

Guía de teatro escolar en español





MINISTERIO DE EDUCACIÓN

Subdirección General de Cooperación Internacional

Edita:

© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA

Subdirección General de Documentación y Publicaciones

Consejería de Educación

c/ Sheinovo 25, 1504, Sofía, Bulgaria

www.educacion.gob.es/bulgaria

Catálogo de publicaciones del Ministerio

www.educacion.es

Catálogo general de publicaciones oficiales

www.060.es

Fecha de edición: diciembre 2011

NIPO: 820-11-351-2

Maqueta: Grafimax 02 Ltd.

Diseño: Los propios autores

Dirección General

Celia Arana Rezola

Coordinación Editorial

José Félix Barrio Barrio

Francisco García Deza

Rubén García Gómez

Imágenes: Blagovesta Stefanova Slavova, Licencia Creative Commons, Clipart ETC y diversos autores.

Guía de Teatro Escolar en Español



MINISTERIO DE EDUCACIÓN

Subdirección General de Cooperación Internacional

© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA

Subdirección General de Documentación y Publicaciones

Consejería de Educación en Bulgaria

2011

ÍNDICE

PRESENTACIÓN Y AGREDECIMIENTOS	6
I. INTRODUCCIÓN	7
II. PRIMEROS PASOS COMO DRAMATURGO	8
III. LA OBRA ¿CREAR O ADAPTAR?	10
a) Creación	12
b) Adaptación	17
IV. LOS ACTORES	21
Juegos y dinámicas	24
V. ENSAYOS Y PUESTA EN ESCENA	29
VI. DECÁLOGO/RESUMEN	38
VII. BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS	39

Autores

Adela Castro López
Alejandro Tortolero Domínguez
Almudena López-Quiñones
Ana Isabel Díaz García
Liliana Cabrera Giménez
Marcela Angelova Pindikova
Roberto Carlos Martín Padrón
Rocío Rubio Moirón
Rubén García Gómez
Víctor Vilardell Belasch

PRESENTACIÓN

El primer Festival Escolar Europeo de Teatro en Español se celebró en Praga en 1994. La iniciativa tenía como finalidad mostrar el buen nivel de español que lograba el alumnado de los Institutos y Secciones Bilingües. Bulgaria participó por primera vez en 1999 al celebrarse en Sofía el Festival Europeo. Desde entonces, se organiza anualmente un Concurso Nacional de Teatro Escolar en Español para seleccionar los dos grupos que representarán a Bulgaria en el Festival Europeo. En febrero de 2012 tendrá lugar la XIII edición del concurso.

Desde hace un par de años es requerimiento de la Consejería de Educación que todas las Secciones Bilingües de Bulgaria presenten una obra de teatro al concurso. Si bien los profesores búlgaros que voluntariamente quieran participar en el teatro son siempre bienvenidos, la realidad demuestra que la responsabilidad de la organización de esta actividad recae principalmente en los profesores españoles del programa. Aunque una vez pasado el concurso la ilusión y satisfacción de los alumnos suele compensar con creces el esfuerzo realizado, hay que reconocer que de septiembre a febrero, cuando se celebra el certamen, los profesores dedican mucho tiempo y energía a esta actividad. Deben seleccionar una obra y adaptarla a los requisitos de la convocatoria, hay quien decide crearla a medida para el concurso, después vienen muchas horas de ensayo, con frecuencia surgen problemas no siempre fáciles de solucionar.

Esta Guía es el producto de un trabajo en grupo en el que han participado profesores que han pasado con éxito la prueba de preparar una obra de teatro con alumnos búlgaros que estudian español. Quieren, en primer lugar, orientar y ayudar a los profesores que se inician en la dirección teatral, tarea que se les ha encomendado y que suele asustar en un primer momento, y desean también compartir su experiencia personal con el resto de compañeros. El resultado es una publicación muy práctica, rica y amena, que pretende ser de utilidad para los profesores de todos los países donde se celebran festivales o concursos de teatro escolar en español en el ámbito del programa de Secciones Bilingües.

Agradecimientos

La Dirección agradece a los autores su esfuerzo creativo y su dedicación, a Francisco García Deza por su labor de coordinación y revisión, a Blagovesta Stefanova Slavova, la autoría de la mayor parte de las fotos que ilustran la guía, a los alumnos que han participado en el Concurso de Teatro y que han cedido su imagen y a todos los que de una u otra manera han contribuido a que esta publicación pudiera realizarse.

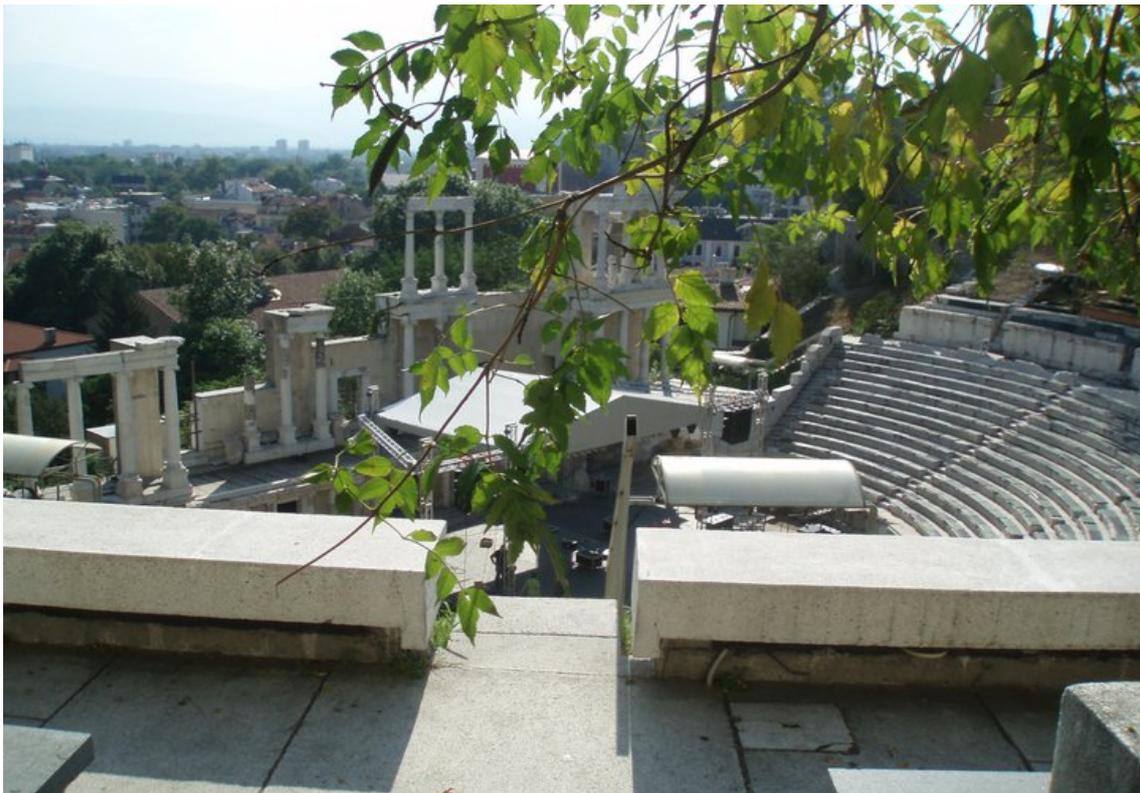
I. INTRODUCCIÓN

Comienza el curso y recién llegados se nos encomienda la tarea de montar una obra de teatro con nuestros alumnos, estudiantes de español. ¡Horror! ¿Qué hago? ¿Por dónde empiezo?

La mayoría de los profesores, vírgenes en esto del teatro, nos damos cuenta en ese preciso momento de lo útiles que nos hubieran resultado unas clases extra de baile, de teatro o de expresión corporal porque, pensamos: “hacer teatro no debe ser nada fácil y dirigir una obra... tampoco tiene pinta de serlo”

Así, cual padres primerizos, nos preparamos a dar a luz nuestra primera obra de teatro, arriesgándonos a que resulte todo un éxito o a que sea un fracaso estrepitoso.

Pues bien, lo primero que debemos saber es que en el montaje de una obra de teatro escolar no hay fracasos, porque todos los que hemos tenido el placer de trabajar en un proyecto de estas características hemos aprendido lo siguiente: lo importante del concurso no es ganar, sino aprender, enseñar y crecer.



Cuando termina el día y observas que tus alumnos -que no ponen demasiado interés en la literatura o en la geografía, que bostezan con la historia o que están dispersos en su universo hormonal-, están deseosos de quedarse trabajando una, dos o cinco horas más después de las clases, cuando ves que les brillan los ojos por aprender y por comprender cuál es el significado de todo lo que hacen o dicen mientras actúan, cuando no paran de animar a sus compañeros a que participen en el taller de teatro al año siguiente, es entonces cuando comprendes que, si no fuese por ellos, nosotros, los profesores, no seríamos nadie, que son ellos, sus necesidades y sus

ansias de trabajo y conocimiento, los que nos hacen ponernos nuevos límites y aprender, aprender a enseñar cada día más.

Por ello, por sus necesidades y las nuestras propias, el teatro se convierte, cada año, en lugar de reunión, confidencias y aprendizaje. Con el objetivo de calmar los primeros miedos e inquietudes hemos creado esta Guía de Teatro, en la que encontrarás consejos para seleccionar o crear una obra de teatro escolar y organizar su puesta en escena.

En definitiva esta guía está escrita desde la experiencia personal de los autores y su objetivo es, ante todo, orientar y ayudar a los compañeros recién incorporados a las Secciones Bilingües en esta tarea.

II. PRIMEROS PASOS COMO DRAMATURGO

Todos hemos sido espectadores de obras teatrales, nos hemos sentado en un patio de butacas, se han apagado las luces y la vida ha comenzado a dibujarse sobre las tablas, de una manera mágica, ante nuestros ojos.

Muchos de nosotros, además, hemos estudiado Filología Hispánica y conocemos el Teatro Clásico; sabemos cómo están estructuradas las obras, cómo se desarrolla la acción, cómo se mueven los personajes entre discursos y bambalinas... Por ello, no debemos asustarnos, tenemos la capacidad de aplicar lo aprendido, poniéndolo en marcha a través de la imitación.



El teatro escolar tiene un papel que desempeñar a todos los niveles de la expresión y la creatividad, desde el juego espontáneo hasta las creaciones artísticas individuales y colectivas más elaboradas.

Al participar en un concurso teatral, como es nuestro caso, debemos atenernos a ciertas normas establecidas,

comunes a todos los participantes en el concurso, que se especifican en las bases de la convocatoria anual.

Así, nuestro principal *objetivo* es seleccionar una obra adecuada para el concurso, para ello podemos adaptarla o crearla. En esta Guía trataremos de hacer hincapié en ambos criterios de selección.

Pero el teatro en la escuela es algo más y lo resume perfectamente el escritor y pedagogo italiano, Gianni Rodari cuando afirma que “*crear una ficción dramática es para los niños el aprendizaje de la función social de los individuos. Es ensayar la*

democracia, crear espacios de libertad y descubrir la propia identidad dentro del cuerpo social”.

Antes de nada, recordemos *los objetivos* del concurso de teatro:

El objetivo principal de esta convocatoria es que la actividad de teatro escolar en español desarrolle valores educativos, motive el interés por el aprendizaje de una lengua extranjera y la adquisición de una nueva cultura, valore el trabajo en equipo y refuerce la convivencia entre los participantes.

Otros objetivos son:

- Promover y divulgar la lengua y la cultura españolas.
- Reforzar la satisfacción de los estudiantes por sus conocimientos del español al percibir las posibilidades de comunicación y de disfrute estético en las representaciones teatrales.
- Participar en un intercambio artístico, lúdico y amistoso con estudiantes de otros centros.
- Dar a conocer y valorar las posibilidades creativas de las actividades teatrales de los centros.
- Fomentar la expresión dramática como forma artística de comunicación y como herramienta de aprendizaje de una lengua.



En cuanto a *las bases* del concurso, se deja libertad a los autores para que puedan proponer las obras que estimen de interés para el público al que se dirige el teatro,

generalmente niños y adolescentes. Las obras deberán haber sido escritas por autores españoles contemporáneos o también podrán ser adaptaciones de autores españoles. Las obras deben tener un tiempo máximo de duración, entre 45 y 50 minutos, y no deben actuar más de 8 actores.

Además de todas las tareas implícitas en la preparación de la obra de teatro, cada grupo participante deberá elaborar, al menos en parte, *los decorados, la música, el atrezzo y el vestuario* para cada obra.



Resumiendo, nuestro objetivo es usar el teatro como una actividad pedagógica, a través de la que aprenderemos, enseñaremos y continuaremos creciendo como individuos y como grupo.

