de los individuos, afectando la capacidad riesgo e inseguridad en el trabajo teatral.

- Temor a equivocarse o hacer el ridículo, *Ejemplo, el miedo a la burla del compañero o de cometer errores, es lo primero que se trabaja con los chicos en el proceso creativo. Los participantes han realizados movimientos absurdo, ridículos y tontos que ha servido para la construcción de las obras y eso a enriquecido el no temer explorar y mostrar movimientos.*
- Aferrarse a la primera idea que se nos ocurre, *Ejemplo: A realizar movimientos y al pedirles que exploren otros se les dificultaban, solo concebían al primero que se les ocurría, posteriormente comenzaron a darse cuenta de que pueden explorar otros que desafíen sus creencias y establezcan otras.*
- Rigidez de pensamiento, *Ejemplo, En el caso del autismo, el procedimiento es ir rompiendo las estructuras que establece, con la finalidad de explorar en la creatividad, es un trabajo diario en el entrenamiento, para evitar caer en estructuras estereotipadas y sin sentido; se ha conseguido obtener movimientos más libres y con contenido emocional.*
- Sobre motivación para triunfar rápidamente, *Ejemplo, el conseguir resultados rápidos lleva a los chicos a no ser tolerante con el trabajo, se acrecienta la ansiedad y abandonan el trabajo teatral, al concientizar que el resultado no es lo importante sino el proceso, el grupo genera paciencia y seguridad en lo que quieren lograr. En el autismo por la estructura que poseen en su accionar en la vida, se trabaja más la paciencia y persistencia en el proceso, obteniendo movimientos espontáneos que se han mantenido la intención hasta el momento de presentar la obra de teatro.*
- Deseo patológico de seguridad, *Ejemplo: los chicos han conseguido un trabajo en un ambiente de seguridad y confianza donde han explorado su interior y lo han mostrado hacia sus compañeros y posteriormente al espectador.*

El trabajo teatral, los participantes no han buscado una seguridad extrema, ya que existiría conflicto en la presentación. Su desempeño se ha ubicado profesionalmente, así el grupo se preparan para la presentación de la obra de teatro.

- Temor a los instructores y desconfianza de los compañeros, *Ejemplo: El oficio teatral siempre se ha realizado en la confianza de parte de todos los que integramos el proceso creativo, la instructora y el grupo, el ambiente está dentro de la confianza y seguridad. En el proceso creativo, los chicos han expresado ocurrencias, bromas que ha llevado a generar solidez y fluidez en el trabajo del colectivo.*

c) **Bloqueos Socioculturales:**

La sociedad rige a los sujetos a dirigir sus acciones dentro de conductas, pensamientos y acciones establecidas y conformistas. La creatividad rompe y desafía esquemas convencionales e indaga en contenidos para obtener cambios.

- El deseo de adaptarse en una norma aceptada.
- Debemos ser ante todo prácticos y económicos.
- No es de buena educación ser muy curiosos ni es muy inteligente dudar de todo.
- Darle importancia a la competencia o a la cooperación.
- Demasiada fe en la lógica y en la razón.
- Tendencia a adoptar una actitud de todo o nada.
- Demasiado o muy pocos conocimientos sobre el tema.
- Creer que no vale la pena permitirse fantasear.

Ejemplo: los bloqueos socio-culturales no son de importancia en los chicos, no se ha registrado en ellos la presencia de los anteriores ítems.

Pero en los padres de familia, todos se hacen presentes, requieren una institución que instaure a sus hijos dentro de las demandas de la sociedad, en sus actitudes y

comportamiento se puede evidenciar la presencia de estos ítems, la cual no se analizara ya que la tesis está enfocada dentro de otros parámetros.

d) Bloqueos Cognitivos.

Impiden indagar en la creatividad, los sujetos se apegan a lo lógico racional.

Ejemplo: En los chicos existe problemas en los estereotipos que sean construido por el entorno, los bloqueos cognitivos se rebasan con mayor facilidad y los resultados es la fluidez en la creatividad.

e) Bloqueos Conativos:

Se hace presente la actitud y el compromiso de los integrantes en la impartición de estrategias a utilizar en el proceso creativo.

