

El teatro joven de 13 a 16 años



Recursos

Alfredo Mantovani

El teatro joven de 13 a 16 años



Octaedro  | Ediciones
Andalucía | Mágina

COLECCIÓN RECURSOS, Nº 144
SERIE EDUCACIÓN: PEDAGOGÍA DE LENGUAJES ARTÍSTICOS
COORDINADA POR ALFREDO MANTOVANI

EL TEATRO JOVEN DE 13 A 16 AÑOS

Primera edición: junio de 2014

© Alfredo Mantovani Giribaldi

© De esta edición:

Ediciones Mágina, S.L
Editorial Octaedro Andalucía
Pol. Ind. Virgen de las Nieves
Paseo del Lino, 6 – 18110 Las Gabias - Granada
Tel.: 958 553 324 – Fax: 658 553 307
mágina@octaedro.com – octaedro@octaedro.com
www.octaedro.com - www.edicionesmágina.com

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

ISBN: 978-84-941532-2-8

Depósito legal: GR. 838-2014

Diseño y producción: Editorial Octaedro

Fotografía de portada: Miguel Lademarco. Espectáculo «Quiero ser libre», del Proyecto Adolescente de la Escuela Municipal de Tandil, Buenos Aires, Argentina

Impresión: Press Line s.l.

Impreso en España - *Printed in Spain*

Índice

Prólogo. Por una pedagogía de la creatividad, de la ilusión y de la confianza	11
Presentación	21
Estructura del libro	23
Introducción	25
Características de la etapa de 13 a 16 años	27
El taller de teatro	27
El profesor-director	28
Funciones del teatro	29
Roles técnicos teatrales	30
1. El adolescente y su identidad	37
La adolescencia y la actividad teatral	40
Bibliografía	42
¿QUÉ ES UN MANIFIESTO?	43
2. La enseñanza teatral con jóvenes	45
Metas	45
Objetivos de la pedagogía teatral	45
Especificidad del teatro joven	46
MANIFIESTO JOVEN	55
3. ¿Cómo se aprende a dirigir?	57
Un poco de historia	58
Criterios para elegir un texto	59
El lenguaje teatral	62

Cómo tratar al actor.....	64
Reparto de personajes.....	64
Edad de los personajes y protagonismo.....	65
Puesta en escena.....	66
Estreno.....	66
El actor y las acciones físicas.....	68
Errores en la realización de acciones.....	71
Errores en la emisión del texto.....	71
El ambiente.....	72
Opiniones críticas.....	72
Evaluaciones creativas.....	72
Bibliografía.....	74
MANIFIESTO SOBRE LA CREATIVIDAD.....	75
4. La creación colectiva en el teatro joven.....	77
Antecedentes de la creación colectiva.....	78
Beneficio pedagógico.....	78
La creación colectiva como proceso socializador.....	79
Valores para trabajar en una creación colectiva.....	79
Pasos de la creación colectiva.....	80
Procedimiento de trabajo.....	81
La improvisación: herramienta principal.....	81
Construcción de la historia.....	83
Los personajes: definición, reparto y fórmula PROL.....	84
Escritura del guion.....	86
Lectura dramática.....	86
Cohesionar, armar y construir el montaje.....	86
Ensayos generales.....	87
Preestreno y estreno.....	87
El coloquio como actividad posterior a la representación.....	88
El moderador.....	89
Ideas para la dinamización.....	89
Bibliografía.....	90
MANIFIESTO SOBRE EL ARTE.....	91
5. La estructura dramática.....	93
¿Quiénes somos? (conflicto interno, identidad).....	94
Marivale (conflicto interno, baja autoestima y de relación).....	95

Amistades peligrosas (conflicto de relación, no saber decir que no)	95
Despertando el héroe interior (conflicto de situación).....	96
Confío en mi yo creativo (conflicto social)	96
Desastre ecológico (conflicto sobrenatural)	96
Guion de una obra teatral de autor	97
Temas detonadores de una creación colectiva.....	98
Bibliografía	98
MANIFIESTO SOBRE LA CREACIÓN TEATRAL.....	99
6. Testimonios de profesores	101
Experiencia en el IES Diego de Riaño de Sevilla.....	101
Antecedentes	101
Los protagonistas	102
La obra.....	102
Nuestro argumento.....	105
Experiencia «Proyecto adolescente», de la Escuela Municipal de Teatro de Tandil	106
Experiencia «Artilugos y el TECOM» en el IES Ciudad Escolar de Madrid	114
Testimonios de jóvenes.....	120
MANIFIESTO DE ANTONIN ARTAUD	124
7. ¡Adaptar! ¡Adaptar! ¡Adaptar!	125
¿Adaptar es la solución?	126
Procedimiento de adaptación.....	127
Recreando <i>Fuenteovejuna</i>	128
MANIFIESTO QUE ESTE TEXTO ES TEATRO JOVEN.....	143
8. ¿Qué puedo representar con mi alumnado?	145
Textos teatrales adaptables.....	145
<i>La cabeza del dragón</i> , de Valle Inclán	145
<i>Los de la mesa 10</i> (Tragicomedia de la vida cotidiana), de Osvaldo Dragún	147
<i>Tres sombreros de copa</i> , de Miguel Mihura.....	148
<i>Picnic</i> , de Fernando Arrabal	150
<i>Despertar de primavera</i> , de Frank Wedekind.....	151
Autores clásicos	152
<i>Lisístrata</i> , de Aristófanes	152
<i>Sueño de una noche de verano</i> , de W. Shakespeare.....	153
<i>El retablo de las maravillas</i> , de Miguel de Cervantes	156

Autores españoles contemporáneos	157
<i>La isla amarilla</i> , de Paloma Pedrero	157
<i>Historias mínimas</i> , de Javier Tomeo	158
Otros textos teatrales actuales	159
Teatro infantil.....	160
Textos no teatrales.....	161
<i>Rebelión en la granja</i> , de George Orwell	161
<i>Fahrenheit 451</i> , de Ray Bradbury.....	161
Fábula «Las ranas pidiendo rey», de Samaniego	163
<i>Ejercicios de estilo</i> , de Raymond Queneau	164
El collage: <i>¡Adolescentes!</i>	168
MANIFIESTO DE UN PROFESOR DE TEATRO.....	188
9. Alternativas a una obra de teatro	189
Danza-teatro	189
Coreografías	190
Mimo	190
Clown.....	191
Palabras solamente (recital poético).....	192
El teatro de sombras.....	193
Lectura expresiva	195
Performance.....	197
Estatuas vivientes	198
Imágenes solamente (teatro negro)	199
<i>Match</i> de improvisación	200
<i>Spot</i> publicitario.....	201
Fotonovela.....	202
Película de miedo.....	203
Celebraciones, fiestas y eventos especiales.....	204
MANIFIESTO SOBRE EL APRENDIZAJE SIGNIFICATIVO.....	208
10. Conclusiones	209
Aprendizaje vivencial y significativo	211
La identidad.....	211
La tarea	212
Pedagogía teatral.....	212
Educadores por el arte.....	212
MANIFIESTO PERSONAL DEL LECTOR	214

Prólogo

Por una pedagogía de la creatividad, de la ilusión y de la confianza

La Fundación MacArthur, en uno de sus estudios de investigación internacional, demuestra que las artes escénicas y específicamente el teatro, aplicado en cualquiera de los ámbitos académicos reglados de la educación obligatoria, tanto sea dentro de las mismas materias, matemáticas, lengua, sociales, etc., como interdisciplinariamente o complementariamente, hacen que alumnos/las, chicas y chicos que experimentan con el teatro mejoren el doble sus resultados académicos, así como que avancen tres veces más en su desarrollo que los que no hacen/experimentan teatro.

