

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
MÁSTER *LA ENSEÑANZA DEL ESPAÑOL COMO LENGUA EXTRANJERA*
CURSOS INTERNACIONALES



«DRAMA Y TEATRO. LA REPRESENTACIÓN DE
UNA PIEZA TEATRAL EN LA CLASE DE E.L.E.
EL GENERALITO DE JORGE DÍAZ.»

Autora: MARÍA MAGDALENA ROBLES POVEDA
Director: DR. FCO. JAVIER DE SANTIAGO GUERVÓS

2007

ÍNDICE.

I. INTRODUCCIÓN. _____	4
II. DEL ACTO COMUNICATIVO AL ACTO DRAMÁTICO. _____	6
II.1. DRAMA Y TEATRO, DOS CONCEPTOS BIEN DIFERENCIADOS. _____	7
II.2. OBJETIVOS Y CAPACIDADES QUE SE DEBEN DESARROLLAR CON ESTE TIPO DE ACTIVIDADES. ESTRATEGIAS DE APRENDIZAJE _____	13
II.3. EL PAPEL DEL PROFESOR. _____	17
III. LA TEATRALIZACIÓN DE TEXTOS NARRATIVOS. LOS CUENTOS. _____	21
III.1. OTRAS POSIBILIDADES DE TEATRALIZACIÓN. _____	25
IV. EL TEATRO EN UNA CLASE DE E.L.E. COMO EJERCICIO DE EXPRESIÓN ORAL. FASES PARA EL ANÁLISIS Y REPRESENTACIÓN DE UNA PIEZA TEATRAL. _____	30
IV.1. ELECCIÓN DE LA PIEZA TEATRAL. _____	30
IV.2. PROGRAMACIÓN. _____	32
IV.3. LECTURA. _____	33
IV.3.1. ANTECEDENTES. _____	34
IV.3.2. ARGUMENTO Y TEMA. _____	34
IV.3.3. ESTRUCTURA EXTERNA. _____	35
IV.3.4. ESTRUCTURA INTERNA. _____	35
IV.4. ANÁLISIS. _____	35
IV.4.1. TIEMPO Y ESPACIO. _____	36
IV.4.2. LOS PERSONAJES. _____	36
IV.4.3. EL LENGUAJE. _____	38
IV.5. REPARTO DE PAPELES. _____	40
IV.6. EL MONTAJE. _____	40
IV.7. MEMORIZACIÓN. _____	41
IV.8. DE LOS ENSAYOS A LA REPRESENTACIÓN FINAL. _____	42
IV.9. EVALUACIÓN. _____	43

V. UNA PROPUESTA DE REPRESENTACIÓN: <i>EL GENERALITO</i> (1979), DEL DRAMATURGO JORGE DÍAZ (1930). _____	44
V.1. ELECCIÓN Y PROGRAMACIÓN. _____	44
V.2. CONFIANZA Y SEGURIDAD. _____	45
V.3. LECTURA Y COMPRENSIÓN. _____	47
V.4. SOBRE EL ARGUMENTO Y EL TEMA. _____	52
V.5. SOBRE EL CONFLICTO. _____	54
V.6. SOBRE EL ESPACIO Y EL TIEMPO. _____	55
V.7. SOBRE LOS PERSONAJES. _____	55
V.8. MONTAJE. _____	59
V.9. MEMORIZACIÓN DEL TEXTO Y REPRESENTACIÓN. _____	61
V.10. EVALUACIÓN. _____	62
CONCLUSIONES. _____	63
ANEXO. _____	65
ESQUEMA DE LOS PASOS FUNDAMENTALES EN LA REPRESENTACIÓN DE UNA PIEZA TEATRAL. _____	65
CUADRO DE PROGRAMACIÓN DE LA REPRESENTACIÓN DE LA OBRA DE JORGE DÍAZ <i>EL GENERALITO</i> . _____	67
VOCABULARIO. _____	68
MATERIAL PARA EL ALUMNO. _____	72
CONFIANZA Y SEGURIDAD. _____	72
LECTURA Y COMPRENSIÓN. _____	74
ARGUMENTO Y TEMA. _____	81
SOBRE EL CONFLICTO. _____	83
SOBRE EL ESPACIO Y EL TIEMPO. _____	84
SOBRE LOS PERSONAJES. _____	85
EL MONTAJE. _____	87
BIBLIOGRAFÍA. _____	88

I. INTRODUCCIÓN.

*Todo acto comunicativo
constituye un acto dramático¹.*

Las palabras de Francisco Torres Montreal nos sirven de introducción a este proyecto de máster que pretende incorporar las actividades dramáticas y, más concretamente, el teatro a una clase de español lengua extranjera como un juego de apropiación y asimilación de la realidad en el que la expresión oral se desarrolle como capacidad principal.

Según el *Marco Común de Referencia Europeo*, los usuarios de una lengua ejercen, en la realización de sus intenciones comunicativas, tres tipos de competencias: la lingüística, que es la que más específicamente está relacionada con la lengua y que *incluye los conocimientos y las destrezas léxicas, fonológicas y sintácticas, y otras dimensiones de la lengua como sistema²*; la sociolingüística que comprende *el conocimiento y las destrezas necesarias para abordar la dimensión social del uso de la lengua³* (como pueden ser las normas de cortesía y las normas que ordenan las relaciones entre generaciones, sexos, clases y grupo sociales) y que afecta, de manera considerable y aunque no seamos conscientes de su influencia, a toda comunicación lingüística entre representantes de distintas culturas; y la pragmática que *tiene que ver con el uso funcional de los recursos lingüísticos (producción de funciones de lengua, actos de habla) sobre la base de guiones o escenarios de intercambios comunicativos⁴*; así como, con el dominio del discurso, la cohesión y la coherencia, la identificación de tipos y formas de texto, la parodia y la ironía.

Para el perfeccionamiento de estas tres competencias, que se esconden bajo la competencia comunicativa, basta con poner en funcionamiento la realización de las distintas actividades de la lengua: la comprensión, la expresión, la interacción o la mediación. De esas cuatro destrezas desarrollaremos principalmente, con la práctica de actividades dramáticas, la expresión y comprensión, tanto oral como escrita, ya que son considerados procesos primarios y necesarios para llevar a cabo la interacción.

¹ TORRES MONREAL, F. (1996: 108).

² INSTITUTO CERVANTES (2002: 13).

³ *Ibid.*, pág. 116.

⁴ *Ibid.*, pág. 14.

Nuestra labor, como profesores de español, es desarrollar dichas competencias con actividades lo más lúdicas posibles, ya que la lengua se domina más rápidamente cuando se adquiere por medio de juegos que enriquecen la labor comunicativa e intensifican el deseo de compartir y ampliar experiencias. Por ello proponemos que se fomente el compañerismo y se cree un ambiente de cordialidad que dote al grupo de seguridad y libertad para propiciar el aprendizaje de la lengua y la ampliación de sus competencias.

Aunque es muy difícil crear una tarea que desarrolle las tres competencias generales, bien es verdad que podemos encontrar en las actividades dramáticas, y en especial en el teatro, un nuevo mundo de recursos que ayuden a nuestros alumnos a dominar la lengua española para comunicarse con fluidez y corrección e interpretar y comprender críticamente todo tipo de textos, así como conocer los aspectos fundamentales del medio sociocultural propio de la lengua estudiada para convertirse en ciudadanos multilingües que acepten la variedad cultural de cada país.

El objetivo de este proyecto es servir de guía a aquellos profesores que vean las actividades dramáticas y, más concretamente, el teatro, como recursos que ayuden a crear materiales que permitan a nuestros alumnos desinhibirse y lograr una comunicación auténtica y completa, en el que la voz y el gesto formen un todo unificado. Hay que tener en cuenta que en el aprendizaje de una lengua extranjera, los individuos nos encontramos condicionados por la propia lengua y la preocupación por seguir sus reglas y convenciones que pueden influir negativamente si impiden que seamos capaces de expresarnos adecuadamente. De igual forma, una excesiva libertad en la transmisión de sentimientos y deseos también puede conducir a que no se preste atención a las normas y reglas gramaticales, siendo el resultado un habla incoherente. Nuestro objetivo es buscar el equilibrio entre la regla dada y la naturalidad expresiva, haciendo hincapié en lo último. Lo esencial ya no es la forma, sino la comunicación y el significado de aquello que queremos expresar. Por ello debemos dejar que nuestros alumnos se arriesguen, jueguen con la lengua bajo un cierto control; se acerquen a nuestra cultura y disfruten.

II. DEL ACTO COMUNICATIVO AL ACTO DRAMÁTICO.

Desde niños hemos recurrido inconscientemente a actividades dramáticas disfrazadas de juegos infantiles que nos ayudan y nos motivan en la tarea de descubrir el mundo y comunicarnos con los demás, formando parte del proceso de socialización del ser humano. ¿Quién no ha jugado alguna vez a representar el papel de las personas de su entorno, imitando sus acciones, sus gestos y su lenguaje? ¿Quién no se ha convertido en un torero o en un deportista famoso, y ha imitado a un médico, a un profesor o a sus propios padres?

Desde mucho antes de conocer la competencia lingüística, el niño ya puede expresar sus necesidades y sentimientos y comprender los mensajes que se le dirigen sin conocer los mecanismos y la estructura del sistema, es decir, se comunica sin saber hablar. Primero aprende los usos y las funciones de la comunicación y mucho más tarde el código en sí mismo. Precisamente, la primera comunicación preverbal que adquiere el niño nace de la imitación a sus padres; y las primeras palabras que aparecen en su repertorio son aquellas que más se repiten en las funciones del lenguaje contextualizadas en las acciones de cada día. De ahí que el juego simbólico se constituya como una actividad de enorme importancia tanto en la adquisición del lenguaje como en la ampliación de la competencia lingüística.

El juego en los seres humanos constituye una necesidad biológica y un mecanismo de adaptación y aprendizaje que abarca desde la imitación inconsciente hasta la elaboración racional. Es un procedimiento de apropiación de la cultura en la que nacemos, un instrumento de conocimiento de una realidad múltiple y un comportamiento que nos permite probar sin riesgo. Nos da posibilidad de aventurarnos a caer en el error sin ninguna consecuencia negativa. Por ello, también es constructor del desarrollo personal de cada individuo, le permite realizar el ensayo sin riesgos y le pone cada vez tareas más difíciles, problemas que no sabe solucionar y que acomete con el juego porque sabe que puede combinar y probar sin compromiso.

Mediante el juego simbólico y lúdico (en el sentido de un juego no competitivo) se mantiene una distancia con la realidad y se pierde uno de los mayores temores del ser humano: el fracaso, lo que le permite hacer y decir cosas que serían impensables en una actividad seria. Además, en las personas adultas supone una ruptura con la conducta

habitual, con las necesidades, obligaciones y disciplinas de cada día para convertirse en una fuente de placer y experimentación, que debido a su carácter abierto siempre deja un amplio margen a la iniciativa expresiva y a la creatividad personal.

Si desde los primeros meses de vida el ser humano elabora juegos de ficción en los que recrea situaciones, conductas y papeles sociales en su necesidad de conocer la realidad que le rodea; de igual forma, en el aprendizaje de una lengua extranjera, necesitamos de esas actividades dramáticas para adquirir los conocimientos que nos faciliten la expresión en la mencionada lengua. Dicho aprendizaje se debe llevar a cabo a través de una tarea que fortalezca la confianza del alumno en sí mismo y le dé seguridad, dejando a un lado la monotonía y el aburrimiento de ciertas actividades, en un clima relajado y divertido.

Juego dramático y actividad lúdica son dos expresiones que están conectadas entre sí y que permiten la interacción y participación activa con el grupo con el que comparten el juego, provoca una mayor unión entre los diferentes miembros que lo forman y crea un ambiente especial que favorece la expresión verbal en la difícil tarea del aprendizaje de una lengua extranjera.

II.1. DRAMA Y TEATRO, DOS CONCEPTOS BIEN DIFERENCIADOS.

Drama y teatro son dos vocablos que han empezado a introducirse en la educación como una nueva forma efectiva y amena de enseñanza, mediante la cual no sólo descubrimos el mundo que nos rodea, sino que nos permite ahondar en la personalidad del individuo a través de la proyección en diferentes papeles y personajes. Aunque ambos conceptos estén relacionados con la idea de *expresión emocional*, el *teatro* está más estrechamente vinculado con la idea de *representación o puesta en escena ante un público*, mientras que *drama* tiene más que ver con *hacer y realizar*. Como decía Francisco Torres Monreal (1996: 110):

*El término **drama**, derivado del griego **drao** –hacer-, significa sencillamente **acción**, como sabemos. En este sentido, y antes de minimizarse en su acepción literaria o espectacular, el **drama** se encuentra fuera, en el*

*mundo. El mundo, y nuestras vidas en él, no es un **ergon**, es decir, una obra acabada, un **ya hecho**, sino una **dínamis, un hacerse, un fieri**.*

Por lo tanto drama se refiere a una acción que se desarrolla aquí y ahora por primera vez y de manera irreplicable ante nuestros ojos, mientras que el teatro intenta reproducir lo más fielmente posible lo sucedido, muestra de nuevo el drama real, pretende recuperar de nuevo todos los elementos en la *re-presentación*.

Pero existen una serie de diferencias entre lo que denominamos acción dramática o juego dramático y una acción teatral (nos referimos a un teatro hecho por profesionales y con un fin comercial), que hay que tener en cuenta y que resumimos en el esquema de Francisco Torres Monreal (1996: 53-54):

JUEGO DRAMÁTICO

- Proyecto oral.
- Posibilidad de cambio del proyecto oral inicial.
- Interesa el proceso de juego.
- Se puede jugar en cualquier espacio amplio.
- Se configura como realización de un proyecto que ha producido la motivación general del grupo.
- Los actores son animados y estimulados por un adulto, en situación de juego colectivo.
- Los actores y espectadores son intercambiables.
- Los papeles (roles) son elegidos por los jugadores.
- El profesor-animador hace que la acción avance y se desarrolle salvando con sus intervenciones las dificultades de la acción y permitiendo la creatividad del colectivo en toda ocasión.
- En el juego dramático el tema puede

TEATRO-ESPECTÁCULO

- Proyecto escrito.
- Pocas o nulas posibilidades de cambio del proyecto escrito inicial.
- Interesa el resultado final.
- Básicamente se realiza en un lugar con escenario.
- El teatro se configura con la realización de un espectáculo lo más efectivo, estético y artístico posible.
- Las funciones de los actores y de los espectadores son fijas; siempre los actores serán actores y espectadores los espectadores.
- Los actores representan.
- Los actores actúan para gustar a un público generalmente pasivo.
- Papeles (roles) aceptados a partir de una propuesta del director, o lo que es lo mismo en el caso del teatro escolar, del profesor.
- El director-profesor de la obra planea el total desarrollo de ésta.
- La obra debe desarrollarse en todas las

terminar en cualquier momento, pues no se prevé un límite, e incluso es posible dejar de jugar sin siquiera plantearse un final o si no se ha estimulado lo suficiente.

- El juego dramático es esencialmente expresión.
 - Desarrolla la improvisación puesto que las acciones son imprevistas.
 - El juego dramático se entiende también como una recreación de situaciones con el deseo de conocer cosas a través de dicha recreación.
 - El juego dramático es esencialmente un juego.
- La escenografía es planteada por el director de la misma.
 - El teatro es, básica y esencialmente, una representación.
 - El texto, basado en diálogos ficticios, es memorizado y las acciones marcadas y dirigidas por el director.
 - El teatro-espectáculo se entiende lógicamente también como una creación de situaciones imaginadas por el autor.
 - El teatro-espectáculo es esencialmente un trabajo.

Sin embargo, ¿qué actividades debemos elegir para el buen aprendizaje de nuestros alumnos? ¿La representación de una pieza teatral o la realización de un juego dramático? Sin duda es evidente que estos dos tipos de actividades deben realizarse progresivamente y casi linealmente ya que ambas contribuyen de forma muy positiva al desarrollo del aprendizaje de una lengua extranjera.

En la enseñanza de un idioma extranjero ambos términos nos ayudan a descubrir, profundizar y comprender el mundo sociocultural que rodea a la nueva lengua, tan necesario para lograr una fructífera comunicación. Ambas actividades no dejan de ser una interacción social en la que confluyen otras formas de comunicación como el gesto, las expresiones faciales, el lenguaje corporal que incrementa la fluidez al expresarse o el silencio. Por ello con este tipo de actividades se nos permite no sólo desarrollar la capacidad de expresión oral, sino también otras habilidades de comunicación dentro de una sociedad y cultura determinada. El objetivo fundamental es lograr, con imaginación y experiencia, una correcta y natural expresión del alumno.

Aunque, mediante el drama, el alumno tiene una mayor oportunidad de experimentar con el lenguaje que está aprendiendo, en actividades donde se desarrolle la habilidad natural de enfrentarse a situaciones *reales* y que no tengan que ver con la memorización de diálogos provenientes de un libro, también es verdad que con la

representación de una pieza teatral se aprende lo que se ha denominado lectura expresiva. No basta con leer únicamente, hay que saber realizar las pausas en los lugares oportunos y adaptar la voz a las entonaciones adecuadas para lograr transmitir las ideas, el sentido y el sentimiento expresado en el texto. Se requiere una buena lectura para vivificar textos que no se deben considerar un modelo conversacional puro. Una conversación siempre será mucho más libre e imprevisible en una situación real que la de una pieza teatral.

Precisamente, la improvisación es la principal diferencia entre estos dos tipos de actividades que, aunque se encuentran muy relacionadas, difieren entre sí en lo que se refiere a la expresión espontánea de nuestros alumnos, que siempre se encontrarán mucho más limitados expresivamente en la elaboración de una obra de teatro que en la realización de los juegos de rol⁵.

Estos **juegos de rol**, también denominados *role plays*, son las actividades dramáticas propiamente dichas. Responden a la necesidad humana de transmutarse en otro y pueden constituir el primer paso a la iniciación de la representación de *plays* u obras dramáticas. El alumno se convierte en un personaje libre para producir sus propios diálogos dentro de una situación que intenta imitar a la vida real. Es un juego espontáneo que se basa en la información que va registrando el alumno según avanza en su conocimiento acerca de la realidad de la nueva lengua y da lugar a un resultado único e irrepetible. De esta forma los juegos de roles son un buen exponente del conocimiento y desarrollo del alumno, y funcionan como un buen instrumento de aprendizaje y de expresión oral.

Estas actividades pueden servirnos de complemento, junto a la representación de una pieza teatral, en la creación de un taller de teatro; de esta manera, la figura del director quedará relegada a un último plano, y se dejará en manos del equipo teatral las directrices que se deben tomar para la puesta en escena. Nos referimos a lo que se ha denominado la creación colectiva, desarrollada por muchos grupos de teatro en ambos lados del Atlántico.

Sin embargo, existen otro tipo de tareas, a medio camino entre las actividades dramáticas y el teatro, que se caracterizan por una cierta improvisación: son las **teatralizaciones** de cuentos, poemas, chistes, etc.; un proceso que consiste en dotar de

⁵ Como complemento al proyecto que presentamos se puede consultar TORRES GARCÍA, P. (2002).

una estructura dramática a algo que en principio no la posee y que trataremos más extensamente en un apartado posterior. Resultan ser una fuente inagotable de recursos para completar nuestras clases de español y permiten la intercomunicación entre los miembros de nuestro alumnado, enriqueciendo, no sólo su vocabulario, sino su desarrollo creativo y personal. Siempre es muy gratificante y entretenido convertirse en un mimo, en un personaje de un cuadro de Goya o Velázquez, realizar un anuncio publicitario, alguna escena de la última película española de moda o el video musical de tu cantante favorito.

Aunque siempre se haya pensado que los juegos dramáticos sólo son los que permiten crear una razón por la cual comunicarse y crear situaciones ambientales lo más parecidas posibles a las existentes en el aprendizaje de la lengua materna, en la tarea de la representación de una pieza teatral también se deben realizar una serie de actividades previas que establezcan un motivo por el cual comunicarse y permitan la interacción entre el grupo de alumnos, mucho antes de alcanzar el producto final: **la escenificación**, sea o no sea ante un público. Entre las actividades a las que nos referimos se encuentran una correcta lectura del texto, profundización en el argumento, el tema y las ideas principales de la obra; la caracterización de los personajes y todo lo relacionado con el montaje y la puesta en escena, fases que trataremos más extensamente en un capítulo posterior y que están expuestas a la improvisación y espontaneidad de nuestros alumnos.