En nuestro caso, como profesores de una lengua extranjera, el teatro en español permite, asimismo, acceder a las tradiciones culturales, así como a la reflexión sobre el mundo contemporáneo.

III. LA OBRA, ¿CREAR O ADAPTAR?

Una vez superado el pánico inicial de saberse director de teatro, las dudas y problemas derivan hacia otro lado: la elección de la obra.

Acudes asustado a la biblioteca del centro para consultar libros, entras en Internet en busca de una obra salvadora, preguntas a tus amigos, conocidos y expertos.

Pensamos: “El público... ¿le gustará? No, Demasiado surrealista... ¿Repetir una obra? No, mejor innovemos... Una comedia, claro, pero... y ¿si no se ríen?... Entonces, una tragedia... pero... y ¿si se ríen?”



Dudas y más dudas nos atacan. Entre este frenético ir y venir de ideas, de repente, una incertidumbre alocada nos viene a la cabeza: ¿Y si escribiese mi propia obra?

Cuando uno se plantea la posibilidad de crear una obra propia debe valorar los pros y los contras que supone, por un lado, escribir una obra de teatro y, por otro, tener que adaptarse a los requisitos del concurso y al nivel de español de los alumnos.

Ahí surge la gran duda: ¿Adaptar o crear?

Esta pregunta es casi imposible de responder, porque el profesor es quien debe medir sus fuerzas ante tal hazaña.

En este apartado no vamos a decantar la balanza por creación o adaptación, sino que reproduciremos los pensamientos y dudas que seguramente todos los que han creado obras (e incluso los que no) han sufrido en sus propias carnes.

La primera cuestión, básica y primordial, es: ¿Tengo una idea suficientemente buena e innovadora como para crear una obra que funcione dentro de un concurso de teatro escolar?

Si la respuesta es NO, deja entonces de leer este apartado de la Guía y pásate directamente al de “ADAPTACIÓN”, porque sin una buena idea no hay obra posible. Aunque pueda resultar una obviedad, lo primero que uno debe tener en cuenta necesariamente es la idea. A partir de la idea, nacerá el guión y el guión es el esqueleto de nuestra obra. Por mucho que podamos cambiarlo o retocarlo, el guión será la columna vertebral que nos sustente y apoye en los ensayos.

Si la respuesta es SÍ, una segunda cuestión: ¿Esta gran idea que tengo es adecuada para el público al que me dirijo?

Si la respuesta es NO, volvemos a dejar este apartado de la Guía, porque si no es adecuada al público juvenil al que nos dirigimos habrá dos problemas: el primero de ellos es que el jurado descartará nuestra obra para ser una de las posibles candidatas al premio (no olvidemos que en el Concurso, uno de los requisitos para seleccionar la obra es el de la adecuación de la temática a la edad de los

participantes); el segundo problema es que nuestros jóvenes actores y el público (en su mayoría también jóvenes) no se involucrarán lo bastante en el proyecto.

Si la respuesta es SÍ, entonces pasemos a la tercera duda: *Tengo una gran idea adecuada para el público juvenil pero ¿seré capaz de escribirla?*



El eterno mito de la hoja en blanco. Sí, un mito. No es que pretendamos despreciar el proceso creativo, ni mucho menos, pero nos permitiréis dos pequeñas divagaciones sobre el proceso de escritura.

- En primer lugar, la famosa frase atribuida a Pablo Picasso de que *“las musas te pillen trabajando”* es una buena lección de humildad; se puede ser un genio, pero la genialidad se demuestra trabajando, así que la única forma de perder el miedo es escribiendo.
- La segunda divagación es que el proceso creativo y de escritura no termina hasta el mismo momento en que la obra llega a escena en el estreno, porque, a lo largo de los cinco meses de que disponemos, la obra deberá ir reescribiéndose para llegar a lograr buenos resultados hasta el mismo momento (exacto) de estrenar la obra.

Instrucciones para seguir leyendo: si has respondido a todas las preguntas con un SÍ alto, claro y convencido puedes pasar al siguiente punto. Si has respondido a alguna de ellas con un NO, tienes dos opciones, olvidarte de leer este apartado y empezar a leer seriamente el de “ADAPTACIÓN”, o volver a reformularte las preguntas para contestar a todas que sí y lanzarte al fabuloso mundo de la escritura juvenil.

a) Creación

Antes de empezar a escribir la obra, de desarrollar la idea, la acción dramática, no podemos pasar por alto el lugar donde se van a mover nuestros personajes, ni el tiempo en el que se van a desenvolver ¿Por qué es tan importante esto? Pues,

porque dependiendo del contexto tendremos que escribir acotaciones que indiquen los cambios de escena, entradas y salidas de personajes o referencias discursivas del espacio y del tiempo.

Directamente relacionada con estos dos aspectos se encuentra la puesta en escena, de la que hablaremos en un apartado independiente.

No nos debe resultar difícil escribir o adaptar una obra teatral, ya que, como profesores, somos lectores y críticos a un mismo tiempo.



Sin embargo, para que la creación sea más fácil, debemos atenernos a unas normas y/o pautas partiendo de los recursos con los que contamos para alcanzar nuestro objetivo.

Por ejemplo, hemos de tener en cuenta que se trata de la escritura de una obra por encargo, tal y como hacían Lope de Vega y sus contemporáneos. Los límites de la obra vendrán impuestos por la convocatoria del Concurso de Teatro, dónde y cuándo queramos presentarla, o por los alumnos participantes, en el caso de llevarse a cabo sólo para la escuela o el instituto donde se vaya a representar. Así pues, iremos formulando preguntas que nos ayudarán a desarrollar la idea en un proceso que permita completar el guión.

Una obra teatral no es más que una trama, una historia que, en lugar de ser contada por un narrador, se desarrolla por la acción y los diálogos de los personajes que actúan directamente ante un público, con ayuda de las acotaciones y de un director.

Teniendo esto en cuenta, distribuiremos la trama en tres partes, cada parte se corresponderá con un momento de la acción: *planteamiento, nudo y desenlace*.

Desde el teatro clásico ésta es la estructura más fructífera, la mejor entendida y apreciada por el público.

Grosso modo, en el planteamiento presentaremos a nuestros personajes, en el nudo estos tendrán que lidiar con un conflicto y en el desenlace la acción vendrá marcada por la resolución y desarrollo de dicho conflicto.

Al escribir podemos extraer ideas de nuestro entorno, podemos consultar las noticias del periódico, o de nuestros propios alumnos, además de plasmar nuestra propia experiencia. Incluso, podemos inspirarnos en la Historia. Así lo hacía el propio Lope de Vega y lo explicaba en *El Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*.

Lope de Vega tenía muy en cuenta a su público. Lo conocía muy bien, como actor y como empresario teatral, así que no le supuso mucho esfuerzo darles lo que querían. Nosotros no debemos obviar esto.



Si nuestro público es joven, ¿cómo le vamos a ofrecer un clásico de nuestras letras sin la debida adaptación? ¿Cómo darle una obra fuera de su contexto, de su mundo, de lo que ellos observan y entienden?

Ahora bien, no podemos olvidar tampoco el nuestro: somos profesores transmitiendo unos conocimientos lingüísticos, una experiencia del mundo... Aunque somos conscientes de que el teatro divierte, no debemos dejar de lado la función didáctica.

“Educar al pueblo”, pensaban los Ilustrados del siglo XVIII, y así lo llevaron a las tablas dramaturgos neoclásicos como Moratín. Según la opinión más extendida, una buena obra debe aunar estos dos parámetros: divertir (y por tanto darle al público lo que más le gusta) y enseñar (guiarles en su modo de vida).

Uno de los principales puntos a tratar son las unidades de acción, tiempo y espacio.

A la hora de crear una obra para el Concurso hay que tener en cuenta los pocos recursos con los que se disponen, de *escenografía*, de luces... A pesar de que este tema se trate en otros apartados, solo un apunte sobre el tema.

Para que la obra funcione mejor y para evitar tener que usar elementos de los que quizás no se dispongan, quizá un buen consejo es reducir al máximo el espacio, el tiempo y la acción.

Unidad de Acción: La acción son los sucesos a través de los cuales se cuenta la historia. Siempre tienen que estar enmarcados en una ubicación espacial y temporal. A través de la acción presentaremos a nuestros personajes y el desenlace de la propia historia. Es por ello que ésta siempre está enmarcada, aunque solo sea contextualmente, en las unidades de tiempo y espacio. Así, dentro de cualquier obra, clásica o moderna, la acción ocurre en un lugar preciso, durante un tiempo determinado. Cuando hablamos de unidad de acción nos referimos a un solo hecho o acción central.



Unidad de Tiempo: El tiempo en una obra teatral no es como el tiempo real, el autor selecciona momentos y los encuadra en su propio marco temporal para que el espectador entienda la historia.

Por ejemplo, en el teatro de la antigüedad, la unidad de tiempo hacía referencia a una jornada, desde la salida hasta la puesta de sol.

Unidad de espacio: Es el sitio donde ocurre la acción en un tiempo determinado. En nuestro caso los lugares pueden variar pero debemos tratar de encuadrarlos en un único espacio. Eso es la unidad de espacio, que la acción transcurra en un solo lugar.

La unidad tiempo, lugar y acción es indivisible y sin ella no existe la obra. Toda estructura de guión debe jugar con estos tres elementos unidos entre sí.



Una de las principales características del teatro clásico era la imitación de la propia realidad y, para que esta relación pudiera darse, los dramaturgos debían respetar y cumplir las tres unidades: acción, tiempo y espacio.

El teatro no es una entidad abstracta, sino que va dirigido a un público, esto es algo que no debemos perder nunca de vista, nuestra obra va dirigida a un público y en nuestro caso concreto, a un público muy determinado (estudiantes búlgaros de español).

Por ello, debemos saber combinar a la perfección los conceptos horacianos de “enseñar deleitando”, porque somos directores de teatro, pero también profesores.

Sin embargo, tampoco debemos olvidar que el público mayoritario es búlgaro con un nivel de español no bilingüe, por lo que las referencias verbales a este tipo de cambios (espacio, tiempo, acción) no siempre pueden ser entendidas (a menos que estén acompañadas por otros elementos no lingüísticos).

Una de las primeras decisiones en la creación de una obra es el *género* a tratar:

¿Drama? ¿Comedia? ¿Tragicomedia? La mayoría de las obras que han ganado el concurso han sido comedias. Tal vez esto no sea importante pero, si nos centramos en aspectos más pedagógicos, la comedia sea quizás una buena forma de afrontar ciertos rasgos lingüísticos y culturales que quizás la tragedia no permita, como las diferencias en el humor, en la gesticulación...



Si llevamos una buena tragedia a escena y se hace mal, nuestra creación puede convertirse en un vodevil ridículo y grotesco (alejado de nuestra idea principal de

drama), pero en cambio una comedia mal llevada puede ser más salvable teatralmente hablando (opinión valorativa sin ningún valor académico).

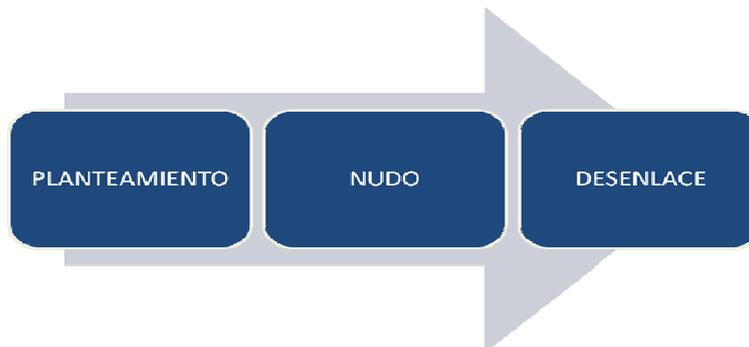
A la hora de crear nuestra propia obra, debemos tener en cuenta *la división formal* a la que debemos someterla.

Al plantearse cómo separar las escenas o actos (es decir, las transiciones dramáticas), un buen método para romper la acción es o bien usar luces y sombras (que el teatro lo permite) o usar música.

Ahora bien, se debería evitar que las escenas fuesen muchas para lograr una cierta unidad de acción (por lo mencionado anteriormente); una puesta en escena sencilla no está reñida con la calidad final de la obra.

En cuanto a los *actores*, recordemos que durante la Edad Media estaba prohibida la escena para las mujeres y los papeles de estas los interpretaban jóvenes imberbes con voz suave y melodiosa. En el mundo del teatro no hay límites: un chico puede disfrazarse de mujer o a la inversa, del mismo modo que un mismo actor (siempre que la escena lo permita) puede interpretar más de un papel.