Ejemplo: Los chicos se han involucrado en adquirir conocimiento y comprender las técnicas teatrales asumiéndose como actores profesionales.

Durante el proceso han a travesado por varias dificultades que le contribuido a madurar y a situarse dentro del entrenamiento como del grupo. Al establecer un proceso en tres etapas, la primera, la aplicación de las técnicas teatrales; la segunda, ensayos alrededor de la obra de teatro; y la última, la presentación de la obra de teatro, han demostrado en las tres etapas responsabilidad y entrega en el trabajo que han ejecutado.

Si bien el arte escénico no cumple ninguna utilidad física tangible en la sociedad, como medio de producción, contribuye al crecimiento profesional y al estilo de vida de las personas concebidas como artistas y que se encuentran en el camino de concebirse como tal.

¿Por qué nos interesa el arte? Para cruzar nuestras fronteras, sobrepasar nuestras limitaciones, colmar nuestro vacío, colmarnos a nosotros mismos. No es una condición, es un proceso en el que lo oscuro dentro de nosotros se vuelve de pronto transparente. En esta lucha con la verdad íntima de cada uno, en este esfuerzo por desenmascarar el disfraz vital, el teatro, con su perceptividad carnal, siempre me ha parecido un lugar de provocación. Es capaz de

desafiarse a sí mismo y a su público violando estereotipos de visión de juicio y sentimiento; sacando más porque es un reflejo de hábito, cuerpo e impulsos internos del organismo humano. Este desafío al tabú, esta trasgresión, proporciona el choque que arranca la máscara y que nos permite ofrecernos desnudos a algo imposible de definir pero que contiene a la vez a Eros y a Carites (Grotowski, J, 1987, p. 16).

(Remitirse al análisis de la matriz psicología y teatrales expuesta en el capítulo 4º)

4.3. Diálogo coherente entre ambas intervenciones

Al analizar el proceso creativo dentro de las teorías humanistas de la Gestalt y de Rogers, y las teorías teatrales en especial de Stanislavski y Grotowski, se llega a establecer trabajo que se ha realizado con el grupo integrarte y el desarrollo de las capacidades teatrales en conjunto de la autoconcepto.

Se puede manifestar los cambios de percepción y aceptación de sí mismos y como se adaptan dentro de los procesos creativos con el fin de alcanzar un autorrealización artística como teatral.

Al aplicar las técnicas teatrales según Stanislavski se modifica características en la estructura de la personalidad, de la conducta y en las condiciones fisiológicas, conceptos aceptados de la misma forma según Carl Rogers.

Explorar el mundo interno de los individuos y expresarlas hacia el grupo y al espectador, comunican su interior, utilizando la creatividad. Las vivencias son un recurso para la expresión del proceso creativo.

Los teóricos teatrales coinciden con Carl Rogers (2005) “En este intento de descubrir su auténtico sí mismo, el cliente emplea relaciones para explorar y examinar diversos aspectos de su propia experiencia y para reconocer y enfrentar las profundas contradicciones que a menudo descubre (p. 105)”.

Dentro de los procesos terapéuticos humanistas estudiados como en las teorías teatrales empleadas, es importante la concientización del mundo interno de los

sujetos, ya que al conseguirlo produce cambios en sus sensopercepciones del individuo y la comunicación de su entorno. "...lo que experimento en un momento dado está presente en mi conciencia y cuando está presente en mi conciencia, también lo está en mi comunicación (Rogers, C. 2005, p. 105)".

El entrenamiento corporal ubica al grupo a realizar esfuerzo físico y la conexión con el mundo interno, si no existiera esta conexión la exploración solo sería superficial y los actores acoplarían nuevos movimientos establecidos.

"Las direcciones fundamentales que adopta el proceso terapéutico es la libre experimentación de las reacciones viscerales y sensoriales del organismo, sin que el sujeto haga esfuerzos por reaccionarlas con el sí mismo (Rogers, C. 1972, p. 81)".