Uno de los elementos importantes a tener en cuenta en la tarea de representación de una pieza teatral, es precisar a qué **nivel** se considera adecuado trabajar con la obra de teatro seleccionada. Una lectura comprensiva y suficiente por debajo de un nivel universitario puede presentar grandes dificultades. Por eso proponemos utilizar el texto dramático, de un autor moderno dirigido a un público adulto, en un nivel medio o medio-alto (B1- C2) para que haya una adecuada comprensión y disfrute literario de nuestros alumnos. El nivel siempre vendría dado por la dificultad de la pieza teatral. Como apoyo didáctico en los primeros niveles de aprendizaje de una lengua extranjera se puede escoger una pieza destinada a un público infantil con un léxico adecuado al nivel que se estudia.

Además, con este tipo de actividad se alcanzaría uno de los objetivos propuestos de este proyecto y concebidos por cualquier profesor de español: entender la literatura

como medio de perfeccionamiento de estructuras lingüísticas relacionadas con los diferentes **registros** de la lengua (formal, coloquial, etc.). En niveles muy superiores se podría adentrar en las diferentes **hablas** del español con sus respectivas características léxicas, morfológicas, sintácticas y, sobre todo, fonéticas como es el caso del andaluz. Se acepta la variedad de la lengua y, por tanto, los alumnos deben tener en cuenta la situación social para poder comunicarse adecuadamente. Ya no se ve la lengua como una entidad unificada con reglas gramaticales y palabras básicas.

Se trataría, pues, de grabar en la memoria del alumno estructuras lingüísticas y sobre todo expresiones (frases hechas, giros, modismos, etc.) mediante el ejercicio directo de la práctica teatral para conocer el más profundo significado de las expresiones con la mayor espontaneidad y soltura posible. Palabra y contexto forman un binomio inseparable que hay que estudiar como tal; de hecho, el significado de muchas palabras sólo puede deducirse a través del contexto lingüístico o del situacional. Así también contribuiremos al aprendizaje y fijación de un léxico en un contexto apropiado. Como decía Ortega y Gasset (1957: 273-274):

El vocabulario, el diccionario, es todo lo contrario del lenguaje y las palabras no son palabras sino cuando son dichas por alguien a alguien. Sólo así, funcionando como concreta acción viviente de un ser humano sobre otro ser humano, tienen realidad verbal. Y como los hombres entre quienes las palabras se cruzan son vidas humanas y toda la vida se halla en todo instante en una determinada circunstancia o situación, es evidente que la realidad “palabra” es inseparable de quien la dice de a quién va dicha y de la situación en que esto acontece. Todo lo que nos sea tomar así la palabra es convertirla en una abstracción, es desvirtuarla, amputarla y quedarse sólo con un fragmento exánime de ella.

Además, es dicho **contexto** el que nos soluciona posibles ambigüedades, que en muchas ocasiones no han sido producto de la casualidad, sino que han sido intencionadas durante el laborioso proceso de elaboración del texto para dar paso al predominio de la función poética. Cuando un alumno es capaz de comprender en una obra los dobles sentidos, la ironía o el humor negro; cuando es capaz de hacer chistes y

reírse de ellos, de jugar con el lenguaje, se dice que ha conseguido adquirir un nivel superior de lengua, y la tarea de los profesores de español es ayudarlos a alcanzar esa meta.

Una pieza teatral nunca dejará de ser un acercamiento a la literatura de la lengua que se estudia y, en mayor o menor medida, una aproximación a la realidad y la cultura que la vio nacer, a los rasgos de la sociedad que la concibió. Como decía Victoriano Peña Sánchez (1996: 237), el teatro es *el espejo de la **idiosincrasia sociopolítica y cultural** de un determinado grupo humano*. Para alcanzar la competencia comunicativa en una lengua no materna es necesario no sólo el dominio de las competencias lingüística, discursiva y estratégica, sino también la **competencia sociolingüística** que permita expresar la intención de forma adecuada al contexto social en el que se lleva a cabo el acto de comunicación. Y, precisamente eso es lo que nos proponemos conseguir con este tipo de actividades.

II.2. OBJETIVOS Y CAPACIDADES QUE SE DEBEN DESARROLLAR CON ESTE TIPO DE ACTIVIDADES. ESTRATEGIAS DE APRENDIZAJE.

En la enseñanza del español como lengua extranjera, los objetivos del juego dramático-teatral van dirigidos al desarrollo de las capacidades intelectuales, lingüísticas, afectivas, sociales, etc., que todo individuo debe poseer para realizarse como persona y alcanzar una comunicación plena con los demás seres de su entorno. Estas capacidades, cuyo objetivo principal es atender a la función comunicativa del lenguaje, de acuerdo con las investigaciones de Catalina Arroyo (2003), son las siguientes:

CAPACIDADES COGNITIVAS:

- Conocerse a sí mismo y las propias posibilidades.
- Conocer el entorno físico y social para relacionarse adecuadamente con el mismo.
- Reflexionar sobre las diferentes conductas humanas.

- Aprender a observar la realidad y a captar los aspectos positivos que nos ofrece. Las circunstancias socioculturales de la lengua que se aprende son fundamentales en la comunicación, su desconocimiento puede dar lugar a errores, sobre todo si se trata de culturas distantes.
- Aprender a valorar las situaciones y a sacar de ellas consecuencias creativas.
- Ejercitarse en el aprendizaje por descubrimiento a través del juego dramático.

CAPACIDADES AFECTIVAS:

- Favorecer el desarrollo de la autoestima a través del descubrimiento de las propias posibilidades y de su puesta en práctica mediante el juego dramático.
- Estimular la expresión libre de los propios sentimientos en un clima de confianza.
- Desarrollar la autonomía personal y el uso de los propios recursos expresivos: lingüísticos, gestuales, etc. esenciales en cualquier acto de comunicación.
- Valorar el resultado del esfuerzo y del trabajo personal y colectivo.
- Estimular y ponderar la aportación de cada uno al grupo.
- Contribuir a la creación de un clima de cordialidad, sinceridad y afecto.
- Estimular la iniciativa de cada uno y la del grupo a través de la toma de decisiones para llevar a cabo el proyecto teatral.
- Iniciarse en la observación y auto corrección de los propios errores. Lo importante es expresarse. El error es visto como garantía de éxito y nunca como fracaso.
- Valorar las actuaciones y los aciertos propios del grupo en la representación final ante un público.

CAPACIDADES LINGÜÍSTICAS:

- Conocer las posibilidades de comunicación y expresión del lenguaje oral.
- Reflexionar sobre el valor afectivo de los diminutivos, aumentativos, giros, expresiones y frases coloquiales más frecuentes del español hablado. Para

ello se puede contar con la participación en el equipo teatral de algunos componentes nativos que ayuden a los extranjeros en la expresión coloquial.

- Conocer textos de la tradición cultural española (literarios, periodísticos, etc.).
- Afianzar la expresión oral en el nivel fonético, en el morfosintáctico y en el semántico al realizar las distintas actividades que se deben realizar para una exitosa puesta en escena.
- Estimular la expresión oral en:
 - Vocabulario.
 - Pronunciación. Si existen muchas dificultades el profesor puede proponer ejercicios para una correcta pronunciación.
 - Fluidez.
 - Sintaxis.
 - Creatividad y lógica en la construcción de frases y en la invención de textos.
 - Comprensión de todos los términos utilizados con la ayuda del diccionario, el profesor y el resto de los alumnos.
 - Seguridad y confianza en la propia expresión oral.
 - Satisfacción al comprobar las posibilidades de la propia expresión oral, mímica, gráfica, etc.
 - Atención al interlocutor: distancia adecuada, mirarle a la cara, observar sus gestos y sus recursos extralingüísticos para captar sus intenciones y sentimientos.
 - Gusto por los juegos lingüísticos dentro del contexto adecuado.

CAPACIDADES SOCIALES, DE COMUNICACIÓN Y REPRESENTACIÓN.

- Contribuir a la creación de un clima de amistad, seguridad y confianza que garantice una buena relación cordial entre todos los miembros del grupo.
- Facilitar la comprensión de mensajes, sobre todo de mensajes lingüísticos en las distintas fases previas a la representación final.

- Aumenta la toma de conciencia a los elementos no verbales de la lengua, su importancia en la comunicación. A interpretarlos y responderlos adecuadamente.
- Perfeccionar el lenguaje con la ayuda tanto del profesor como de los demás miembros de la clase.
- Estimular la creatividad⁶, como ayuda en la producción de oral y escrita, así como en el desarrollo de la personalidad de cada individuo.
- Ayudar a la desinhibición del alumno, sobre todo si se trata de personas tímidas que no se atreven a arriesgar con la lengua aprendida.
- Desarrollar el espíritu crítico y sobre todo la autocrítica.

Se enseñará al alumno a reflexionar sobre las estrategias y estilos de aprendizaje que va a desarrollar.

ESTRATEGIAS DE APRENDIZAJE RELACIONADAS CON LA EXPRESIÓN, COMPRENSIÓN E INTERACCIÓN.

- Planificar lo que se va a decir y los medios para decirlo.
- Ensayar e intentar nuevas combinaciones y expresiones.
- Aprender a sustituir una palabra por un término equivalente.
- Aprender a usar los diccionarios como instrumentos imprescindibles en nuestro aprendizaje, en el momento de asimilar una nueva palabra en un contexto y un registro correcto.
- Utilizar circunloquios y paráfrasis para suplir carencias de vocabulario y estructura.
- Definir las características de algo concreto cuando no se recuerde la palabra exacta.
- Corregir deslices y errores.
- Escuchar atentamente para intentar captar las ideas principales.

⁶ D. Poveda (1973) ha estudiado cómo se manifiestan en la actuación cuatro factores representativos de la creatividad: En la fluidez como riqueza de las ideas y en el lenguaje; en la flexibilidad que permite adaptarse rápidamente a las nuevas situaciones y abordar un mismo problema desde diferentes maneras o puntos de vista; en la originalidad, dando lugar a un estilo personal y novedoso en el pensar y en el hacer; y en la elaboración o capacidad para desarrollar ideas y llegar a una realización.

- Comprobar la comprensión utilizando claves contextuales.
- Identificar por el contexto palabras desconocidas.
- Deducir el significado de oraciones.
- Considerar la distancia comunicativa que hay entre los interlocutores.
- Identificación de vacío de información y de opinión.
- Valorar lo que puede darse por supuesto.
- Planificación de los intercambios.
- Tomar la palabra (Turnos de palabra).
- Favorecer la cooperación interpersonal en una tarea que debe realizarse colectivamente.
- Contribuir a la comprensión mutua (repitiendo si es necesario, hacer gestos, etc.).
- Pedir ayuda a un compañero la hora de formular algo.
- Favorecer las peticiones y ofrecimientos de aclaración entre los distintos alumnos.
- Técnicas de memorización (asociación, contextualización, etc.). Llevadas a la práctica con la memorización del texto teatral.
- Uso de gestos para solucionar problemas de comunicación en una conversación.

II.3. EL PAPEL DEL PROFESOR.

El profesor se ha visto desde siempre como una figura autoritaria que ha condicionado la expresión y el desarrollo de las capacidades del alumnado. Sin embargo, desde hace unos años se ha convertido en una figura secundaria que debe establecer una fructífera comunicación con los alumnos y ayudar a estos a establecer una óptima comunicación entre ellos, dándoles la oportunidad de arriesgarse con la lengua, experimentarla y descubrirla, bien favoreciendo actividades en parejas o en grupos.

El profesor que dirija este tipo de actividad debe recordar una serie de puntos sobre la actitud que hay que adoptar:

- Como guía de estas actividades, el profesor debe estar atento a la experimentación de sus alumnos, averiguando el nivel de conocimientos y deficiencias de los mismos para, así, poder actuar en consecuencia.
- Para llevar a cabo con un resultado favorable este tipo de actividades, el profesor debe tener el papel esencial en las tareas de estimular tanto, las buenas relaciones entre los componentes del grupo, aportándoles seguridad y confianza; como la creatividad sin dogmatizar nunca y sugiriendo cuando sea necesario. No sólo debe tener una actitud de comprensión y simpatía hacia el alumno, sino que debe también crear un clima de confianza y cooperación entre todos los individuos de la clase. Profesores y alumnos necesitan conocerse y confiar mutuamente y así poder expresarse libremente, dar distintos puntos de vista, ser capaces de escucharse los unos a los otros y hacer críticas, sugerencias y aceptarlas a la vez. Crear un ambiente relajado da confianza para enfrentarse con los obstáculos, asimilar los fracasos y reconocer los errores sin caer en el desánimo.
- Antes de dar al alumno la oportunidad de arriesgarse con la lengua, experimentar y descubrir con la representación de una pieza o fragmento teatral; el profesor debe realizar una serie de actividades de calentamiento para contribuir a la confianza entre los miembros del grupo y producir poco a poco la desinhibición.
- Siendo el profesor la persona que actúa como guía de esta actividad, sería aconsejable que siga un procedimiento que debe expresarse en términos simples para que sepan los alumnos qué es lo que se les pide. Del mismo modo, cuando se introduzca una nueva actividad es preferible que el alumno la realice, primero, individualmente, así adquiere confianza en sí mismo.
- Es importante que el profesor se encargue de desterrar los factores críticos y competitivos fuera de la clase. No todas las personas aprenden a la misma velocidad. Lo importante no es quien mejor lo hace, sino hacerlo. Por ello, aunque el profesor no debe precipitarse a dar respuesta a los problemas o preguntas planteadas (es preferible que sean los propios alumnos los que traten de solucionarlas), sería conveniente y aconsejable ir bien preparado

con una lista de ideas para aquellos alumnos que le sea más difícil imaginar e improvisar.

- Debe ayudar a mantener vivo el interés por el aprendizaje.
- El profesor debe sumergirse en el juego dramático e involucrarse operativa y emocionalmente para confirmar que su propuesta teatral es una actividad necesaria y complementaria en el aprendizaje de una lengua extranjera. Aunque para llevar a cabo un buen montaje teatral sea necesaria una profesionalización del mismo, nuestro profesor-coordinador no tiene por qué tener formación específica en literatura, arquitectura, pintura, música, y en general todos los diferentes lenguajes artísticos y literarios; basta con un profesor de español con buena voluntad y ganas de trabajar para dar el primer paso e iniciar esa actividad. No estaría de más información complementaria a través de libros, cursos, confrontaciones de dudas con otros colegas, etc., pero sobre todo lo que recomiendan los estudiosos del tema es la experimentación e investigación con los mismos alumnos. Debe integrarse plenamente en el grupo y recoger las propuestas de los demás miembros para proyectarlas luego en su ejecución. No sólo debe proponer acciones sino participar íntegramente en ellas.
- El mejor aliado para un profesor de un taller de teatro es escuchar a sus alumnos, puesto que, si la actividad demanda otros rumbos, serán los propios alumnos los que con sus peticiones tomarán las riendas del taller sin que ellos se den cuenta.
- Debe asumir que no está haciendo teatro tradicional con los alumnos.
- Debe olvidar los resultados espectaculares como muestra de su trabajo.
- No debe escudarse en la falta de recursos técnicos teatrales como coartada para eludir la actividad. También es cierto que con mayores conocimientos y mayores recursos podemos realizar mejor la actividad, pero con pocos conocimientos y actitud positiva puede realizarse un buen trabajo.
- El tutor debe tener en cuenta que en la representación de un texto puramente teatral (nos referimos a un texto concebido por un dramaturgo para ser representado ante un público determinado), la literatura no deja de ser un medio de comunicación hacia sí y hacia los demás. ¿Para quién, y sobre

todo, para qué han escrito los poetas, dramaturgos o novelistas? ¿Para que hagamos un comentario retórico, un análisis lingüístico o busquemos las rimas, los tipos de estrofas o las figuras retóricas? ¿Para que los profesores de idiomas expliquemos el condicional o las temporales? El mejor análisis de un texto es conseguir transmitir su significado tocado por su vivir interno; y en esa labor, sobre todo si se trata de un texto en lengua extranjera, se debe contar con el apoyo imprescindible del tutor.

- Aunque el aprendizaje a través de las actividades dramáticas es esencialmente divertido, puesto que, por unos momentos, se abandona la propia personalidad para asumir el papel de otra persona y adentrarse en el mundo desde otra perspectiva; para la mayoría de los alumnos estas actividades, y todas aquellas donde la improvisación y la expresión oral estén presentes, presentan una serie de condicionamientos que originan la inhibición y pueden llegar a producir la pérdida de la auto confianza. El alumno, en su afán de seguir unas reglas gramaticales dadas, puede llegar a ser incapaz de expresar sus propios sentimientos y responder adecuadamente ante la figura de un profesor, que más que dirigir debe convertirse en su apoyo. Sin embargo, el exceso de libertad en la transmisión de esos sentimientos también pueden conducir a que no se preste atención a las normas y reglas gramaticales. El objetivo de ambos, profesor y alumno, debe ser encontrar el camino intermedio entre esas dos situaciones. Por eso pensamos que la imagen del tutor debe ser la de un colaborador que cuente con la participación de los demás estudiantes para crear un clima apropiado en la enseñanza.

Esta serie de puntos no son más que consejos que debe tener en cuenta todo profesor de idiomas para favorecer el óptimo aprendizaje de los alumnos extranjeros con este tipo de actividades. Nacen todos ellos de la experiencia de investigadores docentes como Francisco Torres Monreal (1996), Concepción Magariño (1996), Jorge Eines y A. Mantovani (1997) o Carlos Herans y E. Patiño (1985) I. Cómitre Narvárez y J. M. Valverde Zambrana (1996).

III. LA TEATRALIZACIÓN DE TEXTOS NARRATIVOS. LOS CUENTOS.

Si la tarea de representación de una pieza teatral ocupa un número de horas excesivas para nuestro curso, siempre se puede plantear la actividad como una tarea extraescolar fuera del horario de clase, que descansa en la predisposición y buena voluntad del profesorado⁷, o también podemos recurrir a la teatralización, como recurso didáctico del aula, de cuentos, poemas, noticias, canciones, un pasaje histórico, una vivencia, el último libro leído, etc. En tal caso, en esta actividad se pueden seguir los mismos pasos que en la puesta en escena de una pieza teatral y puede considerarse como una primera fase a la iniciación dramática que consiste en el trabajo sobre estructuras narrativas.

Desde un principio nos daremos cuenta de que el desarrollo de este tipo de actividades, cuya base está en la creatividad de cada uno, produce unos efectos muy positivos. No sólo les ayuda al enriquecimiento de su vocabulario personal, sino también al desarrollo de la fluidez oral y escrita, de la expresión, de la originalidad, la formulación de ideas, incremento de confianza en sí mismos, etc.

De todas las estructura narrativas, los cuentos dramatizados tienen una serie de ventajas que nos pueden ayudar en el aprendizaje de una lengua extranjera. Son motivadores, divertidos, ejercitan la imaginación y la fantasía uniéndola con el mundo real; animan a la participación de la práctica oral y desarrollan estrategias de aprendizaje.

Mayores y niños siempre han gozado leyendo y escuchando cuentos, una afición que nunca ha decaído. Sin embargo, existe una diferencia entre el lector, que ha de ser fiel a lo que lee, y el narrador, que puede utilizar los recursos de la mímica para ilustrar lo que va narrando. Pero ¿cómo se puede llevar a cabo esta labor? Es evidente que unos textos serán más teatralizables que otros, sin embargo antes nos deberemos fijar en una serie de aspectos importantes a la hora de llevar a cabo el proyecto (Torres Monreal, 1996):

⁷ La creación de un taller de juego dramático agrupa un conjunto de prácticas como imitaciones, improvisaciones, juegos de rol, dramatizaciones de cuentos, historias inventadas por el grupo, propuestas del animador, adaptaciones de textos de autor, etc. Son juegos con una dinámica interna que no tienen por qué remitir a nada exterior.

- La presencia de unos personajes insertos en una acción que se sitúa en un tiempo y en un espacio concretos.
- En los diálogos explícitos y aquellos implícitos susceptibles a ser explicitados.
- En los modos explícitos de dicción aportados por el paralenguaje.
- En las indicaciones de tipo kinésico, dérmico, gestual.
- En las acotaciones o descripción de elementos que nos ayuden a crear el ambiente espacio-temporal: luz, música, ruidos, etc.