YVETTE HARDIE, presidenta de ASSITEJ Internacional, Asociación Internacional de Teatro para la Infancia y la Juventud.

Era el año 1980, cuando mi querido amigo Alfredo Mantovani, junto a Jorge Eines, publica *Teoría del juego dramático*, editado por el Ministerio de Educación y Ciencia de España, premio Breviarios de Educación, y reeditado en 2007 con el título: *Didáctica de la dramatización*.

Ese mismo año comienzo mi andadura profesional como maestro-profesor de EGB. Mis estudios de Magisterio los realicé a la par que los de Arte Dramático, por lo que nunca pude dissociar el sentido de la acción educativa del sentido de la acción dramática como valor de expresión y creación, que en las niñas y niños se genera y desarrolla, desde su yo más intrínseco, con el juego. Por ese interés tan manifiesto, en el último año de ambos estudios (curso 1978-79), junto a otro compañero, realizamos nuestro primer acercamiento a este *leitmotiv* que siempre ha marcado mi docencia. Conseguimos una beca de investigación del Ministerio de Educación y Ciencia para la realización

del trabajo: «Hacia una escuela activa. La educación a través de juegos». Y algo más tarde, en los dos primeros años como docente, se concretó en la práctica aquel proyecto, en el centro Guadaljair de Málaga, cuando la Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía aprueba la realización y dirección del proyecto de innovación «Educación corporal. Un proyecto globalizado de juego en la primera etapa de EGB». Mi compromiso estaba servido.

Era el inicio de nuestra pujante democracia, y ese compromiso durante nuestros estudios se manifestaba tanto en lo político como en lo pedagógico, alargándose siempre, hasta hoy en día, en una fusión donde la educación es y será siempre un arma cargada de futuro. En aquellos años, los MRP (movimientos de renovación pedagógica) venían trabajando y propugnando un cambio educativo desde los planteamientos psicopedagógicos más significativos de las últimas décadas. En ese mismo año, 1980, muere uno de sus referentes, Jean Piaget.

Quisiera detenerme un momento en Jean Piaget, porque el **sistema evolutivo del teatro por etapas**, que se define por primera vez en aquel libro de 1980, *Teoría del juego dramático*, de Alfredo y Jorge (y ahora se reafirma y desarrolla en los dos libros que preceden a este, los cuales tengo el orgullo de presentar, *El juego dramático de 5 a 9 años*, 2012; *La dramática creativa de 9 a 13 años*, 2013), fue el que me hizo descubrir en aquel emblemático año el poder del teatro en la educación. Cuando lo leo, lo estudio y lo relaciono con aquel momento de mi novel práctica educativa, constato su relación directa con la teoría de mis recientes estudios, donde la psicología evolutiva me hacía (nos hacía) justificar un cambio de práctica educativa, incluyendo el teatro como un motor de experiencias provocadoras para promover el desarrollo cognitivo, según los estadios expuestos por Piaget.

A pesar de estar influido por Binet, Jean Piaget toma las nociones de adaptación por asimilación y acomodación en circularidad (circularidad entendida como realimentación) de James Mark Baldwin, a través del cual le llega el influjo de la filosofía evolutiva de Spencer, filosofía directamente imbuida de la teoría de Darwin. Piaget emprende así su teorización y logra sus descubrimientos teniendo una perspectiva que es, al mismo tiempo, biológica, lógica y psicológica. Supone una nueva epistemología. Uno de sus grandes descubrimientos es que el pensamiento se despliega desde una base genética solo mediante estímulos socioculturales y se configura por la información que el sujeto va recibiendo; información que aprende siempre de un modo activo por más

inconsciente y pasivo que parezca el procesamiento de la misma. Piaget publicó varios estudios sobre psicología infantil y, basándose fundamentalmente en la detallada observación del crecimiento de sus hijos, elaboró una teoría de la inteligencia sensoriomotriz que describe el desarrollo casi espontáneo de una inteligencia práctica que se sustenta en la acción (*praxis*; en plural, *praxia*). Piaget comprueba que la capacidad cognitiva y la inteligencia se encuentran estrechamente ligadas al medio social y físico. Así es como llega a considerar que los dos procesos que caracterizan la evolución y adaptación del psiquismo humano son los de la **asimilación** y **acomodación**.

Piaget descartó la idea de que la evaluación del pensamiento y el desarrollo cognoscitivo fuese un proceso continuo o simplemente lineal, y describió, en cambio, períodos o estadios en los que se configuran determinados esquemas característicos y se generan las condiciones para que se produzca el salto al próximo estadio, caracterizado de una nueva manera y por nuevos esquemas. Definió esencialmente una secuencia de cuatro grandes estadios o períodos, que a su vez se dividen en subestadios. Los estadios se suceden de acuerdo a la «epistemología genética» piagetana de modo tal que en cada uno de ellos se generan las condiciones cognoscitivas en el pensamiento para que pueda aparecer el estadio siguiente.

Así llegamos al **estadio de las operaciones formales**, de los 12 años en adelante. Previamente, el sujeto de 7 a 11 años de edad, que aún se encuentra en el **estadio de las operaciones concretas**, tiene dificultad en aplicar sus conocimientos o habilidades, adquiridos en situaciones concretas, a situaciones abstractas. De acuerdo con esta teoría, desde los 12 años en adelante, el cerebro humano estaría potencialmente capacitado para las funciones cognitivas realmente abstractas, puesto que ya estarían afianzadas todas las nociones de conservación, existiría la capacidad para resolver problemas manejando varias variables, habría reversibilidad del pensamiento y se podría así acceder al razonamiento hipotético deductivo. A este conjunto de características del pensamiento adulto Piaget las llamó «estadio de las operaciones formales». A partir de la entrada en la adolescencia, el joven adquiere la potencialidad de abrirse al exterior e iniciarse en el desarrollo de funciones cada vez más específicas, que, respecto al teatro joven se concretarán en los roles técnicos teatrales, explicitados en este libro.