Según Carl Rogers, al igual que las teorías teatrales coinciden, en que el individuo explore su mundo interno más allá de lo superficial, "Como artista creador el actor no debe copiar meramente las apariencias externas de la vida, ni transmitirle al espectador la vida como es, porque hacerlo es ser un retratista antes que un creador, el trabajo del actor consiste en interpretar la vida en todas sus facetas y profundidades (Chejov, M. 1987, p. 18)".

El ambiente en donde se desarrolla el proceso de los individuos tanto en las teorías humanista como teatrales coinciden en un ambiente libre de condenaciones ya que suelen ser amenazar la creatividad.

A medida que continua el proceso de intervención comienza a parecerse a la persona lo que es, valorando más su proceso de encuentro a sí mismo y tiene confianza en expresar libremente sus propias decisiones.

La Gestalt como Carl Rogers, establecen que alcanza una mejor comprensión de sí mismo, el individuo es ser más abierto a sus experiencias, rebaza las represiones y comienza aceptar mejor sus actitudes y cambia la relación con los otros. Propósito que de igual manera se aplica en las técnicas teatrales.

Según Rogers (citado en Engler, B. 1996, p. 329) "Un entrenamiento empático de las experiencias de una persona es útil para entenderla y por consiguiente para comprender los procesos de la personalidad".

En la actuación se conjuga los criterios de Rogers como de la Gestalt, en el trabajo corporal pensamientos, sentimientos, emociones, sensaciones, resultado de sus experiencias vividas de cada uno de los participantes incluyendo la expresión oral, en el proceso creativo.

Los ejercicios teatrales pueden parecer simplistas “pero si se hacen con decisión, ayudan a vivir emociones intensas, a veces excepcionales, y conseguir cambios parciales. Son los trampolines para la mejora de la vida interior y exterior (Moreau, A. 2009, p. 270)”

Los procesos psíquicos como teatrales tiene que profundizarse para conseguir la vinculación de sí mismo, de los individuos, el trabajo no puede ubicarse en lo superficial ya que solo se conseguiría respuestas sobrepuestas a la realidad.

La Gestalt utiliza la expresión corporal para indagar el mundo interior y representarlo hacia el exterior. Estimula a las personas y desinhibe las manifestaciones espontaneas, buscar libertad psíquica para efectuar movimientos. Al igual que en las técnicas teatrales utiliza el contacto consigo mismo, introyectan los obstáculos que se presentan y los concientizan “quien o quienes lo constituyen, si son los demás o soy yo, cuales son mis posibilidades, mis limites (Moreau, A. 2009, p. 350)”.

El trabajo grupal en el entrenamiento teatral como en la Gestalt devela las relaciones entre los participantes. Con la continuidad de los ejercicios cada uno de los integrantes se afirma dentro del grupo, toman conciencia de las perspectivas erróneas y verídicas que el otro tiene ante ellos y cambias su accionar partiendo de sus propias convicciones.

Al realizar el encuentro con sí mismo y los cambios que involucra a los demás, los procesos creativos como terapéuticos han contribuido al autoconcepto de los integrantes del grupo.

Al principio reconocerse como individuos capaces de producir una obra de teatro junto a la exploración de la creatividad era muy leve el sentirse capaces de realizarlo, posteriormente al dotar al grupo con técnicas teatrales sirvió como estrategia para la autodescubrimiento y para mostrar su trabajo en el escenario, afectando en su aptitud

y actitud, en reconocerse como actores en proceso de entrenamiento y capaces de mostrar al público la madurez personal como crecimiento profesional alcanzada; interiorizando lo que son ellos mismos y teniendo la facultad de conseguir objetivos personales como profesionales en el proceso creativo.

4.4. ¿Dónde queda la discapacidad intelectual y el autismo?

El proceso de investigación se centra en adultos con discapacidad intelectual y autismo y la aplicación de técnicas teatrales para la estructuración de su autoconcepto.

Al continuar con la investigación se establece un cambio en la visión propia como instructora y directora de artes escénicas ante el trato con el grupo.