Para la escenificación de los cuentos se necesita una puesta en común, concreción de papeles y una adecuación, por mínima que sea, del texto narrado al texto dramático: adaptar el texto a la forma dialogada, eliminando párrafos, cambiando el nombre de los personajes, sustituyendo vocablos que presenten dificultad de comprensión, resumiendo expresiones o páginas poco connotativas, haciendo gestos, ademanes, modulaciones de voz, movimientos de todo el cuerpo. Una vez hecho esto, habrá que pensar que estamos ante una obra de teatro y proceder a sus planteamientos normales de ensayos, maquetación y composición de decorados, arreglos musicales, coreografías, maquillaje, luces, etc.

Según Juan Cervera (1981), existen tres formas diferentes de teatralización de un cuento:

- Puesta en escena sin guión escrito.
- Lectura directa y textual del texto narrativo, en cuyo caso la dramatización se limita al juego de voces de los personajes que contrastan con el tono neutro que suele adoptar el narrador. Puede adoptar distintas modalidades. Que los personajes realicen las acciones mientras el grupo de lectores leen el texto. También puede confiarse la lectura de los pasajes narrativos a un lector en función de narrador mientras los demás personajes actúan y pronuncian los parlamentos que les corresponden.
- Puesta en escena de un guión resultado de la dramatización de un texto narrativo. Hay dos tipos principales:
 - Cuentos semiescenificados donde se limita a dramatizar fragmentos dotados de diálogo que son unidos mediante la intervención del narrador. Se eliminan los aspectos de mayor dificultad para la representación.

- Cuentos totalmente dramatizados en los que hay que seguir un proceso:
 - Estudio previo del texto narrativo. Donde se descubrirán la abundancia de personajes, la repetición de los hechos y la presencia de elementos inaprensibles dramáticamente.
 - Condensación del texto narrativo. Se debe redactar nuevamente el cuento reduciendo el número de personajes y fijando la acción en el menor de espacios posibles; eliminar los elementos innecesarios o ponerlos en boca de algún personaje cuando no se deba prescindir de ellos.
 - Formación de partes para distinguir las tres partes fundamentales: planteamiento, nudo y desenlace. Queden bien definidas y conseguidas, su simple yuxtaposición es suficiente para dar sensación de acción continua.
 - Escenificación. Separar nuevamente cada parte en fragmentos más cortos, cada uno de ellos expresión de una situación. Son las escenas.
 - Reparto y aprendizaje de los papeles de acuerdo con la finalidad pedagógica del juego. Como la historia, los personajes no están diseñados de forma previa con detalle. Sobre una propuesta de partida, se perfilan de manera progresiva a partir de las invenciones de los alumnos.
 - Creación de un espacio escénico y búsqueda de materiales. Se pueden realizar decorados y disfraces, si interesa para el juego. Maquillaje, efectos de luz y sonido, música, etc.
 - Establecer con qué medios se va a realizar la representación: lenguaje mímico o verbal, títeres, máscaras, sombras, etc.⁸.

Es importante que durante la interacción entre la persona o personas que cuentan y las que escuchan no se permita la pasividad de la audiencia, sino que ésta debe tomar parte en el relato usando su capacidad creadora y colaborando bien expresando su

⁸ Pasos propuestos por TEJERINA, I. (1994: 165-166) y CERVERA, J. (1981). Pueden ser completados por las fases que se explican en el capítulo siguiente.

opinión (las fábulas con moraleja pueden servir para dar pie a un pequeño debate), bien inventando un nuevo final o bien modificando el mismo cuento.

Jacinto Soriano (1997: 74-75) nos propone ejemplos de actividades, a partir de cuentos reinventados por los mismos alumnos, que nos pueden servir para llevar a la escenificación y permitir la interacción entre actor y público:

LOS CUENTOS DESHECHOS: En una estructura narrativa conocida por el alumno se instruye un elemento “intruso” que obliga a transformar la fábula sin modificar la estructura. Es el principio de la manipulación que Rodari propone con la palabra “helicóptero” en Caperucita.

CUENTOS AL REVÉS: Se funda en la inversión de valores encarnados por los actuantes del modelo estructural también conocido por el alumno:

- Caperucita es mala, el lobo es bueno.
- Blancanieves encuentra en el bosque a siete gigantes a quienes sirve de mascota en sus fechorías.
- Cenicienta causa la desesperación de su paciente madrastra.

ENSALADA DE CUENTOS: Personajes y elementos de un cuento pasan a otro, a partir de varios relatos se crea uno nuevo.

- Caperucita encuentra a Pulgarcito.
- Cenicienta se casa con Barba Azul.

ELIPSIS INTERNA:

- Desarrollar secuencias marginales con relación inmediata al drama: El rey y la reina de Cenicienta hablan de su hijo y de la bella desconocida.
- Desarrollar secuencia sin relación con el drama: el rey prepara la guerra con un país vecino.

ELIPSIS EXTERNA:

- Paralepsis: Inventar la infancia del príncipe de Cenicienta.

- Prolepsis: Cenicienta, convertida en abuela, cuenta a sus nietos su primer baile y cómo tuvo que huir.

CUENTOS INACABADOS: a cada grupo se le da una situación inicial idéntica escrita en una cartulina. Cada grupo pensará en el desarrollo y el final. Se ensaya y se hacen las representaciones.

Es muy gratificante, y en nuestra opinión resulta imprescindible, que después de cada representación se establezca un diálogo entre el equipo encargado de la escenificación y el público. Intercambiar ideas, discutir sobre nuevas posibilidades, realizar, en definitiva, una crítica constructiva del trabajo realizado, conduce a nuestros alumnos hacia la motivación, el interés y el empeño de seguir aprendiendo.

III.1. OTRAS POSIBILIDADES DE TEATRALIZACIÓN:

- UN POEMA.

La poesía, el teatro son géneros tan dispares que han sido y siguen siendo géneros complementarios. Es sabido por todos que muchas de las mejores piezas teatrales (*La vida es sueño*, 1635; *El estudiante de Salamanca*, 1836; *Don Juan Tenorio*, 1844) están escritas en verso y que gran número de poemas, de todos los tipos, han sido preparados para la escenificación o llevados al cine con los arreglos necesarios.

Seleccionar romances populares o clásicos para recitarlos, interpretarlos, prosificarlos, modificarlos, recrearlos, contextualizarlos en otro tiempo histórico o escenificarlos es un buen ejercicio, fácil de recordar por la rima asonante del mismo y que nos puede servir para introducir a nuestros alumnos extranjeros en la poesía escrita en español. Además, también podemos identificar y practicar algunos recursos de la expresión poética, explorar las posibilidades sonoras y rítmicas de los textos poéticos⁹.

⁹ Para mayor información véase LAGUNA, E. (1995).

- EL TEATRO LEÍDO.

Es una actividad pre-teatral que consiste en la lectura de un texto dramático ante un público por unos actores que asumen unos papeles sin escenificarlos. En nuestro caso se utilizaría esta actividad para la representación ante los demás compañeros de la clase.

Como la mayoría de las tareas tiene una serie de ventajas (Gómez Yebra, 1982: 81-82):

- Se puede así corregir defectos de pronunciación y entonación, solventar dudas de vocabulario, estructuras sintácticas, giros lingüísticos, etc.
- Entre todos se puede extraer del contexto las cualidades que definen a cada personaje, el sentido profundo de la obra e incluso características del autor (luego se podría hablar del contexto socio-político-cultural del autor).
- Se puede prescindir de la mayoría de los accesorios: vestuario, escenario, maquillaje, etc.

Sin embargo tiene un inconveniente:

- Se necesita una obra que enganche al público y buenos lectores.

- EL TEATRO DE TÍTERES Y MARIONETAS, DE MÁSCARAS Y DE SOMBRAS.

Si en un grupo nos encontramos con varios alumnos que por su timidez se niegan a participar en una obra teatral, podemos recurrir a un espectáculo de títeres y marionetas, a un espectáculo que combine actores y títeres, actores con máscaras o bien al teatro de sombras realizado por los propios actores o bien fabricadas con un trozo de cartón. En cualquiera de los casos, y al igual que en un montaje teatral, se requiere una metodología a seguir.

La utilización de estos elementos hace desaparecer la personalidad del portador para resaltar la del personaje a quien representa. Por ello, puede llegar a ser un elemento de desinhibición que haga proyectar situaciones creativas en determinados alumnos que sienten como estar detrás de la máscara les proporciona la seguridad de realizarlas. Sin embargo, y no menos importante, puede servir de apoyo instrumental a las representaciones de teatro convencional dando solución a la incorporación de animales, monstruos, brujas, personajes que pueden plantearnos serios problemas en el momento

de enfrentarnos a su caracterización, así como ayuda a romper concepciones sexistas, ya que permite que un papel masculino llegue a ser interpretado por una chica, o viceversa.

De estas expresiones nos gustaría destacar el teatro de sombras como medio de manifestación que se apoya sobre dos tipos de lenguajes: el verbal y el gestual. Para que el público comprenda claramente al actor, éste se debe esforzar por una pronunciación correcta, basada en pocas y precisas palabras que evoquen emoción y los sentimientos que la silueta no pueda traducir. Por lo tanto el vocabulario debe ser correcto, matizado, expresivo y debe ir acompañado por una acción gestual genuina y significativa¹⁰ que debe seguir unas reglas generales que podrían resumirse en (Puig y Serrat, 1972: 45-64):

- Lentitud en el gesto, procurando hacerlo majestuoso, armonioso y significativo.
- Líneas puras y estilizadas, usando vestidos que queden ceñidos.
- Superficies muy bien limitadas. Actuar individualmente o en grupos muy reducidos.

Lo mismo sucede con los movimientos de la figurita de cartón, deben ser estudiados y ejecutados con lentitud.

Por lo tanto, este tipo de actividades son aconsejables porque:

- Dan confianza en uno mismo.
- Ayudan a la adquisición del dominio del gesto.
- Luchan contra la timidez haciendo nacer el deseo de representar un papel.
- Despiertan la actitud creadora.
- Facilitan la expresión de sí mismo bajo la máscara del personaje interpretado.
- Son un medio para el desarrollo pleno.
- Libera de inhibiciones y conflictos.
- Exalta la necesidad de expresarse.

¹⁰ Precisamente educar al cuerpo para mejor la actitud haciéndola más abierta y comunicativa, es una necesidad que se convierte en uno de nuestros objetivos fundamentales. El gesto debe ser una acción genuina y significativa, y no una palabra vacía, sin significación. Para una mayor información puede consultarse bibliografía al final.

- LA MÍMICA.

Es una forma más de comunicación (la primera, diríamos, entre dos personas que hablan distintas lenguas) en la que el actor se vale de los gestos y muecas para manifestar sus sentimientos íntimos, lo cual nos puede servir para entrar de modo gradual en la realización de actividades dramáticas (sobre todo en los niveles inferiores). Jugar con el propio lenguaje corporal contribuye a aumentar la autoconfianza, ya que, al no requerir la lengua, el alumno no se siente impedido y, a la vez que amplía la capacidad emocional, desarrolla mejor la imaginación, la observación y la concentración, indispensables en actividades futuras.

Buenos ejercicios de iniciación son la representación de un dolor, del llanto, el hipo, las carcajadas; para pasar después a la escenificación de un argumento (sacado de un libro, un cuento, una canción, una vivencia, etc.) entre varios miembros del alumnado, donde podemos utilizar la música como ayuda de fondo¹¹.

- UN CHISTE.

Representar un chiste. Internet es una buena fuente donde podremos encontrar muchos ejemplos para teatralizar. Se forman grupos de tres o cinco personas y se dará un tiempo para que más tarde escenifiquen a modo de *gags* convirtiéndose en los personajes de tan singulares historias.

- LA PUBLICIDAD.

Representar un anuncio de publicidad. Se forman grupos y se piensa en la manera de realizar un spot publicitario sobre el producto que deseemos ridiculizar. Se dejará un tiempo de preparación para más tarde escenificarlo ante todos¹².

- UNA PELÍCULA.

Representar la escena de una película. Una actividad que podría servirnos para introducirnos en el mundo del cine español y en el que estaría muy bien disponer de una cámara de video para luego analizar la actividad con los alumnos.

¹¹ Se propone escenificar a través del mimo la obra de Samuel Beckett (1906-1989) *Acto sin palabras* (1964).

¹² La escenificación de chistes y anuncios publicitarios son propuestas de José Cañas en su libro: CAÑAS, J. (1993: 75-77).

- OTRAS IDEAS.
 - Reproducir una situación o un ambiente.
 - Representar una noticia¹³.
 - Escenificar un pasaje histórico.
 - Una vivencia.
 - Un sueño.
 - Un refrán, expresión, frase hecha, que deben adivinar. Recomendable para niveles altos.
 - Un suceso visto o vivido por alguno de los componentes.
 - Un relato tradicional.
 - Una canción. Se puede utilizar la mímica.
 - Un video musical.
 - El último libro leído.
 - Un cuadro. Observar y analizar un cuadro para inventar una historia con la imagen.

Todo puede servir de material de partida para la creación colectiva de una escenificación. Lo importante es que los alumnos trabajen en grupos, intercambien opiniones, discutan sobre las ideas que aportan unos y otros y que podrán servir de base a la futura pieza.

¹³ Para mayor información véase VENTOSA PÉREZ, V. J. (1996: 147-148).

IV. EL TEATRO EN UNA CLASE DE E.L.E. COMO EJERCICIO DE EXPRESIÓN ORAL. FASES PARA EL ANÁLISIS Y REPRESENTACIÓN DE UNA PIEZA TEATRAL.

La tarea de representar una obra de teatro resulta enormemente motivadora y divertida para el alumno, que adquiere un compromiso personal con los demás individuos de su grupo. Es una labor que les conecta cognitivamente y afectivamente, independientemente de la recompensa que esté en juego. Además, como ya hemos señalado anteriormente, el texto teatral tiene un doble aprovechamiento: por una parte, del texto escrito podemos sacar nuevas palabras, expresiones hechas, dentro de un contexto que nos ayuda a enriquecer nuestro vocabulario, reforzar estructura lingüística, etc.; y por otra parte, la oralidad de ese texto nos puede ayudar en la expresión espontánea y la desinhibición del alumno.

En el presente trabajo, proponemos una serie de pasos¹⁴ para llevar a cabo esta tarea que no pretende convertirse en un trabajo de profesionales, sino en la tarea de un grupo de personas entusiastas del teatro. Estos pasos servirán como meros puntos de referencia que puede seguir el tutor y aplicarlos parcial o conjuntamente teniendo en cuenta la experiencia del grupo al que va dirigido.

IV.1. ELECCIÓN DE LA PIEZA TEATRAL.

En la elección de una obra no debe existir limitación, pero sí una adecuación entre el tema y el grupo y que posea atractivo desde el comienzo. Aunque, en un principio, sea el profesor el encargado de seleccionar el texto que cubra los objetivos que más le interesen lograr con el grupo, éste también debe ayudar con sus opiniones. En todo caso, el texto debe ser aceptado y entendido por la totalidad del alumnado y para ello se necesita un amplio y exhaustivo trabajo.

Respecto al guión teatral, puede surgir de una obra de autor (lo aconsejable es que los textos sean cortos, de un acto o dos a lo sumo), de la adaptación de textos dramáticos en donde cabe la posibilidad de escenificar una parte de una obra de teatro larga y

¹⁴ Esquema basado en las investigaciones de CERVERA, J. (1981), CAÑAS, J. (1992) y TEJERINA, I. (1994).

después realizar actividades donde se debata qué ha sucedido y qué va a suceder. Puede ser original de un miembro del equipo o de creación colectiva.

Existe en el mercado una amplia oferta de obras, adaptaciones de piezas clásicas, de cuentos y leyendas populares para ser escenificadas o, también, podemos recurrir a una pieza destinada a un público infantil. Sin embargo, hay que tener en cuenta que estos tipos de textos poseen unas características determinadas¹⁵:

- Diálogo rápido de frases cortas, tiempo presente de valores conativos, serie de oraciones exclamativas y constantes elipsis. Sobre todo domina la acción.
- Lenguaje predominantemente coloquial, sintaxis muy simple, palabras de la jerga escolar o de los ambientes que intentan caracterizar.
- El uso de disfemismos, placer de nombrar lo prohibido, burla de tabúes y seriedad obligada de los mayores, les produce especial placer.
- Trasgresión verbal o de reglas gramaticales.
- Juegos de palabras.
- Frases hechas.
- Insultos o tono agresivo.
- La creatividad también se pone de manifiesto en los nombres de los personajes y lugares escénicos.
- Invención de términos, mediante compuestos y derivados, aumentativos.
- Todo ello en clave de humor remedo burlesco del mundo de los mayores.

En cualquier caso, los temas deben ser actuales, fáciles de captar y de aprender, ya que la realización de esta actividad en clase debe convertirla en un hecho lúdico y socio-afectivo que cuente con la participación de todos. El texto no debe considerarse como algo intocable y cerrado, siempre se puede enriquecerse notablemente con las aportaciones que surgen a la hora de darle vida en la escena (frases, movimientos, posturas, entradas y salidas de personajes, etc.).

¹⁵ *Ibid.*, págs. 131-133.

IV.2. PROGRAMACIÓN.

Esta fase puede llevarse a cabo por el propio profesor o con la ayuda de los alumnos. Lo importante no es producto final, sino el proceso en el que los alumnos deben comunicarse en una lengua extranjera para llevar a cabo los objetivos fijados. Hay que tener en cuenta que para el montaje de un texto de autor en un taller de teatro se necesitan al menos unos tres meses y que, por lo tanto, lo más conveniente sería trabajar con un cuaderno de dirección en el que se anotarán las actividades programadas para cada día.

Sería conveniente programar la actividad con las sesiones necesarias para llevar a cabo la representación de una obra teatral, con una hora y media o dos horas de duración cada una. Es aconsejable no dedicarles un largo tiempo, puesto que nuestros alumnos pueden sentirse cansados y abandonar la actividad. El trabajo debe ser gradual y paciente para que el alumno elimine la autocensura por miedo a hacer el ridículo, potencie su espontaneidad y adquiera recursos en los diversos lenguajes¹⁶. No debemos obligar a participar a todos los estudiantes desde el primer día, debemos ser pacientes y buscar la integración en el día a día. Por ello proponemos esta actividad a finales de curso cuando los alumnos ya se conocen entre ellos y han perdido parte de la inhibición.

Otro factor a tener en cuenta es el lugar dónde se va a ensayar y el lugar dónde se escenificará la obra. El espacio y la distribución de la clase es un detalle sumamente importante. Para este tipo de actividades es necesario disponer de una habitación más o menos amplia, sin filas de pupitres, de modo que todos nuestros alumnos puedan verse las caras y no les impida realizar cualquier movimiento. Por ello se suele proponer como solución la disposición de sillas en círculo o semicírculo de manera que ninguno dé la espalda a los demás y así poder permitir una relación que mejore el aprendizaje de la nueva lengua, sin abandonar nunca la disciplina.

¹⁶ Existen una serie de actividades en las que los alumnos pueden ir ganando confianza en sí mismos. En su libro, Isabel Tejerán (1994) nos propone ejercicios para vencer el obstáculo de la timidez y permitir poco a poco la desinhibición del alumno: un niño sentado cuenta una historia y otro, oculto tras él, le presta sus brazos y hace el movimiento de las manos adecuado a cada frase. También puede contar la historia con gestos. También se puede partir de ejercicios muy simples: expresar sentimientos, sensaciones, estados de ánimo; para luego complicarlo más y mimar personajes y, finalmente, realizar representaciones de situaciones y de piezas teatrales.

IV.3. LECTURA.

Para una correcta comprensión del texto se propone primeramente explorar el texto con una lectura fonética y silenciosa que nos permita entender su contenido, para después pasar a un análisis morfosemántico de sustantivos, verbos, frases hechas, refranes, jerga, etc., en el que resolvamos dudas. Siempre podemos utilizar el texto para realizar actividades que ayuden a ampliar vocabulario, revisar las categorías gramaticales, las conjunciones verbales, la transformación de pronombres y adjetivos, el paso del estilo indirecto al directo; en definitiva, que nos ayuden a fijar estructuras y expresiones de la lengua.

Se puede proponer como actividad escuchar la obra completa leída y grabada por nativos y, en grupos, decidir cuál sería el final de la obra. El objetivo es provocar una auténtica inter-comunicación activa entre los alumnos, tratando cada uno de ellos de convencer a los restantes.

Para favorecer la comunicación entre nuestros alumnos, la pieza teatral puede ser un punto de partida para realizar un debate acerca del tema tratado, sobre las ideas que se consideran más importantes o para una adaptación de la misma.