En el capítulo 1, se nos adelanta:

Crear un espectáculo incluye discutir, investigar, formular preguntas, pensar, compartir ideas y experimentar con diferentes técnicas para ahondar en la comprensión de los textos y las situaciones planteadas. Un teatro de creación, sin duda alguna, es el lugar perfecto para que los adolescentes exploren acerca de su identidad».

Mencionaba al principio a los movimientos de renovación pedagógica, que, en aquellos estimulantes años 80, defienden una concepción del trabajo docente altamente creativa, que producía grandes satisfacciones individuales y colectivas. Así cabe mencionar, como uno de los más significativos, al MRP Rosa Sensat en Cataluña, iniciador en 1965 de las **escuelas de verano** (a finales de los años setenta comenzaríamos también estas escuelas en Sevilla y Málaga), lo que favoreció un singular espacio de formación permanente, donde el profesorado tenía entonces la oportunidad de experimentar en talleres de teatro, técnicas pedagógicas siempre favorecedoras de creatividad, comunicación y socialización. Además, la fiesta y el compañerismo se daban la mano en esos encuentros, por lo que se fortalecía la idea del cambio por venir, aquel que políticamente se concretó en las elecciones generales de 1982.

El MCEP, movimiento cooperativo de escuela popular, había calado en nuestra comunidad andaluza; desde aquel último año de estudios de Magisterio y Arte dramático, ya habíamos conectado con él. Éramos jóvenes entusiasmados que tuvimos la gran oportunidad de hacer nuestras prácticas con maestros que organizaban su aula con las llamadas «técnicas Freinet», a partir de asambleas semanales de clases, y enseñanza activa, globalizada y transformadora. Posteriormente, nuestro compromiso pedagógico se concretó. Y en aquel primer año de mi docencia tuve la fortuna de estar con un primer curso de EGB en el que puse en práctica ese estilo de enseñanza tan motivador para alumno y maestro.

El aula era un espacio de acción-reflexión-acción, coordinado por el maestro, donde, por encima de cualquier legislación educativa, se ponía en práctica un espacio social de convivencia en el que el arte —a través de la expresión oral, plástica, musical y dramática— estimulaba las relaciones emocionales entre los habitantes del aula. El grupo-clase, a partir de sus propios intereses (aprendizaje significativo), se planificaba y temporalizaba en una experiencia colectiva de investigación-acción, donde las familias participaban igualmente de forma activa a través de asambleas mensuales y con la implicación voluntaria de asistir al aula para apoyar a sus hijas e hijos contando sus experiencias y plantean-

do alternativas a los problemas de la comunidad educativa. Diez años después, a finales de los ochenta, en nuestros estudios de licenciatura y doctorado se nos reconfirmó la investigación-acción como una base de epistemología pedagógica que nos hizo avanzar más allá, tanto en la educación secundaria, donde continué mi práctica educativa, como en el desarrollo de las experiencias de teatro joven y con adultos que llevé a cabo.

Aprovecho para recordar que la **investigación-acción** fue propuesta por Kurt Lewin en 1933. Este definió la investigación como un proceso de producción de nuevos conocimientos, y la acción, como la modificación intencional de una realidad. Los principales autores que la aplican son, por un lado, Kemmis y Carr, que proponen la espiral de la investigación-acción: planificación-acción-observación-reflexión; y por otro lado, Stenhouse y John Elliot, que proponen un enfoque práctico en las ideas pedagógicas. Elliot subraya que la investigación-acción aplicada a la educación tiene que ver con los problemas prácticos cotidianos experimentados por los docentes.

Alfredo Mantovani nos dice en el «Manifiesto de un profesor de teatro» (pág. 188):

¡Hey, joven, escucha! [...] Como profesor de teatro, no puedo mirar por tus ojos, pero puedo respetarte, animarte y acompañarte. No quiero enseñarte nada, solo ayudarte a intuir lo que hay por debajo de la realidad.

Comparto esa premisa, tantas veces experimentada en aquel primer mundo de mi práctica docente de 1980, y más tarde desarrollada en la década de los 90, en mi segunda etapa como profesor de secundaria, también en la Facultad de Ciencias de la Educación, y en los talleres de teatro, donde trasvasé mi asumida filosofía de acción a partir de aquel primer descubrimiento del libro *Teoría del juego dramático* —como ya he comentado—. Había significado una revelación; comprendí de pronto todo, correlacionando la psicopedagogía de la práctica con la reflexión sobre la misma, descubriendo dónde empieza y dónde termina el desarrollo evolutivo de niñas y niños que debemos favorecer en su educación. Por ello, nunca he entendido el teatro y la educación por separado.

En aquella época, y desde 1983, durante cinco años asistí a la Escuela de Expresión, Psicomotricidad y Comunicación de Barcelona, y allí tuve la oportunidad de conocer personalmente a Alfredo Mantovani, junto a

aquellos otros extraordinarios especialistas. Tengo que destacar los talleres realizados con la gran pedagoga Gisèle Barret, y con otras insignes maestras, como Carmen y María Aymerich, quienes favorecieron, asimismo, mi camino hacia la educación creativa a partir de aquel otro emblemático libro, *La expresión, medio de desarrollo*, también de 1980.

Cuando me destinaron como maestro a la localidad de Marbella me pidieron impartir un curso de teatro infantil para la Compañía de Teatro Municipal, que llevé a cabo junto al también maestro y actor Paco Gallurt. A partir de ahí, me hacen responsable, entre 1983 y 1987, del Gabinete de Teatro del Ayuntamiento de Marbella, en coordinación con la Universidad Popular, donde pongo en práctica los proyectos de animación sociocultural de actividades de teatro, junto a la Campaña de Teatro Infantil de la Comarca de la Costa del Sol, y el proyecto «Teatro joven y de adultos». Esto dio como resultado una programación estable de teatro, el funcionamiento de distintos niveles de talleres y la creación de la compañía In-Estable Teatro, así como la creación de una red de monitorías en todos los centros educativos de la comarca que asumían los actores y actrices que iban realizando los talleres de formación en teatro infantil y juvenil.

Por supuesto, Alfredo no podía faltar. Era nuestro gran reconocido especialista, y allí lo tuvimos como profesor, a la par que realizaba actuaciones para los centros educativos con su compañía de entonces. El rigor de aquellos proyectos consolidó una red de talleres de teatro en los centros, que fueron impartidos por monitores bien preparados y cualificados; se llevaron a cabo hasta entrados los años noventa, cuando fueron desapareciendo al entrar en el ayuntamiento de Marbella el alcalde Jesús Gil.