Se observa en los participantes, la facultad de comprender y ejecutar todo lo requerido por las técnicas teatrales, no sé hacer distinción, ni se los ubica como personas con discapacidad intelectual y autismo; esta percepción ha sido concientizada al realizar el estudio.

Las exigencias que requiere el trabajo escénico, han sido desempeñadas como cualquier grupo dentro de los estándares “normativos”, sin ninguna distinción de sus facultades intelectuales como de comportamiento.

Esta visión a contribuido a no desvalorar las capacidades de cada uno de los participantes posee, permite establecer claramente en ellos; estrategias escénicas en el desempeño por conseguir su autorrealización personal como profesional.

De manera personal el trabajar con personas con discapacidad intelectual y autismo nunca fue un impedimento, se considera personas símiles, capaces de adquirir sin ningún problema técnicas teatrales durante el proceso creativo.

A medida que continuaba el entrenamiento surgieron conflictos por parte del grupo que impedía la comprensión ante lo que se explicaba, siempre se tenía en cuenta que los problema no surgía de ellos, sino por parte de la instrucción, que no facilitaba el entendimiento de las técnicas, así se comenzó a crear estrategias para que el grupo entienda lo optimo a conseguir en el trabajo teatral.

En los primeros encuentros con el grupo, la frustración en la investigación surgieron, los resultados no eran los mismos a los que se esperaba, pero se entendía que eso sucede con cualquier grupo, es así que se cambia la metodología, los ejercicios tomaban un camino más largo, pero al final se conseguía los resultados esperados.

La paciencia del grupo como en la instrucción emergieron y los resultados conquistaban y sobrepasaban lo esperado, más bien la creatividad comenzó apoderarse de aquellas horas donde surgieron la primeras líneas de escenas para la obra de teatro.

Se entendió que el secreto estaba en las ocurrencias e impulsos que surgían en los participantes, ciertas reacciones y movimientos, no estaban mal realizados sino que eran la forma de expresar y estos podían usarse para la construcción de escenas

La poética teatral, se encuentra en los movimientos innatos de cada participante del grupo, que tal vez esos errores, no lo eran, ahí se encontraba las herramientas necesarias y en el espacio teatral existía el material suficiente al cual recurrir para implementar en la construcción de la obra de teatro.

En los encuentro los chico comenzaba a fluir sin ningún temor poco a poco se habrían a sus propios compañeros, los errores se trasformaron en ocurrencias para utilizar en ciertas escenas.

El trabajo escénico se construyo a través de las ideas, exploraciones, comentarios, errores, que surgieron por parte del grupo en su exploración en el proceso creativo.

El trabajo se centra en entregar a los chicos el conocimiento de las técnicas y que ellos la utilizaran responsablemente y con madurez en su vida como al realizar la obra de teatro.

Al concebirse los chicos como actores van más allá de presentar obras de teatro, sino en adoptar un estilo de vida, en eliminar represiones que se han generado por las demandas del exterior, llegar a comprender y concientizar situaciones que provoquen cambios en ellos mismo y en la interacción con los demás.

Ir adoptando en sus decisiones elegidas respeto hacia sí mismos, apropiándose de la funcionalidad que pueden llegar a establecer en la sociedad, dentro de un margen propio sin interferencia de la opinión y las condiciones a las que quieren ser sometidos, luchar por conseguir el respeto de los demás en cada comportamiento propio a través de la aceptación de que así son y así tienen que ser, sin importar el prejuicio de los otros.

CONCLUSIONES

Al aplicar las técnicas teatrales junto a un proceso terapéutico humanista basados desde la teoría de Carl Rogers y la Gestalt, en adultos con discapacidad intelectual y autismo, los resultados son viables beneficiando su independencia y autonomía que fortalece su actuar en su entorno familiar como social.

Las técnicas teatrales dan la oportunidad de explorar su interioridad, el contacto real con sus capacidades físicas como psíquicas producen un camino eficaz en la elaboración del autoconcepto y una nueva perspectiva de vida en las personas con DI y autismo.