En cuanto a la *duración máxima* de la obra, hemos de recordar que ésta no debe sobrepasar los 45/50 minutos. Un buen truco es asignar pequeñas unidades de tiempo a nuestro guión, de forma que el discurso dramático se resuelva de la siguiente forma: 15 minutos para el planteamiento, 15 minutos para el nudo y 15 minutos para el desenlace.



Es imprescindible recordar que tendremos que estar dispuestos a la reescritura continua del guión. Los ensayos y la puesta en escena son la clave para que podamos llegar a los criterios exigidos y al equilibrio de las unidades de acción, tiempo y espacio.

b) Adaptación

En este apartado vamos a centrarnos únicamente en una serie de aspectos a tener en cuenta si terminamos decantándonos por adaptar una obra ya escrita.

La adaptación del texto para el fin que nos ocupa no se podrá realizar en una sola fase, sino que habrá que someterlo a múltiples readaptaciones en función de las necesidades específicas que vayan surgiendo durante los ensayos.

Debemos seleccionar una obra que se ajuste a los criterios marcados en las bases del concurso: autor español, contenido adecuado a las características de los actores y del público al que va dirigida, etc.

Una vez que la hayamos seleccionado, la someteremos a una primera fase de adaptación para comprobar si resulta posible ajustarla a las características que necesitamos que tenga. Por ejemplo, si hemos encontrado una obra que nos parece adecuada pero el número de personajes excede el número de actores permitido, antes de aceptarla o rechazarla definitivamente, debemos comprobar si es posible suprimir alguno de los personajes sin que esto afecte al sentido o si varios personajes pueden ser representados por un mismo actor.

Es bueno que antes de empezar con el proceso de selección y adaptación de la obra contemos ya con el *elenco de actores* que van a participar en la obra para tomarlos en consideración a la hora de hacer las modificaciones. En la primera adaptación, no es indispensable que hayamos seleccionado ya a los actores. A veces, especialmente si es nuestro primer año en el instituto, necesitamos esperar a que pasen algunas semanas de curso para conocer a los alumnos; mientras tanto, podemos trabajar en la promoción de la actividad de teatro para que decidan sumarse al proyecto.



Una vez que contamos con los actores, viene la segunda fase de adaptación, en la que tendremos que hacer el *reparto de personajes* y el ajuste de sus características a las del actor. En el proceso de selección podríamos decidir con qué alumnos nos quedamos en función de los personajes que tenemos, pero este método no parece el más apropiado cuando estamos hablando de teatro escolar, en el que se les debe transmitir a los alumnos el valor del esfuerzo y la ilusión.



Si los personajes femeninos y masculinos de una obra no coinciden con el número de chicos y chicas con los que contamos como actores, debemos ver si alguno de los chicos puede encajar en la trama como personaje femenino o si alguna de las actrices puede representar un papel masculino.

Otro punto que puede requerir *la adaptación del personaje a las características físicas* del actor o actriz es el de las descripciones físicas. Si en la obra original la descripción física del personaje no se ajusta a la de nuestros actores, tenemos que valorar la posibilidad de caracterizarlos artificialmente. La mayor parte de las veces, este problema se puede solucionar con una simple peluca para simular el color o corte de pelo, con unas gafas que evidencien un problema de visión o con un relleno que simule una mujer embarazada, pero en otras ocasiones la transformación no es tan sencilla, por eso debemos plantearnos adaptar el texto para que sea este el que se adapte a nuestros actores.

Entre los aspectos que vamos a considerar al hacer las modificaciones necesarias en la obra, uno de los más importantes es el *tiempo de representación*. Difícilmente vamos a encontrar una obra que se ajuste a los 45/50 minutos de los que disponemos en el concurso, lo más probable es que lo sobrepase. Por eso, entre nuestras primeras acciones como adaptadores estará el recorte del tiempo. No se trata simplemente de suprimir texto, también hay que tener en cuenta el tiempo que se emplea en los gestos, en los silencios y en el desplazamiento de los actores por el escenario. Para ganar tiempo, habrá ocasiones en que nos resulte más provechoso suprimir una escena con sólo tres líneas de texto que otra con 15 líneas, todo depende de los segundos consumidos por los elementos no textuales a los que nos acabamos de referir.

Al principio es mejor hacer una adaptación comedida, aunque sobrepasemos el tiempo del que disponemos. No vamos a recortar mucho texto hasta que hayamos hecho los primeros ensayos y veamos cómo reaccionan los alumnos.

No debe suponer un problema el tener que retocar el guión de la obra todas las veces que sea necesario, incluso días antes de la representación. Dicho esto, tampoco debemos dejarnos llevar por la fiebre remodeladora, los cambios que insertamos necesitan tiempo para madurar y, a veces, requieren dos o tres ensayos

antes de encajar en la obra. Para garantizar que todo este trabajo no es en vano, las adaptaciones que hagamos deben estar bien pensadas y consensuadas con todos los miembros del grupo de teatro; además, debemos apuntar todos los cambios realizados, para que no se nos pasen por alto.

A los alumnos les encanta participar en la adaptación de la obra proponiendo supresiones del texto, modificaciones del vocabulario, etc. Sus aportaciones son siempre valiosas, porque ayudan a que se involucren más en la obra y también porque es un ejercicio para practicar el español.

Aconsejamos que, en el caso de que la obra cuente con más de un director, el trabajo de adaptación no se reparta ya que si cada director adaptara la obra siguiendo sus propios criterios, el resultado final podría ser una obra inconexa o con importantes desequilibrios de estilo. En ocasiones ocurre que lo que uno suprime en el primer acto porque lo considera una anécdota prescindible, alcanza enorme relevancia en el último acto, hasta el punto de que la obra no se entiende sin ese detalle. Si esto sucede en un trabajo de adaptación conjunta, no habrá problema, simplemente se revisa lo suprimido y se vuelve a incorporar; sin embargo, si la adaptación de los actos se ha hecho por separado, resulta más difícil encontrar el punto de desequilibrio.



Pensemos también en cómo se construye el carácter de los personajes. En el guión teatral, la forma de ser de estos se revela a través de sus propias acciones o de las descripciones que otros personajes hacen de ellos, por tanto, cuando suprimimos un gesto, un silencio o un trozo de texto debemos tener en cuenta hasta qué punto esas omisiones pueden afectar a la caracterización del personaje.

Cuando sometemos una obra al proceso de adaptación, de alguna manera estamos creando un producto nuevo, una nueva obra que nos pertenece y que podemos moldear a nuestro antojo. Sólo así se entiende la inclusión de música o bailes que no fueron pensados por el autor original pero que abren una nueva dimensión expresiva.

No perdamos de vista que, a través del teatro, nuestros alumnos buscan también un vehículo de expresión propia y, lo que en origen era una obra que tuvo su sentido en el contexto en el que se creó, puede servirnos ahora para expresar las inquietudes e intereses de un público y unos actores que no son los mismos. En este punto, hay que ser especialmente cuidadoso, tratando de encontrar el equilibrio entre el respeto al espíritu de la obra original y la transformación de esa obra en pro de nuestros intereses y el de nuestros alumnos. Aquí es donde cobra más importancia su participación. Aunque la primera fase de adaptación sea labor nuestra, una vez que contamos con el grupo de actores, ellos deben estar presentes en las reuniones de trabajo para modificar el texto, colaborando activamente en las decisiones que se toman. Así nos aseguraremos de que en el resultado final no es sólo nuestra voz o la voz del autor original la que se escucha, sino también la voz de los alumnos.

IV. LOS ACTORES

Sería recomendable que tanto la selección de la obra como la adaptación o, en su caso, la creación, sean consensuadas con los actores. La dirección del montaje no debe ser autoritaria, sino compartida, es decir, el profesor debe servir de guía, monitor y ayuda.

Un consejo: antes de escribir nada, debemos pensar en el o los *personajes protagonistas*: ¿Qué conflicto deben resolver? ¿Cuál es el contexto en el que se mueven: familia, amigos, gustos?... Es decir, debemos crear a un ser apropiado para protagonizar la historia que queramos contar.

Hemos de tener en cuenta que en el teatro, son las acciones del protagonista y sus interacciones las que lo definen como personaje.



A partir de ese mundo del protagonista y de su conflicto será más fácil incluir a los *restantes personajes*: antagonistas, secundarios, colectivos, alegóricos... Los requisitos del concurso nos obligan a contar con un máximo de 8 actores y, en ocasiones, no tendremos actores del mismo sexo que el personaje al que tienen que interpretar.

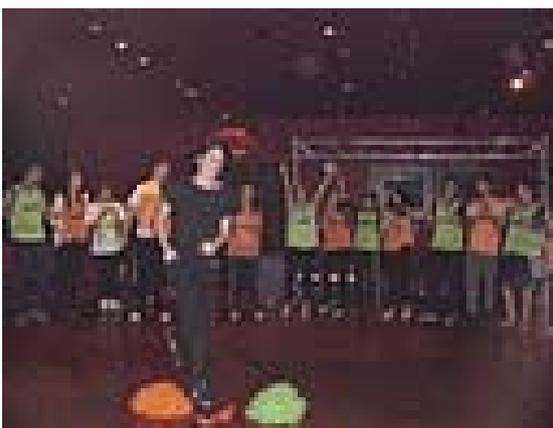
La parte más importante de nuestra obra la constituyen, los actores, y por ello debemos tener en cuenta su edad, su nivel lingüístico, su cultura general, sus características psico-fisiológicas, su capacidad artística y creativa, etc.

La obra depende prácticamente de los actores que lleven a cabo la representación. El problema es decidir quiénes serán los afortunados que representen al instituto en el grupo de teatro.

En algunas ocasiones, esta no será una tarea difícil, puesto que podemos encontrarnos con que no muchos estudiantes se comprometen realmente o con que algunos no están dispuestos a asistir a los ensayos de manera voluntaria después de la jornada escolar.

Sin embargo, en la mayoría de los casos, muchos alumnos están dispuestos a colaborar y a disfrutar de la experiencia que les ofrece la participación en el concurso. Esta experiencia va desde compartir muy buenos y divertidos momentos en los ensayos con compañeros nuevos o conocidos y con el profesor, hasta la posibilidad de ganar el Concurso Nacional y participar en el Festival europeo de Teatro en Español, que se celebra año tras año, y en el que conocerán a estudiantes de otros países y de otras Secciones Bilingües.

Es por esto por lo que, seguramente, nos veremos obligados a realizar una *selección de actores* en mayor o menor medida. No hay una fórmula mágica para esto, pero sí podemos dar algunos consejos basados en la experiencia.



Organizar un pequeño “taller de teatro” al comienzo del curso escolar resulta una experiencia muy interesante y divertida a la par que útil tanto para los estudiantes como para el profesor encargado de dirigir la obra de teatro.

Este “taller” podría realizarse en tan solo un par de sesiones, aunque lo ideal sería más de dos sesiones; el número de sesiones y horas empleadas para ello dependerá del profesor y del grupo de alumnos.

La primera sesión consistirá en una toma de contacto en la que los participantes se conozcan unos a otros, en la que se intente crear un grupo dinámico y se resuelvan conflictos a través de actividades colectivas que fomenten la solidaridad, la tolerancia y el respeto. Además, sería un buen momento para introducir actividades -de las que hablaremos más adelante- de relajación, de percepción, motrices y de

expresión, que nos servirán para liberar tensiones y para ir entrando en materia interpretativa.

La siguiente sesión, sin dejar de lado las actividades de precalentamiento, debería enfocarse más a la representación de estados de ánimo, emociones e improvisación.

El profesor debe formar parte de estas actividades puesto que lo que se persigue es la creación de un grupo de iguales y será desde el interior mismo del grupo desde donde pueda tener una perspectiva que permita observar qué actores tienen un mayor potencial o cuál es el papel que mejor se adaptaría a cada uno de ellos (más cómico, más melancólico, más gruñón, etc.)

En el caso de que se tengan ciertas dudas para seleccionar a los actores y para que estos se conozcan mejor entre sí, se puede hacer una selección previa de actores y que sean ellos los que valoren cuál es la obra que consideran más adecuada a sus posibilidades y sus gustos.

La recomendación de todos los que participamos en esta guía es que, puesto que nos esperan unos cuantos meses de duro trabajo, de compartir horas y horas, momentos de alegría y de tensión, inquietudes, sueños y más y más nervios a medida que se aproxima la fecha señalada para la representación de nuestra obra, seleccionemos un grupo de actores en el que no haya tensiones de ningún tipo.

Conviene que en el grupo de trabajo (*actores, actrices, directores y, si los hubiere, técnicos*) se respire un clima cordial y de compañerismo.