De todas formas sería conveniente que después de una lectura atenta del texto, éste se dividiese en unidades de acción que permiten simplificar el trabajo posterior y así hacer más fácil la introducción de las modificaciones pertinentes.

Puntos de reflexión sobre este apartado¹⁷:

- ¿Texto dramático o exclusivamente literario?
- Estilo del autor.
- Formas que emplea para el diálogo.
- Inclusión de fórmulas verbales.
- Inclusión de giros y vocablos populares.
- Uso de imágenes y metáforas.
- Claridad de exposición.
- Uso del sinsentido.
- Uso adecuado del lenguaje destinado a un tipo de público en particular...

¹⁷ CAÑAS, J. (1992: 134).

IV.3.1. ANTECEDENTES.

Es conveniente señalar los antecedentes por los que el texto se mueve, es decir, las fuentes que han inspirado al texto en cuestión. Puede ofrecerse información complementaria sobre el autor, la época y el ambiente en el que se escribe la obra. Referencias culturales como la gastronomía, las fiestas, las costumbres, etc., también nos pueden ser muy útiles a la hora de profundizar en la cultura de una lengua.

Puede resumirse en los siguientes puntos¹⁸:

1. Antecedentes en torno al autor:

- Literarios: nos facilitan la comprensión de su modo de expresión escrita, su lenguaje,
- Socio-políticos: nos determinan la ideología en que está imbuido el creador del texto dramático, con la lógica implicación de su obra.

2. Antecedentes en torno al texto:

- podríamos buscarlos desde distintas perspectivas, según nos interese:
 - social,
 - política,
 - histórica,
 - económica,
 - religiosa...

IV.3.2. ARGUMENTO Y TEMA.

El argumento constituye la trama de la historia y el tema es lo que la pieza nos quiere decir. Explorar sobre los diferentes temas que se plantean en la pieza y contar el argumento desde la perspectiva de los sucesos esenciales que determinan la acción, escribiendo una breve sinopsis.

¹⁸ *Ibid.*, págs. 124-125.

IV.3.3. ESTRUCTURA EXTERNA.

Ésta se caracteriza por una disposición visual y gráfica del espacio, y que se distribuye en partes denominadas actos, donde se muestra una unidad dentro de la acción que se quiere transmitir; asimismo, éstos también puede dividirse en cuadros o escenas.

Para los ensayos y para una comprensión global del texto sería conveniente definir cada una de esas partes con títulos o epígrafes, así se da a cada escena la entidad que le corresponde dentro del contexto general de la pieza.

La estructura externa igualmente se caracteriza por las acotaciones proporcionadas por el autor y que nos dan indicaciones de lugar, elementos que aparecen en escena, de movimiento, de carácter o de reacción de algún personaje.

IV.3.4. ESTRUCTURA INTERNA.

En la que hay que fijar en primer lugar el tema general de la pieza para expresar una síntesis de lo que se quiere comunicar y el registro de los temas secundarios y cómo se articulan éstos; y en segundo lugar, los tres apartados encargados de marcar la dinámica de la pieza¹⁹:

- Planteamiento: se presenta al público los datos que nos van a permitir entender la acción que el autor desea comunicar.
- Nudo: el eje de la propia acción.
- Desenlace: la culminación de los hechos, el final de dicha acción.

IV.4. ANÁLISIS.

Los componentes básicos del drama son los personajes, el conflicto, el tiempo, el espacio, el argumento y el tema; componentes que hay que trabajar con los alumnos antes de repartir y aprender los papeles para la representación²⁰. Para llevar a cabo el

¹⁹ *Ibid.*, pág. 129.

²⁰ En los niveles más bajos, y sobre todo en una clase con alumnos que proceden de la misma lengua materna, será inevitable el uso de la misma durante la comunicación. Es un factor que hay que tener en cuenta y que deber ir desapareciendo poco a poco. No ocurre lo mismo con alumnos de distinta

análisis es esencial fijarse en las acotaciones de una pieza teatral ya que tienen un valor indicativo y normativo y describen la imagen escénica propuesta por el autor de la misma. Sin embargo las acotaciones también representan el punto de vista del “receptor-espectador” de la imagen escénica que describen. Sería conveniente que esa imagen escénica estuviera formada por las opiniones de todos los componentes de la obra. De este modo, se propiciaría la comunicación entre todos.

IV.4.1. TIEMPO Y ESPACIO.

Es importante comenzar el análisis de un texto dramático encuadrándolo en su tiempo de acción y en el marco donde éste se desarrolla. Se define el espacio teatral como *el lugar o la sucesión de lugares en los que transcurre la acción dramática*²¹. En cuanto al tiempo, el momento, hay que diferenciar entre el que expresa la duración de la acción y el tiempo o época en que se desarrolla.

Sería conveniente realizar en conjunto discusiones que recogieran aspectos como los siguientes²²:

1. De espacio:

- importancia del espacio dentro de la obra,
- el espacio como elemento capaz de determinar y de limitar,
- el espacio como elemento de imaginación,
- superposiciones espaciales, etc.

2. De tiempo:

- importancia del tiempo en el desarrollo de la acción dramática,
- niveles de tiempo en la psicología de cada personaje...

IV.4.2. LOS PERSONAJES.

El análisis de los distintos personajes, ya sean protagonistas o antagonistas, nos ayudará a completar una visión global de la obra y servirá a los actores que más tarde

procedencia, aunque también es verdad, que en estas ocasiones se suele recurrir al inglés como idioma de intercambio.

²¹ CAÑAS, J. (1992: 122).

²² *Ibid.*, pág. 124.

encarnarán a esos personajes en el proceso de integración de la psicología de éstos. Asimismo, aquello que acontece a estos personajes, la lucha de fuerzas entre ellos se denomina conflicto.

En este proceso de caracterización de los distintos personajes descubriremos la creatividad e imaginación de nuestros alumnos. Lo mejor es que el profesor no asigne los personajes, sino que sean ellos los que se los repartan a su gusto. Es importante que los alumnos se sientan libres para expresar su opinión y elegir al personaje al cual caracterizar. La idea principal es provocar una reacción espontánea y creativa que permita la comunicación entre ellos.

Los personajes podrán ser²³:

- Reales
- Imaginarios
- Reales-mágicos
- Históricos
- Costumbristas-populares
- Estereotipos...

Cada uno de ellos manifestará:

- Actitudes físico-psíquicas:
 - el introvertido,
 - el prepotente
 - el reservado,
 - el altanero, etc.
- Objetivos o misiones que cumplir, algo que realizar en el transcurso de la obra.

Por lo tanto, se podría realizar entre los miembros del grupo una ficha analítica general donde se debería de registrar el análisis siguiente²⁴:

²³ *Ibid.*, pág. 131.

²⁴ *Ibid.*, pág. 132.

1. Sobre los personajes:

- Relación de personajes principales y secundarios.
- Relación de protagonistas y antagonistas.
- Carácter de cada uno de ellos.
- Actitudes de éstos frente al conflicto establecido.
- Actitudes frente a los otros personajes.
- Modificación del personaje por la situación.
- Modificación de la situación por el personaje.

2. Sobre la relación entre los personajes y el conflicto:

- Preparación y desarrollo del enfrentamiento, parcial o general, de fuerzas internas conducidas por los personajes o por otras circunstancias distintas.
- Determinación de momentos culminantes (clímax).
- Solución del conflicto y de la luchas internas de los personajes.

Para caracterizar a los personajes habrá que echar mano de la expresión lingüística, de la forma de hablar del personaje, de la expresión corporal, de la expresión plástica, que contribuye a caracterizar al personaje mediante el vestuario, maquillaje, etc. El análisis formal de los personajes como enunciadores del discurso dramático decide una parte esencial del sentido de la obra. Ellos hacen el diálogo y a través de sus rasgos psíquicos y físicos ilustran el texto. Gran parte de la información de esos personajes nos es dada a través de las acotaciones hechas por el propio y mediante la información indirecta de los diálogos. Resulta esencial en el análisis del personaje la apreciación del subtexto, es decir, de todo lo que no está explícito en el diálogo y que mueve las indicaciones más íntimas del personaje.

IV.4.3. EL LENGUAJE.

El texto dramático posee un lenguaje en el que no sólo se valora el texto como producción literaria, sino que también integra otros elementos que hacen que sea una obra teatral: gesticulación, movimientos, inflexiones de voz, silencio, escenografía, efectos de luz, etc.

Para llevar a cabo este ejercicio de expresión oral y obtener un óptimo resultado es conveniente atender a los dos factores imprescindibles:

1. La comunicación verbal: el volumen de la voz, la entonación, la cadencia de la frase, la velocidad. El contenido y la intención.
2. La comunicación no verbal: gestos, miradas, posturas, la distancia física y la velocidad. La mímica es una vía más de comunicación. El movimiento físico. Nos movemos cuando hablamos.

Los movimientos deben tener siempre una finalidad. Un actor no puede conformarse con unos gestos puramente exteriores, vacíos y desprovistos de contenido. La verdadera corporalidad del juego teatral consiste en adaptar gestos y movimientos a acciones vitales, en conectarlos con algunas experiencias interiores del actor.

En la construcción del personaje el cuerpo aparece como el espacio de las firmas vitales de ese personaje. Esa construcción corporal tiene un doble origen: colectivo, que viene del entorno social del individuo, e individual, que remite a la manera personal de hacer.

Aunque el lenguaje gestual es el que proporciona probablemente una primera posibilidad de comunicación, liberadora de fuerzas vitales y, en especial, de la inhibición²⁵. Precisamente, la cultura corporal de cada país es diferente, por eso encontramos en la representación teatral una forma para enseñársela a nuestros alumnos. Toda lengua dispone de un sistema de signos no verbales específicos. Cuando una persona está aprendiendo una lengua extranjera, su lenguaje corporal, sus gestos y sus movimientos deben verse alterados también. Por ello, el teatro es un medio didáctico que permite vivir el nuevo idioma y su aprendizaje progresivo con todo el cuerpo.

Además de los gestos de la cara correspondientes a emociones primarias como la alegría, el miedo, la sorpresa, la tristeza, la vergüenza, etc., propios de la especie humana y transmitidos por herencia genética, existen otros gestos y movimientos del cuerpo humano propios de cada cultura que deben interpretarse en interrelación con el lenguaje hablado y con otros factores como el sexo, la clase social, el contexto, etc.

²⁵ Dice Celaya que *muchas tonadas infantiles van acompañadas de gestos que son como una pequeña representación dramática de lo que se canta. Se empieza por marcar el ritmo, e instintivamente (...) se acaba bailando o mimando.* CELAYA (1975). Uno de estos ejemplos puede ser *Antón Perulero*.

IV.5. REPARTO DE PAPELES.

En el reparto de papeles es importante la figura del tutor-coordinador, que debe repartir y compartir las responsabilidades y decisiones del montaje. Su objetivo principal es cuidar de los aspectos y elementos del espectáculo²⁶:

- Elegir junto con los alumnos a los actores que participan en la obra.
- Saber comprender las características que engloba cada uno de los personajes que aparecen en el texto.
- Buscar y encontrar, entre los actores que componen la totalidad de la compañía, a aquellos que mejor se adapten a cada uno de dichos personajes.
- Sacar junto a los actores las características psicológicas que poseen cada uno de los personajes.
- Contar, junto al equipo, qué es lo que pretende decir o denunciar a través de los personajes el autor del texto dramático.
- Uniformar, en lo posible, la labor de los actores de la compañía para que no destaquen unos sobre otros.
- Dirigir los períodos de ensayo que éste estime conveniente para la posterior representación.

Cuando se trata de una representación ante una audiencia es sería conveniente asignar a alguien el papel de apuntador para posibles *lapses* de memoria.

IV.6. EL MONTAJE.

Respecto a los materiales utilizados sería conveniente concederle mayor énfasis a aquellos que desarrollen de forma positiva la capacidad creadora e imaginativa de nuestros alumnos. De igual forma, frente al inmovilismo del texto, se debe permitir que éste esté abierto a cualquier modificación o sugerencia grupal. Esta libertad hace que el trabajo sea más creativo y auténtico, convirtiéndolo en un texto original (introduciendo nuevos textos, imágenes, situaciones improvisadas, etc.), y en un pretexto para jugar con él. De igual manera también se pueden eliminar secuencias y hechos que no estén en consonancia con lo que el grupo teatral quiera transmitir con la pieza.

²⁶ CAÑAS, J. (1992: 118).

Si los actores resultan fundamentales en la realización de un espectáculo teatral, no lo son menos los determinados subgrupos o equipos técnicos de trabajo, encargados de los diferentes proyectos de montaje²⁷:

1. Proyecto escenográfico, decorados: telones, paneles, plataformas, bambalinas, bastidores, practicables, ciclорamas, etc.
2. Proyecto de atrezzo y utilería: muebles y objetos que intervendrán en la representación.
3. Proyecto de vestuario: trajes, pelucas, máscaras, etc.; confeccionar diseños de vestuarios para la representación y estudiar el maquillaje adecuado a los personajes.
4. Proyecto de iluminación y sonido: focos, baterías / diabras, mangueras eléctricas, mesa de sonido, micrófonos, efectos audiovisuales, etc. Cuando se disponga de dichos elementos sería interesante que alguien se encargara del buen estado de funcionamiento de los aparatos e instrumentos. Asimismo, se deberá desarrollar y confeccionar proyectos de iluminación y sonido para el montaje final. Los efectos de sonido se buscaran por medio del propio cuerpo, en el cuerpo de los demás, en los objetos más variados, en los instrumentos musicales fabricados por los propios alumnos, en los instrumentos musicales al uso o a través de otros medios. Los efectos musicales también pueden ser motivo de discusión que permita a los alumnos a trabajar con música en español, conociendo un poco más el panorama musical de los países hispano-parlantes.

IV.7. MEMORIZACIÓN.

Memorizar un texto siempre es una tarea difícil, sobre todo si se trata de un texto dramático. Por ello se propone la memorización secuenciada del texto por unidades de acción.

²⁷ *Ibid.*, pág. 136.

IV.8. DE LOS ENSAYOS A LA REPRESENTACIÓN FINAL.

José Cañas (1992) propone en su libro que se graben los ensayos con una cámara de vídeo para que de manera posterior solucionar errores de entonación, inflexiones mal aplicadas, tonos poco claros, palabras mal pronunciadas, etc. En cualquier caso, después de cada ensayo se deberán observar los posibles fallos, comentarlos con detenimiento y buscar alternativas para los errores que surjan.

Durante los primeros ensayos los alumnos se centrarán en la articulación, acento, entonación y registro adecuado²⁸. Asimismo, se deberá ensayar desde un principio las salidas, las luces, los efectos sonoros, etc.

Respecto a la representación, únicamente hace falta un actor sobre un espacio y un espectador que le observe para que exista el teatro. No es necesario que la representación se haga en un escenario, puede hacerse rodeado por los espectadores en

²⁸ Existen libros de ejercicios que ayudan a una correcta pronunciación, entonación, acento, etc. Véase: POCH OLIVÉ, D. (1999).

José Cañas (1992: 86-87) nos propone una actividad para mejorar la vocalización en nuestros estudiantes. Aunque dicha actividad está creada para alumnos nativos puede ayudar a nuestros alumnos extranjeros:

“Yo juego con mi voz”. Se reparten fotocopias de un texto para leerlo, uno a uno o en grupo, siguiendo determinadas consignas del coordinador.

- a) Leer sólo las vocales del texto.
- b) Leer sólo las consonantes. Se trata de no decir el nombre de la letra, sino cómo suena ésta.
- c) Ir del silencio hasta el grito, y viceversa, cambiando continuamente.
- d) Silabeando.
- e) Combinando palabras leídas rápidamente y otras extremadamente lentas.
- f) Enlazando el final de una palabra con el comienzo de otra.
- g) Combinando palabras fuertes y débiles en la entonación.
- h) Leyendo el texto en tono grave.
- i) Leyendo el texto en tono agudo.
- j) Otras formas.

Duración unos 20 minutos.

También se pueden encontrar ejercicios basados en trabalenguas, en la repetición de frases con sonidos onomatopéyicos o realizar el sencillo ejercicio de imitar la forma de hablar español de uno de los siguientes personajes: una roquera, un vendedor de frutas, una niña de tres años, un campesino, una abogada, un italiano, una maestra, un adolescente, una británica. GARCÍA DEL TORO, A. (1995: 75).

Antonio A. Gómez Yebra (1982: 78-79) propone una serie de ejercicios que ayudan a una correcta expresión:

Repetición de sílabas, expresión de términos difíciles, lectura y memorización de trabalenguas o invención de los mismos pueden ser magníficos ejercicios.

Lectura como complemento de la actividad anterior. Escogidos textos poéticos, narrativos o dramáticos de verdadera categoría, el equipo de teatro se ejercitará en ellos para conseguir la necesaria soltura, la correcta dicción, la entonación más apropiada, la atención al otro lector y la intelección del texto.

Declamación: la recitación en voz alta, delante del grupo, de algún texto previamente aprendido.

el aula, en una sala amplia o el cualquier lugar donde el público esté cerca²⁹. Tampoco es imprescindible una escena llena de ornamentación donde el actor sea una pieza más, lo realmente importante es que se desarrolle un teatro, que aunque sea pobre en recursos, sea rico en creatividad, imaginación y expresión. Se puede adaptar un espacio diáfano que posea un mínimo de condiciones para que se logre la apropiada comunicación entre la escena y el público³⁰.

Después de la representación, sería conveniente un coloquio con los componentes del equipo teatral para intercambiar sugerencias, comparaciones, opiniones, a las que también se pueden sumar parte del público. Los alumnos se deben acostumbrar a llevar sus ideas, propuestas, quejas y felicitaciones a través de una especie de reunión o asamblea grupal.

IV.9. EVALUACIÓN.

Como actividad académica, deberá ir acompañada de una evaluación. Se aconseja que ésta sea considerada como proceso formativo desde el inicio de la actividad, atendiendo a los objetivos fijados por el profesor (como por ejemplo: el esfuerzo del alumno, su participación e interés, etc.).

²⁹ Si nos encontramos con alumnos tímidos, se pueden hacer representaciones para ser vistas por los mismos alumnos del grupo y al final de curso hacer una destinada al público en general. De esta forma los alumnos tímidos y a los que les cuesta desinhibirse irían ganando confianza y perdiendo poco a poco la inhibición.

Realizar un monólogo también es una actividad que fomenta el trabajo individual y ayuda a mejorar la expresión, venciendo la timidez. Cada participante tendrá que hablar de un tema o, si lo prefiere, mantener unas conversaciones con muñecos, objetos, el agua, el sol, la tierra, una flor, una estrella, etc.

³⁰ La representación ante un público o bien ante otros alumnos de la misma escuela puede servir a los alumnos-espectadores como una sesión de audición en una lengua extranjera. Si los alumnos consiguen hacerse entender ante un público cuya lengua materna es la estudiada, el objetivo estará cumplido.

V. UNA PROPUESTA DE REPRESENTACIÓN: *EL GENERALITO* (1979) DEL DRAMATURGO JORGE DÍAZ (1930)³¹.

Esta propuesta de representación va dirigida a un grupo de alumnos extranjeros de distintas nacionalidades (con estudios medios), de nivel intermedio (B1, incluso A2 también), que han venido a España a realizar un curso de al menos unos tres meses³².

V.1. ELECCIÓN Y PROGRAMACIÓN.

Elegimos esta pieza, llevados, por una parte, por el gusto personal de la obra de Jorge Díaz y porque la consideramos una pieza de fácil comprensión que puede dar juego a la hora del montaje con las aportaciones de nuestros alumnos. De esta forma propiciaremos la intercomunicación entre ellos.

Al ser una obra de un solo acto, programaremos la actividad en dos sesiones semanales de unas dos horas, durante los tres meses de estancia de los alumnos en nuestro país. Se concibe esta tarea dramática como una actividad fin de curso cuya culminación se base en una representación ante los demás alumnos del colegio o ante un público español en general.

Las funciones que se pretenden trabajar con esta actividad son las siguientes:

- Contar y describir historias, anécdotas, argumentos, etc.
- Hablar de hechos del pasado.
- Controlar la comunicación (repetir, preguntar, dudar, resumir, etc.).
- Convencer, persuadir, dar instrucciones, consejos, recomendaciones, soluciones, etc.
- Mostrar acuerdo y desacuerdo.
- Expresar deseos.
- Valorar, dar opiniones y argumentarlas.