Con las técnicas teatrales y un proceso terapéutico humanista se creó una relación entre la naturalidad y deslumbramiento, los nueve adultos con discapacidad intelectual y autismo, reconocieron sentimientos verdaderos y reafirmaron su autoconcepto como individuos auto-independientes y capaces de ejecutar habilidades y motivaciones nuevas.

Las teorías de Carl Rogers y de la Gestalt conjuntamente con las técnicas teatrales brindan la oportunidad de experimentar y comprender aspectos propios que no se concientizaban en la cotidianidad, obteniendo como consecuencia un mejor entendimiento de su auto-concepto.

Finalmente, al seguir un proceso terapéutico de la mano de las técnicas teatrales se estimula la resolución de conflictos que se presentan en su convivir diario, decidiendo responsablemente su accionar, reafirmandose como adultos independientes y capaces de tomar decisiones para su propio bienestar.

RECOMENDACIONES

Entre las recomendaciones, se podría incorporar otras corrientes psicológicas, contribuyendo al crecimiento de las personas con discapacidad intelectual y autistas y otorgándoles recursos para su accionar en sí mismos, en su entorno y la sociedad.

También se recomienda optar por otras técnicas actorales de distintas escuelas teatrales que son importantes y ubican al actor dentro de otra concepción con la finalidad de incrementar el desarrollo de la independencia y autonomía posibilitando la reafirmación de la personalidad en los adultos con discapacidad intelectual y autismo.

BIBLIOGRAFÍA

- Bruscia, K. (1991). *Case studies in music therapy*. USA: Editorial Barcelona publishers
- Chejov, M. (1987) *Al actor*. Buenos Aires: editorial Quetzal, Buenos Aires,
- Dicaprio, N. (2000). *Teorías de la personalidad*. México: editorial MCGRAW-HILL.
- Engler, B. (1996) *Introducción a las teorías de la personalidad*, México: editorial MACGRAWHILL.
- Gay, L.R. y Peter Airasian (1990), *Investigación educativa*, USA: editorial Kenneth.
- Goleman, D. (1996). *La inteligencia emocional*. Buenos Aires: editorial Javier Vergara.
- Grotowski, J. (2006). *Hacia un teatro pobre*. México: Editorial siglo veintiuno.
- Hernandez, R. (1998). *Metodologías de investigación*. México: 2da. Edición, Editorial McGraw-Hill.
- Katz, G. (2010). *Discapacidad intelectual*. México: editorial McGrawHill.
- Kleinke, C. (1998). *Principios comunes en psicoterapia*. Bilbao: 4ta. Ed. editorial Publidisa.
- Moreau, A. (2009). *Ejercicios y técnicas creativas de gestaltterapia*. Barcelona: 4ta. Ed., editorial Sirio.
- Pellettieri, O. (1999). *Tradición, modernidad, posmodernidad*. Argentina: editorial Galerina.
- Poveda, D.(1973). *Creatividad y teatro*, Madrid: editorial Narcea.

- Rogers, C. (1972). *El proceso de convertirse en persona*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Rogers, C. (2005). *Camino al ser*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Salama, H. (2002). *Psicoterapia Gestalt*. México: 3ª ed. editorial Alfaomega.
- Sechovich, G. (1999). *Expresión corporal y creatividad*. México: editorial trillas.
- Stanislavski, K. (2009). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. España: editorial Alba.
- Stanislavski, K. (2010). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. España: editorial Alba.
- Stanislavski. (1999). *El arte escénico*. Madrid: Editorial Siglo veintiuno.
- Stanislavski, K. (1988). *Un actor se prepara*. México: Editorial Diana.
- Vasilachis, I. (2007). *Estrategias de investigación cualitativa*. Argentina: editorial Gedisa.
- Verdugo, M. (2011). *Discapacidad Intelectual*. España: editorial Alianza.
- Verdugo, M. (2002). *Retraso mental*. Madrid: editorial Pirámide.
- Yin, R. (s/f). *Investigación sobre estudio de casos*, Applied Social Research Methods Series. New Delhi: 2da. Ed. Vol. 5.