Podemos servirnos de distintas dinámicas de conocimiento, respeto y confianza mutuos para crear un ambiente en el que todos los actores se sientan con total libertad para dar su opinión sobre su propio trabajo y sobre el del resto. Se persigue con estas dinámicas que este clima de respeto y confianza sea el que lleve a una crítica constructiva, que irá siempre en beneficio de ellos mismos y de la obra.

A continuación, proponemos algunos juegos y dinámicas que contribuyen al sentimiento de creación de grupo y que pueden utilizarse para seleccionar actores, también como actividades de apertura o final de sesión en el “taller de teatro” sugerido anteriormente, así como en las sesiones de ensayo, dependiendo siempre de las necesidades del grupo.

Podéis encontrar muchas otras actividades como éstas en la bibliografía.

Juegos y dinámicas

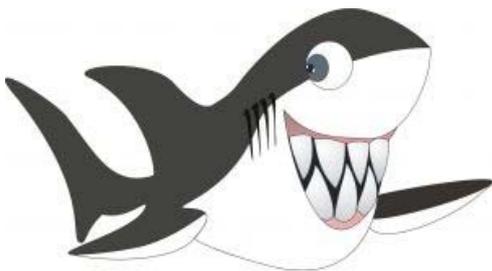
Juegos de colaboración:

Juegos para construir y fomentar el sentido de unidad en el grupo y promover la confianza entre los participantes.



Las islas y los tiburones. Para realizar este juego, necesitamos una hoja de papel de periódico por participante. Sería bueno poder contar con música para marcar los distintos tiempos.

Comenzamos con todos los participantes de pie sobre su hoja de papel extendida en el suelo, como si fueran islas, tras lo cual asignaremos a una persona sin hoja el rol de tiburón, que merodeará entre las islas buscando "comida".



Cuando se indique, o cuando suene la música, el tiburón no podrá hacer nada ya que "será de noche" y estará dormido. En cambio cada noche una isla (una hoja de periódico) desaparecerá, por lo que los naufragos habrán de buscar una nueva isla o compartir la suya (hoja de periódico) con los que han perdido sus posesiones, tratando de evitar que ninguna parte de su cuerpo toque algo que no sea el periódico, ya que cuando se despierte el tiburón lo devorará. Así, poco a poco, se va reduciendo la superficie sobre la que los naufragos han de mantenerse en pie. El objetivo es resistir el mayor número posible de "noches" sin que nadie sea "comido" por pisar fuera del periódico (para ello, tendrán que colaborar todos juntos).

Las sillas (variante de las islas y los tiburones). Hará falta para esta dinámica disponer de sillas resistentes. Al principio, habrá una por participante. Al ritmo de la música, los participantes irán girando alrededor del círculo formado por las sillas

y cuando pare la música se subirán a las sillas sin que ninguna parte de su cuerpo toque el suelo.



Se van retirando sillas, de una en una, cada vez que para la música, hasta que el grupo lo decida. Habitualmente, si es un grupo de 10 ó 15 personas, resultará muy complicado que se suban todos en 2 sillas, así que 3 ó 4 puede ser una buena "marca de grupo".

Y tú, ¿de quién eres? Todos los participantes deben concentrarse en el centro de la

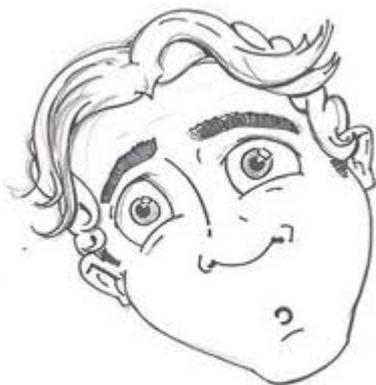


sala y esperar a oír dos palabras opuestas como "sol-luna". El guía señalará cuál de las dos palabras se corresponde con cada parte de la sala y los alumnos deberán correr hacia la derecha o la izquierda, dependiendo de su



elección. A continuación cada uno de los participantes dará un par de razones por las que ha hecho esa elección.

Otros pares de palabras pueden ser: dulce-amargo, cielo-tierra, noche-día, blanco-negro, hielo-fuego, arriba-abajo. Se trata de una buena actividad para que los participantes se conozcan un poco más y pierdan el miedo a expresar lo que sienten y cómo son.



Autorretratos. Se reparte un folio a cada uno de los participantes y se les pide que dibujen un retrato caricaturizado de ellos mismos con algún rasgo exagerado. Después, sin enseñar los dibujos, se mezclan todos los papeles y se reparten de nuevo; cada participante intentará descubrir quién está caricaturizado y qué rasgo ha querido destacar. Con esta actividad se fomenta la autocritica y la confianza en los demás, al mostrarnos a nosotros mismos y nuestros sentimientos al grupo, que llegará a conocerse mejor.

Juegos de percepción:

Son juegos que sirven para mejorar la respiración y relajación, concentración y atención visual, auditiva y táctil.

Ejercicios de respiración. Se recomienda dedicar unos diez minutos en cada sesión a aprender a respirar correctamente, para ello debemos tomar conciencia de nuestra propia respiración, una buena manera es tumbarnos en el suelo y poner la mano en el vientre mientras respiramos y espiramos. Es un ejercicio fundamental a la hora de trabajar en la proyección de la voz.



Ejercicios de voz. En círculo y de pie, se pueden hacer actividades de resonancias, repitiendo sonidos o sílabas que ayuden a controlar la salida de la voz y el aire (ej. Ka-ke-ki, ma-me-mi, ro-po-po, rrrr, etc.). Otro ejercicio que proponemos es pronunciar una frase expresando diferentes estados de ánimo o con diferentes tonos de voz.

¿Quién es? Este juego puede hacerse de dos formas. La primera, para estimular la percepción visual, es pedir a los participantes que se observen durante un minuto y después con los ojos cerrados, responder a preguntas sobre quién llevaba algo rojo, pendientes, etc.

En la segunda opción, los participantes caminan por la habitación con los ojos cerrados e intentan reconocerse a través del tacto.



Juegos motrices:

Son juegos que sirven para desarrollar las habilidades y capacidades motrices. Además de trabajar el desarrollo físico constituyen un excelente medio para trabajar la disciplina y la confianza.



Bailando. Consiste simplemente en combinar diferentes estilos de música e invitar a los participantes a que se dejen llevar y hagan lo que les pida su cuerpo. De esta manera, tomarán conciencia de sus propios movimientos y tendrán que controlar o dejarse llevar según lo requiera la música.

Atrapados. Se pide a los participantes que se agrupen en el centro de la sala y que imaginen que se encuentran envueltos en una masa pegajosa de la que deben intentar salir e ir sacando partes de su cuerpo. Esta actividad se puede realizar también con los ojos cerrados para una mayor percepción.



Adivina adivinanza. Un juego de expresión facial en el que los demás participantes deberán averiguar el sentimiento o el estado de ánimo que se intenta expresar.



Mímica.

Se basa en la repetición o imitación de ciertas personas o situaciones. Este ejercicio se puede hacer también a través de un proceso de mímica inversa, en la que uno de los participantes repetirá las acciones de otro con un estado anímico completamente opuesto.

Juegos de representación:

Son juegos que sirven para favorecer el desarrollo del lenguaje.

Improvisaciones. Individuales, por parejas o por grupos. Podemos ofrecer diferentes situaciones a los participantes para ver cuál es su reacción e interacción en diferentes escenarios.



Estas improvisaciones pueden ir desde una escena entre un camarero y un cliente insatisfecho, hasta una escena en el interior de un avión en el momento en que el piloto anuncia que uno de los motores se ha incendiado.

Este es un buen momento para introducir técnicas de interrupción del discurso, reformulaciones, expresiones de duda y distractores para intentar que las intervenciones no se solapen o que, si lo hacen, sea de una manera adecuada y comprensible para el resto.

El vagón del tren. Este juego sería una de las posibles variantes para practicar la improvisación con el grupo. Consiste en ambientar en el escenario con 4 ó 6 sillas enfrentadas, como si fuera un compartimento de un tren, donde se sentarán 4, 5 ó 6 participantes (en función del número total, dejando siempre como "observadores" a al menos 2 ó 3 personas). Se imagina que están realizando un viaje en tren y que charlan tranquilamente. En esa conversación, cada "viajero" habrá de introducir en la charla 3 veces, y de manera que no resulte muy evidente, una frase previamente repartida (a cada uno la suya, en secreto), teniendo los observadores que estar pendientes a los diálogos para tratar de individuar estas frases recurrentes.



repertida (a cada uno la suya, en secreto), teniendo los observadores que estar pendientes a los diálogos para tratar de individuar estas frases recurrentes.

Algún ejemplo de frases (dependiendo de los niveles de lengua de los participantes se pueden variar, por supuesto) pueden ser las siguientes:

Me encanta ver la lluvia al otro lado de la ventana. Yo sólo desayuno un café con leche y una tostada. Nunca he estado en Sofía, ¿es bonita? Cuando me duele la cabeza me enfado enseguida. Tengo un problema muy serio con los vecinos. ¿Y eso sirve para algo? No sé, no me convence. A mí no me gusta el fútbol, pero a mi hermana le encanta. Yo en tu lugar me iba una semana de vacaciones a España. No soporto el humo de los cigarrillos. Creo que la mujer del hijo del Presidente es profesora.

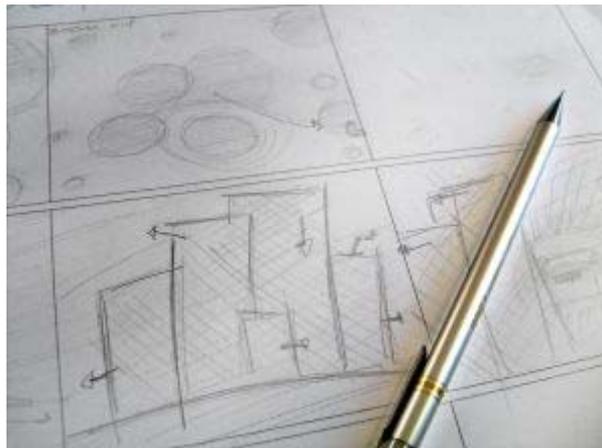
V. ENSAYOS Y PUESTA EN ESCENA

Construcción de los personajes

Uno de los momentos clave en el montaje de una obra teatral es la construcción de los diferentes personajes: ¿qué personalidad adoptará cada uno de ellos?, ¿qué gestos, tics, forma de andar, actitud, etcétera, tendrán? Proponemos los siguientes pasos para ayudar a nuestros actores a construir su personaje:

1) Hacer una lectura en común de la obra y comentarla. Se trata de lo que en la jerga de los ambientes teatrales búlgaros se denomina “lectura de mesa”, y se realiza tras haber elegido el guión y hecho una primera selección de los actores.

A través de “la lectura de mesa” se logra que los alumnos vayan conociendo en detalle a los personajes a los que van a interpretar, su papel en el desarrollo de la acción, sus características personales, su modo de hablar... Cuando la obra escogida pertenece a la literatura clásica, la “lectura de mesa” es un momento propicio para ampliar los conocimientos sobre la época respectiva y el autor, explicando de ese modo la conducta de los personajes, sus motivaciones e ideas.



2) Definir el carácter de cada personaje con tres adjetivos.

3) Escribir la biografía del personaje.

4) Buscar una forma de andar, un gesto y un “tic” característico para cada uno de los personajes. Para ello podemos representar un momento de la obra o simplemente una situación inventada en la que el personaje tenga la oportunidad de mostrar estas características propias e identificativas. Al principio el actor no interactuará con ningún otro personaje para poder concentrarse en un andar, gesto y “tic” propio. Después podrá entrar en contacto con otros personajes para perfeccionarlo. Por ejemplo: Si uno de nuestros personajes es un barón engreído, primero podríamos invitarlo a que paseara por la calle, después le pediríamos que se



sentara en un banco, mirara la hora o se arreglara la corbata. A continuación, le sugeriríamos que añadiera libremente un “tic” (movimiento o muletilla que se repite con cierta frecuencia), a su personaje. Un “tic” para el personaje del barón podría ser ajustarse la chaqueta o hacer un gesto de desprecio. Por último, podríamos hacer que nuestro barón engreído saludara a otro de los personajes o a que fuera a comprar una caja de aspirinas. Esto nos permitiría observar cómo interactúa el personaje con el resto.

Podemos hacer que los actores interpreten no solamente su papel, sino también el de cada uno de sus compañeros. Así, si el grupo se compone de 8 actores, habremos visto ocho formas propias de andar de un barón, ocho gestos y ocho “tics”. Entre todos analizaremos qué gestos y movimientos nos parecen más adecuados para cada personaje y qué gestos descartaríamos. Así, cada actor recibe múltiples ideas para construir o mejorar su personaje.

El director debe estar muy atento durante el proceso de construcción de los personajes orientando a los actores en la dirección que crea conveniente pues una vez que hayan adoptado una personalidad será difícil pedirles que la cambien.