En 1991 me nombran director del Aula de Teatro de la Universidad de Málaga, desde donde realizo distintos proyectos hasta 2004. En el proyecto global que entonces presento, el ámbito de la docencia tenía que abarcar un espacio de formación permanente para el profesorado. Este se pone en funcionamiento con la creación de un **seminario de estudios teatrales**, implementado con los seminarios de teatro del profesorado de primaria y secundaria del CEP de Málaga; también, por vez primera, con profesorado de la ESAD (Escuela Superior de Arte Dramático) y profesorado universitario.

En estos años, de nuevo, Alfredo no puede dejar de estar presente teórica y prácticamente entre nosotros y es invitado a permanecer un curso completo como responsable de uno de los talleres del Aula de Tea-

tro, con alumnado de distintas facultades de la Universidad de Málaga. Fue una extraordinaria experiencia, que siguió, como él bien sabe hacer, a través de un diario de campo como investigación-acción, y compartiéndola conmigo semana a semana, lo que me enriquecía personal y profesionalmente una vez más. Todo un lujo.

Todos esos años, PROEXDRA (Profesores por la Expresión Dramática en España), con la que estamos vinculados estrechamente desde su inicio, genera los primeros cursos de verano en Granada, y allí acudimos junto a Alfredo cada vez que podemos. A la par, el Aula de Teatro y su Seminario de Estudios Teatrales, organizan conjuntamente con PROEXDRA, a lo largo de diez años, las «Jornadas pedagógicas de expresión y teatro de Málaga», dirigidas al profesorado de todas las etapas educativas. Estas supusieron otro gran motivo por el que nos apoyamos, crecimos y trasvasamos proyectos de vida.

Antes, mucho antes de todas esas fechas de experiencias comunes, en 1970, en el marco del reconocido Festival de Aviñón (Francia), se había resuelto lo siguiente:

- El teatro para jóvenes es uno de los aspectos de la educación y la cultura.
- Aun formando parte de las artes del espectáculo, asume su propia evolución por medio de una permanente investigación, sumada al desarrollo del hombre y de la vida con una preocupación constante de respeto al público.
- La obra de arte es por sí misma una apertura a la reflexión.

Para avanzar y seguir desarrollando esas premisas, tenemos en nuestras manos *El teatro joven de 13 a 16 años*, un completo recurso que concluye una trilogía pedagógica-teatral, justificada y experimentada en un proceso educativo, que tiene su centro de interés en el TEATRO, con mayúsculas, un teatro que es sinónimo de EDUCACIÓN, siempre con mayúsculas, donde su significado, en uno u otro caso es «aprender a aprender».

En el inicio de nuestro libro, leemos:

El joven [...], al representar personajes, se protege de la opinión ajena, materializa de forma práctica sus conocimientos, aparece como alguien frente al mundo y afirma su personalidad. El joven desea lo imposible, y el teatro es el canal perfecto para explorar todas las posibilidades de la realidad.

Por tanto, partiendo de Piaget, llegamos a Vygotsky y la existencia de una vinculación inherente entre el plano social y el individual, así como a su relación con los procesos de interiorización y el dominio de los instrumentos de mediación, con el concepto de zona de desarrollo próximo, que Vygotsky define como: la distancia entre el nivel de desarrollo efectivo del alumno (aquellos que es capaz de hacer por sí solo) y el nivel de desarrollo potencial (aquellos que sería capaz de hacer con la ayuda de un adulto —familiares, docentes, monitores—, o un compañero más capaz). Esto nos hace delimitar el margen de incidencia de la acción educativa en cada una de las edades donde apliquemos el sistema evolutivo del teatro por etapas —y aquí debemos recordar al maestro Gianni Rodari—: «no para que todos sean artistas, sino para que nadie sea esclavo».

Cuanto más amplio sea nuestro entendimiento, mejor comprenderemos y aprenderemos las cosas. Para ello hay que ofrecer a los protagonistas de la acción docente —que son las chicas y los chicos de todas las edades de la educación formal obligatoria y de la educación no formal— la posibilidad de que, al experimentar el conocimiento y la posibilidad de conectar entre ellos, desarrollemos nuestra CREATIVIDAD, también con mayúsculas, generándonos nuevas conexiones cerebrales y, por tanto, nuevas ideas. Todo ello viene favorecido por el teatro: el juego dramático, la dramática creativa y la creación colectiva. «El arte del teatro como factor de cohesión, de encuentro creativo; un lugar para habitar, para desplegar las alas», se nos señala en el libro.

Por tanto, tenemos que potenciar un aprendizaje como **proceso**, como participación, para estimular un **aprendizaje holístico**, donde el teatro es ideal para «aprender a aprender en compañía» y donde esta doble relación hace énfasis en la importancia del medio sociocultural y de los instrumentos de mediación para la autoformación y evolución de los procesos psicológicos superiores (el pensamiento, la capacidad de análisis-síntesis, la argumentación, la reflexión o la abstracción, entre otros); aspectos que, como bien dice Alfredo en el comienzo del capítulo 2, respecto a la enseñanza teatral con jóvenes, «en el ámbito de la comunicación, los jóvenes se implican en la práctica teatral para satisfacer las siguientes necesidades: entenderse a sí mismos, entenderse con los demás, entrar en el mundo y accionar en consecuencia».

Nosotros, los educadores, somos los facilitadores de ese entendimiento, somos seres para facilitar el encuentro con la expresión. Y para

ello debemos potenciar la confianza inicial, que es el interruptor del flujo, como propone Eugenio Barba, donde confiar es conectar con el fluir de la vida:

- Cuando confiamos, estamos abiertos y disponibles a lo que sea que nos espere.
- Cuando no confiamos, nos mostramos distantes y retraídos.
- Cuando confiamos, somos flexibles en nuestros enfoques, porque sabemos que podría surgir una solución mejor que la nuestra.

Participando de esa confianza, estamos promoviendo la pedagogía de la creatividad; una pedagogía para los colectivos homogéneos —cuando nos referimos a alumnado, monitores, profesorado y educadores en general—, pero también para cualquier otro colectivo heterogéneo de personas abiertas a la confianza del flujo de la vida; una pedagogía humanista donde la confianza nos hace ser positivos y vemos el valor y el potencial en todas las cosas, de modo que renegamos de la negatividad y la suspicacia.

Más adelante, en el segundo de los testimonios que aparecen en el capítulo 6, de la Escuela Municipal de Teatro de Tandil (Buenos Aires), se reafirma que ejercitar la inventiva, la fantasía en el arte es dar rienda suelta a la imaginación, a las dudas, a los conflictos que nos habitan, a los miedos; es un despertar a nuestros sueños; es prepararse para enfrentarnos a los monstruos, para resolver enigmas. Y para eso contamos con uno de nuestros mejores tesoros: nuestra CREATIVIDAD.