³¹ Basada en una propuesta recogida por MANTOVANI. A. (1981).

³² Se han realizado otras propuestas como las del Certamen de Teatro en Español dirigido por Ignacio de las Heras Moreno y María A. Cruz Casáñez en el que se representaron obras como *Tres sombreros de copa* (1932) de Miguel Mihura (1905-1977), *Bajarse al moro* (1985) de José Luis Alonso de Santos (1959) o *La casa de Bernarda Alba* (1936) de Federico García Lorca (1898-1936).

Estos mismos autores también recogen en una de sus investigaciones los puntos más importantes a seguir para la representación de *Maribel y la extraña familia* (1959), de Miguel Mihura.

Para mayor información véase DE LAS HERAS MORENO, I. y CRUZ CASÁÑEZ, M. (1996).

- Describir y definir lugares, el carácter de un personaje.
- Mostrarse a favor o en contra de una propuesta.

Contenidos gramaticales mínimos que se necesitan para dichas funciones son los citados a continuación:

- Tiempos de indicativo (presente, pretérito imperfecto, pretérito indefinido, pretérito pluscuamperfecto, futuro simple y compuesto, condicional simple y compuesto).
- Imperativo (positivo y negativo).
- Presente de subjuntivo (ojalá, espero que, deseo que, quiero que, etc.).
- Marcadores de probabilidad (a lo mejor, quizá, tal vez, posiblemente, probablemente, etc.).
- Verbos y fórmulas de opinión, de acuerdo y desacuerdo (me parece + adjetivo + que + subjuntivo, me parece / está + adverbio + que + subjuntivo, es un / una + sustantivo + que + subjuntivo, es cierto / evidente + que + indicativo, está claro + que + indicativo, etc.).
- Verbos y usos de ser y estar.
- Oraciones sustantivas y de relativo.
- Oraciones causales, conjunciones causales (porque, ya que, puesto que, no es que... sino que, etc.)
- Conectores de la argumentación.

V.2. CONFIANZA Y SEGURIDAD.

Para favorecer la confianza en el grupo y perder poco a poco la inhibición de nuestros alumnos más tímidos, sería conveniente realizar una serie de actividades propuestas por Luis Dorrego (1997) para iniciarnos en la tarea de la teatralización.

ESPALDA CON ESPALDA³³ (actividad que nos puede servir para la posterior caracterización de los personajes). El objetivo es describir sin mirar a uno de los miembros del grupo.

Para comenzar se reparte una lista como la siguiente:

ASPECTOS GENERALES: alto, bajo, guapo, feo, gordo, corpulento, delgado, canijo, flaco, joven, viejo, fuerte.

COLOR DE LA PIEL: moreno /a, pálido /a, muy blanco de piel.

SEÑALES EN LA CARA: ojeras, arrugas, cicatriz, pecas, lunares, manchas, verrugas.

PELO: moreno, rubio, castaño, pelirrojo, con canas /canoso. Liso, rizado, lacio, de punta. Corto, largo, melena corta / larga. Lleva trenzas, moño, colete, el pelo suelto, raya al lado, raya en medio, calvo, con entradas, flequillo, con patillas. Bigote, barba, perilla, sin afeitar.

OJOS: claros, oscuros. Azules, negros, marrones, verdes.

PESTAÑAS: largas, cortas, grandes, pequeñas. Morenas, rubias.

NARIZ: larga, chata, aguileña, puntiaguda, ancha, “es un narizotas”.

BOCA: grande, pequeña, labios finos, labios gruesos.

LAS MANOS: grandes, pequeñas, finas, toscas, delicadas.

LAS PIERNAS: bonitas, feas, gordas, delgadas, arqueadas, largas.

LOS PIES: grandes, pequeños, planos, feos, bonitos.

PARA DESCRIBIR ASPECTOS DE LA PERSONALIDAD: tímido, decidido, intrépido, vivo, vivaz, fuerte, con mucho genio, alegre, con mucha /poca personalidad, siniestro, malvado, bondadoso, borrachín, con mal genio, con buen carácter, simpático, antipático, servicial, estúpido, grosero, amable, agradable, apacible, encantador, sonriente, serio, educado, mal educado, loco, chiflado, cobarde, valiente, sincero, bueno, inteligente, torpe, tonto, listo.

Después de haber trabajado el vocabulario se repasan las estructuras gramaticales que se utilizan para describir a una persona:

ES / ESTÁ + ADJETIVO: Es alto. Hoy está guapo con esos pantalones.

³³ DORREGO, L. y ORTEGA, M. (1997). También se pueden realizar otras actividades como “El espejo” o “Pasado, presente y futuro” para adquirir destreza en el uso de los tiempos verbales.

TIENE / LLEVA + SUSTANTIVO (+ ADJETIVO): Tiene barba. Lleva falda larga.

PARECE + ADJETIVO: Parece tímido.

(ME) PARECE + QUE + ES / ESTÁ + ADJETIVO: (Me) parece que es inteligente.
(Me) parece que está contento.

Después de esta introducción podremos comenzar con el juego. Si el grupo es nuevo o se conocen poco deben caminar por la clase observándose unos a otros durante unos tres minutos. Si ya se conocen, prescinde de ese tiempo.

Después de dar una palmada deben colocarse espalda con espalda de la persona que se encuentren más cerca y por turnos comenzar a describirse el uno al otro procurando ser lo más precisos posible.

Para facilitar el desarrollo de la actividad primero se hace con una o dos parejas y que los demás escuchen. Cuando los dos integrantes hayan terminado comparar con la realidad.

Es interesante comprobar como el lenguaje aparece con más facilidad, sin tensión, si se cierran los ojos.

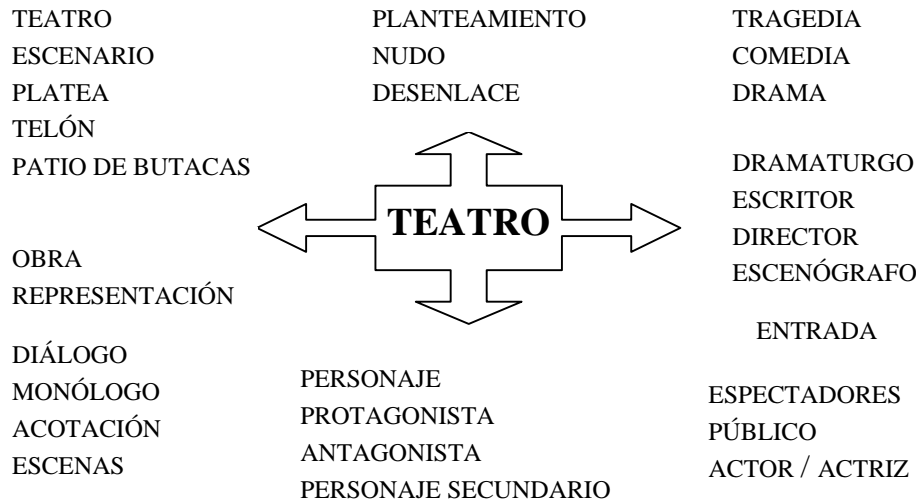
EL NOMBRE DEL GRUPO³⁴. El objetivo es desinhibir y desarrollar la integración grupal mediante el diálogo espontáneo.

Se divide a los componentes en grupos de cuatro o cinco personas y se les dice que tienen que elegir un nombre para el grupo de teatro. Después de haber elegido el nombre, tienen que hacer un mimo o improvisación para que el resto pueda adivinar el nombre escogido. Todos tienen que hacer su improvisación delante de los demás y una vez que hayan completado la ronda, toda la clase comenta lo visto y se discute sobre un nombre para todos.

V.3. LECTURA Y COMPRENSIÓN.

Como punto de partida se propone realizar entre todos una lluvia de ideas con términos relacionados con el mundo del teatro.

³⁴ *Ibid.*



Al terminar se puede preguntar a nuestros alumnos unas simples cuestiones que nos permitirán conocer su nivel de conocimientos respecto al teatro universal:

- ¿Te gusta ir al teatro? ¿Con qué frecuencia? ¿Qué obras de teatro has visto?
- De las historia de la literatura, ¿qué obras de teatro recuerdas? ¿Sabes qué dramaturgos las escribieron?
- ¿Has participado en alguna representación teatral? ¿Qué hacías? ¿Cómo recuerdas la experiencia?

En casa, para recordar algunos de esos términos, tendrán que realizar una sopa de letras donde tienen que buscar diez palabras relacionadas con el teatro: *escenario, telón, representación, obra, escena, personajes, actores, dramaturgo, comedia y público* (Véase anexo).

A continuación se les propone la representación de la pieza de Díaz como una actividad que ayude al desarrollo de la competencia comunicativa en el aprendizaje de una lengua extranjera.

Antes de comenzar con la obra en sí, sería conveniente introducir al autor y comentar los aspectos más destacados tanto de su vida, como de sus principales obras. Se les entrega el texto, que hay a continuación, y se realiza una lectura fonético-semántica y un ejercicio de comprensión sobre dichos aspectos:

Jorge Díaz nació el 20 de febrero de 1930 en Rosario (Argentina). Hijo de padre asturiano y madre vasca, sus padres se trasladaron a Chile cuando él tenía tres años, adquiriendo más tarde la nacionalidad chilena. Estudió arquitectura y desempeñó esa profesión hasta que en 1956 entró a formar parte del grupo de teatro Ictus con el que ha estrenado numerosas de sus piezas. En 1965 viajó a España donde permaneció durante treinta años hasta que en 1994 le conceden el Premio Nacional de las Artes de la Comunicación y Audiovisuales y decide regresar a Santiago de Chile. En España se dedica al teatro itinerante con la creación del Teatro del Nuevo Mundo, Teatro Tres y Teatro de Hoy con los que recorre la península llevando el teatro a cada región.

Jorge Díaz es un autor prolífico que ha escrito más de cien obras de teatro para adultos y para niños. También ha publicado algunos libros de narrativa breve como *Breviario impío* (1994), *Escrito en la vía pública* (1995), *Testículos ejemplares* (1997), *Devocionario para lunáticos* (2000), *Gato por libro* (2002), *Ciertas criaturas terrestres* (2003) o *Café con textículos: confesiones sobre una servilleta de papel* (2005).

Algunas de sus obras más conocidas y premiadas son:

- Teatro para adultos:
 - *El cepillo de dientes* (1960).
 - *Réquiem por un girasol* (1961).
 - *El velero en la botella* (1962).
 - *El lugar donde mueren los mamíferos* (1963).
 - *La víspera del degüello* o *El génesis fue mañana* (1965)
 - *Topografía de un desnudo* (1965).
 - *Introducción al elefante y otras zoologías* (1968).
 - *Mata a tu prójimo como a ti mismo* (1974).
 - *Toda esta larga noche* (1976).
 - *Ligeros de equipaje* (1982).
 - *Las cicatrices de la memoria* (1984).
 - *Dicen que la distancia es el olvido* (1985).
 - *La otra orilla* (1986).
 - *Pablo Neruda viene volando* (1991).
 - *El jaguar azul* (1993).

- *El desvarío* (1999).
 - *La travesía* (2003).
 - *Epifanía de un sueño* (2005).
- Teatro para niños:
 - *Chumingo y el pirata de lata* (1963).
 - *Serapio y Hierbabuena* (1963).
 - *La mala nochebuena de Don Etcétera* (1964).
 - *Piruetas y Volteretas* (1969).
 - *El pirata de hojalata* (1972).
 - *Rascatripa* (1973).
 - *La barraca de Jipijapa* (1973).
 - *La ciudad que tiene la cara sucia* (1976).
 - *El Generalito* (1979).

El teatro de Jorge Díaz nace hacia principios de los años sesenta, en un momento en el que el teatro chileno alcanza un alto grado de experimentación que tiene como principal objetivo acabar con los convencionalismos del viejo sistema tradicional para promover una nueva forma de hacer teatro cuya base se asiente, por una parte, en la educación teatral del público, y por otra parte, en la profesionalización y presentación de los nuevos y emergentes autores nacionales.

Dentro de todas las tendencias que se llegan a adoptar durante los últimos cincuenta años en el teatro chileno, a Díaz se le debe insertar, de forma generalizadora, dentro de dos de las principales corrientes temáticas que consideramos fundamentales en la generación de dramaturgos de los años sesenta: la que busca, desde una perspectiva individual, el sentido del hombre en el mundo; y la que se centra en las injusticias sociales y los problemas y anhelos de superación de las clases más marginales. Ambas tendencias, Díaz las aborda desde diferentes tonos, tales como el expresionista, el realista, el teatro-documento o el absurdista, lo que ha llevado a incluir la totalidad de su creación teatral dentro de lo que se ha denominado el absurdismo hispanoamericano; clasificación demasiado simplista, puesto que con su emigración a España y como

consecuencia de las circunstancias socio-políticas del momento, evoluciona a una dramaturgia más social y comprometida, a la que nunca renunciará.

Para ayudar a la comprensión de la pieza teatral se realiza una actividad propuesta por Jacinto Soriano que sirve de punto de partida para introducir el tema de la obra³⁵:

LA PALABRA PRIMERA.

Ninguna situación, intriga o tema son dados al alumno. Sólo una palabra que deja la puerta abierta a la imaginación. Los alumnos deberán dar ideas sobre el tema del texto de Díaz.

Se puede elegir como palabra: *dictadura, poder, opresión, los colores (azul, rojo, verde, amarillo, etc.), caminar de rodillas, etc.*

¿Cuál crees que es el tema y las ideas principales de la pieza?

A continuación se puede realizar otra actividad que nos sirve como ejercicio de iniciación a la representación de la pieza (sin conocer todavía la totalidad de la misma) aportando ideas sobre la escenificación y permitiendo actuar a nuestros alumnos:

LA PIEZA FLASH.

Ejercicio de iniciación que consiste en la realización de una breve escena (diálogo y acción) a partir de datos situacionales simples sin que estos induzcan una estética particular: construir un “drama” con dos o varios personajes en una situación dada. Los alumnos deberán crear un breve texto que representarán delante de sus compañeros. Tendrán que crear un ambiente y para ello pueden servirse de vestuario, maquillaje, luces, etc.

Se trabajará en sub-grupos de tres o cuatro personas. La situación dada será la misma para todos:

Imagínate que vives en un país dominado por un dictador. Un día sucede algo y decides sublevarte...

³⁵ SORIANO, J. (1997: 77-78).

Se les entrega el texto completo para que lo lean en casa y solucionen dudas de vocabulario con el diccionario. En clase se realizará posteriormente una puesta en común atendiendo a los siguientes puntos³⁶:

- Lectura silenciosa e individualizada del texto.
- Lectura fonética para la corrección de la pronunciación, dicción y entonación entre todos los miembros del gran grupo.
- Análisis semántico de vocabulario: palabras, frases hechas, etc. (véase anexo).

V.4. SOBRE EL ARGUMENTO Y EL TEMA.

En grupos de tres o cuatro personas se lleva a cabo el análisis e indagación del argumento y el tema principal de la pieza. ¿Cuál es el tema o los temas principales de la obra? ¿Qué sucede? ¿Qué nos quieren decir esos hechos?

Entre todos los miembros del gran grupo se realiza una puesta en común de lo discutido en los subgrupos y se resume el argumento de la historia de *El Generalito*.

Ejemplo:

Los habitantes de un país imaginario viven dominados por un dictador militar, el Generalito. Sus súbditos se sienten aterrorizados por sus leyes. Tienen que vestir de color gris o negro y pintar las casas de la misma tonalidad, no pueden reír, ni aplaudir y tienen que caminar todos de rodillas porque el Generalito es diminuto y no consiente que nadie sobresalga de la medida de su pequeñez.

Un día, Juan, un niño común, desobedece las órdenes e inicia la revolución del color cuando al levantar la mirada ve una paloma blanca y descubre que existen otras alternativas con colorido y belleza. Anima a todos a levantarse y pintar su vida con los colores que más les gusten. Hasta el mismo Muertiescal, mano derecha del Generalito,

³⁶ La obra también puede ser utilizada para fijar estructuras y su utilización: Formas y usos de los tiempos de indicativo (presente, pretérito perfecto, pretérito imperfecto, pretérito indefinido, pretérito pluscuamperfecto, futuro y condicional), el imperativo e introducción a los tiempos de subjuntivo. También nos puede servir de introducción para comentar los diminutivos y las interjecciones en español.

se despoja de su uniforme gris para vestirse con una chaqueta hecha de retales de diferentes colores como la de un payaso.

Al final, descubren que el Generalito no es más que un grotesco muñeco de madera articulado y mal hecho. Para acabar con él simplemente hace falta apagar el foco que lo ilumina.

Para ahondar un poco más en el tema principal de la obra se realizará un debate en el cual los alumnos podrán expresar su opinión, mostrarse en acuerdo o desacuerdo, en definitiva, comunicarse.

DEBATE: para trabajar las ideas principales del texto.

Explica el mensaje que el autor ha pretendido comunicar con la obra.

¿Qué significado tienen los colores? ¿En tu país es el mismo?

¿Crees que el espectáculo tiene relación con la realidad española e hispanoamericana? La pieza se escribe en 1979 cuando están todavía muy presentes en la memoria del autor las consecuencias de dos dictaduras: la española de Francisco Franco, que acaba de morir hace apenas cuatro años; y la chilena, con la caída de Salvador Allende y la subida al poder de Augusto Pinochet en 1973.

Si en tu país existiera un Generalito como el de la obra, ¿crees que hubiera permitido que se representase? ¿Por qué? ¿Sabes lo que es la censura? ¿Y la autocensura?

Reflexiona sobre la libertad de expresión³⁷:

- El Generalito nunca consultaba a su pueblo y hacía las leyes arbitrarias sin contar con nadie. ¿Cómo se llama esa forma de gobernar? Dictadura vs. Democracia.
- ¿Crees que existen Generalitos sólo en política o también se encuentran en otros sectores de la sociedad?
- ¿Conoces algún país en el que exista algún Generalito como el de la obra?

³⁷ Preguntas basadas en el estudio de MANTOVANI, A. (1981).

V.5. SOBRE EL CONFLICTO.

En grupos (de tres o cuatro personas) se pasa a estudiar el conflicto o conflictos de la obra teniendo en cuenta que éste consta de tres partes: planteamiento, nudo y desenlace.

Cada equipo tiene que formular uno y enunciarlo ante los demás.

Para favorecer el trabajo tendrán que dividir el texto en actos o escenas.

Ejemplo:

- *Planteamiento.*
 - *Presentación. El Generalito y su país.*
 - *Caracterización de El Generalito.*
 - *Su ejército.*
 - *Su mal humor.*
 - *El color gris.*
 - *Sus órdenes y leyes.*

- *Nudo.*
 - *Nueva orden: las casa se pintarán de negro.*
 - *Presentación de Juan.*
 - *La paloma blanca.*
 - *El levantamiento.*
 - *Pintar de blanco.*
 - *El punto blanco.*
 - *El color rosa. El crepúsculo.*
 - *El color verde. El trébol.*
 - *Los rebeldes subversivos.*

- *Desenlace.*
 - *El cañonísimo.*
 - *Nunca más de rodillas. Todos en pie.*
 - *Apagar a El Generalito, apagar un foco.*

V.6. SOBRE EL ESPACIO Y EL TIEMPO.

En grupos de tres o cuatro personas se estudiarán los siguientes puntos³⁸:

- 1º. Enumeración de espacios.
- 2º. Situación de conflictos o escenas en un espacio.
- 3º. Recreación del espacio a través de la utilización de diversos elementos: sillas, etc.
- 4º. El tiempo y la época, ¿tiempo histórico o anacrónico? ¿En qué época suceden los hechos?

En la obra se juega con un tiempo anacrónico. Sin embargo, podemos situar la pieza en otra época determinada: la actualidad, el siglo XIX, la Edad Media, el futuro, etc.

V.7. SOBRE LOS PERSONAJES.

En equipos de tres o cuatro alumnos se trabajará la caracterización de un personaje de la obra y lo expondrán al resto de la clase. Los protagonistas son Actriz, Actor, Juan, El Generalito y el Muertiscal.

Los equipos deberán seguir los siguientes puntos:

- 1º. Cada equipo escoge un personaje.
- 2º. Todo el equipo se aplica a apuntar en un papel las características distintivas fundamentales que identifican al personaje en cuestión.
- 3º. Cada equipo da el resultado de su trabajo por medio de una sencilla lectura en voz alta de tales características.
- 4º. Se valora el acierto total y parcial del intento.
- 5º. Se pueden añadir más rasgos hasta completar la caracterización de cada uno de los personajes de la obra.