5) Pasar por *“la silla caliente”*. Un ejercicio que sirve para que los actores consigan construir su personaje y darle credibilidad al mismo, es *“la silla caliente”*. En este ejercicio cada uno de los personajes es entrevistado por el resto del grupo. El actor debe mantenerse en su papel durante toda la entrevista y dar respuestas creíbles y acordes a su rol. La entrevista debe incluir preguntas que no estén relacionadas con la trama de la obra. El juego de *“la silla caliente”* se debe hacer una vez que se haya ensayado toda la obra y que los actores hayan tenido tiempo suficiente para experimentar y madurar su personaje.

6) *“Sacar el personaje a la calle”*. Otra propuesta más atrevida pero muy interesante y enriquecedora para los actores es interpretar su personaje en un contexto real de comunicación. Esta actividad sirve al actor para poner a prueba la capacidad de acción y reacción de su personaje ante situaciones nuevas.

Movimiento en el escenario



Para entender mejor las posturas y el movimiento en la escena, es muy recomendable y enriquecedor ver en grupo una obra interpretada por actores profesionales. De esta forma observaremos cómo se mueven los actores en el escenario, qué postura adoptan cuando hablan, cuándo se permiten dar la espalda al público, etc. Será también una buena ocasión para tomar ideas para la interpretación, el vestuario y la decoración de nuestra propia obra.

Espacio

Generalmente no contaremos con una sala especializada ni con demasiado atrezzo para nuestros ensayos, así que tendremos que utilizar una de las aulas como base para la construcción de la obra. Es necesario que intentemos recrear en la medida de lo posible el espacio con el material del que dispongamos y que cada uno de los actores aporte todo lo que considere necesario para la obra.



Según la escritora Angels Marcer, *“todo espacio sirve para montar una obra de teatro, solo tenemos que emplear nuestra imaginación y nuestra inteligencia”*.



La organización del espacio en la obra es uno de los puntos más importantes a tener en cuenta, y debemos intentar recrear en el área del aula o de la sala de ensayos un escenario teatral. Generalmente será más fácil llevar a la gran escena una obra en la que haya solo uno o dos espacios diferentes y debemos dejar claro desde el

comienzo de los ensayos cuál va a ser la escena principal y cómo se relaciona esta con el resto de las zonas.

Asimismo, no debemos olvidar que la obra de teatro es fruto del trabajo en equipo y que la construcción del espacio y la situación dramática es objeto de todos y cada uno de los participantes de la obra.

Entradas y salidas

Las acciones se dividen por las entradas y las salidas (mutis) de los actores en la escena. Es recomendable que estos movimientos no sean ni muchos ni pocos, ya que si los actores entran y salen continuamente de la escena estaremos focalizando la atención más en la propia acción que en la trama en sí o en el aspecto lingüístico y podría perderse la fuerza de las intervenciones. Por otro lado, si la



escena no cambia y nos encontramos con una obra en la que todas las escenas son estéticamente iguales, es posible que el público reciba un mensaje de monotonía y pierda el interés.

Puede resultar útil plasmar la escena (*entradas, salidas, atrezzo, etc.*) en el papel para que los actores puedan hacerse a la idea de cuáles serán sus movimientos y la situación de cada uno de los espacios.

Durante los ensayos, debemos tener en cuenta que la magnitud del aula no es comparable a la de la sala de teatro y que todo lo que hagamos en esta sala deberá ampliarse a un espacio del doble de grande el día de la representación.

Además, las entradas y las salidas deben ir de acuerdo a la situación y al carácter de cada uno de los personajes y debemos procurar recrearlas en la sala de ensayos teniendo en mente todo lo expuesto anteriormente.

Postura

Es necesario que desde el comienzo de los ensayos acostumbremos a nuestros actores a adoptar la postura adecuada en la escena ya que si adoptan hábitos inadecuados durante los primeros ensayos será difícil corregirlos más adelante.

Ante todo, se debe evitar dar la espalda al público, así como el estar de perfil cuando los actores dialogan. La postura de perfil hace que se pierda una gran parte de la fuerza dramática que el actor está expresando con su rostro, la comunicación del personaje con el público se debilita y gana en intensidad la sensación de enfrentamiento entre los personajes.



Por esta razón, y salvo exigencias del guión, cuando los actores establezcan un diálogo deberán adoptar la postura denominada



en el argot teatral como de “tres cuartos” o posición de gestualidad, lo que significa que los pies en lugar de estar paralelos al borde de la escena (perfil) deben estar en diagonal, ocupando la posición de las agujas del reloj a las 6:40 o 4:30. Esta postura implica que el público puede ver el rostro de los actores en toda su fuerza dramática, sin perderse ninguna de las emociones y, aunque es una postura que en un principio pueda parecer incómoda e incluso artificial a los actores, rápidamente se

acostumbrarán a ella.

En lo que respecta a los movimientos de brazos, el director teatral Fernando Wagner (1974) insiste en la necesidad de evitar los débiles y repetidos movimientos de los brazos durante la representación teatral, fruto de la incomodidad o la inseguridad con la que actúan en muchas ocasiones los principiantes.

Wagner plantea en su libro *"Sobre teoría y técnica teatral"* (cuyos fragmentos están recogidos en la página Web www.bambalinasteatro.com.ar) que se deben evitar todos



los movimientos superfluos e insignificantes que puedan restar valor a los ademanes importantes del actor, como permanecer con los codos pegados al cuerpo o abrir las palmas de las manos con los brazos colgando.

Los actores tampoco deben devolver los brazos al cuerpo después de cada ademán, como si se tratara de títeres, ni moverlos a la vez y de la misma forma. Para adquirir la suavidad de movimientos, podemos recurrir a un ejercicio de esgrima, ya que es un deporte que requiere de un perfecto equilibrio del cuerpo. Podemos fingir ejercicios de esgrima con bastones de gomaespuma, lo importante es el equilibrio y los movimientos.

En cuanto a los movimientos en la escena, el actor debe tener muy claro en todo momento con qué objetivo se mueve. Es frecuente en el teatro escolar ver cómo los actores están en el escenario sin saber qué hacer esperando su siguiente réplica. Esto fractura totalmente la acción del personaje y por tanto también de la obra. Debemos tener cuidado con eso.

Como afirma Peter Brook: *"el actor está siempre obligado a tener una intención definida, a estar intensamente vivo, por la sencilla razón de que un público lo contempla. (...) En el teatro no hay nada gratuito, todo surge de una percepción constante, la del público"*

Aspectos lingüísticos: Lenguaje



En el proceso de escritura, tanto en creación como adaptación de una obra, tendremos que plantearnos cuál es el tipo de léxico que queremos utilizar. De nuevo debemos tener en cuenta que nuestros actores son adolescentes y que nuestro público, en su inmensa mayoría, también lo es. Debemos procurar que el lenguaje de la

obra sea adecuado al contexto en el que se va a representar y al público al que se va a mostrar.

Por un lado, el elegir una obra de teatro con una temática juvenil o moderna no significa que el lenguaje que utilicemos deba ser vulgar o demasiado "argótico"; esto

podría ser contraproducente debido, por un lado, a la necesidad de dedicar mucho tiempo a trabajar expresamente la entonación y la dicción de determinadas frases hechas y por otro lado, el riesgo de que la obra resulte totalmente incomprensible para el público.

Pronunciación/Dicción

Es esencial que tengamos en cuenta la pronunciación de los participantes tanto a la hora de seleccionar a los actores como a la hora de ensayar y preparar la obra, gran parte del éxito de nuestra obra dependerá no solo de las dotes interpretativas de los actores, sino también de su capacidad de comunicar.



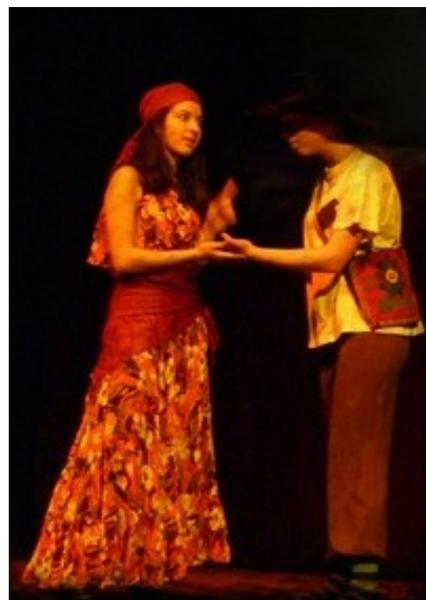
Recordemos que el teatro en sí, es una forma de expresión y nuestro último objetivo es el público; sus risas y aplausos dependen de que consigamos comunicarnos con él.

Además de la “lectura en mesa” de la obra, de la que ya hemos hablado, hay una gran variedad de dinámicas y juegos que podemos poner en práctica para pulir la pronunciación de los actores, entre ellas, la actividad de silabear o la de recitar trabalenguas. Sin embargo, debemos procurar no forzar a los actores a pronunciar sonidos que les resultan poco familiares. Por ejemplo, en nuestro caso, la mayoría de los estudiantes búlgaros de español son seseantes y no podemos pretender que hagan la distinción pronunciando correctamente *c* y *s* de la noche a la mañana.

Lo que sí debemos exigir a los actores es que vocalicen sin sobreactuar y que tengan una pronunciación limpia y clara para que el mensaje llegue al público sin problemas. Se debe, además, controlar el timbre y la respiración para proyectar correctamente la voz, hablando y no gritando.

Entonación

La entonación es otro aspecto que no debemos descuidar en los ensayos y, sobre todo, en los primeros pasos de nuestros actores en la obra. Al igual que ocurre con los gestos, las posturas o la pronunciación, una incorrecta entonación puede fosilizarse y restar fuerza dramática a toda una escena por lo que es recomendable que le dediquemos cierto tiempo, tanto si hacemos una



“lectura de mesa” como durante los ensayos, a dar instrucciones a los actores sobre la entonación de ciertas frases o intervenciones.

En el guión del teatro podemos servirnos de las acotaciones de autor para expresar el estado de ánimo de cada uno de los personajes en los diferentes momentos de la acción. Sin embargo, es necesario tener en cuenta que ni nosotros ni los actores somos profesionales y, por lo tanto, se hace inevitable tener que trabajar en la expresión y en la entonación, más aun en nuestro caso, en el que nuestros actores son estudiantes y hablan el español como segunda lengua.

Para trabajar la entonación podemos echar mano de una actividad que consiste en expresar una misma oración con diferentes ritmos, cadencias e, incluso, expresando diferentes sentimientos. Como ejemplo podría valer el enunciado “eres tonto”, expresado en forma de afirmación tajante, de pregunta, expresando decepción, melancolía, sorpresa, amor, etc.

Puesta en escena

Vale, ya hemos elegido la obra que queremos representar, tenemos a los mejores actores y actrices del mundo y hemos, incluso, empezado a ensayar.

Pero, ¿qué otras cosas hemos de tener en cuenta para el "día D"?; ¿Qué aspectos no podemos olvidar de cara a la puesta en escena y representación ante el público?

En primer lugar, el espacio: El escenario es el "lugar de los hechos", es la parte visible de la obra, pero no debemos olvidar que a ambos lados, e incluso detrás del decorado, se pueden producir también acciones que, si bien el espectador no verá, si oirá (como cuando llaman a la puerta, o cuando alguien entra en escena gritando, o simplemente se oyen voces en la habitación continua a la que el espectador está contemplando).



Este es un recurso muy utilizado en el teatro profesional y que puede ayudarnos a la hora de escribir nuestras acotaciones.

Es fundamental recordar que la cuarta pared de la escena es invisible, y que también es la de mayor importancia, puesto que es hacia ella, hacia donde han de ir orientados toda la acción, gestos y voces del escenario, para que finalmente llegue al espectador toda la emoción y el sentido general de la obra. Es por este motivo también por el que la distribución de los actores tratará de ser equilibrada en todo momento, cubriendo la escena durante toda la obra, salvo en momentos puntuales o por exigencias del guion.



Habitualmente se usan como entrada y salida de los personajes las paredes laterales, aunque puede resultar sorprendente que se incorporen a escena desde el patio de butacas, o desde el fondo de la escena (si el espacio lo permite).

Hay que respetar la lógica espacio-temporal, y, si un personaje ha salido por la derecha, lo normal es que vuelva a entrar por ese mismo lado del escenario.

Las luces y la iluminación nos ayudarán a marcar los distintos momentos de la obra, a empezar y terminar los actos o la misma obra. Con las distintas iluminaciones podemos recrear distintas atmósferas, pudiendo encender una lámpara de noche en una mesita de un dormitorio iluminado tenuemente, un foco que realce al protagonista en un momento dado, creando un contraste mientras el resto de la escena está a oscuras; o la escena iluminada bajo el sol radiante de una tarde de agosto.