Pedagogía de la **creatividad**, que es igual a pedagogía de la ilusión, de la confianza en la educación, recordemos. Pedagogía de la **ilusión**, alineada con la realidad subyacente, que abandona la desconfianza y la pretensión de controlarlo todo y a todos los que nos rodean. Pedagogía de la **creatividad**, que va con el corazón abierto, abandonando la codicia y el temor a la escasez. Pedagogía de la **confianza**, que abunda en la sincronidad, abandonando la idea de la vida y la educación como lucha.

Desde 1980, el autor de *El teatro joven de 13 a 16 años* confía en ese flujo de la vida, y nos ha impregnado de él, porque cree que siempre estamos a tiempo de empezar con ilusión nuestro compromiso con la creatividad.

Finalizo este prólogo —tan satisfactorio para mí por los recuerdos y memoria común de todos esos largos, y a la vez tan cortos, años—, con mi profundo agradecimiento a Alfredo Mantovani por invitarme a estar presente una vez más en su vida. Él ha sido parte de la mía de muchas maneras; siempre un guía, un ejemplo, un compañero de viaje, con sus palabras, sus libros, sus talleres, sus espectáculos y su convencimiento y pasión de vida, de teatro.

FRANCISCO J. CORPAS RIVERA.

Profesor de secundaria y del Departamento de Teoría de la Educación
de la Universidad de Málaga.

Máster en Estudios Escénicos de la Universidad de Granada.

Presidente de la Asociación Málaga Escena Abierta.

Padre de adolescentes



Presentación

Tenía ganas de escribir este libro porque deseaba transmitir mi entusiasmo por el teatro joven y sus protagonistas. Siento que haber compartido variadas experiencias teatrales con adolescentes es lo que me mantiene inquieto y con ganas de seguir trabajando. Haciendo memoria, puedo decir que he disfrutado mucho llevando a cabo las siguientes tareas:

- Dos años como profesor de teatro del colegio San José de Buenos Aires (Argentina).
- Tres años como profesor de teatro del IES Cartuja de Granada (España).
- Cuatro años como animador teatral del Ayuntamiento de Almuñécar (Granada), compartiendo las clases de teatro con la profesora de Historia del Arte, Mamen Carballo, en el IES Antigua Sexi.
- Tres años codirigiendo un taller de teatro con la profesora de Lengua y Literatura, Rosa Inés Morales, en el IES Carrillo Salcedo de Morón de la Frontera (Sevilla).
- Diez años de asesoramiento en los ensayos de los montajes y coordinación general de la «Muestra de teatro escolar», organizada por el Ayuntamiento de Sevilla en el Teatro Alameda.
- Dos años de dirección del «Encuentro de teatro de jóvenes», organizado por el Ayuntamiento de Fuenteovejuna (Córdoba).
- Dos años de asesoramiento en los ensayos de los montajes y coordinación de la «Muestra de teatro en prevención de drogas», organizada por el Ayuntamiento de Sevilla.

- Durante treinta años, cursos de perfeccionamiento docente en centros de profesores y en jornadas organizadas por PROEXDRA (Asociación de Profesores por la Expresión Dramática en España), de la que soy su presidente desde 1989.

En todo este tiempo, he tenido el privilegio de haber participado como jurado o coordinador de grupos en muestras y concursos teatrales, habiendo presenciado gran cantidad de espectáculos juveniles en centros educativos y otros espacios de exhibición.

Finalmente, confieso que me apasiona sistematizar para compartir con colegas el conocimiento adquirido en esta parcela de la actividad humana que tanto me ha enriquecido personalmente.

ALFREDO MANTOVANI



Estructura del libro

El libro consta de una introducción y diez capítulos. En la introducción, completo la descripción del sistema de teatro evolutivo por etapas, haciendo hincapié en las novedades que aporta el periodo comprendido entre los 13 y 16 años.

En el capítulo 1 defino los conceptos de identidad y adolescencia, mostrando que esta no es el paso de una edad a otra, sino un período de nuestra vida con pleno sentido. Asimismo, planteo cómo la práctica teatral puede sostener las turbulencias físicas y emocionales que surgen a partir de los trece años. En el capítulo 2 indago sobre lo que quieren los jóvenes cuando se acercan a una actividad dramática y señalo lo específico del teatro joven. El capítulo 3 está dedicado al educador que quiere abordar la dirección de espectáculos teatrales con jóvenes, dentro de la institución escolar o fuera de ella. En el capítulo 4 incluyo los pasos para realizar una creación colectiva, procedimiento sumamente útil para que los jóvenes sean los autores de sus propias creaciones. El capítulo 5 trata de la estructura dramática y de los diferentes tipos de conflictos ejemplificados con esquemas de guiones susceptibles de convertirse en creaciones colectivas. El capítulo 6 contiene testimonios de profesores y jóvenes que ofrecen su visión del teatro y exponen cómo ha sido su particular experiencia con la creación colectiva. En el capítulo 7 trato de cómo adaptar textos teatrales y lo ejemplifico con una versión de Fuenteovejuna que realicé en un instituto de secundaria de la provincia de Sevilla. El capítulo 8 constituye una guía de obras teatrales adaptadas a la edad de los chavales de 13 a 16 años, incluyendo pequeños fragmentos de cada una de ellas y «Adolescentes», un montaje

que también realicé en el mismo instituto de secundaria. El capítulo 9 proporciona una serie de alternativas al texto teatral que representan una posibilidad de investigación para jóvenes inquietos y su profesorado. Finalmente, en el capítulo 10 recapitulo, a modo de conclusión, las principales ideas del libro que me ratifican en la especificidad del teatro joven, pero también en la necesidad de que el adulto comprenda la problemática existencial de la adolescencia y sepa acompañar la fragilidad de seres humanos muy valiosos.

Inserto entre cada uno de los diferentes capítulos manifiestos de mi propia creación, otros de jóvenes y un texto de Antonin Artaud.

Y finalmente, ofrezco al lector un folio en blanco para que redacte su propio manifiesto durante o después de sus experiencias de teatro joven.



Introducción

Este libro pretende avanzar en lo expuesto en las dos obras anteriores publicadas por la editorial Octaedro: *El juego dramático de 5 a 9 años* y *La dramática creativa de 9 a 13 años*, que escribí conjuntamente con la profesora Rosario Navarro. Con este nuevo trabajo completo una trilogía que, en su conjunto, pretende exponer la teoría y práctica del sistema de teatro evolutivo por etapas en la educación primaria y secundaria, y ofrecer la visión del teatro desde la perspectiva de sus protagonistas.

Me satisface afirmar que este sistema ha conformado una metodología basada en el juego y en actividades dramáticas que son autogestionadas por los niños y jóvenes que tienen acceso a ella. Este método rompe muchos esquemas, especialmente los de aquellos adultos que imponen su propia manera de hacer teatro a partir de técnicas del actor que nada tienen que ver con las necesidades infantiles y juveniles.