Para la construcción o caracterización de un personaje, lo primero es explorar el carácter atendiendo a preguntas como:

³⁸ Ejercicio propuesto por CERVERA, J. (1981).

¿Quién es ese personaje? ¿Cómo es el personaje? ¿Cuáles son sus sentimientos, ideas, motivaciones...? ¿Cuáles son sus relaciones con los demás personajes? ¿Qué personajes tiene características contrastables? También se deben trabajar sus gestos y movimientos, ¿por qué caminan de rodillas? ¿Sienten miedo, resignación?

¿Dónde se encuentra? ¿Cómo reacciona en tales circunstancias? ¿Cómo reaccionaría el personaje en otras situaciones?

Buscar al personaje reflexionando sobre uno mismo. ¿Cuáles son tus miedos? ¿Eres valiente como Juan? ¿Qué harías en esa situación?

Para facilitar el trabajo sería aconsejable fijarnos en las acotaciones sobre los personajes que nos da Jorge Díaz.

ACTRIZ:

*Por cada lado del escenario entran el Actor y la Actriz. Se desplazan de rodillas. Los dos Actores visten uniformes harapos cenicientos*³⁹.

La Actriz se pone de pie, lentamente, mirando a todos los lados y con la cabeza gacha. Finalmente levanta la cabeza completamente mirando al cielo. (págs. 38-39).

La Actriz se quita los harapos grises. Debajo de ellos lleva un hermoso traje rosa de organza o de tul. Se escucha una musiquilla alegre. La Actriz se desplaza por el escenario ágil, alada, bailando al compás de la música. Cuando deja de bailar se pone a pintar su casa en forma mímica. (pág. 39).

ACTOR:

El Actor se pone de pie en forma insegura. Luego, se quita los harapos grises y queda con el traje que lleva debajo: un pantalón y una camisa amplia de color verde esmeralda. Al sentirse libre el Actor recoge tréboles y los deshoja. (pág. 41).

EL GENERALITO:

Vemos perfilarse la sombra del Generalito. Se mueve poco, y cuando lo hace sus movimientos son rígidos (pág. 10).

³⁹ DÍAZ, J. (2000: 11). A continuación se citará por esta edición y en el texto si no se indica lo contrario.

Desde la pantalla el Generalito vocifera con ademanes rígidos de muñeco. (pág. 17).

Desde la pantalla el Generalito vocifera gesticulando rígidamente. (pág. 18).

En la pantalla aparece la sombra del Generalito, que mira a través de un largo catalejo. (pág. 32).

Desde la pantalla ruge el Generalito. (pág. 32).

Entre todos los Actores quitan la pantalla, y vemos entonces que detrás de ella sólo hay un muñeco de madera articulado, mal hecho y grotesco: es el Generalito. Junto a él, una bocina o un altavoz. (pág. 57).

JUAN:

Entra Juan caminando de rodillas. Hace la pantomima de pintar todo: suelo, paredes, techos. Va cantando una cancioncilla en voz baja. (pág. 24).

En la pantalla ha desaparecido la sombra del Generalito y se ve la sombra de una gran paloma. Juan se pone de pie, mirando al cielo. La Actriz, todavía de rodillas, lo mira asustada. El Actor le habla con urgencia. (pág. 28).

Sin salir del escenario Juan se quita los harapos informes de arpillera gris que le cubren y queda vestido con la ropa que lleva debajo, toda completamente blanca. Un pantalón y una camisa suelta, deslumbrantemente blanca. Los dos Actores-narradores continúan de rodillas. Juan se ha liberado, parece eufórico. (pág. 29).

Juan da saltos, hace flexiones y piruetas sincronizadas con toques de timbal o percusión. (pág. 29).

MUERTISCAL:

En la pantalla iluminada entre la sombra del Muertiscal Chaquetero. También camina de rodillas y usa una gran gorra militar. (pág. 33).

Se escucha el redoble del tambor y entre el Muertiscal Chaquetero marchando de rodillas y con la espada desvainada. Lleva un uniforme militar farsesco lleno de colorines. (pág. 43).

El Muertiscal se da vuelta la chaqueta, que es reversible. Por el revés es una chaqueta de colorines, hecha de retales, como la de los payasos. (pág. 54).

También nos resultan muy útiles para caracterizar a un personaje las informaciones que dan de ellos los otros personajes o ellos mismos:

SOBRE EL GENERALITO:

En un país muy grande...

... mandaba un General.

Mas bien un Generalito...

...tan chiquito, tan chiquito...

... obligaba a todo el mundo a andar de rodillas.

Porque el Generalito tenía un ejército poderoso.

¡Y numeroso! Formado, claro está, por soldados de rodillas.

Y cañones con pólvora y cerillas.

Pero aparte de mugir, ÉL nunca habló con nadie...

... sólo les ordenaba.

Y claro, como no les escuchaba...

... no sabía lo que querían.

El Generalito gobernaba el país con su mal humor...

... y a base de rabieta...

... berrinches...

... y pataletas.

Su cara era roja y su uniforme dorado, pero ÉL obligaba a todos los habitantes del pueblo a vestirse de gris, para que nadie se distinguiera del montón.

El único color que había en todo el pueblo era el morado de su cara y el dorado de su capa. (págs. 11-17).

SOBRE JUAN:

Algunos, como Juan, cantaban mientras pintaban de negro, aunque estaba prohibido cantar y batir las palmas.

Lleno de curiosidad...

... Y también de miedo...

... Juan levantó la cabeza con mucho cuidado.

Como todos los que caminan de rodillas, Juan no había visto nunca las nubes, ni los pájaros, ni las palomas.

Ni había visto nunca el color blanco, porque todo el pueblo, incluso él mismo, era gris y negro.

Entonces Juan decidió ponerse de pie para poder mirar mejor la paloma blanca.

No, estoy buscando mi vida. ¡No me arrodillaré nunca más!

Cuando uno se pone de pie se descubren muchas cosas. Se descubre que uno puede saltar, bailar y correr. (págs. 24-29).

Para ahondar en la personalidad de los protagonistas de la historia, proponemos un cambio en las perspectivas del personaje. Las primeras improvisaciones han facilitado la confección de los nuevos puntos de vista; se trabajará en el análisis del personaje desde otros ángulos introduciendo elementos nuevos: sentimientos contradictorios, sucesos y aspectos secundarios, etc.

Asimismo, se les propondrá como una segunda actividad que permita la interacción entre ellos: la creación de un texto propio teniendo en cuenta a los personajes, una breve escena que deberán representar ante el resto de la clase y en la que deberán introducir algún elemento nuevo, contradictorio que haga variar el argumento de la obra (Ejemplos: El Generalito se vuelve loco y cambia radicalmente su país, Juan como el nuevo Generalito, un personaje nuevo, etc.) Al finalizar habrá una puesta en común donde cada grupo (de tres o cuatro personas) representará su composición.

V.8. MONTAJE.

De nuevo, en grupos de tres o cuatro personas deberán hacer un esbozo de cómo quieren ellos que sea el escenario. Tendrán que preguntarse y discutir sobre el material que utilizarían (siempre teniendo en cuenta las limitaciones del lugar donde se vaya a representar la pieza).

El decorado puede hacerse a base de papeles pintados, diapositivas o simplemente dejar un escenario vacío con efectos visuales (una sábana blanca que pueden pintar con *spray* de colores). Las acotaciones del texto nos pueden servir de punto de partida:

El escenario está vacío. Al fondo, una pantalla donde se proyectan sombras chinescas. Al empezar la música de la canción se comienza a iluminar la pantalla en resistencia. Vemos perfilarse la sombra del Generalito. Se mueve poco, y cuando lo hace sus movimientos son rígidos. (pág. 10).

Mientras se ha desarrollado la marcha gris, se han visto en la pantalla las sombras de muchas personas pequeñas y rígidas, como muñecos, que avanzan hasta desaparecer. (pág. 19).

En la pantalla ha desaparecido la sombra del Generalito y se ve la sombra de una gran paloma. (pág. 28).

Desde la pantalla ruge el Generalito. (pág. 32).

En la pantalla iluminada entra la sombra del Muertiscal Chaquetero. (pág. 33).

EFFECTOS SONOROS:

Se escucha el redoble monótono de un tambor militar. (pág. 18).

Tres nuevos bocinazos. Ruidos ininteligibles. (pág. 22).

Ruido exagerado de mandíbulas masticando. (pág. 22).

Ruido del río. (pág. 23).

Ruido de las gárgaras. Da órdenes haciendo gárgaras. Luego las escupe y lanza un aullido. (pág. 23).

Breve redoble de tambor. (pág. 23).

Se escucha, ampliado, el arrullo y el aleteo de una paloma. (pág. 26).

Las órdenes que siguen se escuchan amplificadas a través de los altavoces. (pág. 36).

Para llevar a cabo los efectos visuales en el personaje del Generalito se puede utilizar:

- Un proyector de luz blanca.
- Un proyector de diapositivas para crear efectos especiales de decorados, que pueden ser pintadas por los alumnos.
- Un proyector de color.
- También puede ser caracterizado por uno de nuestros alumnos.

Para el vestuario (que ya hemos visto en la creación del personaje) y el maquillaje de nuestros actores se pueden seguir las acotaciones del texto, las ilustraciones de Alicia Cañas a la edición del texto o dejarlas a la imaginación y creación de nuestro equipo teatral.

MODIFICACIONES QUE SE PUEDEN REALIZAR:

- Nuevas órdenes como “no pensar en nada”, “no romper filas”, etc.
- Creación de nuevos personajes como Actriz 2, Actor 2, Actriz 3 o Actor 3.
- Las canciones pueden sustituirse por una especie de coro griego que recite la letra.

V.9. MEMORIZACIÓN DEL TEXTO Y REPRESENTACIÓN.

Se memorizará el texto de forma secuenciada, por escenas, y se ensayaran las mismas atendiendo a la correcta pronunciación, entonación, etc. Para ello se pueden realizar previamente los ejercicios propuestos por Dolors Poch (1999), José Cañas (1997) o Antonio A. Gómez Yebra (1982). Como por ejemplo:

- Leer el texto muy despacio para luego hacerlo muy deprisa.
- Leer el texto con tono grave y después con tono agudo.
- Silabeando.
- Leer sólo las vocales.
- Leer sólo las consonantes, leer su sonido.
- Ir del silencio hasta el grito y viceversa.
- Convertir al Generalito en una niña de dos años o a Juan en un roquero pasota.

Cada escena ensayada será grabada por una cámara de video para poder, al final de cada sesión, comentar los posibles fallos y buscar soluciones a los errores. En las primeras sesiones de ensayo se recurrirá al teatro leído como medio de perfeccionamiento y memorización del texto.

V.10. EVALUACIÓN.

Al final de la tarea toca evaluar a los alumnos. Para ello debemos fijarnos en:

- Su esfuerzo por comprender y respetar las opiniones ajenas. Su trabajo en equipo.
- Su participación e interés en las actividades.
- Su esfuerzo por conseguir los objetivos marcados.
- La exposición oral: articulación correcta y claridad expositiva.

CONCLUSIONES.

Finalmente, si desde niños recurrimos a las actividades dramáticas en el aprendizaje y uso de nuestra lengua materna, ¿por qué no recurrir también en el aprendizaje de una lengua extranjera? Nos sólo nos ayudan a mejorar nuestra expresión oral, sino que desarrollan la competencia comunicativa, así como tres de las cuatro actividades de la lengua propuestas por el *Marco Común de Referencia*: comprensión, expresión e interacción.

Sin embargo, dentro de las actividades dramáticas hay que distinguir entre las actividades dramáticas propiamente dichas (entre los que estarían los juegos de rol) y el teatro, como actividad que intenta *re-presentar* parte de la realidad ante un público. Drama y teatro, como ya explicamos en el capítulo primero, son dos términos que debemos diferenciar desde un principio aunque estén íntimamente relacionados. De hecho, la utilización de actividades dramáticas son esenciales para la realización de la puesta en escena de una pieza teatral, puesto que se necesita una proyección del individuo en los diferentes elementos de una obra (personajes, conflictos, espacios, etc.) para el desarrollo de los mismos; y qué mejor forma de hacerlo que abandonar por un momento nuestras conductas y obligaciones habituales y arriesgarnos sin compromiso.

Todo alumno de una lengua extranjera debería comprometerse, en algún momento de su aprendizaje, en el proyecto de una representación teatral; ya que le permitirán experimentar con el lenguaje y emplear las palabras aprendidas en el registro y el contexto adecuado. De igual manera, esta serie de actividades le ayudarán a leer y pronunciar correctamente, siempre con la apoyo del tutor, que deberá corregirle.

Asimismo las circunstancias en las que se escribió el texto teatral nos servirán de punto de partida para profundizar en la realidad que rodea a la lengua estudiada, en este caso la española, como comunidad multicultural formada por distintas sociedades y rica en tradiciones tan diferentes entre sí.

Además, si se potencia el teatro en una clase de español como proceso en el que deben realizarse una serie de actividades previas (que podríamos denominar de creación colectiva), se le da al alumno una oportunidad *real* de interacción social en la que deberían confluír no sólo la expresión oral, sino otras formas de comunicación no verbales como el lenguaje corporal, los gestos o las expresiones faciales; así como el

desarrollo de otras capacidades como la creatividad, la desinhibición, el compañerismo o la improvisación. En definitiva, debemos contribuir y establecer un motivo lo más real posible por el cual comunicar el sentido y el significado más profundo y auténtico de nuestra lengua.

El objetivo de este proyecto de máster es servir de guía a todos aquellos tutores que incorporen en sus escuelas de español este tipo de actividad, recorriendo las fases que consideramos imprescindibles: Elección de la pieza teatral, Programación, Lectura, Análisis, Reparto de papeles, Montaje, Memorización, Ensayos y Representación final. No obstante, siempre se dejará una puerta abierta a las improvisaciones que pueden ofrecernos el alumnado.

Los textos narrativos, y en especial los cuentos, son una fuente inagotable de recursos para la tarea de una teatralización. Recurrir a textos no teatrales incorpora en nuestros alumnos la capacidad de reescritura al adaptar el guión que luego tendrán que representar. Una tarea en la que necesitarán de todos los conocimientos adquiridos de la lengua extranjera.

Por último, elegimos la pieza de Jorge Díaz, *El Generalito*, porque nos parecía apropiada para niveles inferiores de lengua y puede desarrollarse de manera enriquecedora en nuestros alumnos. A pesar de ser una pieza creada para niños, temas como la tiranía, el poder o la dictadura, nos pueden interesar para trabajar con alumnos ya no tan niños; pero con un lenguaje sencillo, sin grandes dificultades para el nivel al que va dirigido.

Aunque cada alumnado es diferente y nos ha sido imposible dar unas directrices que previamente hayan sido llevadas a la práctica, consideramos que las actividades propuestas son unas ideas a seguir para facilitar la comprensión global del texto. De igual manera, el trabajo en equipo les ayudará a dicha comprensión, así como, les permitirá comunicarse entre ellos mostrando su opinión, aportando ideas, refutando algunas y desarrollando la creatividad y la imaginación.

Animo a todos a asumir esta propuesta con entusiasmo, pues con ilusión no hay límites ni barreras, no hay obstáculos para alcanzar el placer de la recreación artística. Para eso se escribió esta obra de teatro, para que los actores-jugadores enriquezcan el texto, le den mil vueltas, se abra el telón y sus palabras invadan asombrosamente todo, incluso más allá de los límites de la sala donde se representa.

ANEXO.

ESQUEMA DE LOS PASOS FUNDAMENTALES EN UNA REPRESENTACIÓN TEATRAL.

ELECCIÓN DE LA PIEZA ATENDIENDO A:

- NIVEL DEL ALUMNADO.
- CAPACIDADES QUE QUEREMOS DESARROLLAR:
 - COGNITIVAS.
 - AFECTIVAS.
 - LINGÜÍSTICAS.
 - SOCIALES, DE COMUNICACIÓN Y REPRESENTACIÓN.
- ESTRATEGIAS DE APRENDIZAJE RELACIONADAS CON:
 - EXPRESIÓN.
 - COMPRENSIÓN.
 - INTERACCIÓN.

PROGRAMACIÓN.

LECTURA.

- ASPECTOS FONÉTICOS, MORFOLÓGICOS, SINTÁCTICOS Y SEMÁNTICOS.
- ANTECEDENTES.
 - AUTOR.
 - TEXTO.
- ARGUMENTO Y TEMA (SINOPSIS).
- ESTRUCTURA EXTERNA.
 - ACTOS, CUADROS, ESCENAS...
 - ACOTACIONES.
- ESTRUCTURA INTERNA.
 - PLANTEAMIENTO.
 - NUDO.
 - DESENLACE.

ANÁLISIS.

- EL TIEMPO Y EL ESPACIO.
- LOS PERSONAJES.
- EL LENGUAJE TEATRAL.
 - COMUNICACIÓN VERBAL. CONTENIDO E INTENCIÓN.
 - VOLUMEN DE LA VOZ.
 - ENTONACIÓN.
 - CADENCIA DE LA FRASE.
 - VELOCIDAD.
 - COMUNICACIÓN NO VERBAL.
 - GESTOS.
 - MIRADAS.
 - POSTURAS.
 - DISTANCIA.
 - VELOCIDAD.

REPARTO DE PAPELES.

MONTAJE.

- PROYECTO ESCENOGRÁFICO, DECORADOS.
- PROYECTO DE ATREZZO Y UTILERÍA.
- PROYECTO DE VESTUARIO Y MAQUILLAJE.
- PROYECTO DE ILUMINACIÓN Y SONIDO.

MEMORIZACIÓN.

ENSAYOS.

REPRESENTACIÓN FINAL.

EVALUACIÓN.

CUADRO DE PROGRAMACIÓN DE LA REPRESENTACIÓN DE LA OBRA DE JORGE DÍAZ *EL GENERALITO*.

	PRIMERA SESIÓN	SEGUNDA SESIÓN
1ª SEMANA	Presentación. Espalda con Espalda. El nombre del grupo	Lluvia de ideas de términos relacionados con el teatro. Cuestiones sobre teatro. Sopa de letras. Jorge Díaz, dramaturgo chileno
2ª SEMANA	La palabra primera. La pieza flash.	Puesta en común de la pieza flash: las representaciones grupales. Entrega del texto completo <i>El Generalito</i> . Lectura individualizada.
3ª SEMANA	Lectura del texto. Solución de dudas y preguntas. Ejercicios de vocabulario.	Argumento y tema.
4ª SEMANA	Debate sobre las ideas principales de la pieza.	Conflicto.
5ª SEMANA	El espacio y el tiempo.	Los personajes.
6ª SEMANA	Los personajes.	Los personajes.
7ª SEMANA	El montaje.	El montaje.
8ª SEMANA	Reparto de papeles. Memorización secuenciada del texto. Ensayo.	Memorización secuenciada del texto. Ensayo.
9ª SEMANA	Memorización secuenciada del texto. Ensayo.	Memorización secuenciada del texto. Ensayo.
10ª SEMANA	Memorización secuenciada del texto. Ensayo.	Memorización secuenciada del texto. Ensayo.
11ª SEMANA	Memorización secuenciada del texto. Ensayo.	Memorización secuenciada del texto. Ensayo.
12ª SEMANA	Ensayos finales.	Ensayos finales.

VOCABULARIO.