Todo esto, por supuesto, dependerá de las disponibilidades técnicas del teatro, por ello fragmentos clave de la obra no deberían depender del buen o mal funcionamiento de la iluminación, por si ésta fallara. Así mismo, cabe añadir que si bien se suele emplear el telón para iniciar y concluir la obra, y en ocasiones para separar los actos, cuando no se disponga de él bien se puede suplir por el buen uso de la iluminación.

Otro aspecto muy importante es el sonido y la música. Aunque habitualmente no contemos con un sistema de micrófonos y altavoces para la representación (lo que implica que hay que trabajar con los actores en cómo proyectar sus voces) no podemos olvidar que para los efectos de sonido y para posibles canciones, o la misma música de fondo, se requerirán dichos sistemas de sonido.

Las canciones, que pueden servir para reactivar la atención del espectador, pueden también en ocasiones despistarle por no tener demasiada relación con la trama que se está desarrollando en escena. Así pues, y en función de lo que se pretenda al introducir estas piezas musicales, el director ha de tener en cuenta el contexto, el ritmo, la música y la letra de las canciones, así como qué han de hacer los actores cuando dicha canción suene.

En cuanto al atrezzo y la escenografía se refiere, no hemos de olvidar que estamos hablando de llevar a la escena una obra de teatro escolar y que el presupuesto es más bien



escaso en la mayoría de los casos, por lo que nuestra tendencia natural hacia el realismo y o el naturalismo (esto es, llenar el escenario de objetos reales, como muebles, cuadros, etc.) y convertir el escenario en fotografías de ambientes, puede ser, sencillamente, algo inviable. Así pues, podremos hacer buena la máxima de que “menos es más” y apelar a la inteligencia e imaginación del espectador a la hora de que, por ejemplo, una simple botella pueda convertirse en el arma del crimen, o en la palanca de cambios de un coche imaginario. No debemos olvidar que estamos haciendo teatro, no cine, y que las cosas, a menudo, no son lo que parecen. Simplificando al máximo y dando cabida a la imaginación del espectador lograremos que las dos sillas que usamos en el primer acto como diván, en el segundo se transformen en una Harley Davidson y en el tercer acto en el balcón de Julieta.

Hemos de tener en cuenta, a la hora de preparar la escenografía qué es lo que queremos transmitir al espectador en cada momento, si los objetos presentes en escena son necesarios y si aportan algo a la obra en su conjunto. Tenemos que



pensar bien cuantos espacios distintos hay a lo largo de la obra, dónde transcurren las acciones, los diálogos... Los cambios de escenografía son muy importantes, ya que reflejan la evolución dramática de la obra, pero son difíciles de hacer, ya que deberían llevarse a cabo suavemente, sin que se notaran, sin ruido, a ritmo; para transformar una escena en otra totalmente distinta.

Para ello, en nuestro caso, podremos valernos de los propios actores y de la iluminación, para que, en los entreactos realicen los cambios imprescindibles. Otra opción es que los mismos personajes, durante su actuación, muevan, o introduzcan algunos útiles. Como anécdota, podemos recordar que cuando el medio escénico no estaba aún muy desarrollado, como en los corrales de comedias, se introducían indicaciones en el texto de los actores sobre el lugar de la acción para que el espectador oyera e imaginara lo que no podía ver.

Esperamos que estas reflexiones os ayuden a dar los primeros pasos en el mundo del teatro y que lo disfrutéis tanto como lo hemos hecho nosotros.

VI. DECÁLOGO/RESUMEN.

10 consejos de oro para directores noveles

- 1. Dedicar el tiempo necesario a buscar una obra adecuada por su temática y dificultad interpretativa para tus actores. No olvides tampoco tener en cuenta quién será el público. El éxito de la obra de teatro dependerá en gran parte de esta elección.**
- 2. Empieza a ensayar con la suficiente antelación. Si se trata de actores noveles necesitarán tiempo para romper con bloqueos y adoptar una actitud desinhibida en la escena. Para madurar el personaje también es necesario tiempo.**
- 3. Escoge actores responsables y comprometidos. El teatro requiere de una gran dedicación y mucha disciplina.**
- 4. Dedicar el tiempo necesario a la construcción del personaje. Si un actor no ha madurado su personaje no será creíble en la escena.**
- 5. Es fundamental dedicar la primera parte de cada ensayo a ejercicios de relajación y concentración. Mientras el cuerpo esté en tensión no se puede actuar.**
- 6. Lleva a tu grupo a ver al menos una obra interpretada por actores profesionales. Os servirá para observar las posturas y el movimiento en el escenario además de darte ideas para la interpretación, la decoración o el vestuario.**
- 7. Cuando alguno de los actores tenga dificultad para interpretar un momento de la obra haz un intercambio de papeles. El actor podrá observar así y ver desde fuera otras formas de interpretar su personaje.**
- 8. Disponte a probar y desechar en los ensayos miles de ideas que te parecían buenas. En ningún caso se trata de una pérdida de tiempo. Experimentando profundizaréis más en la obra y surgirán nuevas ideas, muchas de ellas geniales.**
- 9. Evita por encima de todo el fantasma del aburrimiento. Es posible que surja cuando los actores han interpretado en varias ocasiones la misma obra y ya conocen el guion al dedillo. Es tarea del director motivar a los actores para que cada actuación tenga la frescura de las primeras y surja la chispa del teatro.**
- 10. Si el papel de director teatral te viene demasiado grande, ¡no te asustes! Disfruta y juega con los actores, el teatro es ante todo diversión y vida ¡la magia del teatro te cautivará!**



VII. BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS

La finalidad de esta guía es la representación de una obra teatral, y para ello es necesario contar con una bibliografía básica que ayude a los directores a desarrollar las clases de teatro, creando un clima de convivencia y desinhibición mediante juegos y actividades lúdicas, contribuyendo a la participación e implicación del alumnado y favoreciendo la creatividad de los jóvenes actores.

Del mismo modo, resulta fundamental tener ciertas referencias sobre los ejercicios de pronunciación, entonación y dicción que podemos desarrollar en nuestras clases, la elección de la obra que vamos a representar, el reparto y la construcción de los personajes, el movimiento en el escenario o la puesta en escena, entre otros aspectos.

Asimismo, es oportuno valorar la experiencia de algunos profesores que han adaptado obras de teatro en español y que han plasmado en diversos artículos los pasos que debemos tener en cuenta para representar una pieza teatral. Esperamos que esta modesta selección bibliográfica facilite la ardua tarea de recopilación del material de consulta.

Bibliografía temática

- 1. Juegos teatrales**
- 2. Bibliografía por orden alfabético**
- 3. Enlaces de interés**
- 4. Fuentes para encontrar obras de teatro**
- 5. Modelo de obra adaptada**

1. Juegos teatrales

Un grupo de autores de dilatada experiencia teatral fundamenta su metodología en el juego, en el componente lúdico como elemento que potencia la implicación de los alumnos tanto a nivel intelectual, como emocional, imaginativo y creativo. Además, permite luchar contra la timidez, la falta de interés o la poca participación en clase.

CAÑAS TORREGROSA, J. (1992): Didáctica de la expresión dramática. Una aproximación a la dinámica teatral en el aula, Barcelona, Octaedro.

Las posibilidades didácticas de la dramatización y del teatro en las aulas constituyen el eje central de este libro, parte del cual se encuentra digitalizado desde el año 2009, como se indica en el último apartado de esta bibliografía. El profesor adquiere un papel de animador y deberá “dosificar los ejercicios para que estos no sean estructuras pesadas, sino en todo momento, motivos de placer y disfrute personal y grupal” (Cañas; 1992:31).

El libro incluye una serie de fichas con juegos de percepción, motores- expresivos y de representación e imitación. Cada uno cuenta con una explicación detallada relacionada con los objetivos, las edades a las que va destinado, el espacio en el que se desarrolla, el material que se requiere para llevarlo a cabo, así como sugerencias de aplicación en clase.

DORREGO, Luis (1997): “Juegos teatrales para la enseñanza del E/LE”, Carabela 41, pp. 91-110.

DORREGO, Luis; ORTEGA, Milagros (1997): Técnicas dramáticas para la enseñanza del español, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares.

El autor ha proporcionado amablemente un conjunto de diez juegos sacados del libro Técnicas dramáticas para la enseñanza del español.

Como indica en la introducción de su trabajo, todos ellos tienen una aplicación lingüística concreta, los seis primeros son desinhibitorios, “sirven para calmar los primeros nervios e integrar a los miembros del grupo”, mientras que los cuatro restantes son “más cercanos a las improvisaciones teatrales” y van destinados a niveles más avanzados de español (Dorrego; 1997:4).

Cada ficha incluye las variaciones y prolongaciones del juego, así como los contenidos gramaticales que se trabajan en el desarrollo de las clases.

Los profesores de español podemos encontrar aquí los factores que hay que tener en cuenta para que las actividades lúdicas lleguen realmente a ser efectivas, centrando su atención en captar el interés del alumnado y en la relación que establece el docente con los estudiantes para la creación de una atmósfera adecuada. En este sentido, aclara que el profesor es “un observador de los intereses, iniciativas y desganadas del grupo y soluciona sus problemas, o los prevé antes de su aparición”.

JARA, Jesús; MANTOVANI, Alfredo (2006): El actor creativo, la actriz creativa. Manual para conseguirlo. Bilbao, Arteblai.

¿Cómo ayudar a nuestros actores a que rompan con bloqueos e inhibiciones? ¿Qué hacer para desarrollar todo su potencial creativo? ¿Cómo conseguir que la actuación sea natural y creíble?

La respuesta a estas preguntas nos la da este libro-manifiesto: mediante el juego. Hemos de volver a jugar como los niños para desarrollar toda la creatividad que llevamos dentro: “el actor que juega no se ve forzado a fingir” (Jara; 2006: 31).

Montavani y Jara abogan por un nuevo enfoque teatral cuyo objetivo no es conseguir actores sino “individuos que superados los bloqueos entre su realidad psíquica y el mundo exterior puedan transitar entre distintos personajes sin quedar atrapado por ninguno (...) individuos que se transformen en actores no porque adquieran un método impuesto desde afuera sino porque desarrollen cualidades inherentes al propio ser humano: autoestima, fuerza física, reflejos, nitidez gestual, sentido estético, interiorización del espacio, sentido del ritmo y tempo de escena, equilibrio psicomotor, flexibilidad, integración psico-afectiva (...) Individuos que expresen a través del teatro porque mantienen viva y consciente esa capacidad de ilusionarse que tiene el niño” (Jara; 2006: 32).

Afortunadamente para nosotros, directores noveles, este libro no es solo un manifiesto por la creatividad sino también un manual para conseguirlo. Los autores nos ofrecen una gran variedad de juegos de iniciación para despertar la creatividad innata del actor. Además, hacen una descripción detallada del proceso de puesta en escena de una obra teatral aportando ejemplos prácticos basados en su propia experiencia como directores de talleres teatrales.

Se trata de un libro divertido y de fácil lectura incluso para aquellos poco familiarizados con el mundo del teatro. Contiene muchos consejos para directores con poca experiencia. Imprescindible para aquellos directores preocupados por desarrollar todo el potencial creativo de sus actores en escena.

MARCER, Àngels (2004): Taller de teatro. Cómo organizar un taller y una representación teatral. Barcelona, Alba Editorial.

El teatro, excelente herramienta para interpretar la realidad, contribuye a la dinámica de grupo y refuerza la personalidad de los actores. Este libro es un espacio abierto a la actividad lúdica y a la dramatización y con muchas ideas creativas para montar una representación.

ROLDÁN MELGOSA, Reyes; TARANCÓN ÁLVARO, Beatriz (2010): ¡Exprésate! Actividades de expresión oral para la clase de ELE, Sociedad General Española de Librería.

La editorial Sociedad General Española de Librería presenta un libro que incluye diversos ejemplos para dramatizar en grupo una serie de situaciones. Primero se les da tiempo para que preparen pequeñas obras que luego representarán delante de sus compañeros. En ellas se comprueba cómo reaccionan ante determinadas situaciones incómodas, al tiempo que expresan sus sentimientos y actitudes, como miedo, temor, rechazo, etc.

Modelo de obra adaptada Martínez Cobo, Ana (2007): “La Casa de Bernarda Alba: Una experiencia teatral con alumnos de E/ELE”, Actas del tercer foro de profesores de español como lengua extranjera, Universidad de Valencia, 143-154.