Es importante entender que el origen de dicho sistema es el juego simbólico que surge de manera espontánea a partir de los dos años de edad en el comienzo del desarrollo de la inteligencia del ser humano y como respuesta a aquello que vive. Desde su nacimiento, el niño va desarrollando su capacidad cognitiva pasando por distintos estadios que son comunes a todos los de su misma edad, siendo la escuela la que lo acompaña en su crecimiento para que vaya accediendo al pensamiento más lógico y autónomo que se alcanza en la edad adolescente. La importancia inicial del juego simbólico reside en que colabora con el infante a alcanzar el pensamiento divergente, distinto al pensamiento lógico, pero igual de necesario. A través del juego simbólico, se ejercita la capa-

ciudad semiótica, se aprende a transferir el símbolo a otros contextos y se juega con nuevas representaciones para un símbolo ya conocido.

Respetando la importancia capital que tiene ese juego de naturaleza libre y observando cómo cada edad plasma su peculiar manera de hacer drama, hemos conseguido elaborar el encuadre teórico del sistema que explica cómo se hace teatro en la infancia y en la juventud.

El teatro es un juego esencial, extraordinario; pero, atención, lo que está en juego es la vida, las vidas. (José Luis Gómez, actor y director de la Abadía)

		ETAPAS EDUCATIVAS															
		Educación Infantil			Educación Primaria						Educación Secundaria						
EJES DEL SISTEMA	Edades	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	
	Juego	Juego simbólico			Juego dramático			Creación dramática				Creación y montaje de textos					
		Juego de roles															
	Punto de partida del Juego	A partir de cualquier motivación: un cuento, una canción, una lámina, un hecho real, una sesión de psicomotricidad.			A partir de TEMAS (lo general), se conduce a los SUBTEMAS (lo particular).			A partir de PERSONAJES (lo particular), a la creación de la OBRA (lo general).				A partir de una idea, un tema, una obra teatral, una noticia periodística, un texto inventado.					
	Forma de Juego	Acción individual y espontánea. Juego compartido.			Acción/Representación simultánea. Surgen papeles: autor, actor y escenógrafo. Espectador (internalizado).			Acción/Representación sucesiva en subgrupos. Se amplían los papeles: autor, actor, escenógrafo y crítico. (Director internalizado). Roles que se ejercitan sucesivamente.				Acción/Representación colectiva. Se afianza el lenguaje teatral. Nace la idea del montaje. Nuevo factor: el público. Roles que se fijan en el proceso y eventualmente rotan: escenógrafo, autor, actor, espectador, crítico y director.					
Intervención del Adulto	Observador participante, compañero simbólico, espejo que da seguridad.			Entra en el juego como un personaje más, para estimular. Cuando no interviene: observa.			Coordina y anima el trabajo de los subgrupos.				Coordina, anima y dirige.						

Sistema de teatro evolutivo por etapas.

Características de la etapa de 13 a 16 años

Como explicábamos en el libro *La dramática creativa de 9 a 13 años*, esta etapa se distingue por el deseo de mostrar lo creado entre los compañeros de clase, necesidad que adquiere mayor relevancia con grupos de jóvenes de 13 a 16 años, que quieren exhibirse ante un público externo al aula. Los adolescentes prefieren llevar su teatro al barrio, a la ciudad y, si es posible, salir de viaje, pero no anhelan ser profesionales del espectáculo; lo que buscan es introducirse en el mundo expresando lo que sienten. Como les cuesta relacionarse socialmente, hay que considerarlos «comunicadores» y facilitarles el desarrollo de sus cualidades expresivas, porque el teatro todavía es para ellos una zanahoria-pretexito, una excusa para seguir creciendo dentro de un colectivo de iguales que se convierte en vehículo de expresión personal.

El taller de teatro

Según la psicología evolutiva, la adolescencia es una etapa donde el interés por el autoconocimiento y la autoafirmación son vitales, al igual que el imperioso deseo de pertenecer a un grupo. Para que ese grupo se formalice, nada mejor que un taller de teatro en horario escolar o extraescolar donde



Foto 1. Grupo del IES Carrillo Salcedo (Morón de la Frontera, Sevilla) iniciando su viaje.

se practique, se ensaye y se conviva. En ese espacio, las tareas principales serán los juegos de confianza e integración, ejercicios de expresión corporal, de escucha, vocalización, relajación, movimiento e improvisaciones que preparen para la creación colectiva. Si dividimos el curso escolar en tres trimestres, dedicaremos el primero de ellos a familiarizar a los jóvenes con actividades que les impulsarán a descubrir sus recursos personales, análogos a la vida; a enfrentar situaciones nuevas y a resolver conflictos sin ansiedad, conformando su juicio crítico e integrando valores. En los dos trimestres restantes se irán incorporando paulatinamente los textos de la obra que habrá que representar al final del curso, por lo que se destinará el último periodo de clases al ensayo intensivo de la misma.

Para aquellos profesores que necesiten ampliar su repertorio de juegos, os remitimos a nuestro libro *Juegos para un taller de teatro*, que contiene 160 fichas de propuestas expresivas de fácil aplicación.¹

El profesor-director

Una de las características relevantes de la etapa 13-16 es la aparición del rol técnico de director teatral, encarnado en el adulto o la persona con más experiencia en el grupo. Este rol es el que tiene que coordinar a un



Foto 2. Proyecto adolescente de la Escuela Municipal de Teatro de Tandil, Buenos Aires. (Fotografía de Miguel Lademarco)

1. Alfredo Mantovani y Rosa Inés Morales (2009). *Juegos para un taller de teatro*. Bilbao: Artez Blai.

conjunto de personas en un fin común, ya que, a diferencia de la etapa 9 a 13 en la que subgrupos independientes se muestran sus creaciones entre sí, de 13 a 16 todos contribuyen a la realización de un espectáculo unitario, normalmente de más de una hora de duración ininterrumpida.

Diferencias entre las distintas etapas			
	5 a 9 años	9 a 13 años	13 a 16 años
Espacio	Aula grande o gimnasio.	Aula grande.	Escenario.
Tiempo	La noción del tiempo se impone desde fuera.	Se comienza a controlar el tiempo real y el teatral.	Se domina el tiempo y se maneja el ritmo.
Qué se juega	Juego dramático.	Dramática creativa.	Creación colectiva y montaje de textos adaptados.
Constitución grupal	Grupos poco estables cuyos integrantes se mezclan.	Subgrupos cerrados entre cuatro y seis integrantes.	Colectivo completo en grupos estables, según la tarea.
Forma de juego	Se juegan temas.	Se preparan argumentos orales que conforman distintas historias para representar.	Se realiza un montaje de una única historia.
Roles técnicos	Autor, actor y escenógrafo.	Autor, actor, escenógrafo, más espectador y crítico.	Autor, actor, escenógrafo, espectador, crítico, más director.
Abordaje del personaje	Se piensa mientras se hace.	Se piensa antes de hacer y mientras se hace.	Se piensa y se hace alternada y simultáneamente.
El personaje	No hay personaje. Hay representación de sí mismo.	Hay representación del personaje.	Hay representación más caracterización.
Interiorización del personaje	Mínima.	Medía.	Máxima.
Vestimenta	Disfraz para vestir el yo.	Disfraz para vestir al personaje.	Confección de vestuario con mayor precisión.
Objetos	Transformación y creatividad en el uso de materiales.	Combinación e invención.	Uso real y transformado de los objetos.
Lenguaje	El movimiento como motor.	La palabra como motor.	Se unifica voz y cuerpo en una expresión integral.
Para quién se juega	Para sí mismo y para nosotros.	Para sí mismo, para nosotros y para los otros.	Para sí mismo, para nosotros, los otros y los demás.
Planificación	Se planifica con el adulto.	Se planifica con el subgrupo y con el adulto.	Se planifica con el colectivo y con el adulto.
Evaluación	Se evalúa al grupo y al juego.	Se critica la representación.	Se critica y se evalúa el proceso.
Función del adulto	Entra y sale del juego como personaje.	Estimula desde fuera de los subgrupos.	Estimula desde fuera, coordina y dirige el montaje.
Personaje del adulto	Gancho. Está en el medio. Ayuda a reforzar los grupos inestables.	Árbitro. Está en todas partes, orientando y estimulando la creación.	Líder democrático. Es director, gancho y árbitro al mismo tiempo.

Funciones del teatro

El teatro, que constituye la más completa expresión artística del género humano, se pone en marcha con la interrelación sincronizada de las funciones que lo dinamizan por dentro. Estas son despersonalizadas, y se las designa como autor, actor, escenógrafo, espectador, crítico y direc-

tor. Cada una tiene relación con necesidades intrínsecas y vitales del ser humano, como crear, accionar, construir, mirar, reflexionar y ordenar. Se presentan como elementos constantes, y por ello se las considera invariables y universales.

- **Función del autor.** Corresponde a la necesidad de inventar, imaginar, soñar y elaborar; es la necesidad de la utopía y está relacionado con el anteproyecto de lo deseable.
- **Función del actor.** Corresponde al hacer y al actuar; se refiere a objetivos prácticos vinculados con la acción física.
- **Función del escenógrafo** (incluye la función de iluminador, vestuarista, maquillador y músico). Tiene que ver con la habilidad para manipular materiales y requiere técnicas que ayuden a lograr los objetivos propuestos.
- **Función del espectador.** Corresponde al goce que proporciona la percepción del entorno. Es la necesidad hedonista del ser humano que se traduce en la acción de mirar.
- **Función del crítico.** Corresponde a la capacidad de modificar la percepción y conformación del propio entorno. Es la necesidad que tiene el ser humano de evaluar, reflexionar y opinar.
- **Función del director.** Corresponde a la necesidad de coordinación de un producto creado colectivamente. Entre otras cosas, cubre las finalidades de proporcionar el ritmo adecuado a un espectáculo, acentuar los rasgos ideológicos de un texto y colaborar como «espectador anticipado» de la puesta en escena.

La historia del teatro es la interrelación de estas seis funciones y las tensiones existentes entre ellas. El hecho de que, en diferentes momentos, una función tuviera más importancia que las demás es lo que ha provocado la evolución del arte teatral y los diferentes resultados artísticos producidos en cada época histórica.

Roles técnicos teatrales

Los roles técnicos teatrales son los que concretizan las funciones; establecen una clara y neta división del trabajo práctico y llevan la misma designación que las funciones, pero se diferencian en que están íntimamente asociados a procesos concretos de creación.

Rol y función son las dos caras de una misma moneda: la fase práctica y la fase teórica. Efectivamente, los roles están realizados por personas con nombre y apellidos, mientras que las funciones son universales e impersonales. Y aunque el rol es también independiente del individuo, solo se encarna en quien lo mantiene y le da vida. Recordemos que, en dinámica de grupos, un rol es un modelo organizado de conductas, relativo a una determinada posición del individuo en un conjunto interaccional.

Cuando hablamos de «roles técnicos», nos estamos refiriendo a roles específicos que recurren a procedimientos determinados para llevar adelante el proceso creativo. Y los designamos como «teatrales» porque la tarea básica es hacer teatro; por consiguiente, los medios y recursos utilizados son de carácter teatral.

El contenido de los roles técnicos está prefijado por las funciones y connotan una serie de conductas con cierto grado de obligatoriedad que los individuos deben ejecutar. Esas conductas se van consolidando en el proceso de creación y pueden ser realizadas individual o colectivamente, según el número de personas que ejecuten las respectivas tareas. El rol tiene una gran amplitud. Sus límites solo dependen del grado de destreza de los que lo ejercitan.

- **Rol de autor.** Propone el tema; es el encargado de sugerir ideas y ordenar las propuestas de los otros, escribiendo guiones para teatralizar o redactando los diálogos que improvisan los actores. El autor disfruta con la combinación literaria de las palabras. Sus ideas pueden inspirarse en la vida o en la ficción, a partir de una música, una pintura, un poema o una película.
- **Rol de actor.** Da vida a los personajes dentro de la improvisación o en la representación de una obra. Su tarea se apoya en su imaginación y en su habilidad para transformarse en personajes, utilizando la voz y el cuerpo.
- **Rol de escenógrafo.** Crea la ambientación acorde a lo que se quiere expresar con el montaje y fija los límites del espacio donde los actores van a ejecutar sus acciones.
- **Rol de iluminador.** Utiliza la luz como un lenguaje para expresar un ambiente determinado, el paso del tiempo o diferentes emociones. También realiza efectos especiales y crea diferentes planos en el espacio escénico para ofrecer sensaciones de profundidad, lejanía o proximidad.



Foto 3. Escenografía de *Verde*, espectáculo del IES Victoria Kent, Marbella (Málaga).

- **Rol de vestuarista.** Viste a los personajes en función de sus características y de la época en que se sitúa la acción. Normalmente después de un trabajo de búsqueda y documentación dibuja bocetos en los que armoniza colores, texturas, formas. Y, cuando la idea ya está consensuada con el director y su equipo, realiza el trabajo de confección en el que colaboran las modistas.
- **Rol de maquillador.** Se encarga de realzar o transformar el rostro del actor, adecuándolo a las caracterizaciones físicas y psicológicas del personaje concreto. Utilizando diferentes productos de maquillaje, disimula la palidez que produce la luz de los focos, acentúa la nitidez de los rasgos y adecua la edad del actor a la del personaje. Trabaja con la realización de peinados, fabricación y uso de pelucas y construcción de máscaras.
- **Rol de músico.** Se encarga de seleccionar y/o componer la música y los sonidos que se producen durante el espectáculo. En el teatro, la música es un elemento artístico independiente que se utiliza como apoyo para realzar, describir, caracterizar o enfatizar un determinado momento o escena. También sirve para dar unidad a un conjunto de escenas unificándolas con un fondo sonoro.
- **Rol de espectador.** Es el receptor del espectáculo, el montaje o la improvisación.
- **Rol de crítico.** Se encarga de opinar y evaluar técnicamente el trabajo realizado por los actores. El crítico no es más que un espectador



Foto 4. Público joven.

que asume una actitud activa y devuelve a los actores su visión de la improvisación o de la representación acabada.

- **Rol de director.** Se encarga de ordenar el trabajo de los actores en su acercamiento al personaje, y se responsabiliza de conjuntar todos los signos y subcódigos del lenguaje escénico: interpretación, escenografía, ritmo, etc. Es un rol dinámico que supervisa todo el proceso de creación y estimula a los equipos de trabajo con órdenes prácticas antes, durante o después del ensayo. Lo ejercita normalmente el profesor o la persona que tiene más experiencia en el grupo, aunque los adolescentes pueden asumirlo plenamente; de modo que no hay inconvenientes en que sea un rol compartido.

Como roles complementarios, tenemos:

- **El ayudante de dirección,** o segundo director que ayuda a los actores a realizar lo que les pide el director. Entre sus múltiples tareas podemos destacar las siguientes: pasar lista de asistencia, advertir de horarios y días de reunión, tomar notas de los ensayos, repasar el texto con los actores y hacer ejercicios de calentamiento. Es un rol que puede ejercer un miembro del colectivo, normalmente el más mayor, en relación cercana con el director.
- **El regidor,** o director del espacio que va desde los camerinos al telón y se ocupa de todo lo que ocurre entre bambalinas. Su función

fundamental es asegurarse de que los actores y actrices salgan a tiempo a escena con el vestuario y atrezzo correspondiente y controlar a los técnicos de iluminación y sonido. También es el encargado de que la función comience a la hora fijada.

- **Los publicistas y promotores**, o equipo encargado de diseñar el cartel y los programas de mano. Se ocupan de la difusión y distribución del espectáculo una vez que su tarea ha sido consensuada por todos.
- **El encargado de sala, los acomodadores y el taquillero**. Son funciones específicas para el día de la representación, ya que es muy importante la recepción de los espectadores y la taquilla, tanto si el acto es gratuito como si se paga una entrada. El encargado de sala da la orden para el acceso del público al patio de butacas, los acomodadores lo ubican y el taquillero guarda el dinero si lo hubiere.

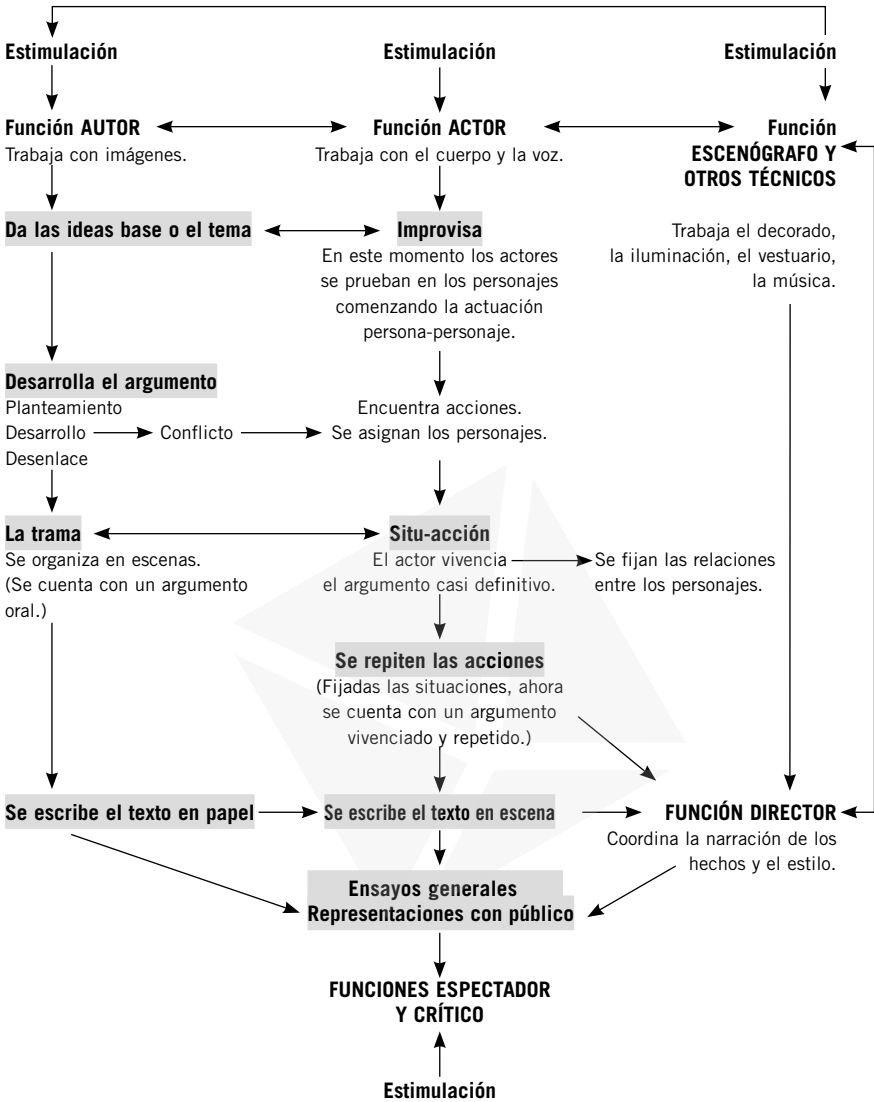


Foto 5. Cartel anunciando un encuentro internacional de teatro joven.

Una vez que se ha comprendido lo que significan las funciones y el alcance práctico de la división en roles, el profesor-director entusiasmara a los jóvenes para que los asuman. Los jóvenes fantasean exclusivamente con subirse a un escenario; en un primer momento, todos los que se acerquen a un taller de teatro lo harán con la ilusión de convertirse en actores. Sin embargo hacer teatro no es solo actuar; se debe motivar a que se comprometan en otras labores que se ejercitarán en equipo con la premisa siempre presente de que «el colectivo es una piña» y nos subdividimos en subgrupos de trabajo para funcionar mejor.

Veamos el gráfico de la página siguiente para tener una visión panorámica de la interrelación de las principales funciones en el proceso de creación colectiva.

Proceso de creación colectiva



Educación: Pedagogía de lenguajes artísticos

Coordinada por Alfredo Mantovani