¡Mama mía!	continuar
¡Pardiez!	contradecir
¡Qué tío!	cumplir
¡Ya está!	de frente
a coro	delante / detrás
abochornado	desaparecer
achicarse	descubrir
acomodarse	desengañarse
ágil	desgraciado
agotar	deshojar
al compás de la música	desmadrarse
alternativamente	desplazarse
amplificar	destacar
apagarse / encenderse	detener
arrancar	dirigirse
asustado	disparar
atreverse	divertido / aburrido
avanzar	el agente
batir las palmas	el aleteo
boca abajo / boca arriba	el almendro
buscarse la ruina	el altavoz
ceniciento	el altavoz
codo a codo	el arrullo
colgar	el aullido
colorado /a	el balcón
cómico	el bermellón (color)
comprobar	el berrinche
condecorar	el bocinazo
confesar el delito	el borde
conseguir	el calabozo

el calabozo	el sarampión
el cañón	el sepia (color)
el catalejo	el sinvergüenza
el ciervo	el soldado
el claxon	el tambor
el codo	el tapón
el cortocircuito	el tarro
el crepúsculo	el telón
el decreto / el bando / la ley	el testigo
el destino	el trébol
el eco	el uniforme
el escenario	el valor
el faro	elegir
el foco	embelesado
el fondo	empezar-comenzar / terminar
el garbanzo	encerrar(se)
el gigante / el enano	enterrar / desenterrar
el granero	esclavo / libre
el huerto	estar al pie del cañón
el juguete	estar de luto
el mal humor	estar lleno de curiosidad
el mentón	estofado
el montón	explotar, la explosión
el pasillo	facineroso
el periquito	famoso
el petardo	farsesco
el rebelde	fastidiar
el redoble	festivo
el redoble de tambor	gesticular
el requesón	grotesco
el retal	hablar con forma conspiratoria
el retortijón	hacer gárgaras

hacer lo que te dé la gana	la paciencia
humilde	la pantalla
imaginario	la pantomima
improvisar	la papada
indeseable	la pataleta
indomable	la pirueta
infractor	la platea
insobornable	la pólvora
insubordinado	la rabieta
insurrecto	la razón
inventar	la resistencia
la avellana	la revolución
la azotea	la sábana
la basura	la soberbia
la bocina	la tapia
la capa	la tropa
la ceniza	la trucha
la cerilla	las candilejas
la chaqueta	las flexiones
la chispa	las instrucciones
la constancia	las sombras chinescas
la esmeralda	llevar / poner la cabeza gacha
la espada desenvainada	los ademanes
la gorra	los harapos
la guinda	mandar-ordenar
la leche de cabra	marchar
la maceta	masticar
la mandíbula	mecánicamente
la marcha	mezclar
la margarita	militar
la máscara	mirar hacia atrás
la narración	monótono

morado /a	recoger
mugir	relucir
no decir ni “mu”	repetir
no quedar títere con cabeza	reversible
numeroso	rígido / flexible
obedecer / desobedecer	romper filas
ordenar esto y aquello	sedicioso
organza	sí señor, un servidor
partir (ir)	sincronizar
patio de butacas	sobresalir
peligroso	sobrevivir
perfilarse	soportar, aguantar
perjudicar	sorprenderse
pescar	subversivo
pisar	susurrar
pocho	tardar
ponerse de pie / sentarse	toques de timbal o percusión
presentir	tremendo
prohibir	tul
proyectar	un rato
público	vacío / lleno
que si patatín, que si patatán	vigilar
quedarse congelado	vociferar
quemarse	

CONFIANZA Y SEGURIDAD.**ESPALDA CON ESPALDA.**

Cuando suene una palmada, colócate espalda con espalda con uno de tus compañeros. Intenta describirlo utilizando esta información:

ASPECTOS GENERALES: alto, bajo, guapo, feo, gordo, corpulento, delgado, canijo, flaco, joven, viejo, fuerte.

COLOR DE LA PIEL: moreno /a, pálido /a, muy blanco de piel.

SEÑALES EN LA CARA: ojeras, arrugas, cicatriz, pecas, lunares, manchas, verrugas.

PELO: moreno, rubio, castaño, pelirrojo, con canas /canoso. Liso, rizado, lacio, de punta. Corto, largo, melena corta / larga. Lleva trenzas, moño, colete, el pelo suelto, raya al lado, raya en medio, calvo, con entradas, flequillo, con patillas. Bigote, barba, perilla, sin afeitarse.

OJOS: claros, oscuros. Azules, negros, marrones, verdes.

PESTAÑAS: largas, cortas, grandes, pequeñas. Morenas, rubias.

NARIZ: larga, chata, aguileña, puntiaguda, ancha, “es un narizotas”.

BOCA: grande, pequeña, labios finos, labios gruesos.

LAS MANOS: grandes, pequeñas, finas, toscas, delicadas.

LAS PIERNAS: bonitas, feas, gordas, delgadas, arqueadas, largas.

LOS PIES: grandes, pequeños, planos, feos, bonitos.

PARA DESCRIBIR ASPECTOS DE LA PERSONALIDAD:

tímido	con mal genio	educado
decidido	con buen carácter	mal educado
intrépido	simpático	loco
vivo	antipático	chiflado
con mucha /poca personalidad	servicial	cobarde
vivaz	estúpido	valiente
fuerte	grosero	sincero
con mucho genio	amable	bueno
alegre	agradable	inteligente
sinistro	apacible	torpe
malvado	encantador	tonto
bondadoso	sonriente	listo
borrachín	serio	

RECUERDA:

ES /ESTÁ + ADJETIVO:

Es alto.

Hoy está guapo con esos pantalones.

TIENE / LLEVA + SUSTANTIVO (+ ADJETIVO):

Tiene barba. Lleva falda larga.

PARECE + ADJETIVO:

Parece tímido.

(ME) PARECE + QUE + ES / ESTÁ + ADJETIVO:

(Me) parece que es inteligente.

(Me) parece que está contento.

EL NOMBRE DEL GRUPO.

Con tus compañeros elige un nombre para el grupo de teatro. Después debéis hacer un mimo o escenificación para que el resto de la clase pueda adivinar el nombre escogido.

LECTURA Y COMPRENSIÓN.**EL MUNDO DEL TEATRO.**

Contesta y opina...

- ¿Te gusta ir al teatro? ¿Con qué frecuencia? ¿Qué obras de teatro has visto?
- De las historia de la literatura, ¿qué obras de teatro recuerdas? ¿Sabes qué dramaturgos las escribieron?
- ¿Has participado en alguna representación teatral? ¿Qué hacías? ¿Cómo recuerdas la experiencia?

Sopa de letras. Encuentra 10 palabras relacionadas con el teatro.

W	R	H	A	U	T	Y	D	S	L	Ñ	Z	C	R
O	J	B	T	E	L	Ó	N	M	O	I	R	E	T
D	G	E	R	S	Q	V	A	M	S	O	P	U	E
E	H	S	I	C	O	C	N	E	F	R	A	C	E
D	E	T	R	E	Y	J	J	W	E	V	O	P	S
O	P	L	I	N	R	A	X	S	L	M	G	I	C
C	I	M	S	A	N	L	E	T	E	O	R	A	E
I	A	R	B	O	H	N	F	D	I	T	U	P	N
L	A	J	S	U	T	R	I	O	A	I	T	M	A
B	H	R	X	A	Z	A	A	U	A	S	A	G	R
Ú	E	O	C	A	B	K	O	N	W	O	M	Ñ	I
P	D	I	F	C	R	I	E	G	A	D	A	E	O
E	Ó	J	S	R	O	T	C	A	L	E	R	P	A
N	T	A	L	E	A	B	M	A	H	I	D	S	R

JORGE DÍAZ.

Jorge Díaz nació el 20 de febrero de 1930 en Rosario (Argentina). Hijo de padre asturiano y madre vasca, sus padres se trasladaron a Chile cuando él tenía tres años, adquiriendo más tarde la nacionalidad chilena. Estudió arquitectura y desempeñó esa profesión hasta que en 1956 entró a formar parte del grupo de teatro Ictus con el que ha estrenado numerosas de sus piezas. En 1965 viajó a España donde permaneció durante treinta años hasta que en 1994 le conceden el Premio Nacional de las Artes de la Comunicación y Audiovisuales y decide regresar a Santiago de Chile. En España se dedica al teatro itinerante con la creación del Teatro del Nuevo Mundo, Teatro Tres y Teatro de Hoy con los que recorre la península llevando el teatro a cada región.

Jorge Díaz es un autor prolífico que ha escrito más de cien obras de teatro para adultos y para niños. También ha publicado algunos libros de narrativa breve como *Breviario impío* (1994), *Escrito en la vía pública* (1995), *Testículos ejemplares* (1997), *Devocionario para lunáticos* (2000), *Gato por libro* (2002), *Ciertas criaturas terrestres* (2003) o *Café con textículos: confesiones sobre una servilleta de papel* (2005).

Algunas de sus obras más conocidas y premiadas son:

- Teatro para adultos:
 - *El cepillo de dientes* (1960).
 - *Réquiem por un girasol* (1961).
 - *El velero en la botella* (1962).
 - *El lugar donde mueren los mamíferos* (1963).
 - *La víspera del degüello* o *El génesis fue mañana* (1965)
 - *Topografía de un desnudo* (1965).
 - *Introducción al elefante y otras zoologías* (1968).
 - *Mata a tu prójimo como a ti mismo* (1974).
 - *Toda esta larga noche* (1976).
 - *Ligeros de equipaje* (1982).
 - *Las cicatrices de la memoria* (1984).
 - *Dicen que la distancia es el olvido* (1985).
 - *La otra orilla* (1986).

- *Pablo Neruda viene volando* (1991).
 - *El jaguar azul* (1993).
 - *El desvarío* (1999).
 - *La travesía* (2003).
 - *Epifanía de un sueño* (2005).
- Teatro para niños:
 - *Chumingo y el pirata de lata* (1963).
 - *Serapio y Hierbabuena* (1963).
 - *La mala nochebuena de Don Etcétera* (1964).
 - *Pirueta y Voltereta* (1969).
 - *El pirata de hojalata* (1972).
 - *Rascatripa* (1973).
 - *La barraca de Jipijapa* (1973).
 - *La ciudad que tiene la cara sucia* (1976).
 - *El Generalito* (1979).

El teatro de Jorge Díaz nace hacia principios de los años sesenta, en un momento en el que el teatro chileno alcanza un alto grado de experimentación que tiene como principal objetivo acabar con los convencionalismos del viejo sistema tradicional para promover una nueva forma de hacer teatro cuya base se asiente, por una parte, en la educación teatral del público, y por otra parte, en la profesionalización y presentación de los nuevos y emergentes autores nacionales.

Dentro de todas las tendencias que se llegan a adoptar durante los últimos cincuenta años en el teatro chileno, a Díaz se le debe insertar, de forma generalizadora, dentro de dos de las principales corrientes temáticas que consideramos fundamentales en la generación de dramaturgos de los años sesenta: la que busca, desde una perspectiva individual, el sentido del hombre en el mundo; y la que se centra en las injusticias sociales y los problemas y anhelos de superación de las clases más marginales. Ambas tendencias, Díaz las aborda desde diferentes tonos, tales como el expresionista, el realista, el teatro-documento o el absurdista, lo que ha llevado a incluir la totalidad de su creación teatral dentro de lo que se ha denominado el absurdismo hispanoamericano;

clasificación demasiado simplista, puesto que con su emigración a España y como consecuencia de las circunstancias socio-políticas del momento, evoluciona a una dramaturgia más social y comprometida, a la que nunca renunciará.

Después de leer el texto sobre el dramaturgo Jorge Díaz, di si son verdaderas o falsas las siguientes afirmaciones:

- Aunque nació en Argentina, ha pasado toda su vida en Chile.
- Siempre le ha gustado el mundo de las artes. Estudió arquitectura.
- Es un autor que ha escrito muy pocas obras de teatro.
- Creó varios grupos de teatro con los que viajó por toda España, llevando sus obras por pueblos y ciudades.
- Pertenece a la generación de nuevos dramaturgos experimentales de la década de los cincuenta.
- Su obra se preocupa por el hombre moderno, su sentido en el mundo, las injusticias sociales y las consecuencias políticas en países como España y Chile.

LA PALABRA PRIMERA.

Las siguientes palabras están relacionadas con la obra *El Generalito*, ¿cuál crees que es el tema y las ideas principales de la pieza de Díaz?

dictadura, poder, opresión, los colores (azul, rojo, verde, amarillo...), caminar de rodillas

LA PIEZA FLASH.

Con tres o cuatro de tus compañeros crea un breve texto que deberéis representar después delante del resto de la clase. Para crear el ambiente podéis utilizar vestuario, maquillaje, escenografía...

La situación es la misma para todos:

Imagínate que vives en un país dominado por un dictador. Un día sucede algo y decides sublevarte...

VOCABULARIO.

Después de leer el texto detenidamente, solucionando dudas de vocabulario con el diccionario, intenta encontrar en el texto los antónimos (que significan lo contrario) de estas palabras.

FLEXIBLE

LLENO

REBELARSE

GRITAR

LIBRE

AUMENTAR

GIGANTE

DESCONOCIDO

MORIR

AGACHAR, HUMILLAR

EMPEZAR

Jorge Díaz utiliza en el texto muchas expresiones de la lengua común. Pregunta a tus compañeros, a tus amigos, a españoles que conozcas, cuál es su significado.

¡Mama mía!

No decir ni “mu”

No sobresalir ni un pelín

... que si patatán, que si patatán...

¡Qué tío!

¡Qué pena!

¡No seas loco!

Estar al pie del cañón

¡Pardiez!

No quedar títere con cabeza

Las onomatopeyas en español.

¡Pum!

¡Frog, frog!

¡Aaaaayyyy!

¡Grrrrrr!

¡Beee!

¡Hale hop!

¡Guaaaaaauuuuu!

¡Schhhht!

¡Muuuum!

En tu país, ¿cómo son los sonidos de los animales? ¿Cómo se imitan los ruidos (golpes, el silencio, los disparos, etc.)?

En la obra el Generalito y el Muertiscal juegan al "Veó, veó", muy popular en España. Pregunta a tu profesor en qué consiste y ¡a jugar toda la clase!

ARGUMENTO Y TEMA.

Contesta...

¿Cuál es el tema o los temas principales de la obra?

¿Qué sucede? ¿Qué nos quieren decir esos hechos?

Resume el argumento de la historia de *El Generalito*.

DEBATE.

Explica el mensaje que el autor ha pretendido comunicar con la obra.
Contesta a las siguientes preguntas:

¿Qué significado tienen los colores? ¿En tu país es el mismo?

¿Crees que el espectáculo tiene relación con la realidad española e hispanoamericana? La pieza se escribe en 1979 cuando están todavía muy presentes en la memoria del autor las consecuencias de dos dictaduras: la española de Francisco Franco, que acaba de morir hace apenas cuatro años; y la chilena, con la caída de Salvador Allende y la subida al poder de Augusto Pinochet en 1973.

Si en tu país existiera un Generalito como el de la obra, ¿crees que hubiera permitido que se representase? ¿Por qué? ¿Sabes lo que es la censura? ¿Y la autocensura?

Reflexiona sobre la libertad de expresión:

- El Generalito nunca consultaba a su pueblo y hacía las leyes arbitrarias sin contar con nadie. ¿Cómo se llama esa forma de gobernar? Dictadura o. democracia.
- ¿Crees que existen Generalitos sólo en política o también se encuentran en otros sectores de la sociedad?
- ¿Conoces algún país en el que exista algún Generalito como el de la obra?

SOBRE EL CONFLICTO.

Estudia el conflicto o conflictos de la obra teniendo en cuenta que éste consta de tres partes: planteamiento, nudo y desenlace. Divide el texto en actos o escenas.

PLANTEAMIENTO:

NUDO:

DESENLACE:

SOBRE EL ESPACIO Y EL TIEMPO.

Enumera los diferentes espacios de la obra. ¿Cómo es el país donde gobierna el *Generalito*? Ayúdate de las acotaciones de la pieza.

Sitúa los conflictos o escenas en un espacio.

Recrea cada uno de los espacios a través de la utilización de diversos elementos: sillas, mesas, etc.

El tiempo y la época, ¿tiempo histórico o anacrónico? ¿En qué época suceden los hechos? ¿Podemos situar la pieza en otra época determinada: la actualidad, el siglo XIX, la Edad Media, el futuro, etc? ¿Cómo sería?

SOBRE LOS PERSONAJES.

Elige a un personaje:

¿Qué características le distingue e identifican? Fíjate en las acotaciones de la obra. Ayúdate de las siguientes preguntas.

¿Cómo es el personaje?

¿Cuáles son sus sentimientos, ideas, motivaciones...?

¿Cuáles son sus relaciones con los demás personajes?

¿Qué personajes tiene características que contrastan con él?

¿Por qué camina de rodillas? ¿Siente miedo, resignación?

¿Dónde se encuentra?

¿Cómo reacciona en tales circunstancias? ¿Qué harías tú?

¿Cómo reaccionaría el personaje en otras situaciones?

¿Cambia el personaje al final de la obra? ¿Hay una transformación?

¿Cómo caracterizarías a tu compañero para que se convirtiera en dicho personaje?

Ahora, con tus compañeros, crea, teniendo en cuenta a los personajes, un breve texto, una escena que deberéis representar ante el resto del grupo. Tendréis que añadir algún elemento nuevo, contradictorio, que haga variar el argumento de la obra.

EL MONTAJE.

Discute con tu compañero qué materiales vas a utilizar para la escenografía (tela, papel, cartón, pintura, muebles, objetos, efectos de luz y sonido (música, ruidos), máscaras, marionetas, sombras, etc.)

Realiza un esbozo de cómo te gustaría que fuese el escenario. Ayúdate de las acotaciones de la obra.



¿Qué modificaciones se pueden hacer a la obra?

BIBLIOGRAFÍA.

- ABELLÁN, J. (1983): *La representación teatral*, Barcelona, Ediciones 62.
- ABRIL VILLALBA, M. (2003): *Expresión y comprensión oral y escrita: actividades creativas*, Málaga, Ediciones Aljibe.
- AGÜERA ESPEJO-SAAVEDRA, I. (1990): *Curso de creatividad y lenguaje*, Madrid, Narcea.
- ALBERTI CADENAS, J. A. y otros (1988): *Dramatización*, Barcelona, Vicens-Vives.
- ALCOBA, S. (2000): *La expresión oral*, Barcelona, Ariel.
- ALMODÓVAR, M. A. (1987): *El autor y las temáticas del teatro para niños*, Madrid, Acción Educativa.
- ALONSO, Á. (1976): *Expresión corporal*, Madrid, Ed. Muralla.
- ALONSO, E. (1994): *¿Cómo ser profesor/a y querer seguir siéndolo?*, Madrid, Edelsa.
- ALONSO, J. (1984): *Expresión y creatividad corporal*, Valencia, Grup Dissabte.
- ÁLVAREZ, A. (2005): *Hablar en español*, Oviedo, Nobel.
- ÁLVAREZ NOVOA, C. (1997): *Dramatización. El teatro en el aula*, Barcelona, Octaedro.
- ANDINO HERRERO, M. A y GÓMEZ SACRISTÁN, M. L. (1998): “Rasgos fonéticos de América en la enseñanza de E/LE: ¿Cuáles, cómo y dónde deben ser tratados?” en F. Moreno Fernández, M. Gil Bürmann y K. Alonso (eds.) (1998): *El español como lengua extranjera: del pasado al futuro. Actas del VIII Congreso Internacional ASELE*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, págs. 125-132.
- ANGOLOTI, C. (1990): *Cómics, títeres y teatro de sombras (tres formas plásticas de contar historias)*, Madrid, Ediciones De la Torre.
- ARROYO AMAYA, C. (2003): *La dramatización y la enseñanza del español como segunda lengua*, Madrid, Comunidad de Madrid.
- AXTELL, Roger E. (1993): *Gestos. Lo que se considera correcto e incorrecto*, Barcelona, Editorial Iberia.
- AYMERICH, C. y M. (1981): *Expresión y arte en la escuela*, Barcelona, Teide.
- BADIA, D. (2000): *Juegos de expresión oral y escrita*, Barcelona, GRAO.
- BAIXAS, J.: *Juegos de expresión*, Barcelona, Hogar del Libro.

- BARRET, G. (1989): *Pedagogía de la expresión dramática*, Québec, Recherche.
- BARROSO GARCÍA, C. (2005): *Técnicas de dramatización en el aula y propuestas prácticas*, Madrid, Edelsa.
- BARROSO GARCÍA, C. y M. FONTECHA LÓPEZ: “La importancia de las dramatizaciones en el aula de ELE: una propuesta concreta de trabajo en clase”, en VV. AA. (2000) *Nuevas perspectivas en la enseñanza del español como lengua extranjera. Actas del X Congreso Internacional de ASELE*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, págs. 107-113.
- BATY, G. y CHAUANCER (1993): *El arte teatral*, México, F. C. E.
- BAYON, P. (2003): *Los recursos del actor en el acto didáctico*, Madrid, Ñaque.
- BERCEBAL, F. (1995): *Drama. Un estadio intermedio entre el juego y el teatro*, Ciudad Real, Ñaque.
- (1998): *Un taller de teatro*, Ciudad Real, Ñaque.
- BERGE, I. (1977): *Vivir tu cuerpo. Para una pedagogía del movimiento*, Madrid, Narcea.
- BIRDWHISTELL, R. L. (1979): *El lenguaje de la expresión corporal*, Barcelona, Gustavo Gili.
- BLASICH, G. (1982): *La dramatización en la práctica educativa. Propuesta para la creatividad en grupo*, Barcelona, Edebé.
- BOALS, A. (1975): *200 ejercicios y juegos para el actor y para el no actor con ganas de decir algo a través del teatro*, Buenos Aires, Crisis.
- BOBES NAVES, M. (1992): *El diálogo*, Madrid, Gredos.
- BONT, D. (1981): *Escenotécnicas en Teatro, Cine y TV*, Barcelona, Leda.
- BOSSU, H. y CHALAGUIER, C. (1986): *La expresión corporal*, Barcelona, Martínez Roca.
- CANTOS CEVALLOS, A. (1997): *El juego dramático: una plataforma privilegiada para la creatividad*, Málaga, Universidad de Andalucía.
- (2003): *Creatividad expresiva en el arte del actor. Ejercicios prácticos y propuestas para el trabajo de improvisación*, Madrid, Ñaque.
- CAÑAS TORREGROSA, J. (1988): *Actuar para ser*, Córdoba, Fundación Paco Natera.
- (1992): *Didáctica de la expresión dramática. Una aproximación a la dinámica teatral en el aula*, Barcelona, Octaedro.

- (1993): *Actuando. Guía didáctica para jugar contigo al teatro*, Barcelona, Octaedro.
- (1997): *Hablamos juntos. Guía didáctica para la expresión oral en el aula*, Barcelona, Octaedro.
- (2000): *¿Quieres que juguemos al teatro?* León, Everest.
- CARBALLO BASADRE, C. (1995): *Teatro y dramatización. Didáctica de la creación colectiva*, Málaga, Aljibe.
- CARRASCO, A. (1990): *Texto dramático como integración de los diferentes lenguajes*, Huelva, Cep-Huelva.
- CARRILLO, E. y otros (1987): *Dinamizar textos*, Madrid, Alhambra.
- CASSANELLI, F. (1988): *Gesticulando. 40 fichas para hacer teatro*, Barcelona, Aliorna.
- CASSANY, D., LUNA, M. y SANZ, G (1994): *Enseñar lengua*, Barcelona, Graó.
- CASTAGNINO, R. H. (1959): *Teoría del teatro*, Buenos Aires, Nova.
- CELAYA (1975): *La voz de los niños*, Barcelona, Laia.
- CERVERA, J. (1981): *Cómo practicar la dramatización con niños de 4 a 14 años*, Madrid, Cincel.
- (1996): *La dramatización en la escuela*, Madrid, Bruno.
- CERVERA y GUIRAU (1982): *Teatro y educación*, Barcelona, Edebé.
- CHAPUSEAUX, M. (1987): *Manual del teatrero*, Santo Domingo (República Dominicana), Corripio.
- CHEJOV, M. (1999): *Sobre la técnica de la actuación*, Barcelona, Alba.
- CID, L. y NIETO, R. (1998): *Técnica y representación teatrales*, Madrid, Acento.
- CMIDE (1988): *Expresión dramática*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla.
- COLL, J., GELABERT, M^a J. y MARTINELL, E. (1990): *Diccionario de gestos*, Madrid, Edelsa.
- CÓMITRE NARVÁEZ, I. y VALVERDE ZAMBRANA, J. M. (1996): “Desarrollo de la competencia oral de la L2 a través de actividades dramáticas”, en RUIZ ÁLVAREZ, R. y MARTÍNEZ BERBEL, M. A. (1996): *Propuestas metodológicas para la enseñanza de las lenguas extranjeras. Texto dramático y representación teatral*, Granada, Universidad de Granada.
- CONE BRYANT, S. (1976): *El arte de contar cuentos*, Barcelona, Nova Terra.

- CORTÉS MORENO, M. (2002): *Didáctica de la prosodia del español: la acentuación y la entonación*, Madrid, Edinumen.
- (2005): *Guía de usos y costumbres de España*, Madrid, Edelsa.
- DAVIS, F. (1975): *El lenguaje de los gestos. La comunicación no verbal*, Buenos Aires, Emecé Editores.
- (1992): *La comunicación no verbal*, Madrid, Alianza.
- DE LAS HERAS MORENO, I. y CRUZ CASÁÑEZ, M. (1996): “El certamen de teatro en español dirigido a centro bilingües de los países del este” y “Una propuesta: Maribel y una extraña familia”, en RUIZ ÁLVAREZ, R. y MARTÍNEZ BERBEL, M. A. (1996): *Propuestas metodológicas para la enseñanza de las lenguas extranjeras. Texto dramático y representación teatral*, Granada, Universidad de Granada.
- DE SANTIAGO GUERVÓS, J. y FERNÁNDEZ GONZÁLES, J. (1997): *Aprender español jugando. Juegos y actividades para la enseñanza y aprendizaje del español*, Madrid, Huerga y Fierro Editores.
- DELGADO, F. (1986): *El juego consciente*, Barcelona, Integral.
- DELGADO, F. y DEL CAMPO, P. (1993): *Sacando jugo al juego*, Barcelona, Integral.
- DÍAZ, J. (2000): *El Generalito*, León, Editorial Everest.
- DOBBELAERE, G. (1965): *Pedagogía de la expresión*, Barcelona, Nova Terra.
- DOBBELAERE y SARAGOUSSI (1974): *Técnicas de expresión*, Barcelona, Oidà.
- DORREGO, L. (1997): “Técnicas teatrales para la enseñanza del español como segunda lengua”, en *Carabela* 41.
- DORREGO, L. y ORTEGA, M. (1997): *Técnicas dramáticas para la enseñanza del español*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares.
- DOTA, J. (1976): *La expresión corporal del comediante*, Buenos Aires, Eudeba.
- EINES, J. (1980): *Teoría del juego dramático*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación.
- EINES, J. y MANTOVANI, A. (1997): *Didáctica de la dramatización*, Barcelona, Gedisa.
- ELIZASU, C. (2005): *La animación con personas mayores*, Alcalá de Henares, Editorial CCS.
- FAST, J. (1985): *El lenguaje del cuerpo*, Barcelona, Kairós.

- FAURE y LASCAR, S. (1981): *El juego dramático en la escuela*, Madrid, Cincel.
- FERNÁNDEZ DE LA CANCELA, R., y MALONDA, A. (1978): *Juegos de dramatización. Guía didáctica*, Madrid, Santillana.
- FERNÁNDEZ DE LA TORRIENTE, G. (1979): *La comunicación oral*, Madrid, Playor.
- FREUDENREICH y otros (1979): *Juegos de actuación dramática*, Madrid, Interduc-Schoroedel.
- FUÈGUEL, C. (2000): *Interacción en el aula*, Barcelona, Praxis.
- FUÈGUEL, C. y MONTOLIU, M. R. (2000): *Innovemos en el aula: creatividad, grupo y dramatización*, Barcelona, Octaedro.
- FUENTE DÍAZ, M. J. (1991): *Creación de materiales comunicativos en la enseñanza del español como lengua extranjera: elaboración de prácticas comunicativas para un nivel básico*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- GARCÍA-CAEIRO, I. (1992): *Expresión oral*, Madrid, Alhambra.
- GARCÍA CARBONELL (2001): *Todos pueden hablar bien en público: método completo de expresión oral-corporal*, Madrid, EDAF.
- GARCÍA DEL TORO, A. (1995): *Comunicación y expresión oral y escrita. La dramatización como recurso*, Barcelona, GRAO.
- GARCÍA-HUIDOBRO, M. (2004): *Pedagogía teatral. Metodología activa en el aula*, Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile.
- GODOY, V. y FERNÁNDEZ ARAL, A. M. (1992): *Guía teórica y práctica sobre la didáctica del teatro*, Sevilla, Junta de Andalucía.
- GÓMEZ YEBRA, A. A. (1982): *Teoría y práctica de la expresión dramática infantil*, Málaga, Universidad de Málaga.
- HERANS C. (1983): *Teatro, imagen y animación*, Barcelona, Laia.
- HERANS C. y PATIÑO, E. (1985): *Teatro y escuela*, Barcelona, Laja.
- HODGSON, J. y RICHARDS, E. (1981): *Improvisación*, Madrid, Fundamentos.
- INSTITUTO CERVANTES (2002): *Marco Común Europeo de Referencia para las Lenguas: Aprendizaje, Enseñanza y Evaluación*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Obtenido en la Red Mundial el 3 de noviembre de 2006: http://cvc.cervantes.es/obref/marco/cvc_mer.pdf.

- IZQUIERDO MERINERO, S. (1998): “La comunicación no verbal en la enseñanza del español como lengua extranjera”, en *Lengua y cultura en la enseñanza del español a extranjeros. Actas del VII Congreso de ASELE*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, págs. 271-175.
- JOHNSTONE, K. (2000): *Impro. Improvisación y el teatro*, Santiago de Chile, Cuatro Vientos Editorial.
- KNAPP, M. L. (1982): *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*, Barcelona, Paidós Comunicación.
- LAFERRIÈRE, G. (1993): *La improvisación pedagógica y teatral*, Bilbao, Editorial Ega.
- (1997): *Prácticas para una enseñanza dinámica. La dramatización como herramienta didáctica y pedagógica*, Madrid, Ñaque.
- LAGUNA, E. (1995): *Cómo desarrollar la expresión a través del teatro*, Barcelona, CEAC.
- LÁZARO CANTARÍN, J. (1998): *Taller de teatro*, Madrid, Ediciones CCS.
- LLOVET, E. (1967): *Lo que sabemos del teatro*, Madrid, Gregorio del Toro.
- LÓPEZ VIDRIERO, M. L. (1975): *Actividades para un taller de teatro*, La Coruña, Adara.
- MAGARIÑO GONZÁLEZ, C. (1996): “Técnicas dramáticas y su aplicación a la enseñanza de una segunda lengua: La caracterización y la improvisación” en RUIZ ÁLVAREZ, R. y MARTÍNEZ BERBEL, M. A. (1996): *Propuestas metodológicas para la enseñanza de las lenguas extranjeras. Texto dramático y representación teatral*, Granada, Universidad de Granada.
- MAINE, M. C. (1980): *Escenificar un cuento*, Barcelona, Vilamala.
- MANTOVANI, A. (1981): *El teatro: un juego más*, Madrid, Nuestra Cultura.
- MATEU SERRA, M., DURÁN DELGADO, C. y TROGUET TAULL (1997): *1000 Ejercicios y juegos aplicados a las actividades corporales de expresión*, Barcelona, Paidotribo.
- MARCER, A. (2004): *Taller de teatro. Cómo organizar un taller y una representación teatral*, Barcelona, Alba.
- MARTINELL, E. (1998): *Cuestiones de español como lengua extranjera*, Barcelona, Universitat de Barcelona.

- MASCARÓ, P. J. (2001): *Teatro, el arte de la enseñanza*, Madrid, Ñaque.
- MEC (1991): *Lengua y dramatización*, Madrid, MEC.
- MEYERHOLD, V. (1986): *Teoría teatral*, Madrid, Fundamentos.
- MILLÁN GARCÍA, A. (1986): *El teatro, elemento de motivación en la enseñanza del francés*, Salamanca, Instituto de Ciencias de la Educación.
- MIQUEL, L. (1992): *De dos en dos: ejercicios interactivos de producción oral. Nivel básico e intermedio*, Madrid, Difusión.
- MIRAVALLS, L. (1984): *Teoría y práctica de la dramatización*, Salamanca, ICE de la Universidad de Salamanca.
- MORATÓ ASCO, J. y RIZO SOLER, M. (2005): *¡Socorro! ¡Me toca dar teatro! Una propuesta didáctica para dramatización y teatro*, Málaga, Ediciones Aljibe.
- MORENO FERNÁNDEZ, F. (2002): *Producción, expresión e interacción oral*, Madrid, Arco Libros.
- MORENO RAMOS, J. (2005): *Hacer, sentir, pensar. Reflexiones y actividades para mejorar la comunicación en los centros educativos. Reflexiones y actividades para mejorar la comunicación*, Madrid, Ñaque.
- MOTOS, T. (1983): *Iniciación a la Expresión Corporal*, Barcelona, Humanitas.
- MOTOS, T. y TEJEDO (1987): *Prácticas de dramatización*, Barcelona, Editorial Humanitas.
- MOTOS, T. y ARANDA, L. G. (2004): *Práctica de la expresión corporal*, Madrid, Ñaque.
- MOYNET, M. J. (1985): *El teatro por dentro*, Madrid, Biblioteca de las Maravillas.
- MUÑOZ HIDALGO, M. (1994): *El teatro en la escuela para maestros*, Madrid, Escuela Española.
- (1998): *El teatro. Programación y ejercicios*, Madrid, Escuela Española.
- NÚÑEZ DELGADO, M. P. (2001): *Comunicación y expresión oral: hablar, escuchar y leer en secundaria*, Madrid, Narcea.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1957): *El hombre y la gente*, Madrid, Revista de Occidente, 1957.
- PASSATORE y otros (1976): *Yo soy el árbol (tú el caballo)*, Barcelona, Avance.
- PAVIS, P. (1983): *Diccionario del teatro*, Barcelona, Piados Ibérica.
- PELEGRÍN, A. y ARRAMBILLET. C. O. (1976): *Dramatización*, Madrid, UNED.

- PEÑA SÁNCHEZ, V. (1996): “Escena teatral y régimen fascista en Italia”, en RUIZ ÁLVAREZ, R. y MARTÍNEZ BERBEL, M. A. (1996): *Propuestas metodológicas para la enseñanza de las lenguas extranjeras. Texto dramático y representación teatral*, Granada, Universidad de Granada.
- PÉREZ ASENJO, A. (1978): *Cuentos escenificados*, Madrid, S.M.
- PÉREZ GUTIÉRREZ, M. (1993): *Las actividades dramáticas en la enseñanza y el aprendizaje del inglés como lengua extranjera. Estudio empírico*, Murcia, Universidad de Murcia.
- PÉREZ OLIVA, P. (1973): *Iniciación al teatro popular*, Madrid, Doncel.
- PINILLA, R. y ACQUARONI, R. (2002): *¡Bien dicho! Ejercicios de expresión oral*, Madrid, SGEL.
- POCH OLIVÉ, D. (1999): *Fonética para aprender español: pronunciación*, Madrid, Edinumen.
- POMPOSO YANES, L. y E. MONTEAGUDO GALISTEO (2000): “En busca de la identidad perdida: el uso de las técnicas dramáticas en la clase de ELE”, en *Nuevas perspectivas en la enseñanza del español como lengua extranjera. Actas del X Congreso Internacional de ASELE*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, págs. 543-550.
- PORTILLO (1995): *El teatro en tus manos. Iniciación a la práctica escénica*, Madrid, Editorial Complutense.
- POULTER, C. (1995): *Jugar al juego*, Madrid, Ñaque.
- POVEDA, L. (1973): *Creatividad y teatro*, Madrid, Narcea.
- (1996): *Texto dramático*, Madrid, Narcea.
- POYATOS, F. (1994): *La comunicación no verbal: cultura, lenguaje y conversación*, Madrid, Istmo.
- PUIG, A. y SERRAT, F. (1972): *Música y teatro de taller*, Barcelona, Vicens Vives.
- (1973): *Dramatización*, Barcelona, Vicens Vives.
- PROPP, V. y MÉLÉTINSKI, E. (1987): *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos.
- QUIJANO, L. F. (1982): *Expresión oral, expresión escrita: entorno y acción*, Costa Rica, Ministerio de Educación Pública.
- RECASENS, M. (1990): *Cómo jugar con el lenguaje*, Barcelona, Grupo Editorial CEAC.

- (1998): *Cómo estimular la expresión oral en clase*, Barcelona, Grupo Editorial CEAC.
- (2003): *Comprensión y expresión oral*, Barcelona, Grupo Editorial CEAC.
- REDGRAVE, M. (1956): *Los medios expresivos del actor*, Buenos Aires, Leviatán.
- RENOULT N. y VIALARET, B. (1994): *Dramatización infantil. Expresarse a través del teatro*, Madrid, Narcea.
- RINCÓN, F. y SÁNCHEZ-ENCISO, J. (1985): *La fábrica del teatro*, Barcelona, Teide.
- RIVAS CHERIF, C. (1991): *Cómo hacer teatro, apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, Valencia, Pre-Textos.
- ROBERTS, P. (1983): *Mimo. El arte del silencio*, Bilbao, ICE del País Vasco.
- RODARI, G. (1997): *Ejercicios de fantasía*, Barcelona, Bronce, 1997.
- (2001): *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de inventar historias*, Barcelona.
- ROMERO PERALTA, G. (1980): *Cómo hacer teatro en mi escuela*, Madrid, Iberia.
- RUIBAL, E. R. (1997): *Jugamos a hacer teatro (Recursos teatrales)*, Madrid, De la Torre.
- SALVÍA PERETA, R., CARRILLO, C. y BOLUDA, M. (1986): *Creatividad teatral*, Madrid, Alambra.
- SALZER, J. (1984): *La expresión corporal*, Barcelona, Herder.
- SÁNCHEZ, A. y MATILLA, J. A. (1974): *Manual práctico de corrección fonética del español*, Madrid, SGEL.
- SANTIAGO, P. (1985): *De la expresión corporal a la comunicación interpersonal*, Madrid, Narcea.
- SCARPELLINI, V. (1966): *Las técnicas teatrales*, Madrid, Junta Central de Información y Turismo.
- SCHINCA, M. (2000): *Expresión corporal: técnica y expresión del movimiento*, Barcelona, Praxis.
- SLADE, P. (1978): *Expresión dramática infantil*, Madrid, Santillana.
- SORIANO, J. (1997): "El taller de teatro y el niño-actor", en CERRILLO, P. C. y GARCÍA PADRINO, J. (1997): *Teatro infantil y dramatización escolar*, Cuenca, Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha.
- STANISLAVKI, K. (1963): *Manual del actor*, México, Diana.

- STANISLAVKI, C. (1984): *La construcción del personaje*, Madrid, Alianza Editorial.
- STOKOE, P. (1979): *La expresión corporal*, Buenos Aires, Paidós.
- TEJERINA LOBO, I. (1994): *Dramatización y teatro infantil. Dimensiones psicopedagógicas*, Madrid, Siglo XXI.
- TORRES, J. J. (1996): *Nuevos horizontes para el teatro en la enseñanza de idiomas*, Almería, Universidad de Almería.
- TORRES GARCÍA, P. (2002): “Actividades de dramatización para la clase de E/LE”, en *Revista Forma. Formación de formadores* 3, págs. 149-167.
- (2002): *Actividades dramáticas para la clase de E.L.E. (Niveles intermedio y avanzado)*, Salamanca, Master La enseñanza del Español como Segunda Lengua, Universidad de Salamanca.
- TORRES MONREAL, F. (1996): “Del subtexto dramático a la dramatización en la enseñanza de la literatura”, en RUIZ ÁLVAREZ, R. y MARTÍNEZ BERBEL, M. A. (1996): *Propuestas metodológicas para la enseñanza de las lenguas extranjeras. Texto dramático y representación teatral*, Granada, Universidad de Granada.
- VALLON, C. (1984): *Prácticas de teatro para niños*, Barcelona, Grupo Editorial CEAC.
- VENTOSA PÉREZ, J. V. (1996): *La expresión dramática como medio de animación en educación social: fundamentos, técnicas y recursos*, Salamanca, Amarú Ediciones.
- VV.AA. (1987): *Teatro de, por, para los niños*, Madrid, Acción Educativa.
- (1988): *Teatro aula / Aula Teatro*, Madrid, Comunidad de Madrid.
- (1996): *Propuestas metodológicas para la enseñanza de las lenguas extranjeras*, Granada, Universidad de Granada.
- (1997): *Teatro infantil y dramatización escolar*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- (1998): *Teatro, adolescencia y escuela. Fundamentos y práctica docente*, Buenos Aires, Aique.
- (1998): *El teatro en la escuela: estrategias de enseñanza*, Buenos Aires, Aique.

- (1999): *Locos por el teatro: piezas breves para gente joven*, Sevilla, Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones.
- (2000): *Expresión oral*, Barcelona, Larousse.
- (2001): *Actividades lúdicas para la clase de español: prácticas interactivas de gramática, expresión oral y escrita*, Madrid, SGEL.
- WAGNER, L. (1958): *Técnica teatral*, Barcelona, Labor.
- WESSELS, A. C. (1987): *Drama*, Oxford, Oxford University Press.