La puesta en marcha de un taller de teatro con un grupo de alumnos extranjeros en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP) en Santander es el motivo central de este trabajo, una síntesis de una experiencia teatral que consistió en la puesta en escena de La Casa de Bernarda Alba. El artículo se divide en dos partes, que se corresponden con las dos fases del proyecto: indagación teórica y actuación práctica.

La autora hace un alegato en defensa del teatro en la enseñanza de E/LE y se decanta por una concepción cercana al juego dramático, aunque siempre partiendo del texto. “El apoyo o no en el texto no asegura de por sí la validez didáctica de la propuesta; más bien esta depende de la perspectiva metodológica con la que nos acercamos al texto y a la escenificación” (Martínez Cobo; 2007:145).

En La Casa de Bernarda Alba, redujo y simplificó el texto, eliminando los personajes secundarios y manteniendo los papeles de Bernarda y sus cinco hijas e incorporando el de Pepe el Romano. Para compensar la reducción, puso énfasis en los elementos expresivos no verbales: atención al subtexto (pausas, silencios), y a los códigos no lingüísticos (movimientos, gestos, luz, sonidos, etc.) Además de la reducción de los parlamentos largos, se eliminaron del texto los arcaísmos y se corrigieron los vulgarismos.

Su plan de trabajo se dividió en 25 horas, repartidas a su vez en 15 sesiones. En las primeras cuatro sesiones, preparó la obra, pero sin ella, introduciendo actividades de precalentamiento, formación de grupo, exploración dramática y dramatización (improvisaciones basadas en objetos, personajes y situaciones). Las siguientes clases incluyen un análisis de la obra, que conlleva una investigación sobre el autor, el contexto literario, la concepción teatral del autor, etc., así como las preferencias de los alumnos con respecto a los personajes que quieren interpretar, para acabar con el reparto y una sesión exclusiva centrada en el desarrollo de la voz. El trabajo concluyó con la fase de ensayos, la mitad de todas las sesiones.

ROBLES POVEDA, María Magdalena (2007): “Drama y teatro. La representación de una pieza teatral en la clase de E.L.E. El Generalito de Jorge Díaz”, Memoria del Máster La Enseñanza del Español como Lengua Extranjera, Universidad de Salamanca.

Su trabajo se fundamenta en los juegos dramáticos y en las actividades lúdicas para fomentar la participación activa, la cohesión de los miembros de un grupo y la creación de un ambiente especial que favorezca la expresión verbal. El profesor es un guía, un coordinador y aliado que recoge las sugerencias de los estudiantes y sabe proyectarlas en la ejecución de una obra de teatro, como El Generalito, de Jorge Díaz, su propuesta de representación.

Además de dar pautas para la teatralización de textos narrativos, poemas, chistes y películas, plantea la realización de una actividad pre-teatral, que consiste en la lectura de un texto dramático por unos actores que asumen unos papeles sin

escenificarlos. En este caso, se trata de que los estudiantes lleven a cabo una representación para los demás compañeros de clase, en la que se puede prescindir de la mayoría de los elementos accesorios (vestuario, maquillaje, etc.) y hacer hincapié en el sentido de la obra, la caracterización de los personajes y la correcta pronunciación y entonación. Incluso se apoya en el teatro de títeres y marionetas, de máscaras y sombras para atraer al alumnado más tímido que se niega a participar en una obra.

El proyecto se completa con los pasos o las fases que se deben seguir para la representación de una pieza teatral: elección, programación, lectura, análisis, reparto de papeles, montaje, memorización, ensayos y evaluación. Finalmente aplica estas pautas a la obra seleccionada y añade una serie de anexos específicos donde figuran la temporalización, el vocabulario y un extenso material con actividades que facilitan la comprensión del alumnado (argumento, espacio, tiempo, conflictos, personajes, etc.).

Pronunciación y entonación FOZ COLÁS, Elena; MARTÍNEZ DOMÍNGUEZ, María Jesús; REQUENA ANDREU, María Asunción (2009): Así se habla. Material didáctico de ELE para mejorar la pronunciación, editado por la Agregaduría de Educación de la Embajada de España en Hungría.

La correcta entonación y pronunciación es fundamental para el aprendizaje de un idioma, por lo que esta publicación elaborada por tres profesoras del Instituto Károlyi Mihály de Budapest resulta imprescindible como guía de referencia en nuestras clases de teatro. Divide las actividades en cinco grupos: juegos para romper el hielo, textos en verso o en prosa para practicar la lectura expresiva, ejercicios teatrales, canciones para el desarrollo de la comprensión auditiva y pequeños diálogos que representan situaciones cotidianas. Su objetivo es que los hablantes consigan una dicción lo más parecida posible a la de los hablantes nativos. En cada capítulo se combina la práctica de la comprensión auditiva, la expresión oral, la expresión escrita y la comprensión lectora.

En el primer grupo se incluyen juegos de reconocimiento de los fonemas de la lengua española, pronunciación correcta de textos con alguna dificultad añadida (por ejemplo, lectura con un bolígrafo entre los dientes), distinción de palabras con fonemas similares a través del juego del bingo, adivinanzas, dictados en cadena o con audiciones, reproducción de forma oral de una imagen fotográfica vista con anterioridad, así como la memorización de trabalenguas, un mecanismo útil para corregir los defectos de pronunciación.

El segundo grupo contiene actividades de lectura de poesía en voz alta, con especial hincapié en la musicalidad y en el ritmo. Los estudiantes se podrán fijar en símbolos para saber cómo y dónde hacer las pausas, cuándo recitar más rápida o lentamente o el tono adecuado, etc. También transmitirán diferentes sentimientos en sus lecturas del poema, que pueden ir acompañadas con temas musicales, o llevar a cabo un recitado en cadena hasta que parezca que lo lee solamente una persona. Por lo que respecta a la lectura de textos en prosa, resultan muy interesantes aquellos ejercicios en los que el alumnado repite una serie de párrafos que ha escuchado previamente a través de una serie de audiciones marcadas por el profesor. En ellas

se pueden comprobar los diferentes tonos de la voz empleados, de tal manera que sean capaces de generar expectativas, recordar algo de forma alegre, enumerar acciones objetivas cargadas de emotividad, describir de forma objetiva y sin tintes emocionales, etc.

La dramatización de romances, las adaptaciones de cuentos populares y las creaciones colectivas en clase son algunas de las actividades incluidas en el tercer bloque, denominado "*Arriba el telón*". En este último apartado figura una obra escrita, montada y representada por los alumnos del Curso Preparatorio, relacionada con la violencia escolar. La gran variedad de canciones en clase también ayudará a reforzar la pronunciación y entonación, si bien están complementadas con ejercicios de léxico y gramática. Además de algún villancico, podemos encontrar canciones de Antonio Flores, Maná, Tam Tam Go, Amaral o Manu Chao, entre otros.

POCH OLIVÉ, D. (1999): Fonética para aprender español: pronunciación, Madrid, Edinumen.

El objetivo de este libro es abordar el problema de la enseñanza de la pronunciación del español a los estudiantes extranjeros. Consta de cuatro partes: el funcionamiento de los sistemas fonológicos, la norma de pronunciación y las variantes, los errores de pronunciación y la corrección fonética. Aquí podemos encontrar un análisis de las razones por las que se producen los problemas fonéticos, así como orientaciones para modificar la pronunciación del español de los estudiantes extranjeros. Cada apartado del libro contiene una propuesta de ejercicios para ayudar al profesor de español a poner en práctica las indicaciones planteadas en cada sección. Al final del manual contamos con una extensa bibliografía comentada.

GÓMEZ YEBRA, A. A. (1982): Teoría y práctica de la expresión dramática infantil, Málaga, Universidad de Málaga.

El autor propone una serie de ejercicios que ayudan a la correcta expresión. Aunque están enfocados para la enseñanza infantil, pueden servir de guía y adaptarse en etapas educativas superiores. Además de repetición de sílabas, memorización de trabalenguas o expresión de términos difíciles, plantea la selección de textos poéticos, dramáticos y narrativos para conseguir la entonación más adecuada y la correcta dicción, así como la recitación en voz alta de textos previamente aprendidos.

Movimientos corporales, distancias interpersonales SANTOS SÁNCHEZ, Diego (2010): Teatro y enseñanza de lenguas, Madrid, Arco Libros.

Este libro plantea una reflexión general sobre la aplicación del teatro al aula de E/LE en una triple perspectiva, según se recoge en las páginas web todoele.net y arcomuralla.com. Primeramente se analiza la viabilidad del texto teatral como recurso con que trabajar el componente verbal de la lengua, a través de ejercicios puramente lingüísticos. Posteriormente se desarrolla la propuesta más rentable: que el recurso de la dramatización, tanto de textos fijados por la tradición teatral como de situaciones creadas ad hoc, es un método óptimo para trabajar los contenidos no verbales asociados a la lengua y que normalmente no se enseñan de

manera intensiva: los movimientos corporales, las distancias interpersonales o la dinámica conversacional, entre otros. Por último, se reflexiona sobre la literatura dramática: como medio con que trabajar los aspectos culturales más generales (la vida cotidiana, las relaciones sociales, etc.) a través de su representación en los textos; pero también como fin en sí misma, a través del estudio de las grandes manifestaciones literario-teatrales.

2. Bibliografía por orden alfabético

BROOK, Peter (1994): La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro. Barcelona, Alba.

CAÑAS TORREGROSA, J. (1992): Didáctica de la expresión dramática. Una aproximación a la dinámica teatral en el aula, Barcelona, Octaedro.

DORREGO, L. (1997): “Juegos teatrales para la enseñanza del E/LE”, en Carabela 41.

DORREGO, Luis; ORTEGA, Milagros (1997): Técnicas dramáticas para la enseñanza del español, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares.

FOZ COLÁS, Elena; MARTÍNEZ DOMÍNGUEZ, María Jesús; REQUENA ANDREU, María Asunción (2009): Así se habla. Material didáctico de ELE para mejorar la pronunciación, editado por la Agregaduría de Educación de la Embajada de España en Hungría.

GÓMEZ YEBRA, A. A. (1982): Teoría y práctica de la expresión dramática infantil, Málaga, Universidad de Málaga.

MARTÍNEZ COBO, Ana (2007): “La Casa de Bernarda Alba: Una experiencia teatral con alumnos de E/ELE”, Actas del tercer foro de profesores de español como lengua extranjera, Universidad de Valencia, 143-154.

POCH OLIVÉ, D. (1999): Fonética para aprender español: pronunciación, Madrid, Edinumen.

POLUNIN SLAVA: <http://www.clownplanet.com/entrevistas/entrevistaslava.htm>, accedido el 4 de septiembre de 2011.

ROBLES POVEDA, María Magdalena (2007): “Drama y teatro. La representación de una pieza teatral en la clase de E.L.E. El Generalito de Jorge Díaz”, Máster La Enseñanza del Español como Lengua Extranjera, Universidad de Salamanca.

ROLDÁN MELGOSA, Reyes; TARANCÓN ÁLVARO, Beatriz (2010): ¡Exprésate! Actividades de expresión oral para la clase de ELE, Sociedad General Española de Librería.

SANTOS SÁNCHEZ, Diego (2010): Teatro y enseñanza de lenguas, Madrid, Arco Libros.

3. Enlaces de interés

Reportaje sobre el último espectáculo de El circo del sol: "Corteo"; Informe Semanal (9 de abril de 2011).

<http://www.rtve.es/alcarta/videos/informe-semanal/informe-semanal-emocion-bajo-carpa/1069698/>

ALONSO RAYA, R. (1990): "Enseñanza interactiva del español a través de escenarios. Aplicaciones didácticas", Actas del segundo congreso nacional de ASELE. Málaga: ASELE, pp.209-216.

http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/asele/pdf/02/02_0207.pdf

AMAYA ARROYO, Catalina (2003): La dramatización y la enseñanza del español como segunda lengua, Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid.

<http://www.aulaintercultural.org/IMG/pdf/dramatizacion.pdf>

BARROSO GARCÍA, Carlos; FONTECHA ZALAZAR, Mercedes (1999): "La importancia de las dramatizaciones en el aula de ELE: una propuesta concreta de trabajo en clase", Actas del décimo congreso nacional de ASELE. Málaga: ASELE, pp. 107-113.

http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/asele/pdf/10/10_0105.pdf

CAÑAS TORREGROSA, J. (1992): Didáctica de la expresión dramática. Una aproximación a la dinámica teatral en el aula, Barcelona, Octaedro.

Una parte de su obra está digitalizada desde 2009 por la editorial Octaedro. Se puede consultar en la siguiente página: <http://www.octaedro.com/pdf/110002.pdf>

CALDERÓN CALDERÓN, Manuel (2002): "Orientaciones sobre el uso de técnicas dramáticas para desarrollar la expresión oral en la clase de E/LE", Actas del X Seminario de Dificultades Específicas de la Enseñanza del Español a Luso hablantes, pp. 181-187.

<http://www.xtec.es/~mcalder7/orientaciones.pdf>

GOITIA PASTOR, Leyre (2007): Juego, representación y aprendizaje: un taller de teatro para los alumnos de E/LE, Foro E/LE, online, Universidad de Valencia.

http://www.uv.es/foroele/foro3/Goitia_Pastor.pdf

POMPOSO YANES, Lourdes; MONTEAGUDO GALISTEO, Eva (1999): "En busca de la identidad perdida. El uso de las técnicas dramáticas en la clase de ELE", Biblioteca Cervantes, Actas ASELE.

http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/asele/pdf/10/10_0539.pdf

4. Fuentes para encontrar obras de teatro

NAUTA, Jean Peter (2008): *Tablas. Aprender español haciendo teatro.* Editorial Edinumen, 2008.

Incluye seis pequeñas obras de teatro con las que trabajar, en distintos estilos: Tercero derecha, El suspiro del moro, Al borde, La muerte de Mayor, Feliz cumpleaños y Mermelada de fresa.

GUARINOS, Virginia (1991): *Locos por el teatro. Piezas breves para la gente joven.* Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla.

CAÑAS TORREGROSA, J. (1992): *Didáctica de la expresión dramática. Una aproximación a la dinámica teatral en el aula,* Barcelona, Octaedro.

DORREGO, Luis (1997): "Juegos teatrales para la enseñanza del E/LE", *CARABELA* 41: 91-110.

ROLDÁN MELGOSA, Reyes; TARANCÓN ÁLVARO, Beatriz (2010): *¡Exprésate! Actividades de expresión oral para la clase de ELE,* Sociedad General Española de Librería.

La finalidad de esta guía es la representación de una obra teatral, haciendo para ello, entre otros, ejercicios de dinámicas de grupo. La importancia de este tipo de ejercicios en el marco de la enseñanza de idiomas es subrayada por numerosos autores, como Luis Dorrego (1997), ya que potencia la implicación de los alumnos tanto a nivel intelectual, como emocional, imaginativo y creativo. Además, permite luchar contra la timidez, la falta de interés o la poca participación en clase.

Según José Cañas (1992), el profesor adquiere un papel de animador y deberá "dosificar los ejercicios para que estos no sean estructuras pesadas, sino en todo momento, motivos de placer y disfrute personal y grupal". Entre los juegos de percepción que incluye en su libro figura "*Llegar al objetivo*", para el cual sólo se necesita una pelota. Los alumnos se sitúan horizontalmente detrás de una línea dibujada en el suelo con una tiza y la pelota se situará unos metros más adelante.

El juego consiste en que cada uno llegue al objeto con un número exacto de pasos uniformes, ordenado por el profesor. Si no llega, supera la prueba si desde el lugar en el que se encuentra toca la pelota. La actividad concluye cuando todos hayan alcanzado el objetivo. La prueba permite conocer las dimensiones del espacio.

Para el desarrollo de conceptos psicomotrices como lateralidad y dominio corporal plantea "Un líder de palo". El profesor portará el palo, que estará visible a los ojos de todos los alumnos. Éstos, sentados en semicírculo, deberán repetir e imitar con sus cuerpos los movimientos del objeto dirigido por el docente. Entre ellos figuran saltos de derecha a izquierda y de delante hacia atrás, inclinaciones, dejarlo tumbado, etc.

También se trabaja la capacidad expresiva y rítmica mediante la improvisación bajo un soporte musical determinado.

“Cantando bajo la lluvia” es un ejercicio-juego muy divertido en el que un bailarín o bailarina danzan sobre el escenario el tema elegido, portando un paraguas con agilidad y destreza, hasta que empieza a tener problemas para continuar la actividad y tienen que disimular como si nada ocurriera. El paraguas se cierra cuando menos se piensa, pisa un chicle y el pie derecho queda pegado al suelo hasta que consigue zafarse de él, alguien intenta venderle algo sin éxito y finalmente siente deseo de orinar hasta que cubre la parte delantera con un paraguas para satisfacer su necesidad.

Los juegos teatrales se fundamentan en breves representaciones teatrales basadas en situaciones de la vida real o en el mundo de la ficción. La editorial Sociedad General Española de Librería presenta en el libro *Exprésate* (2010) donde los alumnos tienen que dramatizar en grupos una serie de situaciones. Primero se les da tiempo para que preparen pequeñas obras que luego representan delante de sus compañeros. En ellas se comprueba cómo reaccionan ante determinadas situaciones incómodas, al tiempo que expresan sus sentimientos y actitudes.

Entre estas actividades figura *“Amigos para siempre”* el encuentro de cuatro amigos en una cafetería para hablar de sus planes durante el fin de semana. Un estudiante está preparando una cena para celebrar su cumpleaños y todavía no le ha dicho nada a los demás, pero aprovecha el encuentro para comprobar si se acuerdan de ese día tan señalado. Otro quiere compartir su felicidad porque se va a esquiar, un tercer alumno explica que se va a quedar en casa cuidando a un familiar y el último está presionado porque tiene examen de una asignatura muy importante.

Otra situación para dramatizar se denomina *“Estas no son horas”* y requiere la participación de dos estudiantes, una alumna y un alumno, que deben expresar diferentes reacciones de miedo, temor, rechazo, etc. Los dos viven en un edificio, pero en pisos diferentes. Una está sola en casa y tiene mucho miedo porque escucha ruidos extraños después de ver una película de terror, por lo que decide bajar a casa del vecino para que le deje dormir en su casa. El otro está viendo un partido de fútbol y recibe la visita de la vecina de arriba, a la que considera una loca, por lo que debe reaccionar ante lo que dice.

5. Modelo de obra adaptada

Martínez Cobo, Ana (2007): *“La Casa de Bernarda Alba: Una experiencia teatral con alumnos de E/ELE”*, Actas del tercer foro de profesores de español como lengua extranjera, Universidad de Valencia, 143-154.

Ana Martínez Cobo describe en este artículo la puesta en marcha de un taller de teatro con un grupo de alumnos extranjeros en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP) en Santander, una síntesis de su experiencia teatral que consistió en la puesta en escena de *La Casa de Bernarda Alba*.

El artículo se divide en dos partes, que se corresponden con las dos fases del proyecto: indagación teórica y actuación práctica.

Dentro de su concepción teórica, insiste en el hecho de que el teatro se comunica más de lo que se dice literalmente. *“Por ejemplo, el enunciado Hace frío puede tener*

distintos significados dependiendo de quién lo diga (rol y estatus), dónde lo diga (contexto situacional) y cómo se diga (actitud, intención)". En un diálogo dramático no es suficiente con enunciar la frase, sino que es necesario comprender el contexto comunicativo en el que se inserta.

La improvisación es una forma útil para que los estudiantes "*personalicen las palabras o intervenciones de sus personajes*", olvidándose de memorizar exactamente el texto y aprendiendo a decirlo con sus propias palabras. Otra manera de que hagan suyos esos papeles es animarlos a que escriban sus propias versiones del texto y a que construyan sus propios personajes, evitando así que el texto teatral sea concebido como "naturaleza muerta".

Su concepción de teatro está relacionada con el juego dramático. Aunque parte de la idea tradicional, propone que el texto teatral sea, antes que un texto, un pre-texto. Ello permite la "*exploración dramática*", es decir, la comprensión de los significados del texto se lleva a cabo mediante la improvisación, así como la posibilidad de realizar modificaciones y adaptaciones. Del mismo modo, insiste en que el texto no se entiende sin su "*transformación en espectáculo*", lo cual se consigue después de un proceso de "creación colectiva".

Dos puntualizaciones relacionadas con esta concepción teatral. La primera tiene que ver con la memoria, que no es el único recurso para interiorizar el texto, sino que también se parte de "*la lógica de la acción dramática*" y de las relaciones entre los personajes. La segunda subraya la idea de que el profesor está más cercano a la idea de "*animador*" y organizador que a la de "director teatral tradicional".

La graduación y selección de actividades es necesaria para que los estudiantes se sientan cómodos en clase y para eliminar sus reticencias hacia el teatro. Por ello, se recomienda que las primeras sesiones de trabajo se centren en la generación de un clima de confianza y cooperación, realizando actividades en grupo o en parejas, para llevar a cabo más adelante presentaciones individuales, monólogos, etc.

La búsqueda de la obra o texto que se va a representar es una tarea complicada y para ello parte de una serie de criterios de selección planteados por Wessels (1987:115-116):

- Esté escrita en español actual.
- No contenga largos monólogos.
- Ofrezca una variedad de personajes y papeles.
- Posea una trama simple.
- Sea interesante y divertida.
- Sea de extensión breve.
- Trate sobre contenidos concretos.
- Escrita para ser leída por nativos pero accesible lingüísticamente.

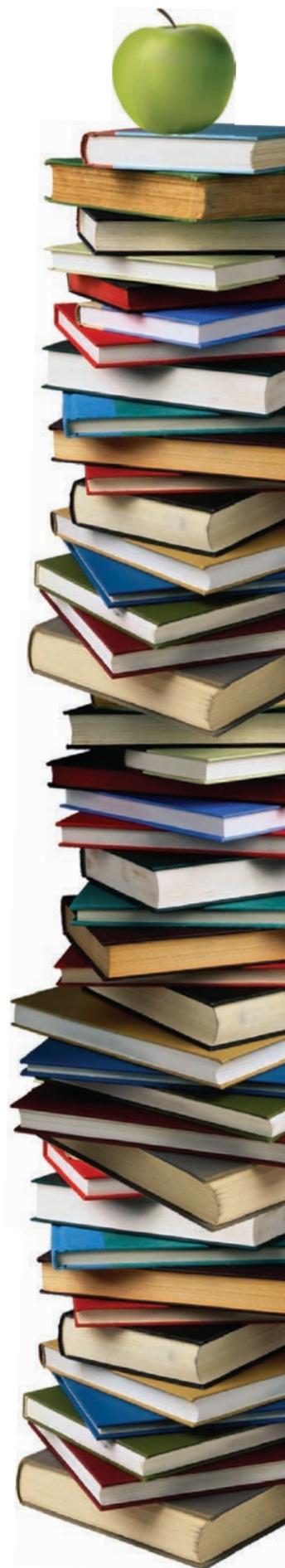
El problema que se le planteó a la autora fue encontrar obras de teatro español con estas características. Asimismo, dentro del proceso de búsqueda aparecieron las siguientes preguntas, que son de vital importancia:

- **¿Qué hacemos si la obra nos parece interesante pero no tiene el tamaño adecuado (demasiado larga/ corta)?**
- **¿O si en la obra el número de personajes no se corresponde con el número de alumnos?**
- **¿O si hay personajes que tienen mucho más protagonismo (más líneas) que el resto de los personajes?**
- **¿Y si las intervenciones de los personajes son demasiado largas?**
- **¿Y si en la obra el nivel de lengua es muy superior a la competencia lingüística de los participantes?**

La respuesta es sencilla: la adaptación del texto. En el caso de La Casa de Bernarda Alba, la autora redujo y simplificó el texto, eliminando los personajes secundarios y manteniendo los papeles de Bernarda y sus cinco hijas. Para compensar la reducción del texto, se puso énfasis en los elementos expresivos no verbales: atención al subtexto (pausas, silencios), y a los códigos no lingüísticos (movimientos, gestos, luz, sonidos, etc.) Además de la reducción de los parlamentos largos, se eliminaron del texto los arcaísmos y se corrigieron los vulgarismos.

Su plan de trabajo se dividió en 25 horas, repartidas a su vez en 15 sesiones. En las primeras cuatro sesiones, preparó la obra, pero sin ella, introduciendo actividades de precalentamiento, formación de grupo, exploración dramática y dramatización (improvisaciones basadas en objetos, personajes y situaciones). El objetivo de las primeras sesiones es crear un clima de confianza que permita el trabajo en equipo y realizar un primer acercamiento a la obra que permita comprender el argumento y los principales núcleos de la trama. Luego se llevarán a cabo las primeras improvisaciones.

Las siguientes clases incluyen un análisis de la obra, que conlleva una investigación sobre el autor, el contexto literario, la concepción teatral del autor, etc., así como las preferencias de los alumnos con respecto a los personajes que quieren interpretar, para acabar con el reparto y una sesión exclusiva centrada en el desarrollo de la voz. La fase de ensayos aglutina la mitad de las horas de clase, si bien la autora plantea que los estudiantes pueden realizar otras actividades complementarias, como completar una ficha sobre su personaje con información sobre sus características físicas, psicológicas, etc., y sobre las necesidades técnicas y materiales de la obra.



EMBAJADA
DE ESPAÑA
EN BULGARIA

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN