

6  
2ej



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

TEATRO CON ADOLESCENTES

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE

LICENCIADA EN LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO

P R E S E N T A :

MA. DEL CARMEN HERREJON QUINTANAR

México, D. F.

1991

FALLA DE ORIGEN

*Prus*



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## I N D I C E

Introducción.....	1
CAPITULO I	
Antecedentes históricos del teatro juvenil.....	6
CAPITULO II	
Características psicológicas de la adolescencia....	36
CAPITULO III	
El teatro y la psicología del adolescente.....	44
CAPITULO IV	
El taller de teatro con adolescentes.....	53
CAPITULO V	
La puesta en escena con adolescentes.....	100
Conclusiones.....	114
Apendice de entrevistas.....	121
Ilustraciones.....	161
Referencia Bibliográfica.....	174

## I N T R O D U C C I O N

Mi principal propósito al realizar el presente trabajo, obedece al interés que ha despertado en mí, la labor que he desarrollado con adolescentes a lo largo de once años de servicio docente en un taller de teatro del Colegio de Bachilleres.

Trabajar con adolescentes no es tarea fácil, requiere de una gran responsabilidad, preparación y entrega al trabajo.

El arte dramático coadyuva a la formación integral y armónica de nuestros jóvenes. En el teatro estudiantil no pretendemos formar actores en el sentido profesional, lo que sí es sumamente importante es la formación de "mejores seres humanos" y el teatro es un recurso didáctico sumamente bondadoso ya que ayuda al adolescente al encuentro de sí mismo y del mundo que le rodea.

Es necesario que las autoridades competentes reconozcan los beneficios de la práctica teatral con adolescentes y de la disposición de un presupuesto para ejercerla.

A lo largo de esta tesis se abordan temas que fueron seleccionados con el fin de explicar la problemática del teatro con adolescentes. El primer capítulo versa sobre los antecedentes históricos del teatro juvenil, para conocer la importancia de la educación teatral a lo largo de la historia.

El siguiente capítulo aborda las características psicológicas de la adolescencia, ya que es indispensable tener por lo menos conocimientos básicos del material humano con el que se trabaja, para la mejor transmisión de la materia teatral y su óptimo aprovechamiento por parte de los alumnos. Lo cual se vincula directamente en el capítulo III, donde se establece la relación entre el teatro y la psicología del adolescente.

Enseguida, en el capítulo IV, se trata el taller de teatro con jóvenes. Aquí expongo mucha de la experiencia que he acumulado a través de mi práctica como profesora. Asimismo, en este capítulo incluyo algunos ejercicios del entrenamiento teatral que debe llevarse a cabo en un taller.

En el capítulo V se expone la consecución de lo practicado en el taller de teatro, esto es, la puesta en escena con adolescentes.

Como corolario a la tesis transcribo una serie de entrevistas que realicé a personas que de alguna forma han contribuido a impulsar el teatro con jóvenes. Esto se incluye con el fin de mostrar diversos puntos de vista acerca del tema que trato en la tesis.

Para concluir, anexo material gráfico, producto de algunos de los trabajos que he realizado en mi labor de conductora de talleres teatrales para adolescentes.

4

A través del tiempo he podido observar logros en los jóvenes que he tenido a mi cargo, quienes con gran entrega y cariño han realizado diferentes puestas en escena, entre las que se encuentran las siguientes: "Viaje a Pueblo Feliz" de Rafael Pimentel; "El espejo", "Paso de Madrugada", "Pastores de la Ciudad", en homenaje al maestro Emilio Carballedo. "Yerma" de Federico García Lorca, "El premio de Excelencia" en homenaje al maestro Hector Azar. "La historia de mi raza", creación colectiva en base a la investigación de textos de literatura chicana, "El Camino de los locos" de Oscar Liera, etcétera.

Los anteriores trabajos se han presentado en diferentes foros, que en su momento fueron facilitados a los talleres de teatro del Colegio de Bachilleres.

A manera de difusión externa los alumnos han tenido la oportunidad de conocer diferentes públicos y teatros como es el caso del Teatro Legaría, La Carpa Geodesica, CADAC, el Auditorio de la Secretaría de Hacienda, el Teatro Celestino Gorostiza, entre otros.

Asistimos también a la "Feria de la Barbacoa" en Actopan, Hidalgo, presentándonos en la hermosa capilla abierta del ex-convento de Actopan.

También hemos visitado hospitales, guarderías, la Penitenciaría del D.F. y el Reclusorio Sur de nuestra ciudad.

En junio de 1988 participamos en el VI Concurso de Teatro de la Ciudad de México que organiza Socicultur, con la obra "El camino de los locos" del ya fallecido autor mexicano Oscar Liera, ganando el primer lugar del concurso. Quiero aclarar que yo fui la mayor sorprendida de este logro y doy las gracias a ese grupo de jóvenes que con su entusiasmo se animaron a participar.

Para finalizar quiero agradecer a todos mis maestros que con su ejemplo han fomentado en mí el entusiasmo y dedicación que se requiere en la labor docente.



**CAPITULO I****ANTECEDENTES HISTORICOS DEL TEATRO JUVENIL**

El teatro con adolescentes ha tenido gran importancia educativa a lo largo de la historia.

En la antigua Grecia, Aristóteles para explicar el origen de la tragedia escribe en su Poética:

El imitar es connatural al hombre y se manifiesta en él desde su misma infancia -el hombre difiere precisamente de los demás animales en que es muy apto para la imitación, y es por medio de ella, como adquiere sus propios conocimientos-, y asimismo lo es regocijarse o complacerse de las imitaciones.<sup>1</sup>

Los griegos aprovechan esta capacidad de imitación en el desarrollo vocacional de los jóvenes, quienes desde pequeños eran admitidos en los festivales de Atenas, principalmente en las fiestas de honor a Dionisio.

De esta manera los jóvenes participaban activamente en las representaciones teatrales. Una muestra de ello se encuentra en la obra de Esquilo "Las Suplicantes" cuyo coro estaba formado por jovencitas (actuado por muchachos) quienes representaban a las 50 hijas de Danao.

La preparación actoral debía ser muy estricta, ya que como se sabe, en el teatro griego se utilizaban máscaras como parte del vestuario y los actores debían aprender a manejarlas. Incluso el actor trágico se valía del "bucros" (tocado exagerado) y del "coturno" zapatos de suela muy gruesa).

<sup>1</sup> Aristóteles, Poética, Madrid, Aguilar, 1972, p. 69.

Estas representaciones con toda seguridad eran impresionantes, pues la actuación tenía que distinguirse a grandes distancias, ya que el público estaba compuesto por 15 mil espectadores aproximadamente. Por consiguiente los jóvenes eran objeto de un detallado entrenamiento actoral.

En la educación se tenía muy en cuenta tanto el cuerpo como el espíritu. Los ejercicios corporales (gimnásticos), la cultura estética y moral, la formación científica y filosófica ya que así, educando al joven se educa al hombre y al futuro ciudadano.

Para Platón la buena educación consistía en dar al cuerpo y al alma toda la belleza y perfección de que son capaces.

Lo anterior se manifiesta 400 años antes de Cristo en sus Leyes:

Todos los niños desde los tres años y hasta llegar a la edad en que tengan que intervenir en la guerra, deberán participar en determinadas procesiones y en oraciones públicas...danzando y marchando, ya más velozmente, ya más lentamente.<sup>1</sup>

La participación juvenil tanto en la escena griega como en la romana fue de gran importancia, ya que a los educadores de la época les preocupaba la integración de la juventud en los acontecimientos festivos de la ciudad. En

<sup>1</sup> Cervera, Juan y Antonio Guirau, Teatro y Educación. Madrid, PPC, p. 10.

algunas esculturas o relieves de la antigüedad que reproducen escenas teatrales se observan muchachos casi siempre con un instrumento musical en sus manos; muestra de que eran iniciados en el canto y la danza.

Para Platon la danza y la mimica representaban las palabras de la poesia. La música tenia como finalidad lograr en los jóvenes la serenidad del alma, es así como la educación artistica permitía el desarrollo integral del joven dotándolo de valores formativos.

El teatro se desarrolla a medida que el hombre trasciende la magia imitativa y el teatro de y para jóvenes nace al mismo tiempo que se logra esa trascendencia. Es decir, desde el momento en que al hombre le resulta más fácil educar utilizando la capacidad de imitación con que cuenta el ser humano.

Sin embargo, este teatro primitivo es juvenil no solo porque está concebido para la formación de los educandos sino porque se les integra de alguna manera en la Literatura Dramática.

Después del ocaso del teatro griego y romano surge la Edad Media y con ella una nueva religión, el cristianismo. Así, la iglesia no se limita solamente a los asuntos religiosos, sino que también toma a su cargo las tradiciones culturales y el progreso civil.

Guiado por una visión teocéntrica del universo, el hombre medieval reconoce en el cielo una jerarquía inmutable.

El teatro resurge en los atrios de las iglesias por medio de dramas litúrgicos, donde las representaciones son estrictamente religiosas. Estas se caracterizaban por su extenso reparto, ostentación en el vestuario y música sacra.

En las representaciones litúrgicas participan jóvenes, tal es el caso de la "Representación Sagrada de San Juan y San Pablo", en la que participaban los hijos de Lorenzo "El Magnífico", quienes a manera de introducción recitaban lo siguiente:

...y puesto que somos jovencitos,  
disculpád nuestros tiernos años  
si los versos no son buenos o bien dichos,  
ni saben de señor vestir las ropas,  
ni a viejos o mujeres expresar.  
Simplemente lo haremos y con amor,  
tolerad por la edad algún error.<sup>3</sup>

Los actores no eran profesionales, sabemos que pertenecían a cualquier clase social, al igual que en Grecia los papeles femeninos eran representados por muchachos.

Hacia el siglo XIII en Francia y con el fin de satisfacer a un público estudiantil surgen "Los Milagros":

---

<sup>3</sup> Ibid, p. 12.

obras teatrales actuadas por jóvenes que vivían en abadías y monasterios.

Las representaciones eran preparadas con el fin de presentarse en fiestas religiosas para esparcimiento de los estudiantes. Así, mediante la escenificación de la vida de los santos, los jóvenes se presentaban ante un público integrado por todos los componentes del monasterio, además de sus familiares y la gente que vivía en los alrededores.

Dentro de la importancia de los espectáculos medievales no hay que olvidar la utilización de los títeres (cuyas ilustraciones aparecen en manuscritos de la Edad Media) que, desde la antigüedad, se han encontrado en las criptas y sepulturas de jóvenes egipcios, griegos y romanos.

Durante el medioevo los jóvenes acompañaban a los juglares de castillo en castillo, cantando epopeyas caballerescas que divertían a campesinos y a señores.

Hacia la mitad del siglo XVI, surge en Italia como contraposición al teatro erudito la "Comedia del Arte" formada por compañías de cómicos ambulantes que viajaban de ciudad en ciudad. Participaban familias enteras, expertas en el arte de la comicidad.

Los actores se preparaban acrobáticamente ya que ejecutaban durante el espectáculo contorsiones, volteretas y saltos mortales.

Es importante mencionar que si bien los argumentos eran concebidos para adultos, quienes tenían papeles importantes dentro de la representación eran los jóvenes, los cuales recibían una paga por su trabajo.

En los conventos renacentistas se escenificaban con una finalidad educativa la vida de los santos y pasajes del evangelio; estas representaciones sagradas eran interpretadas por jovencitas a punto de tomar los hábitos o que vivían en dichas casas religiosas para ser educadas de acuerdo a las costumbres de la época. San Raimundo, justifica la participación de las jóvenes de la siguiente manera: "(...) y si a estas jovencitas nuestras, este lícito pasatiempo se les concede, se hace sabiamente para que lleguen a ser más perfectas".

De tal manera que el teatro sirve como un recurso didáctico con el fin de confirmar la religiosidad de las participantes. En este sentido podemos decir que el teatro cumplía una función educativa que pretendía confirmar la devoción de una manera recreativa. El público asistente a las funciones era sumamente selecto pues estaba constituido

por familiares de las actrices así como de personas que pertenecían a una jerarquía civil o religiosa.

Es difícil encontrar durante el "Siglo de Oro" español intervenciones juveniles. Si acaso se pueden citar los autos sacramentales, no porque en el reparto de las obras figuraran específicamente jóvenes, sino porque estos intervenían en la danza o en la música, o como elementos pasivos, cuando las obras se representaban en el interior de las iglesias.

En algunos casos intervenían como "maquinistas" o "utileros" en las compañías ambulantes o en los corrales ya que eran miembros de las familias de los actores.

Sin embargo, no sucedía esto siempre, por ejemplo existen evidencias de que en una representación del Quijote, en la escena en que éste se encuentra con unos cómicos en una carreta, los actores secundarios pasaban desapercibidos, pero en cambio los cómicos eran representados por jóvenes y niños en su mayoría parientes de los principales.

Agustín de Rojas al explicar algunas características de las compañías españolas de los siglos XVI y XVII hace constar la intervención de muchos jóvenes que en otros países (Inglaterra, por ejemplo) interpretaban papeles femeninos en muchas comedias.



A las mujeres no se les permitió actuar en la corte hasta 1587, debido a la competencia de las Colombinas de la "Comedia del Arte". Una vez autorizadas adquieren gran popularidad.

Durante esa época el teatro infantil y juvenil fluctuaba entre la participación meramente decorativa o como medio de estimular virtudes ciudadanas y religiosas. Sin embargo, va a ser San Felipe Neri y los jesuitas<sup>3</sup> quienes consideran por primera vez el teatro como elemento fundamental de la educación; y no irregularmente, sino de manera constante y formal, con sus reglas, limitaciones, repertorio y cuantas influencias pueda implicar el arte dramático.

El teatro de los jesuitas fue también apreciado en su aspecto literario. En él actuaban los alumnos del segundo año de retórica y filosofía pertenecientes a las mejores familias, y el público estaba constituido por las personalidades más distinguidas y competentes de la ciudad. Los centros de enseñanza de los jesuitas se expandieron por Europa, América y Asia.

Los jesuitas fueron grandes impulsores del teatro con adolescentes, pues lo empleaban como un nuevo medio para el

---

<sup>3</sup> San Felipe Neri fue contemporáneo y amigo de San Ignacio de Loyola, quien fundó en 1534 la "Compañía de Jesús".

desarrollo moral de los alumnos. Asimismo, para poner ante sus ojos el asiduo ejemplo de la constancia y del valor que exige la virtud y para inspirarles el desagrado por los vicios, a fin de fortalecer su educación religiosa y social.

En 1599 aparece la Ratio Studiorum, o "plan educativo" de los jesuitas que pone buen cuidado en someter el teatro a reglas severas y determinadas. Por ejemplo, no dejaban que los muchachos actuaran comedias, ya que las consideraban poco decorosas porque intercalaban personajes y vestimentas femeninas. Con el tiempo la severidad de estas reglas fueron modificadas y permitieron la inclusión de "ballets" y personajes femeninos.

Hacían bailar a sus escolares y se adaptaban al gusto de la época, al impartir a los jóvenes de la nobleza los elementos indispensables de un arte necesario para el buen comportamiento de la vida.

Para 1607 la compañía de Jesús poseía 293 colegios (37 ubicados en ultramar) y en 1750 eran ya 578, con más de 150 seminarios.

Los actores eran exclusivamente seleccionados entre los mejores estudiantes y no entre los que tenían mayores méritos artísticos.

El padre jesuita Croisset, en el siglo XVII decía a sus pensionistas de Lyón:

No consideréis nunca el teatro como prácticas inútiles que perjudican los estudios y que no sirven más que para disipar el espíritu de la juventud y hacerle perder el tiempo. Esta clase de prácticas, aunque escasas, sirven mucho para cultivar la memoria de los jóvenes y para formar sus espíritus, sin perjuicio de los estudios más serios. (...) Estas prácticas instruyen y animan. Dan noble audacia y nuevo esplendor al buen espíritu, que se cultiva y refina en tan sabios ejercicios.\*

Al paso del tiempo el teatro de los jesuitas fue cada vez más criticado, hasta el punto que la propia jerarquía eclesiástica lo prohibió.

A fines del siglo XVIII la Iglesia se opuso de modo tal que para 1762 los miembros de la Compañía de Jesús fueron expulsados de Italia, terminando así una de las grandes épocas del teatro escolar. Cabe señalar que Carlos III rey de España, en 1767 los expulsó de sus dominios americanos, entre ellos, Nueva España.

Casi un siglo después, San Juan Bosco crea "El Teatro juvenil de los Oratorios Salesianos". La actividad teatral llegó a adquirir gran importancia en la congregación, los jóvenes internos representaban farsas o comedias en el escenario levantado para los actos escolares.

\* Cervera, Juan y Antonio Guirau, Op.cit., p. 18.

Don Bosco vio enseguida como el teatro exigía toda su atención. Decía que el teatro constituía un grave peligro para quien lo representa y para quien asiste, si no se emplea el mayor rigor y gran vigilancia en la selección de las comedias.

El "Pequeño Teatro" (así llamado por Don Bosco) poseía un reglamento conocido como "Las Reglas para el Pequeño teatro".

Enseguida incluire una cita que quizá resulte larga; sin embargo, la considero de gran importancia para el tema que expongo.

Las reglas para el "Pequeño Teatro" estaban formadas por los siguientes contenidos:

- 1) La finalidad del Pequeño teatro es regocijar, educar e instruir moralmente a los jóvenes en la mayor medida posible.
- 2) Se designa un director del Pequeño Teatro, quien debe tener informado al director de la casa, (...) quien debe además convenir con el mismo, tanto la elección de las representaciones como los jóvenes que deben subir a escena.
- 3) Entre los jóvenes destinados a representar se preferirá a los mejores en conducta, (...).
- 4) Aquellos que estén ya ocupados en el canto o en el sonido procuren mantenerse extraños a la actuación, (...)
- 5) Tanto como sea posible, los directores de arte quedan liberados de representar.

5) Procúrese que las composiciones sean apenas y aptas para recrear y divertir, pero siempre instructivas, morales y breves. (...)

7) Evitense aquellas composiciones que representen actos atroces. (...) serán quitadas del medio las expresiones poco cristianas y aquellos vocablos que, dichos en otra parte, serían juzgados groseros o demasiado vulgares.

8) Que el director esté siempre presente en los ensayos, y cuando estos se efectuen de noche no deberán prolongarse más allá de las diez. (...)

9) Que el director tenga buen cuidado en hacer preparar el escenario el día antes de la representación, de modo que no se deba trabajar en el día festivo.

10) Que sea riguroso en procurar vestuarios decentes y de poco costo.

11) Que para cada entretenimiento esté de acuerdo con los jefes de sonido y de canto acerca de los trozos de música a ejecutarse.

12) Que no permita, a quien quiera que sea, que sin justo motivo entre al escenario y menos todavía a los camarines de los actores, (...).

13) Que disponga que el teatro no solete el horario acostumbrado y, habiendo la necesidad de cambiarlo, hable primero con el Superior de la Casa.

14) (...) que no se den premios, señales de estima o elogios a aquellos que sean favorecidos por Dios con especiales aptitudes para representar, (...).

15) Que impida (...) el deterioro en los vestuarios o utilería del Pequeño Teatro.

16) Que conserve con cuidado en la pequeña biblioteca teatral los dramas y las representaciones reducidas y adaptadas al uso de nuestros colegios.

17) No pudiendo el director, por sí solo, desempeñar cuanto prescribe este reglamento, le será establecido un ayudante que es el llamado transporte.

18) Que recomiende a los actores una emisión no afectada de la voz, pronunciación clara, gesto desenvuelto y decidido; (...).

19) Considerese que el encanto y especialidad de nuestros Pequeños Teatros consisten en abreviar los intervalos entre uno y otro acto con la recitación de composiciones preparadas y recabadas de buenos actores.'

Don Bosco pensaba que si las comedias para el "Pequeño Teatro" eran bien elegidas, entonces el teatro sería una escuela de moralidad. Además consideraba que desarrollaba la mente de quien las representaba y otorgaba desenvoltura, amén de producir alegría a los jóvenes.

Por otro lado tenía la certeza de que era un medio potentísimo para mantener las mentes ocupadas.

Si bien, la finalidad del teatro creado por San Juan Bosco es de estricto valor religioso y que hoy puede parecer anacrónico ante nuestro ideal del teatro con adolescentes, para el siglo XIX fue de gran importancia educativa. Es justo reconocer toda una tabla de valores que la práctica teatral suscitó durante varias generaciones de jóvenes que aprendieron a respetar y apreciar el arte dramático.

Retrocediendo en nuestro recorrido histórico, cabe hacer notar la importancia que tenía el teatro como

<sup>7</sup> Signorelli, María, El niño y el teatro, Argentina, Universidad de Buenos Aires, pp. 18-20.

Instrumento educativo religioso en la sociedad neoclásica del siglo XVII.

Fue con esta finalidad que Jean Racine escribió, a petición de Madame de Maintenon, sus obras "Ester" (1688) y "Atalia" (1691) para las jóvenes colegialas de Saint-Cyr.

Saint-Cyr era una institución docente creada y patrocinada por Madame de Maintenon, quien había sucedido a Madame de Montespan en favor del rey.

Madame de Maintenon se dio cuenta de que la educación que se daba a aquellas 50 señoritas no era la apropiada, sino que debía cambiarse por otra de tono más alegre. Por tanto se introdujo la actividad teatral que tuvo un éxito rotundo.

Las improvisadas intérpretes pusieron tanto entusiasmo en las representaciones racinianas, que su fundadora creyó oportuno volver a las antiguas obras religiosas.

La primera representación de "Ester" tuvo lugar en presencia del rey Luis XIV en el vestíbulo de los dormitorios de Saint-Cyr, a finales de enero de 1689. Se cuidaron todos los detalles para que el espectáculo fuera perfecto. La emoción de las colegialas era indescriptible:

(...) antes de salir a escena se ponían de rodillas y pedían fuerzas al Espíritu Santo para cumplir su papel sin fallos, Racine, que detrás

del escenario dirigía la entrada y salida de escena de las intérpretes, varias veces tuvo que enjugarles las lágrimas. El rey, ante la expectación que la obra suscitaba en la corte, tuvo que presidir otras cinco representaciones en el mismo lugar y con los mismos actores (...) el triunfo personal de las jóvenes comediantes creó serios inconvenientes, ya que se temía pudiera malear la modestia y la virtud de algunas de ellas, como dijo el confesor de las colegialas, al ser tan aplaudidas y halagadas.\*

Durante 32 años "Ester" fue propiedad exclusiva de Saint-Cyr. Hubo que esperar hasta 1721 para la primera representación pública en París.

En el prefacio a "Ester" Jean Racine manifestó su interés por no olvidar nada de todo aquello que pudiese contribuir a hacer a las colegialas capaces de servir a Dios.

Pero al mostrarles las cosas esenciales y necesarias, no implicaba que se descuidara enseñarles lo que pudiera servir para alimentar su espíritu y formar su juicio. Había que aprovechar, por decirlo así, sus horas de esparcimiento. Se les hacía hablar sobre las historias que se les había leído, o sobre los temas religiosos que se les enseñaba; se les hacía recitar de memoria y declamar fragmentos de los mejores poetas.

\* Racine, Jean, Teatro Selecto, Barcelona, Bruñera, 1974, pp. 461-462.



Racine también pensaba que a través del teatro se libraba a estas señoritas de gran cantidad de pronunciaciões imperfectas que pudieran haber traído desde sus provincias.

Trataba de cuidar asimismo, de hacer cantar a las que tenían voz, no dejando que se perdiera un talento que las podría divertir inocentemente y que algún día podrían emplear en cantar alabanzas a Dios. Racine no esperaba de ninguna manera que las representaciones tuvieran que ser públicas como lo habían sido. El se asombraba que una diversión de adolescentes se hubiera convertido en tema de la preocupación de toda la corte. Tanto fue así que el rey mismo, que se encontraba muy admirado no podía rehusarse a mostrar dichas representaciones a cuantos grandes señores pudiera haber y experimentaba la satisfacción de ver, que de igual modo podía distraerse con las obras piadosas, como en todos los espectáculos profanos.

En cuanto a "Atalia" se refiere, el profesor Juan Penella dice que, si bien fue la última tragedia de Racine, al parecer quiso ser una síntesis de todos sus pensamientos y obsesiones.

Como "Ester", "Atalia" fue escrita para Saint-Cyr. Pero el éxito no respondió a las esperanzas de su autor, debido en buena parte a que la obra fue representada con

cierta pobreza ornamental. Además las representaciones se hicieron ante un grupo privilegiado de la corte.

Este exceso de discreción fue para evitar, según parece, (...) "graves desviaciones en la piedad de las colegialas".\*

Es importante destacar que, a pesar de los impedimentos y censuras que se suscitaron en relación a "Ester" y "Atalia", éstas cumplieron en su momento una función educativa y estimulante para un grupo de jóvenes que aprendieron a valorar el quehacer dramático.

Pasando a otro aspecto de los antecedentes históricos del teatro con adolescentes, podemos considerar la trascendencia del teatro oriental en la formación de los jóvenes, principalmente en cuatro países: India, Tíbet, China y Japón. Por ejemplo las "Sombras Chinescas" pueden ser tomadas en cuenta como una forma teatral dirigida a niños y jóvenes, ya fueran representadas en Siria, Camboya, Java, India, China o Japón.

Admitidas las diversas transformaciones con arreglo al país donde se representan, puede definirse el espectáculo como el movimiento de reproducciones de figuras humanas o fantásticas que se proyectan sobre pantallas, por el simple

\* Ibid., p. 511.

procedimiento de interponer esas figuras entre una luz y la pantalla blanca. Estas figuras están fabricadas con piel de animales, latón, cartón, etcétera, y pintadas con diferentes colores. Mientras el "actor" recita y canta el argumento, sus ayudantes mueven y cambian las figuras.

En China, y en general en la antigüedad, se adiestra a los actores desde niños, ingresándolos en escuelas creadas casi siempre a la sombra de la familia imperial. La más famosa, cuyo nombre se emplea todavía, es la denominada "Jardín del Peral". Al joven se le enseña una cultura general donde se incluyen todas las ramas del saber. Además, ciertas enseñanzas dramáticas, entre las que se encuentran: pantomima, actuación, educación física y el difícil arte del maquillaje, básico dentro de su teatro tradicional.

En el famoso teatro japonés "Noh" (primera forma japonesa del drama y la más distinguida) los papeles del emperador y los príncipes eran reservados para los jóvenes, a los que también se les sometía a una rigurosa formación y control. Cuando interpretaban aquellos papeles o los personajes femeninos de las obras, poseían ya toda una formación y dominio sobre cada gesto, empleo de máscaras y de cada uno de los más insignificantes y rituales movimientos escénicos de los que se compone el teatro japonés.

Otra manifestación teatral no menos importante que la anterior es la concerniente al teatro "Kabuki" que es una de las artes tradicionales del Japón. Sus comienzos se remontan a las postrimerías del siglo XVI, y con una evolución extensiva y continua se ha perfeccionado hasta alcanzar en la actualidad un estado de clásico refinamiento.

Durante el período generalmente conocido como el de la "Era Yedo", en cuyo transcurso tuvo lugar gran parte del desarrollo del "Kabuki", la diferencia entre la clase guerrera y la gente común fue observada más rigidamente que en cualquier otra época de la historia de Japón.

En aquellos días, el arte del "Kabuki" era cultivado principalmente por los comerciantes. Estos habían alcanzado una creciente preponderancia económica, pero debieron permanecer en una escala socialmente inferior, puesto que pertenecían a la clase común. Quizá para ellos, el "Kabuki" resultaba de mayor significación como manifestación artística mediante la cual podían expresar sus emociones bajo la situación social reinante. En consecuencia, los temas fundamentales de las obras de "Kabuki" se basaban en conflictos entre el pueblo y el sistema feudal.

Una característica peculiar del arte "Kabuki", y quizás la más significativa en consonancia con su espíritu de excepción, es el hecho de que no participen actrices. Todos

los roles femeninos son interpretados por actores del sexo masculino, conocidos como "onnagata" los papeles de mujeres jóvenes son representados por adolescentes.

En la actualidad existe la "Escuela de Enseñanza de Actores de Kabuki", la cual es una institución en donde se utilizan modernas técnicas intensivas educacionales, diseñadas para el desarrollo de jóvenes actores. La escuela se estableció en 1970 adjuntamente al Teatro Nacional de Tokio.

Los estudiantes seleccionados llevan un programa de dos años de entrenamiento. Cuando terminan se les recibe como discípulos en los principales grupos de "Kabuki", de donde reciben una enseñanza tradicional y comienzan a participar en funciones teatrales.

Para terminar diremos que la música en el teatro "Kabuki" se simboliza de mejor manera al entender que la sílaba "Ka" de "Kabuki" se escribe con un carácter que puede significar canción o poesía, mientras la "Bu" se entiende como danza que requiere de música, y finalmente la "Ki" expresa la habilidad necesaria para que una presentación tenga significado.

Hemos pasado por las diferentes etapas históricas del teatro con adolescentes y de manera breve tratamos algunas características sobresalientes de cada una de estas fases.

Nos ocuparemos ahora de la importancia que tuvo para los antiguos mexicanos la participación de la juventud en las fiestas religiosas prehispánicas que de alguna manera poseían características teatrales bien definidas, por tal razón consideramos que es fundamental citar en este trabajo.

Las primeras formas de representación teatral de los antiguos mexicanos estuvieron fundamentalmente unidas a su visión religiosa de la vida. Cuando llegaron los conquistadores existía de hecho en el mundo precolumbino todo un ceremonial que regia las representaciones con danzas, himnos y diálogos que venían a constituir, al lado de los sacrificios, el punto central de atención a sus numerosas fiestas religiosas. Intimamente ligadas a la numerología sagrada y al culto de los dioses participantes en el ciclo agrícola.

Fray Diego Durán describe así en su Historia de las Indias la organización y modo de actuar de los nahuas en las representaciones sagradas de sus fiestas:

(...) Muchas maneras de bailes y de regocijos tenían estos indios para las solemnidades de sus dioses, componiendo a cada ídolo sus diferentes cantares según excelencias y grandezas. Y así muchos días antes que las fiestas viniesen, había grandes ensayos de cantos y bailes para aquel día y así con los cantos nuevos sacaban diferentes trajes y atavíos de mantas y plumas y cabelleras y máscaras, rigiéndose por los cantos que componían y por lo que en ellos trataban, conformándolos en

la solemnidad y fiesta, vistiéndose unas veces como águilas, otras como tigres y leones, otras como soldados, otras como huastecas, otras como cazadores, otras como monos, perros y otros mil disfraces. (...)<sup>14</sup>

Por medio de las palabras de Durán nos damos cuenta del carácter teatral que iban adquiriendo tales ceremonias, siempre en relación con el ciclo agrícola que duraba 16 meses de 20 días.

La participación de la juventud en estas representaciones religiosas era importante ya que los estudiantes de los centros prehispánicos de educación calmécac y telpochcalli al igual que los sacerdotes y todo el pueblo en general contribuían activamente en dichas fiestas y representaciones.

Además de estas representaciones había otras manifestaciones de tipo teatral, como danzas e himnos sagrados. Los sacerdotes y los coros de doncellas y estudiantes participaban en el canto. Se iniciaban los diálogos entre los diversos coros para recordar de manera solemne los grandes mitos y doctrinas de la antigua religión. Unas veces hablaban los sacerdotes a nombre del pueblo, y otras, expresándose a nombre de las víctimas que iban a ser sacrificadas.

<sup>14</sup> Durán, Diego, Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme, México, Porrúa, 1967, vol. I, p. 231.

Ascendía al temalacatl (piedra en que, con desiguales armas, se enfrentaban el cautivo atado de un pie contra el guerrero bien armado que subía a combatirlo) de los sacrificios doncellas o jóvenes representantes de una diosa o de un dios para que su corazón fuera ofrendado, contribuyendo así con su sangre a mantener la vida del sol.

En realidad, la gran mayoría de las víctimas que representaban a un dios habían aprendido a la perfección su papel. Tal era el caso de aquel joven que personificaba a Tezcatlipoca en la fiesta de Tóxcatl, que al fin terminaba sus días despidiéndose de los placeres del mundo y rompiendo simbólicamente una flauta, al ir subiendo las gradas del templo en donde iba a morir; o de aquellas doncellas que representaban el papel de Xilonen, la diosa del maíz tierno.

Todos ellos eran actores largamente adiestrados para actuar tan solo una vez en el drama cósmico del teatro perpetuo, vigente principalmente entre los mexicas. Eran los mensajeros del pueblo y los colaboradores del sol, que con las insignias del dios iniciaban la jornada hacia el mas allá.

El canto y la danza eran elementos primordiales en estas representaciones y, al parecer, su ejecución muy poco tenía que ver con lo improvisado, ya que se tiene noticia de lugares especiales para tal aprendizaje.



En las ciudades, junto a los templos, existían grandes casas en las que residían los maestros que enseñaban a bailar, a cantar y a manejar los instrumentos de música. Las casas se llamaban cuicacalli, que quiere decir "Casa de Canto".

Las danzas tenían por lo general un carácter zoomórfico, es decir, representaban animales de distintas especies. Por otro lado, había un sentido mágico en la utilización de máscaras, pelucas y maquillajes.

Las máscaras eran fabricadas con madera, obsidiana o turquesa, representaban a dioses y las vestían los sacerdotes. Otras, las que usaban los danzantes, eran más ligeras, hechas de madera con huecos para que no dificultaran la respiración.

En cuanto a la escenografía, acudían a los elementos naturales; el teatro indígena casi siempre se representaba al aire libre, aunque también había ceremonias que se llevaban a cabo en los palacios para solaz de los señores.

El teatro náhuatl, como el teatro griego, egipcio, hindú o japonés, era de origen religioso, estrechamente unido con el ciclo agrícola, la danza, el canto, la música y la acción dramática no tenían un límite bien definido que separara un género de otro. Coexistían elementos tanto mágicos como aquellos del teatro burlesco o farsico, junto

con las danzas en honor a las deidades. Leon-Portilla distingue cuatro etapas del teatro de los antiguos mexicanos:

1. Las más antiguas formas de danzas, cantos y representaciones que vinieron a fijarse de manera definitiva en las acciones dramáticas de las fiestas en honor a los dioses; 2. Las varias clases de actuaciones cómicas y diversiones ejecutadas por quienes hoy llamamos titiriteros, juglares y aun prestidigitadores; 3. Las escenificaciones de los grandes mitos y leyendas nahuas; y 4. Los indicios conservadores acerca de lo que llamaríamos análogamente comedias o dramas con un argumento relacionado con problemas de la vida social y familiar.<sup>11</sup>

Las representaciones eran religiosas o profanas, tenían lugares especiales para que éstas se dieran, si bien al aire libre como en los palacios. En las plazas llegaban a danzar de mil hasta dos mil personas, desde el inicio de la puesta del sol y prácticamente hasta que anochecía. Las danzas eran acompañadas de cantos, y se recitaban versos que la multitud luego repetía.

Al respecto la doctora María Sten, apunta:

(...) Todo formaba una mezcla, en la que elementos mágicos convivían en perfecta armonía como elementos de teatro burlesco y al lado de danzas en honor a los dioses que desarrollaban con mucha mesura y sosiego. Otros había de menos gravedad y más agudos, que eran bailes y cantos de placer, que ellos llamaban "bailes de mancebos", en los cuales cantaban algunos cantares de amores y

<sup>11</sup> Leon-Portilla, Miguel, "Teatro náhuatl prehispánico". La palabra y el hombre, México, Universidad Veracruzana, 1959, núm. 9, p. 13.

requeridos. Se puede suponer que el elemento más importante en estas representaciones eran precisamente las danzas que paulatinamente fueron convirtiéndose en acción dramática (...).<sup>12</sup>

Si bien es cierto que aunque este teatro era rudimentario, se considera que ya contenía los elementos de las representaciones tradicionales, distinguiéndose de una manera especial, porque reflejaba las raíces de la conducta humana. Era como un teatro-espejo del hombre y su mundo: espectáculo religioso que al mismo tiempo es una fuente inapreciable para los estudios antropológicos, que permite describir la filosofía de aquella sociedad, sus mitos, el Olimpo de sus dioses, su cosmología, su astrología, su magia y sus ritos.

Si no se hubiera interrumpido la evolución de este teatro, este pudo haber tenido características muy singulares, diferentes a las de la tragedia griega, ya que el espectador dejaba de ser un ente pasivo para entrar como participante e integrarse a una totalidad mágica.

En este sentido, la investigadora María Sten insiste en que la fiesta religiosa de los antiguos mexicanos tendría para nosotros el sentido teatral más amplio, diferente al Aristotélico. Era mucho más "acontecimiento" que representación. Un "acontecimiento" cuyo fin era liberar a

<sup>12</sup> Sten, María, Vida y muerte del teatro nahuatl, México, Setseptentas, 1974, pp. 25-26.

los espectadores que al mismo tiempo eran actores del miedo a las fuerzas sobrenaturales, del terror que les infundían los dioses. La diversión y la alegría eran elementos secundarios. Lo esencial: en aquel espectáculo era ganar la gracia de los dioses, aplacar sus iras, descifrar sus propósitos y colaborar con aquellos en asegurar la existencia del mundo por medio de la sangre derramada.

Para acercarse a los dioses, los actores se vestían de animales, se transformaban en tigres y coyotes, águilas y serpientes; se cubrían de plumas, imitaban las aves del agua en sus movimientos y sus voces; se convertían en plantas o insectos, se pintaban de colores sagrados.

Para los antiguos mexicanos la fiesta no era un reflejo de la vida, sino la vida misma y el adolescente como parte de la cultura prehispánica participaba activamente.

Sólo queda decir que las representaciones que practicaban los indígenas, con características de espectáculo, facilitaron en buena medida la introducción de los autos sacramentales, los misterios, etcétera, utilizados por los frailes para convertirlos al cristianismo. Todo lo cual comenzó con el teatro de evangelización que surgió con el fin de catequizar a los indígenas recién conquistados. De esta manera, la colonización se podría llevar a cabo con más facilidad, pues

tomando en cuenta los antecedentes del acontecimiento teatral prehispánico, los frailes descubrieron que a través del teatro evangelizador, los indígenas podían asimilar rápidamente la nueva cultura de los españoles.

Para el montaje de sus representaciones los frailes seleccionaron pasajes bíblicos y diseñaron estructuras dramáticas que permitieron llevar a escena obras como: "El sacrificio de Isaac", "La adoración de los reyes", "El juicio final", "Domingo de Ramos" y otras.

Todas estas obras eran representadas por actores varones. Los religiosos dieron libertad a los indígenas para realizar la escenografía (todavía con reminiscencias prehispánicas), el vestuario, la música y el maquillaje.

A manera de reflexión y para dar por terminado este breve recorrido histórico retomare las palabras de Leon Chancerel, (uno de los grandes pioneros del teatro juvenil en Francia) al decir que el teatro puede contribuir enormemente al progreso espiritual del pueblo, a la extensión de la cultura y del gusto. Puede preparar generaciones de espectadores, de críticos, de creadores informados y al mismo tiempo, ofrecer a los poetas, a los escenógrafos, a los actores y a los directores de este tiempo, excepcional y auténtica ocasión de oscuridad, de renovación y de alejamiento de las convenciones, de los

conformismos y de tantos otros impedimentos para su libre inspiración, ofreciéndoles un inmenso público todavía no deformado, no sofisticado, entusiasta y exigente, magníficamente exigente: el público de los niños y de los jóvenes.

**CAPITULO II****CARACTERISTICAS PSICOLOGICAS DE LA ADOLESCENCIA**

Aristoteles decía que los adolescentes son apasionados y tienden a dejarse llevar por sus impulsos, lo cual no es menos cierto ahora que en la antigua Grecia.

La adolescencia es el periodo vital del individuo comprendido entre el fin de la niñez y el comienzo de la juventud adulta. A diferencia de la infancia, en la que se puede ubicar los fenómenos de acuerdo a la edad cronológica con relativa precisión, los procesos propios de la adolescencia, aun los mas precisos, se mueven dentro de un margen muy amplio, puede admitir varios años de diferencia.

A continuación se enunciarán los distintos parametros de acuerdo con los cuales puede definirse la adolescencia. Seria de esperar que un adolescente presentara todas las características que se señalan; pero muy a menudo se presentan marcadas discrepancias, pues en realidad cada aspecto tiene su propio ritmo de desarrollo.

1.- Aspecto anatomico: Se refiere a la estructura corporal. En la adolescencia se da la osificación total de los huesos, de manera que se llega al término del crecimiento. Anatomicamente, lo característico de la adolescencia es el crecimiento de los genitales y la aparición y desarrollo de las características sexuales secundarias.

2.- Aspecto fisiológico: Se incrementa la producción de hormonas relacionadas con la sexualidad y se presentan las funciones y la maduración sexuales.



3.- Aspecto intelectual: Se desarrollan las funciones de abstracción y razonamiento. Se alcanza la madurez intelectual.

4.- Aspecto emocional: Hay un gran número de procesos y fenómenos emocionales que se dan en la adolescencia: principalmente la capacidad de experimentar vivencias, un fuerte contenido emotivo en todas sus acciones, el establecimiento de lazos afectivos propios especialmente con otros adolescentes del mismo sexo o del opuesto (primeros enamoramientos).

5.- Aspecto social: Se da una combinación de falta de responsabilidad (el adolescente tiene muy pocas responsabilidades y siempre puede acudir a la protección de sus padres o de figuras equivalente) con independencia (selecciona a sus propios amigos, no acepta imposiciones).

6.- Aspecto escolar: El nivel medio (secundaria y bachillerato) son los que corresponden a la adolescencia.

7.- En promedio, la adolescencia va de los 10 a los 16 años en las niñas y de 12 a 20 en los niños, aunque existen amplias variaciones individuales. Lo más importante es tener presente que, al hablar de adolescencia, no se está hablando de un hecho o un periodo breve, sino de una etapa evolutiva que se prolonga alrededor de ocho años y durante la cual tienen lugar un gran número de fenómenos interrelacionados y complejos.<sup>13</sup>

Partiendo del denominador común de considerar el impulso motivador original del hombre como: "aquella gran fuerza impulsora, de lucha, que existe en cada uno de nosotros, que nos impele continuamente a hacernos más aptos para la vida", podemos proyectar cuatro necesidades básicas del ser humano:

<sup>13</sup> Olmedo Badia, Javier, Psicología evolutiva enfocada a la adolescencia, México, Colegio de Bachilleres, 1979, pp. 7-9 (PAFP, área pedagógica, módulo IV).

- a) seguridad física;
- b) seguridad emocional;
- c) reconocimiento social; y
- d) autorrealización.

Estas necesidades no se dan de forma aislada y con la relatividad que su circunstancia social les impone.

De acuerdo con lo anterior, el adolescente tiene un conjunto de necesidades biopsíquicas y sociales que lo impulsan a actuar en busca de los satisfactores más adecuados, condicionada esta búsqueda por el medio ambiente social en que vive.

El adolescente, motivado por sus impulsos básicos, trata de integrarse y de armonizarse con el mundo que lo circunda, en el cual, en última instancia, será donde desarrolle su personalidad adulta. Apasiona al adolescente todo lo que sea distinguirse, singularizarse, buscar lo extraordinario, lo inusual, fruto de la falta de madurez en la que todavía se encuentra.

La capacidad de entrar en sí mismo es algo nuevo para él por lo que a menudo procurará aislarse, encerrarse física y emocionalmente para dedicarse al conocimiento del mundo que le rodea. El adolescente sólo deja asomarse a su mundo interno a quien él elige y sólo hasta donde él lo permite. Todos los adolescentes en última instancia se enfrentan a la

necesidad de atravesar camino como miembros independientes de la sociedad pero, no obstante tales semejanzas, subsiste el hecho de que no son todos iguales y no todos se enfrentan a las mismas exigencias de un ambiente.

Los problemas que tiene que resolver un adolescente que proviene de un nivel socioeconómico humilde son considerablemente diferentes a aquellos a los que se enfrenta un adolescente con buena posición económica.

Durante el proceso de conocimiento y aceptación de su propio cuerpo, el adolescente se ve confrontado con ideales de belleza que le son impuestos con gran fuerza por la publicidad, la televisión, el cine y las "estrellas" en los cuales se fijan, con los cuales tratan de compartir sentimientos y conceptos de la vida.<sup>14</sup>

La manipulación televisiva fomenta programas que resaltan el logro de un "sueño posible" que consiste en compartir un día de la vida con un famoso artista, o bien, promueven concursos que consisten en imitar a aquel o aquella joven que "luce" en la pantalla como el prototipo ideal de personalidad, dando como resultado una información llena de errores e inexactitudes que deforman la personalidad del adolescente en su búsqueda constante por la afirmación de sí mismo.

<sup>14</sup> Poveda, D., Creatividad y Teatro. Madrid, Narracea, 1973, p. 35.

En dicha búsqueda juega un papel muy importante la relación que el adolescente sostenga con sus padres, maestros y amigos. La amistad es algo que preocupa a los muchachos de ambos sexos. Al comienzo son amistades únicas y dentro del mismo sexo; al final de la etapa el concepto de amistad es más amplio, iniciándose en el terreno del amor con unas relaciones respansivas o por un coqueteo superficial en la búsqueda de una afirmación personal o de una comperetración con el sexo opuesto. Sin embargo, las actitudes que se le han propiciado a una gran parte de adolescentes en relación con el sexo son preponderantemente de temor y culpa, carentes de una verdadera educación y orientación sexual.

Por ejemplo, las relaciones entre padres y adolescentes que afectan más seriamente el logro de la madurez son la sobreprotección, el rechazo y la extrema tendencia a sobrevalorar al hijo. Al adolescente sobreprotegido y a quien no se le permite establecer relaciones normales con sus compañeros en edad se le está impietendo equivocarse y aprender de dichas experiencias con otros adolescentes, y le cuesta mucho alcanzar independencia.

El adolescente rechazado, en la medida en que debe "arreglárselas solo", se torna un inválido emocional a quien le será muy difícil convertirse en un adulto maduro. Por último el muchacho rodeado de sobreprotección y mias

paternos no está preparándose para enfrentar la vida en compañía de sus iguales en edad. Sin embargo, no todo depende de los padres; nuestra cultura tiene características que dificultan un desarrollo armónico. Vale la pena destacar las siguientes:

- a) Un concepto desviado (y hasta enfermizo) de amor y gratitud filiales que glorifica la obediencia y provoca sentimientos de culpa en el hijo que desea actuar independientemente;
- b) La falta de realización personal de muchos padres, especialmente de las madres, que las lleva a temer la emancipación de los hijos, pues sin estos "su vida no tendría sentido".
- c) Desconfianza en la capacidad de los hijos, que los llevan a temer que "les pase algo", que cometan errores o que tomen decisiones equivocadas.<sup>13</sup>

En realidad, la adolescencia no es tan difícil para los padres que han tenido una verdadera comunicación con sus hijos desde la infancia y que están dispuestos a aceptar un nuevo tipo de relación y a apoyarlos (e inclusive, empujarlos) en el proceso de hacerse autónomos y responsables.

El diálogo generacional será más abierto en la concepción y en el señalamiento de soluciones, si los padres ofrecen a sus hijos una buena relación afectiva que, junto con la educación escolar, faciliten un ambiente propicio

<sup>13</sup> Olmedo Badia, Javier, op. cit., p. 30.

para la socialización del adolescente, favoreciendo el desarrollo de sus relaciones interpersonales y grupales.

La educación no puede ser un acto mecánico en donde el educador solo ofrezca conocimientos en el educando. Es necesario que la escuela brinde al adolescente tareas que apelen a su capacidad de razonamiento que no tengan que aprender de "memoria", sino que lo introduzcan al pensamiento científico, lógico y filosófico; ofreciéndole posibilidades de expresar su yo interno y sus emociones a través de formas artísticas: musicales, teatrales, pictóricas y plásticas.

## CAPITULO III

### EL TEATRO Y LA PSICOLOGIA DEL ADOLESCENTE

El teatro ofrece recursos insospechados para el adolescente que lo practica, ya que este, preocupado por sí mismo, no comparte fácilmente sus emociones personales corriendo el riesgo de refugiarse en la soledad.

Hoy, más que nunca, los adolescentes necesitan comunicarse ante un mundo que les resulta extraño, necesitan contar sus cosas, compartir sus incontrolados afectos, sentir que son tomados en cuenta por sus semejantes y por los adultos. Es aquí donde el teatro puede convertirse en un espacio acogedor, aunque exigente. Una vía para dar salida a sus ímpetus y capacidades, de las que, sin embargo, no se sienten seguros.

Al adolescente le gusta mostrar de lo que es capaz y el teatro puede darle esta oportunidad.

En una sociedad como la nuestra, en donde los medios masivos de comunicación (cine, radio, televisión) existen como meta principal el logro de una personalidad preferentemente consumista, basada en la compra y venta de artículos lujosos e inalcanzables para la mayoría de la población, y en donde el adolescente recibe cotidianamente diferentes mensajes publicitarios elaborados por adultos como la música que baila, los posters que pega en su recámara, las revistas que lee, las modas, etcetera. Todo esto, aunado a una educación en donde la tecnocracia educa



un lugar de gran importancia y las actividades artísticas pasan a un segundo término, trae como consecuencia que se valore más el aspecto económico que el espiritual.

Por tal razón es preciso ponerse en guardia frente a los comerciales dirigidos a la adolescencia, ya que no tienen más que un interés mercantilista en una población consumidora sumamente explotable.

No se desea dar la impresión de estar en contra de la industrialización, como un medio que permite al ser humano mejores condiciones materiales de vida. Se trata de estar alerta en contra de las consecuencias a las que nos lleva la industrialización que carece de un concepto humanista.

Si la escuela pretende el desarrollo integral y armónico del adolescente, es imprescindible que posibilite la práctica de todos los medios expresivos que el adolescente posee. La escuela no se puede limitar, por tanto, a cultivar únicamente la palabra, oral o escrita, como vehículo expresivo. Debe incorporar, en este proceso educativo de desarrollo integral, otros vehículos como la pintura, la escultura, la música, la danza y el teatro.

El adolescente vive en, con y por su cuerpo. Un cuerpo que existe, actúa, interpreta y expresa: es el único instrumento de expresión utilizado por el ser humano desde

que nace. Por ello, el adolescente debe utilizarlo y descubrirlo como medio de comunicación.

El teatro, en este sentido, juega un papel fundamental en el descubrimiento del propio cuerpo. Exige que los sentimientos y las situaciones sean expresados y representados mediante gestos y actitudes. Se basa en el dialogo corporal, que es una de las principales formas de comunicacion.

Así, el teatro ayuda a desechar las naturales inhibiciones, traumas y represiones que tiene el adolescente en la vida cotidiana, y lo pone en disposición de asumir un verdadero aprendizaje, ya que adquiere confianza en si mismo y en los demás.

El teatro es, además, un medio globalizador que puede utilizar el maestro para trabajar importantes aspectos didácticos como: el desarrollo del lenguaje oral y escrito, la expresión corporal, la educación del movimiento y el ritmo, la expresión plástica y musical, el sentido de la proporción, del espacio y del tiempo; la educación de la percepción, el desarrollo de la capacidad motriz y el sentido crítico.

El teatro en la educación es una experiencia directa. Las respuestas a muchas cuestiones simples pueden darse de dos maneras: con información y con experiencia directa. La

primera pertenece al ámbito de la educación académica. La segunda, a la expresión dramática. Así, el juego dramático es, en sí mismo, un medio didáctico autónomo y con objetivos precisos. Estimula y fortalece el desarrollo de la comunicación intragrupal y la interacción personal, y favorece el relacionarse con los demás de manera activa y sensible. Asimismo, despierta la conciencia del cuerpo como instrumento de expresión en el espacio y el tiempo, el sentido de la orientación y el equilibrio.

La expresión es uno de los medios más eficaces para la creación; el adolescente es más expresivo que el adulto, y también más espontáneo, por tanto puede manifestar sus sensaciones internas con mayor libertad, todo en el adolescente debe enfocarse hacia la expresión.

Pensamiento, emoción, amor que no se expresa es algo que se queda a mitad del camino, algo que produjo en el alma humana dolor, sensación de impotencia. Expresión es tanto como liberación de nosotros mismos y don a los demás.\*

Este acto liberador por medio de la expresión exige, a la vez que facilita, una educación progresiva del adolescente que, a través de la expresión dramática, trataría de conseguir para él:

"La unión perfecta de la nobleza del pensamiento y de la nobleza de la expresión". Hay algo más en la expresión que le da un valor humano y social

\* Foveda, E., op. cit., p. 46.

incaicurable: es que "el hombre, además de expresarse, es capaz de interpretar". Esta interpretación que hace humano el acto expresivo, hace a los adolescentes dueños de aquello que expresan, capaces de juzgar por sí mismos el "por qué" de lo que ven, si se trata de algo expresado para ellos, o de lo que ellos mismos elaboran para los demás. (...) Para que la expresión sea válida, liberadora, creadora, el yo del adolescente debe ser rico, espontáneo, completo y debe conseguir en él, no el desorden de una expresión incontrolada, sino el orden, la alegre compensación, la seguridad de algo bien hecho."

Para el adolescente la expresión será un elemento de autoafirmación y reflejo de su mundo interior. Es por eso que el arte dramático creador contribuirá en su desarrollo.

Cuanto más libre o abierta sea esta actividad, mayor será la posibilidad de creación. De este modo, la creatividad se hace medio y objeto de la educación.

Nada de lo que el adolescente expresa debe quedar sin atención, todo debe ser revisado cuidadosamente y valorado para lograr que su expresión se enriquezca y nunca deje de ser creativa.

Hay tres valores fundamentales del teatro desde el punto de vista educativo.

En primer lugar, el poder integrador del teatro. Como género, incorpora la expresión corporal, la danza, la educación física, el lenguaje verbal, la música, la

<sup>17</sup> Ibid., p. 47.

plástica, etcetera. Todas estas disciplinas deben interrelacionarse estrechamente con el adolescente para integrarse en todos los aspectos de su persona y darle la ocasión de desarrollar su sentido artístico, ayudándolo al mismo tiempo a manifestar libremente valores de su vida como: amor, amistad, bondad, justicia, integridad.

El segundo valor educativo atribuible al teatro es su poder catártico. El teatro actúa como un filtro que, a través de la palabra -podemos añadir del gesto-, purifica las pasiones y la escotividad:

Las hace claras a la conciencia elevándolas de las oscuras formas de vida irracional, transfiriéndolas y colocándolas en su orden conceptual, en el cual se integran y se ajustan como elementos de una filosofía de la vida.<sup>14</sup>

De este modo, la acción dramática motiva al adolescente y lo enfrenta consigo mismo, obligándole a poner en juego sus aptitudes y sus mecanismos de defensa para lograr nuevos equilibrios en su personalidad.

La dramatización desarrolla en el adolescente su sentido crítico. Decir que una persona es crítica es caracterizarla, descubrir su naturaleza. Por otro lado la crítica exige una respuesta personal del sujeto, un análisis, un juicio de todas las vivencias y, por último,

---

<sup>14</sup> Ibid., p. 70.

asumir la responsabilidad de aquello que críticamente se plantea.

Esta experiencia del teatro como motivación en el desarrollo educativo del adolescente puede tener diferentes enfoques. En algunas ocasiones el teatro, a través de sus distintos aspectos -expresión corporal, declamación, interpretación, juegos o representaciones-, puede desarrollar aptitudes concretas como la memoria, la articulación verbal, la coordinación psicomotriz, etcétera.

De este modo, el teatro no es solo medio de educación, sino que puede incluso aportar toda una metodología al desarrollo educativo del adolescente.

En este sentido, lograremos una disciplina tanto individual como grupal, ya que el alumno aprende a trabajar en equipo, dándose cuenta que su participación y entrega al trabajo es sumamente importante.

De manera organizada el adolescente se integra voluntariamente a un grupo teatral, tal es el caso del Colegio de Bachilleres en donde el taller de teatro es una materia optativa sin créditos académicos. Por consiguiente, la motivación por parte del educador es primordial, ya que de no existir los estímulos pertinentes la actividad estaría destinada al fracaso. Lograr una disciplina de grupo sin

perder el carácter lúdico del teatro requiere de un esfuerzo y buena voluntad por parte de todos los integrantes.

En un trabajo de equipo cada adolescente va a aportar su visión del proyecto a realizar, responsabilizándose de la tarea que se le haya asignado.

La finalidad es que los jóvenes se den cuenta de que de nada sirve la brillantez individual si no está encaminada a los objetivos propuestos por el grupo. conscientes de sus defectos y limitaciones cada uno de los muchachos va a integrarse voluntariamente a la disciplina de todo el equipo.

En este trabajo grupal no van a ser sujetos pasivos, sino activos con una meta a lograr que será la representación de una obra teatral.

Paralelamente al trabajo creador se fomentará un espíritu de amistad y comprensión. Esto es muy importante, ya que sólo por medio de esta integración se podrán vencer los diferentes obstáculos que se puedan presentar.

## CAPITULO IV

### EL TALLER DE TEATRO CON ADOLESCENTES



Muy variadas son las razones que llevan al adolescente ante un taller de teatro, algunos se acercan por curiosidad, otros porque en la clase de español representaron una pequeña obra despertando así su interés por la actuación; hay quienes buscan bases para lograr cambios de conducta que favorezcan su desarrollo como seres humanos. En este sentido el maestro Hector Azar manifiesta que la idea de un taller teatral es:

Un lugar en el que se reúne el grupo, el conjunto estudiantil para proponer la fiesta del trabajo colectivo. En esta idea se incluye el ingrediente lúdico que implica la creatividad derivada de la acción de jugar creativamente, sin querer decir con ello que el concepto taller teatral proponga formas de acción en las que se "juegue a trabajar".\*\*

Lo que quiere significar es que lo lúdico consiste en que del juego creativo se debe derivar de un trabajo generador a su vez de creativities, una labor que lleva consigo la idea de que, realizandola, se da lugar con ella a una forma de juego que estimule tanto la imaginación como la disposición de trabajar.

El teatro con su esencia artística y creativa, que lo eleva por encima del propio juego, lleva al adolescente ante una disciplina que va a evidenciar un beneficio progresivo en su formación. El teatro es un eficaz método para el

\*\* Azar, Hector, La Producción Teatral, Mexico, Colegio de Bachilleres, 1960, p. 17 (PAFP área paraescolar, módulo III).

desarrollo de la responsabilidad, paulatinamente el adolescente se va dando cuenta del poder que con él puede adquirir; de las posibilidades de enmendar yerros que a través de la acción escénica se vayan produciendo; de que su actividad no es fruto de la improvisación, sino del estudio y de su participación directa.

El adolescente toma conciencia de que en su mano está el perfeccionamiento de una diversión, pero también el poder elevar a categoría superior algo que quizá comenzó como puro juego. No se trata de formar actores sino de poner los valores formativos que el arte dramático posee al servicio del adolescente. De tal manera, la teoría y la técnica sirven como recursos expresivos subordinados siempre a las necesidades del estudiante.

Para que psicológicamente el adolescente utilice adecuadamente sus sentidos necesita ser educado en lo que podría llamarse técnicas expresivas, que en el teatro abarcan un campo muy amplio, conocimiento y dominio del esquema corporal, descubrimiento y educación de la voz y del gesto, capacidad de expresar sentimientos, dominio de espacio y tiempo, educación psicomotriz, capacidad de interpretación e incluso capacidad de creación musical, plástica y literaria.

La capacidad proyectiva del arte dramático como síntesis de otras artes -literatura, música, plástica, danza, mímica- dará como consecuencia uno de los medios más eficaces para la educación del adolescente en su contexto social.

Corresponde al maestro-director de teatro coordinar y orientar la actividad teatral; el mejor estímulo para un adolescente es el de sentir que tanto él como su maestro pueden en todo momento defender lo que dicen.

La actitud del maestro nunca deberá ser directiva -en el sentido impositivo-, sino orientadora. El maestro atraerá el interés por las cosas y por los hechos que le merecen, respetará la libertad de expresión, sin reconocer más límites que la calidad artística y literaria, creará los criterios para la formación de un repertorio adecuado para el teatro estudiantil, aplicará programas de estudio que fundamenten la práctica pedagógica del arte, para así lograr un teatro que responda a las necesidades reales del adolescente.

Cuando el adolescente forma parte de un taller de teatro adquiere un carácter y una toma de conciencia en función de un grupo de trabajo. Aprendiendo que todos los integrantes son necesarios, aunque ninguno indispensable. El maestro nunca hará diferencias en cuanto a la actuación

escenica de los muchachos ya que se corre el riesgo de que al evidenciar sus errores publicamente limitemos aun más su expresión, pues tanto valor tiene el trabajo que desempeña un muchacho sumamente tímido como el de uno extrovertido. Por consiguiente, tenemos que ser muy cuidadosos pues no debemos olvidar que en el teatro estudiantil este está al servicio del adolescente para ayudarle en su formación.

Dentro del trabajo teatral, interviniendo activamente -o mismo conectando un switch, que representando un personaje, que recogiendo u ofreciendo un boleto para la función-, el adolescente ejerce su derecho a ser informado, lo comparte con su conjunto teatral, participa de él a su grupo familiar y lo ofrece al público asistente a las funciones. Su papel de incipiente informador le brinda la posibilidad de afirmarse en terrenos más sólidos que el desprecio o la indiferencia que los mayores le conceden. Su desempeño dentro del trabajo teatral le otorga también la ocasión de descubrirse y comprobarse no solamente útil, sino necesario, participando en la toma de decisiones y asumiendo la responsabilidad que implica el trabajo teatral.<sup>26</sup>

La enseñanza y el aprendizaje constituyen una dialéctica inseparable, pero no solo por el hecho de que cuando hay alguien que aprende tiene que hacer otro que enseña, sino también en virtud del principio según el cual no se puede enseñar correctamente mientras no se aprenda durante la misma tarea de la enseñanza.

La organización de la enseñanza en un taller de teatro con adolescentes exige que se desarrollen y rompan una gran

<sup>26</sup> Ibid., p. 16.

cantidad de limitaciones que traen consigo los estudiantes. Para lograrlo es imprescindible crear la necesidad de aprender a actuar, pensar e imaginar con libertad ya que sin fantasía e imaginación no hay pensamiento creador.

El trabajo escénico deberá ser algo de donde cada uno aprenda que lo que él hace de una manera, otro lo puede hacer en forma distinta y, en función de eso, apreciará lo que tiene y lo que tienen los demás. El trabajo en equipo valora el aporte de todos, dando como consecuencia el respeto a la práctica escénica como un trabajo de grupo en donde el factor humano tiene una importancia primordial.

El arte dramático, siendo ante todo un arte de acción y de movimiento, necesita de la acción del cuerpo humano y exige primeramente, de quienes practican el juego dramático, la facilidad para desplazarse con un ritmo y sentimientos determinados, se necesita poseer flexibilidad, salud, reflejos rápidos, agilidad, equilibrio y sentido del ritmo.

Es de gran importancia hacer notar al adolescente que se inicia en un taller de teatro que lo fundamental de un actor es la sensibilidad y la imaginación, puesto que la técnica se adquiere fácilmente si hay disciplina y atención.

El adolescente debe aprender que al actuar en un escenario se reacciona ante un estímulo ficticio como si

fuese verdadero, debe ser lógico, coherente, imaginativo y esforzarse por dar credibilidad al papel que represente.

La técnica del actor se divide en dos partes: expresión corporal (conciencia del mecanismo muscular) y expresión verbal (dominio de la voz).

Así como el pintor o el músico disponen de unos materiales o instrumentos para interpretar su arte, el actor también tiene los suyos que son: cuerpo y voz. Por eso debe aprender a manejarlos con la máxima perfección que le sea posible y poder interpretar con ellos toda clase de sentimientos humanos y situaciones. Del grado de perfección con que llegue a manejarlos depende la calidad de su arte. Por tanto es necesaria una reeducación de esos instrumentos.

La expresión corporal es el lenguaje más directo y más claro para el espectador. Un gesto de dolor se comprende mejor y más rápidamente que si lo contamos: "una imagen vale más que mil palabras", dice el proverbio chino. Un actor en escena no siempre habla; sin embargo, con el gesto no deja nunca de interpretar. Ello requiere, como es lógico un absoluto control de todas las zonas de su cuerpo expuestas continuamente a la vista del público.

El adolescente debe saber que la raíz de las cualidades histrionicas se encuentran más profundamente prendida a su manera de pensar y de sentir que a sus probables atributos

físicos. Por tanto debe aprender a aceptarse a sí mismo; para ello es necesario que practique una serie de ejercicios que lo lleven a la toza de conciencia de sus inhibiciones y que están en él para coartarle sus facultades expresivas.

La finalidad debe ser que el maestro-director elija un método de entrenamiento capaz de darle objetivamente al estudiante los elementos creativos que desarrollen su imaginación y le hagan romper sus inhibiciones.

Estos ejercicios no deberán ser un fin en sí mismos, sino un medio que va a formarle para ejercitar su trabajo como actor y como individuo. Es necesario realizar muchos ejercicios y prácticas escénicas con el fin de lograr una adecuada expresión corporal.

El maestro de teatro deberá plantear el tipo de entrenamiento corporal que mejor se adecúa a las necesidades de su grupo y que permita soltar aquellos músculos que en la vida no utilizamos normalmente, pero que en el teatro serán de gran utilidad para la interpretación de diferentes personajes.

Hay tres campos específicos que el actor debe controlar y de acuerdo con los cuales se juzgará, en última instancia, su trabajo escénico. Son parte de su técnica y pueden denominarse como ámbitos de actuación:

- 1) Técnico o físico.
- 2) Mental o intelectual.
- 3) Emocional o espiritual.

El ámbito técnico o físico es similar, en cierto modo, a las escalas que hay que dominar antes de conocer un instrumento musical. Implica la manera como el actor se desenvuelve en el escenario: su modo de caminar, sentarse, gesticular, moverse, manipular su propio cuerpo o el mobiliario. Incluye su respiración, entrenamiento vocal y la proyección. Es la facilidad y el convencimiento con que hace todo lo que ve u oye el público.

El segundo ámbito comprende la idea con que el actor se acerca a su papel. Debe haber analizado su personaje desde todos los ángulos posibles, haber entendido sus pensamientos, sentimientos y acciones, su relación con la obra y con los otros personajes. Pero es necesario insistir en que esta idea no es tan importante como su resultado final: saber si es capaz o no de proyectar un personaje veraz, convincente y bien redondeado; que hace y dice realmente las cosas que el público ve y oye.

El tercer ámbito, sin duda el más importante, es el emocional o espiritual que parte de las cualidades que llevan al actor a un alto nivel de creación y ofrece al



espectador un estímullo especial o un placer más grande que el habitual.

Sería conveniente que el maestro de teatro planteara ejercicios que en su conjunto constituyan un entrenamiento adaptado a las necesidades del grupo.

Finalmente cabe aclarar que el objetivo de un taller de teatro -su función educativa- consistirá en hacer de los adolescentes, individuos plenamente conscientes y armónicamente desarrollados.

En este trabajo solo se incluirán algunos ejercicios teatrales que pueden ser útiles en el trabajo diario con adolescentes, porque el entrenamiento que debería utilizarse posee una amplia gama de posibilidades. Solo por medio de la práctica el maestro-director podrá aplicar aquellos que más se adecuen a las necesidades y circunstancias del grupo de jóvenes con el que trabaje.

#### LA RESPIRACION

El dominio del cuerpo y de nuestras emociones comienza en la respiración. Todo el mundo sabe respirar, pero muy pocos saben controlar su respiración.

El actor debe ser dueño en todo momento de su cuerpo, de sus emociones y de su voz; sin embargo esto no será

posible si antes no domina su respiración. Ante todo, la respiración debe ser de cintura (diafragmática).

El diafragma es la bomba que empuja al aire para hablar y respirar, el cual se amplía o se contrae según entre o salga el aire, al igual que un fuelle, de modo que cuando aspiramos se amplía y al expulsarlo se comprime.

Por lo general, los alumnos no saben respirar correctamente, de ahí que se cansen rápidamente cuando tratan de proyectar su voz en un escenario. Además de la incorrecta respiración poseen una serie de inhibiciones que les impide hablar con seguridad.

Por tal razón es necesario que el estudiante cuide que su mandíbula no se mantenga rígida, que la garganta permanezca abierta y que su respiración arranque desde el diafragma, dejando todos sus músculos relajados.

Sabemos que el desarrollo completo de la capacidad respiratoria, aparte de beneficiar la producción del sonido, evita fatiga e inflamación de la garganta, además de que el oxígeno que se inhala en una respiración profunda purifica la sangre y aumenta la energía.

Desgraciadamente desde la educación primaria se les ha enseñado a los alumnos una respiración torácica o clavicular en donde contraen el estómago y dilatan el tórax con los

hombros rígidos, impidiendo así una correcta proyección de la voz, pues el aire inspirado es insuficiente. Este tipo de respiración produce sofocación, congestión de la cabeza e inflamación de la laringe.

Un defecto muy común en los estudiantes es que piensan que para dar énfasis o expresar un gesto violento deben gritar, por otra parte, tienden a disminuir la intensidad del tono al terminar la frase, precipitando el final de la misma.

Para obtener mayor volumen de voz se debe aumentar la presión de la respiración al exhalar pero sin elevar la altura del tono. Un tono de voz demasiado agudo produce cansancio en el actor y un efecto desagradable en el público. Por consiguiente, el estudiante debe encontrar la altura óptima de su voz y nunca excederla hasta el límite de su volumen.

#### EJERCICIOS

1.- Para adquirir la sensación de la respiración con el diafragma, el alumno se acostará boca arriba en el suelo, dejando su cuerpo relajado, respirará profundamente tomando el aire por la nariz y llevándolo a la cintura (diafragma) que debe inflarse como globo. Luego lo expulsará lentamente por la boca hasta comprimir el estómago al máximo.

La expulsión es la clave de una buena respiración, pues en general los muchachos la efectúan muy de prisa, con lo cual tienden a aspirar con demasiada frecuencia, dando la sensación de que les falta el aire.

Por eso es necesario procurar que la expulsión del aire en este ejercicio sea lo más prolongada posible.

Si se coloca la punta de la lengua en la parte anterior de los dientes produciendo un sonido de ...sss; al expulsar el aire de manera energética, podemos percatarnos de la cantidad de aire exhalado. Este ejercicio también se puede realizar de pie, colocando la espalda a la pared, procurando que hombros, espalda, caderas, muslos, pantorrillas y talones toquen a esta.

Para comprobar si la respiración es correcta, podemos colocar una mano sobre el estómago y la otra sobre el pecho, debiendo subir la que está en el estómago cuando aspiramos y bajar cuando expulsamos. La mano situada en el pecho no deberá moverse nunca.

2.- Aspirando profundamente, contar "uno" con voz clara y exhalar luego el resto del aire dejando relajado el cuerpo. Procurando no emplear más aire que el estrictamente necesario para decir con claridad el número, hay que cuidar la relajación del cuerpo, sobre todo del pecho, cuello y garganta. Repetir este ejercicio contando del uno al cinco.

del seis al diez, etcetera. Así se adquirirá el correcto dominio sobre el volumen de aire empleado, sin pérdidas, y sobre el uso del diafragma.

3.- Aspirar profundamente y luego pronunciar la consonante "n" durante la exhalación, la intensidad del tono deberá de ser continuo, repetir el mismo ejercicio con las vocales.

4.- Decir en un solo aliento, lentamente, los versos:

cuando la tarde se inclina  
sollozando al occidente,  
corre una sombra doliente  
sobre la pampa argentina.

Ampliar este ejercicio repitiendo los mismos versos dos veces con una sola respiración, aumentando, en la repetición, el volumen de voz.

En este tipo de ejercicios es necesario que el maestro aclare la importancia de cuidar la fuerza y la intensidad de la voz para una correcta proyección de la misma, ya que los alumnos tienden a dejar "caer una frase" es decir, el final de esta es casi inaudible, o bien, no pronuncian en una palabra la última sílaba.

5.- Decir: "Entre todas esas señoras estaba Susana".  
"No pienses así de las personas; detrás de estas cartas, bien pueda esconderse una contestación a tus desechos de sensacionalismo".

Cuidar de no perder aire por la frecuencia de la "s", que es la consonante --además de la "f" y la "ch"-- que más aire consume. Por otra parte, el síbeo de la "s" produce un efecto muy desagradable.

6.- Inspirar lentamente levantando los brazos lo más alto posible y alzando el cuerpo sobre la punta de los pies; expirar con igual lentitud retomando una posición normal, y contraer el cuerpo hasta que ocupe el menor espacio posible.

7.- Los alumnos en círculo expiran haciendo ruido, dejándose caer como si estuvieran "desinflándose" y se relajan completamente en el suelo.

8.- Un muchacho finge "destapar" el cuerpo de uno de sus compañeros, como si se tratara de una muñeca llena de aire. La parte destapada puede ser el dedo, la rodilla, la oreja, etcétera.

El alumno "destapado" actúa como si se estuviera "vaciando"; a medida que expira, se "desinfla", hasta caer en el suelo como una muñeca vacía. Luego, erectos los movimientos y los ruidos de alguien que estuviese llenando su cuerpo con una bomba de aire; a medida que inspira se vuelve a "inflar".

9.- De pie, el cuerpo apicado, los brazos a los costados. La inspiración nasal, profunda, regular.

No se debe entrecortar la inspiración, sino realizarse en un solo movimiento, llenando en primer término la base de los pulmones. Cada ejercicio podrá repetirse 4 o 5 veces.

- a) Inspiración nasal, lenta, profunda y regular.  
Retención del aire.  
Respiración nasal en la misma forma.
- b) Inspiración nasal, lenta, profunda y regular.  
Retención del aire.  
Espiración bucal en la misma forma.
- c) En la misma forma, soplando en la espiración, en forma pausada.
- ch) En la misma forma, silbando suavemente.
- d) En la misma forma, aspirar silbando fuerte, e ir disminuyendo lentamente la fuerza del silbido.

#### LA RELAJACION

Relajación y respiración están íntimamente unidas: hasta el punto de que si se altera una, la otra también es afectada.

La relajación controla nuestros músculos. Es inútil intentar algo sin antes haber conseguido este control, pues correremos el riesgo de cometer alguna incorrección, ya sea

de expresión verbal, expresión corporal y por supuesto, en la línea marcada para la interpretación. Por otra parte, es imposible concentrarse de una forma eficaz, si no dominamos bien nuestra respiración y relajación.

La tensión muscular es el peor obstáculo al que se enfrenta la mayoría de los alumnos; aparte del nerviosismo e inseguridad que manifiestan cuando se les pide que realicen un ejercicio o práctica escénica, esto se acentúa cuando tienen que pasar a exponer algún trabajo de sus materias académicas frente a sus compañeros de clase, por citar algún ejemplo.

Se les dificulta mucho expresarse, su cuerpo automáticamente entra en tensión, impidiéndoles desenvolverse cotidianamente.

Por medio del teatro el alumno supera en gran medida este tipo de obstáculos pues un entrenamiento actoral adecuado le ayudará a manejar sus emociones con mayor libertad.

Por consiguiente, es muy importante que el maestro-director no descuide la correcta relación de sus alumnos, ya que para ellos el sólo saber que se presentarán ante un público les puede provocar "miedo escénico" y no hay nada peor que ver a un muchacho inseguro en el escenario, además que se les pueda afectar terriblemente en lugar de



ayudarlos. En este sentido tenemos que tener mucho cuidado ya que estamos trabajando con adolescentes. Antes de salir a escena es necesario aplicar un calentamiento -que el maestro seleccionará de acuerdo con las características del grupo- que permita la relajación e integración de los alumnos.

#### EJERCICIOS

1.- Extendidos en el suelo, controlar primero la respiración, que debe ser tranquila, y ahora sólo por la nariz, tanto al aspirar como al expulsar manteniendo la boca cerrada. Tratar de aflojar al máximo la tensión de nuestros músculos.

Primero lo haremos por zonas: una pierna, un brazo, una mano, etcetera.

El maestro de teatro deberá comprobar si la relajación es buena, levantando un poco el brazo del alumno y soltarlo en seguida, debiendo caer flácido, como un miembro muerto.

En seguida se procederá a tensar y aflojar las piernas por separado. Finalmente, se tratará de relajar todo el cuerpo, con un sentimiento de total abandono, como si fuésemos a hundirnos en el suelo, con esa sensación que tenemos cuando después de un día de mucho trabajo caemos rendidos en la cama, o tomamos un baño caliente. Podemos

utilizar como apoyo música clásica suave, ya que esta aparte de sensibilizar al alumno permite el desarrollo de la imaginación, al mismo tiempo que se vuelve más placentero el trabajo de relajación.

Después de haber cumplido con los requisitos anteriores sobre relajación, se deberá proceder a la incorporación. Antes de hacerlo, el alumno deberá pensar en las partes del cuerpo que intervienen en esta acción.

Se deberá hacer las siguientes preguntas:

- a) ¿Para levantarse qué músculo interviene primero?  
(brazos, cintura, piernas, espalda, etcétera).
- b) ¿Cuál es el siguiente?
- c) ¿Cuál es el último?

Después de haber hecho esta selección procederá a incorporarse en un movimiento continuo, es decir, en ningún momento el alumno debe dudar o ignorar qué parte de su cuerpo utiliza, no hay que romper el movimiento, esto es, no hacerlo por pausas sino de manera continua.

2.- Los alumnos se sientan en círculo, uno detrás del otro, y cada uno masajea la cabeza y los hombros del que le precede.

3.- Se forma un círculo alrededor de un actor que cierra los ojos y se deja caer en cualquier lugar, con el cuerpo muy firme.

Sus compañeros lo retienen y lo ponen en su posición central nuevamente. Sigue dejándose caer de adelante hacia atrás, de izquierda a derecha, y sus compañeros continúan devolviéndolo a su posición central. Los pies del alumno-actor no deben salir del centro del círculo, su cuerpo no debe doblarse.

4.- Dos actores se dan la espalda, los brazos anudados; uno de los dos se inclina hacia adelante, volteando al otro sobre sus espaldas. Luego baja y sube de modo que balancee suavemente a su compañero que se "deja hacer", como llevado por las olas.

Quisiera hacer notar que este tipo de ejercicios también coadyuvan a la integración grupal, ya que fomentan la confianza, rompen con ciertas inhibiciones como son la timidez y el miedo a tocarse corporalmente. Esto es muy común entre los adolescentes que están aprendiendo a conocerse y descubrirse tanto en el aspecto físico como en el emocional e intelectual.

La relajación también nos proporciona, en pocos minutos, un descanso completo y una recuperación rápida después de un esfuerzo. También podemos relajarnos estando

sentados, teniendo en cuenta que sólo necesitamos tensión en la columna vertebral y en el cuello; el resto del cuerpo debe permanecer totalmente relajado. Al caminar también podemos relajar los brazos y los músculos de la cara.

#### LA CONCENTRACIÓN

La concentración es la facultad de mantener toda nuestra atención en una sola cosa, sin que nada nos distraiga.

Esta facultad debemos desarrollarla al máximo, pues es la clave para llevar a feliz término cualquier actividad. Es la encargada de vigilar y corregir desde el cerebro cualquier elemento distractor que se produzca en aquello que deseamos realizar.

No solamente controla nuestro cuerpo: respiración, relajación, movimientos y gestos, sino también nuestras emociones y sentimientos. También ayuda a provocar el estado de ánimo conveniente que el actor necesita para entrar en situación y poder pasar rápidamente de una emoción a otra sin tener que esforzarse demasiado.

Los ejercicios de concentración pueden ser de dos tipos: Dentro de nosotros y fuera de nosotros.

El primero tiene como objetivo controlar nuestros cuerpos y nuestras emociones. El segundo trata de controlar y comprender el mundo que nos rodea en todos sus aspectos y matices, por lo tanto, el actor debe estar consciente del espacio escénico en el que trabaja, así como de sus compañeros y de la acción misma.

La concentración interna y la externa deben compaginarse de tal manera que permitan el desarrollo de la imaginación. Por tal razón, es necesario explicar al alumno que los movimientos que su cuerpo realiza son el reflejo de sus pensamientos y sentimientos. Ambos, pensamiento y sentimiento deben trabajar juntos, en perfecta armonía; así funcionamos en la vida real y de la misma manera debemos manejarnos en un escenario.

Ya se ha mencionado que al alumno lo vencen con frecuencia la timidez, el pudor, la tensión. Es necesario, con paciencia, darle confianza y al mismo tiempo lograr que el muchacho sea sincero consigo mismo, que crea en los estímulos ficticios para que así le de veracidad a su trabajo escénico.

Un ejemplo de concentración interior sería:

Extendidos en el suelo, fijar la atención en un punto (el centro de nuestra frente), y tratar de comprobar que

todos los músculos estén relajados; si no es así, intentar conseguirlo.

Bajar después nuestra atención por la nariz hacia la boca y analizaria; la boca en la relajación debe estar ligeramente entreabierta y la barbilla caíca. Continuar la concentración por los músculos del cuello y hombros, siendo estos últimos una de las partes del cuerpo más difícil de relajar, por lo tanto, la que tarda más tiempo en dominarse. Deberá recorrerse mentalmente el tronco en descanso hacia las extremidades, brazo derecho, brazo izquierdo, pierna derecha, pierna izquierda. Cuanto más concreta sea la zona, mayor esfuerzo requiere.

El segundo tipo de concentración es mucho más amplio que el primero, puesto que se refiere a todo cuanto existe y vive fuera de nosotros.

Esto obliga a un esfuerzo de observación permanente y, por consiguiente, a un desarrollo superior de las emociones.

Por ejemplo, fuera del aula o taller deberá observarse una casa e intentar imaginar el esfuerzo humano realizado para construirla, los materiales empleados, sus cimientos, sus materiales internos. Las ventanas corresponden a las habitaciones; hay que imaginar cómo son y también las personas que en ella viven, cuáles son sus problemas y alegrías.

No existen límites para este tipo de ejercicios: puede, por ejemplo, observarse un pequeño insecto y tratar de ponerse en su lugar, intentando ver las cosas como él: se deberá preguntar al alumno: "si yo estuviera en su lugar ¿que haría?". Y así todas las cosas: un árbol, un pájaro, una roca, etcétera.

En una palacra, se debe mirar las cosas como si fuera la primera vez, con ojos nuevos, pero sacando conclusiones, analizando. Es indispensable que los ejercicios de concentración se realicen con absoluta seriedad escénica, igual a la que asumen en sus juegos los niños, cuando creen en situaciones, seres y objetos imaginarios.

#### EJERCICIOS

1.- Se le pide a un alumno que platique al grupo con el mayor detalle posible las actividades que desarrolló durante el día anterior. Ejemplo: que hizo, con quien habló, que comió, cómo iban vestidos sus amigos, etcétera.

Durante el ejercicio, sus compañeros podrán hacerle preguntas relacionadas con su actuación, tratando de romper la concentración de este, quien a su vez no debe dejar que logren su propósito.

Este ejercicio desarrolla la memoria sobre la base de la concentración y la atención.

2.- El alumno va al escenario y lleva consigo un libro desconocido para él. Debe leer para sí mismo una parte del libro. El alumno debe conservar su concentración durante la lectura, para poder explicar después con toda claridad los detalles del pasaje del libro que acaba de leer. Este ejercicio se hará primero en absoluto silencio y posteriormente con interrupciones de menor a mayor grado. Este ejercicio proporciona al alumno seguridad en su expresión tanto física como verbal, también lo ayuda en sus materias académicas al momento de exponer en clase.

3.- Se da al alumno un objeto cualquiera. El alumno debe concentrarse en que ese objeto es un animal y debe hacer creer a sus compañeros que efectivamente se trata de eso. Ejemplo: Se le da a un alumno una botina y él la manipula como si se tratara de un gato, luego pasará el objeto a sus compañeros quienes a su vez seguirán manejándolo como si realmente se tratara de un gato que puede reaccionar y sentir.

Este tipo de ejercicios desarrolla la imaginación y creatividad de los muchachos, también les ayuda a darse cuenta de que en la medida de que crean en una situación:



dada como verdadera podrán convencer a sus compañeros y posteriormente a un público.

4.- El alumno debe estar en el salón de clase como si estuviera en su propio cuarto, con la correspondiente y adecuada justificación de los objetos que lo rodean, es decir, la utilería, como si se tratara de sus propios muebles. El alumno debe tratar de justificar los objetos en el escenario, de tal forma que el espectador acepte que se encuentra en su cuarto. A pesar de estar frente a sus compañeros, el alumno deberá sentirse en absoluta soledad.

5.- El alumno anda entre sillas en desorden como si se tratara de árboles, justificando en todos los detalles posibles encontrarse en la selva. Deberá, por ejemplo, buscar hongos, saltar riachuelos, tropezarse con las raíces, etcétera. Las acciones del alumno deberán de ser convincentes. Siempre que el actor está en un escenario debe saber ante todo la causa y el propósito de su presencia, sólo así la actuación surgirá espontáneamente.

6.- Una persona quiere estudiar, pero factores externos se lo impiden. Ejemplo sus vecinos hacen mucho ruido, las moscas le molestan, el teléfono suena constantemente, etcétera.

7.- El alumno llega a su casa en busca de un billete preñado de la lotería, pero no puede encontrarlo.

ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA 79

8.- Dos amigos están en el mismo cuarto pero enojados y no se hablan entre sí, pero quieren ser amigos de nuevo. Como resultado del establecimiento de la actitud de ambos, debe llegar un momento en que les sea imposible no hablar.

9.- El alumno tiene que salir rápidamente de la ciudad, quiere entrar en el cuarto donde están preparadas sus cosas para el viaje pero no encuentra la llave y solo le quedan unos minutos para la salida de su tren o autobús.

10.- El alumno sabe que un amigo a quien estima mucho se encuentra gravemente enfermo. Desea ayudarlo pero no puede hacer ya nada por él.

El alumno debe hacer estos ejercicios con la máxima sinceridad, entonces nacerá en él un auténtico sentimiento escénico.

Los maestros de teatro con adolescentes debemos tener mucho cuidado al conducir nuestros ejercicios, sobre todo aquellos en donde se manejen estados de ánimo como miedo, desesperación, odio, tristeza, etcetera. No podemos jugar al psicodrama, ya que no somos especialistas en la materia y si se corre el riesgo de perjudicar seriamente a los alumnos. Por eso es necesario que los muchachos aprendan a diferenciar entre el correcto manejo de sus emociones y las actitudes histéricas sin control, que están muy lejos de nuestro objetivo formativo con adolescentes.

La concentración se erectúa, antes que nada, por medio de los órganos sensoriales. Los sentidos son las vías de comunicación a través de las cuales llegan las impresiones del mundo exterior. Son los mensajeros del cerebro. Por medio de los sentidos se pueden percibir las más variadas emociones para poder utilizarlas en escena.

#### LA VISTA

Dice el refrán que los ojos son el espejo del alma, y esto es muy cierto, puesto que es difícil decir con la mirada algo que no sentimos verdaderamente. Esto es fundamental para el actor. Desarrollar el sentido de la vista significa no sólo ver las cosas en su forma externa, sino profundizar en su interior.

#### EJERCICIOS

1.- Un alumno memoriza la imagen de sus compañeros durante algunos minutos, luego de espaldas o con los ojos vendados, trata de describirlos de la manera más detallada posible: colores, ropa, características particulares, etcétera.

2.- Formando dos filas, los alumnos están frente a frente y se observan; se dan la espalda y modifican un

detalle de su persona; luego se miran de nuevo y cada uno debe descubrir lo que el otro ha cambiado.

3.- Se establece un círculo de atención: los alumnos deben descubrir el mayor número posible de colores, matices, formas, detalles. Puede tratarse de una mesa, de un rincón de pared, del rostro de un compañero, del detalle de una mano, etcetera.

En este tipo de ejercicios, los alumnos no deben aparentar ver, pues la pretensión es la peor enemiga de la actuación porque no se puede convencer al público pretendiendo que se hace determinada cosa, sino haciéndola. Por tanto, el actor debe ejercitarse para analizar la realidad y descubrirla en sus más mínimos detalles.

En este sentido, no está por demás aclarar que todos los ejercicios que se relacionan con el entrenamiento actoral son de vital importancia para la formación del adolescente y necesariamente logran en él cambios de conducta en su personalidad, así como el rompimiento gradual de sus inhibiciones y limitaciones.

También quiero hacer notar e insistir que con estos logros el adolescente tendrá más capacidad para desarrollarse en su núcleo familiar, social, laboral, etcetera. Le será más fácil vencer los obstáculos que se le presenten en su vida cotidiana.

## EL OIDO

La reeducación del oído es fundamental para la expresión verbal sobre todo para poder percibir, a través de los sonidos otra serie de sensaciones que amplían nuestra sensibilidad.

Para desarrollar el sentido del oído se debe no solamente retener y analizar los sonidos que llegan accidentalmente, sino que se debe escuchar toda la música que se pueda.

## EJERCICIOS

1.- Con los ojos cerrados el alumno se concentrará en identificar los ruidos que perciba del exterior, ya sea que provengan del salón de clase, o bien producidos por sus compañeros.

2.- Los alumnos forman un círculo; uno de ellos pasa al centro y realiza un movimiento cualquiera acompañado de un ruido, con un ritmo que él inventa. Los otros lo siguen, intentando reproducir exactamente sus movimientos y sus ruidos, con ritmo. Luego, el primer participante cede su lugar a otro compañero, que va al centro del círculo y cambia lentamente de movimientos, de ritmo y de ruido. Todos siguen a este segundo que cede su lugar a un tercero.

etcétera. Este ejercicio también puede realizarse con música, nada más que la modalidad sería bailando.

La música sensibiliza al alumno y lo ayuda a desinhibirse; ciertos ritmos brasileños de origen africano como la samba son excelentes para estimular todos los músculos del cuerpo.

#### EL TACTO

El tacto no es solamente la sensación que produce tocar alguna cosa, sino todo aquello que de alguna forma entra en contacto con el cuerpo: frío, calor, la ropa, el suelo que pisamos, etcétera.

#### EJERCICIOS

1.- Dos filas de alumnos. En una, cada muchacho tiene los ojos cerrados; con sus manos trata de sentir el rostro y las manos del compañero que está frente a él. Luego, los actores se separan y cada "ciego" debe encontrar al que estaba frente a él, tocando las manos y las caras. Por lo general, los muchachos presentan inhibiciones cuando se les pide que se reconozcan por medio del tacto, este tipo de ejercicios, aparte de integrarlos grupalmente los ayuda en el desarrollo de su percepción.

2.- Con los ojos vendados y las manos en la espalda, hay que "asivinar", con el resto del cuerpo, la naturaleza del objeto que se toca: silla, mesa, vaso, hoja de papel, flor, etcetera. Este ejercicio estimula enormemente la sensibilidad de todas las partes del cuerpo que entran en contacto con el objeto.

3.- El alumno simulará que toca algo caliente, suave, aspero, duro, frío, etcetera.

#### EL GUSTO Y EL OLFATO

Estos dos sentidos son una derivación del sentido del tacto, puesto que de alguna manera se produce un contacto exterior con nuestro cuerpo. Aunque de diferente manera, estos sentidos son también muy importantes para el actor, ya que tendrá que utilizarlos en muchas ocasiones sobre el escenario.

#### EJERCICIOS

1.- El alumno simulará que come una manzana agria.

2.- El alumno simulará que bebe líquidos calientes, fríos, amargos, dulces, etcetera.

3.- El alumno simulará que aspira diferentes perfumes agradables o desagradables. Imaginará que respira el aire fresco de la mañana, el humo de un camión, etcétera.

A través de estos ejercicios se pretende que el estudiante o actor tome conciencia de los diferentes sabores, texturas, aromas, etcétera; y que a través de su memoria sepa transcribir estas experiencias cuando las requiera en el escenario.

Finalmente diremos que los beneficios que adquieren por medio de una correcta concentración son de gran apoyo para los adolescentes, ya que les permite el logro de una mayor naturalidad y soltura, tanto en la vida cotidiana como en el escenario. Además de que se evita en gran medida tensiones nerviosas y musculares excesivas, tales como: sudor repentino en la palma de las manos, risas nerviosas, resequedad en la garganta, inseguridad, miedo escénico, etcétera.

Es indispensable que, por medio de los sentidos, los alumnos aprendan a fijar su interés en todo lo relacionado con su trabajo actoral, ya que en el teatro (a diferencia de la vida real) se requiere de un mayor esfuerzo de atención que nos llevará necesariamente al desarrollo de nuestra creatividad e imaginación.



En este sentido retomo las palabras de Stanislavsky cuando dice que es indispensable "aprender otra vez a mirar las cosas en el escenario y a verlas".<sup>21</sup>

#### LA VOZ

Ya se ha mencionado la importancia de ejercitar nuestros medios expresivos. En este sentido la respiración, la relajación y la concentración están íntimamente ligadas al manejo de la voz que, junto con la expresión corporal, forman un conjunto de elementos que se manifestarán de una manera armónica en el trabajo escénico.

La respiración es fundamental para el manejo de la voz, el respirar y el hablar son un acto natural, de ahí que muchas personas no se preocupan por aprender a hablar correctamente.

Un gran número de alumnos hablan mal y fatigan su voz porque no han aprendido a utilizarla; cuando se les pide que lean un texto en voz alta generalmente omiten alguna letra o la cambian por otras deformando las palabras, no respetan los signos de puntuación, su hablar es monótono, carecen de fluidez y dicción, etcétera. Estos errores los tienen los alumnos desde su infancia, así que el reto tanto para ellos

<sup>21</sup> Stanislavsky, Constantin, Manual del actor, México, Diana, 1981, p. 28.

como para el maestro de teatro es tratar de corregirlos al máximo posible.

Solamente por medio de una ejercitación constante lograrán un cambio favorable, los beneficios de estas prácticas repercutirán en su vida cotidiana, ya sea en un salón de clases o cada vez que tengan que utilizar su voz al hablar en público, independientemente de la carrera u oficio que puedan elegir.

Se sabe que el sonido llega impulsado por el aire desde el diafragma y allí se produce por medio de las cuerdas vocales y la caja de resonancia, situada en el paladar duro. Entonces se proyecta hacia el exterior con la fuerza necesaria que requiere el actuar ante un público numeroso, la proyección de la voz debe estar dirigida hacia el espectador que está en la última fila del teatro.

Si el alumno comprende que la tarea más importante que tiene ante sí es la de lograr que su voz surja libre de obstáculos y tensiones artificiales, tendremos gran parte de nuestro propósito logrado.

Las características de una buena voz son las siguientes:

- 1) Suficiente fuerza
- 2) Claridad y pureza de tono
- 3) Una agradable y eficaz altura
- 4) Flexibilidad

- 5) Calidad vibrante y resonancia  
6) Claridad de dición.<sup>12</sup>

#### LA ARTICULACION Y LA PRONUNCIACION

La articulación es la pronunciación correcta de las palabras con todas sus sílabas y letras.

Es muy común encontrar en los alumnos errores al hablar que los hace perder claridad y nitidez en el momento de proyectar su voz, por eso es necesario que practiquen ejercicios dirigidos a la corrección de estos defectos.

#### EJERCICIOS

1.- Con un lápiz puesto entre los dientes, o con los dientes apretados, se lee un texto, tratando de hacerse comprender y que se escuchen todas las sílabas. Hagase este ejercicio durante cinco minutos y después repítase el mismo texto sin el lápiz en la boca. Si se practica este ejercicio diariamente durante 20 minutos, en un mes se articulará con toda propiedad.

2.- Léase un texto silabeando cada palabra, es decir, de esta manera:

<sup>12</sup> Wagner, Fernando. Técnica teatral. Barcelona. Labor. 1959, p. 19.

"No, el amor que siento por esta joven viuda, no me en-ce-gue-ce ante los de-fec-tos que ha-blo". ("No, el amor que siento por esta joven viuda, no me enceguece ante los defectos que hablo").

#### LA DICCIÓN

Los principales defectos de la dicción son el uso incorrecto de sonidos, las fallas en la voz y las perturbaciones del ritmo de las palabras.

La dicción y la articulación están estrechamente ligadas, para lo cual el alumno debe aprender a respirar correctamente.

Si su dicción es clara, no estará forzado a gritar, tendrá la capacidad de hablar con naturalidad y aun cuando use un volumen bajo, su voz será audible.

#### EJERCICIOS

1.- El alumno llenará completamente los pulmones de aire. Una vez llenos, leerá un texto sin respirar, hasta no tener aire en los pulmones. Repetir este ejercicio cuantas veces se necesite, sin cansarse; cada vez el número de palabras emitidas debe ser mayor porque va entrando más aire en los pulmones a medida que se va haciendo el ejercicio. Para facilitar el trabajo de los alumnos, he aquí unas

frases modelo sin sentido comun, son solamente escogidas para ejercitar la dicción y la articulación por el número de "eses" que contienen:

"Si Sansón sazona sus saizas sin sal, son sonserias".

"Un zapatero zambo zapatea zapateados de zapata, de zapata zapatea zapateados un zapatero zambo".

Los trabalenguas, aparte de divertidos, son de gran apoyo para ejercitar dicción, articulación, tono, volumen, etcétera.

La interpretación verbal exige un correcto fraseo y clara dicción, esto es, hay que aprender a leer en voz alta de acuerdo al sentido de cada frase, manejando las pausas que sirven para respirar. Si la frase es larga, se buscará el momento adecuado y lógico para respirar.

#### EL TONO

El hablar está hecho de dos unidades expresivas básicas: tono y palabra.

Tono es el sonido de la voz humana que da calidad a las palabras, el tono de voz manifiesta la intención del ser humano; de la misma manera que el movimiento físico también lo revela.

El tono está compuesto de cuatro elementos:

- 1) Calidad (timbre)
- 2) Fuerza (volumen)
- 3) Tiempo (ritmo, velocidad)
- 4) Nota de registro (agudos y graves)<sup>13</sup>

El tono no es solo un juego de registros graves y agudos; en él intervienen los cuatro elementos mencionados. Por medio del timbre de voz se distingue a las personas cuando hablan.

Hay tres tonos de voz: bajo, medio y alto. La voz más firme y natural es la media, el abuso sin control de graves y agudos acarrea inflamación en la garganta, provocando fatiga y dificultades en la expresión verbal. No se quiere decir con esto que no se puedan hacer ejercicios en donde el alumno suba o baje su tono natural, a lo que se hace referencia es a que descubra sus diferentes tonos de manera consciente, utilizando correctamente las técnicas vocales. Los muchachos, en su gran mayoría, desconocen que existen técnicas cuando trabajan sobre un texto dramático, tienden a gritar o bien su volumen es demasiado bajo, por tal razón el maestro de teatro con adolescentes no debe descuidar en este sentido a sus alumnos.

<sup>13</sup> Jiménez, Sergio y Edgar Ceballos, Teoría y praxis del teatro en México, México, Gaceta, p. 275.

## EJERCICIOS

1. El alumno imitará sonidos naturales y ruidos mecánicos: calda de agua, canto de pájaros, sonido de motores, etcétera.
2. Imitará a manera de parodia las voces de mujeres, niños, viejos, etcétera.
3. Los alumnos de cara a la pared, uno al lado del otro, "agujerean" la pared con sus voces, todos al unísono.
4. Dos equipos de actores emiten cada uno un sonido diferente y tratan de que el otro grupo no invada su campo de sonido.
5. Los actores, cuyo cuerpo está lo más posible en contacto con el suelo, trabajan sus voces a partir de este.
6. Un alumno dirige un ruido a otro alumno situado a unos 50 cm; este segundo retrocede un metro, luego dos, tres, etcétera. El primero trata de ajustar su voz a la distancia.

## EL MATIZ

Matizar un texto o decirlo es tener un sentimiento interior. Para tener ese sentimiento, hay que pensar en el texto.

No se puede actuar bien si no se piensa profundamente en lo que se está diciendo. Los ojos del actor reflejan sentimiento interior. Si el actor no piensa, está recitando como un perico.<sup>1\*</sup>

Así se pierde la naturalidad. Para que haya naturalidad no basta el sentimiento interior, es necesario considerar otros problemas. Entre ellos están: no se debe poner punto final a la frase, aunque este marcado ortográficamente en el texto, tampoco se debe de dejar "caer" una frase.

En una frase, la última palabra es igual de importante que la primera. También cuando se trata de una frase interrogativa o admirativa hay que hacer vivir toda la frase y no que recaiga la exclamación o la interrogación al final de la palabra.

## EJERCICIOS

1.- El alumno utilizará la siguiente frase "yo te quiero aunque tú no me quieras" y la matizará de distintos

<sup>1\*</sup> Ibid., p. 217.



modos, ya sea rogando, exigiendo, convenciendo, llorando, etcetera. Lo debe hacer con sinceridad, dándole un sentido interno.

2.- El alumno leerá un texto cuidando de no dejar caer las frases.

3.- El alumno cuidará que en la lectura que haga, las exclamaciones y las interrogaciones, no se maten solo al final de la frase.

4.- Los alumnos improvisarán un ejercicio donde maten.

Finalmente, en la medida que el alumno conozca y maneje su expresión verbal podrá hablar con naturalidad y de manera correcta; sin embargo, lo debe hacer de una manera activa y no mecánica, para que su asimilación sea profunda. En este sentido, la finalidad del maestro será iniciar al alumno en el conocimiento y manejo de su instrumento vocal de una manera acorde con sus posibilidades valiéndose de conceptos y ejercicios que le ayuden a desarrollar sus capacidades expresivas.

En cuanto a la importancia académica que reviste esta experiencia para el profesor es que, en la medida que el alumno maneje su voz, el trabajo en el taller de teatro enriquecerá cualitativamente. El estudiante podrá acercarse

con más seguridad, conocimiento y capacidad al texto dramático, a los siguientes objetivos, traducirá sus pensamientos en forma clara y precisa, tendrá más participación grupal e individual.

#### IMPROVISACION

A través del trabajo de improvisación se puede enseñar al alumno la teoría y la práctica del juego dramático.

La improvisación obliga al alumno a encontrar sus propios medios de expresión.

Quando la enseñanza está orientada hacia un objetivo práctico y hasta interesante, es más fácil convencer e influenciar a los estudiantes (...) Nuestro punto de partida en el entrenamiento de actores, es hacer que aprendan por improvisaciones de actuación (...) No puede uno estar enseñando por años en un salón de clases y únicamente al final, pedir a un estudiante que actúe.

En ese espacio de tiempo habremos perdido toda facultad creadora (...) Las improvisaciones que se efectúan por sí mismas son una forma excelente de desarrollar la imaginación (...) Los estudiantes de actuación que han sido entrenados en la improvisación, después encuentran una forma fácil de usar su inclinación imaginativa en una obra, cuando es necesario.<sup>12</sup>

Quando un alumno trata de representar algo por primera vez encontramos graves problemas como mala dicción, torpeza

<sup>12</sup> Stanislavsky, Constantín, op.cit., p. 85-86.

en su manera de hablar, de caminar, en sus actitudes y gestos, etcétera.

En la medida que se trabajen diferentes ejercicios de improvisación se podrá lograr que el alumno supere poco a poco su timidez, así como sus inhibiciones para que adquiera confianza en sí mismo.

Con mucha paciencia, el maestro de teatro pedirá al alumno que alcance una sinceridad total en el escenario, que exprese sus sentimientos y utilice su imaginación.

Por consiguiente, por medio del trabajo de improvisación el alumno tratará de expresar sin el apoyo de un texto, un determinado tema que tendrá que desarrollar de manera espontánea. Se puede descubrir e inventar los lenguajes expresivos que permitan una comunicación de las realidades individuales y de grupo.

Es ahora cuando los alumnos se enfrentan a los problemas ligados al uso de objetos, a la exploración del espacio. Es posible continuar indefinidamente esta fase, porque las experiencias individuales son aprovechadas por el grupo; son materiales reelaborados que sirven de estímulo para la producción de otros, y así en cadena. Esta actividad prepara a los adolescentes para dar un paso más, avanzar cualitativamente: es el momento en que aparece la

necesidad de comunicar, confrontar, intercambiar los propios conocimientos con la realidad.

#### EJERCICIOS

1.- El alumno seguirá el vuelo de un pájaro en el espacio. Cuando el alumno haya terminado su mímica, nosotros debemos saber más o menos en que género de pájaro ha pensado el alumno. En efecto, si la mirada y los movimientos de la cabeza fueron rápidos, sabremos que se trata de un pájaro pequeño; sabremos si este pájaro vuela de rama en rama, haciendo muchos rodeos, o si vuela de un sitio a otro en línea recta, etcétera.

2.- Se dice al alumno que improvise una situación cualquiera, al entrar a su cuarto. El deberá hacer, sin olvidar ningún detalle, lo que ha pensado. Y nosotros debemos de adivinar lo que él está haciendo. Así el ejercicio de improvisación será de provecho doble; tendrá un doble efecto, es decir, que servirá al mismo tiempo al alumno que está sobre el escenario, para expresarse, y a los alumnos que están observándolo, para adivinar. Estos ejercicios son buenos para obligar al alumno a reflexionar.

3.- El alumno se sentará frente al resto de la clase y, de la forma más natural, contará algo que le haya ocurrido.

No debe rebuscar las palabras sino hablar sencillamente y con tono natural.

4.- Dos alumnos improvisaran un dialogo con tema libre, es decir, que hablen de sus cosas, de sus problemas tal y como lo harian en la calle, en el salón de clase o en casa de un amigo. Nunca deberá parecer que están actuando.

Son innumerables los ejercicios de improvisación que se pueden desarrollar en un taller de teatro, todo depende del tiempo que se disponga para practicarlos, pues generalmente las instituciones de nivel medio superior programan festivales teatrales durante el semestre o el año escolar, por lo que el maestro enfoca en gran medida su trabajo a la puesta en escena. Antes de llegar a un montaje podemos seleccionar fragmentos de obras para trabajar con los alumnos, en estos ejercicios se podrá ver fácilmente, cuales son las cualidades dramáticas de cada alumno y qué papeles desempeñaría mejor a la hora de hacer un reparto.

#### EVALUACION

Para hacer del proceso de enseñanza-aprendizaje una realidad satisfactoria y eficaz, la evaluación ha de ser permanente por medio de ejercicios escénicos. No hay que perder de vista que no se trata de formar actores, sino de poner el teatro al servicio del adolescente que lo practica.

**CAPITULO V****LA PUESTA EN ESCENA CON ADOLESCENTES**

Cuando el adolescente forma parte de un espectáculo teatral estudiantil adquiere un carácter y una toma de conciencia tal que lo más recóndito de su personalidad, sus pequeñas o grandes ambiciones (muchas veces desconocidas hasta entonces por el propio adolescente), su mentalidad ante los hechos cotidianos, su trato directo con sus compañeros, le confieren una personalidad diferente. Así, la práctica teatral posee una fuerza difícilmente conseguida en otras actividades escolares y extraescolares, como por ejemplo: la práctica de un deporte o la asistencia a una fiesta entre compañeros.

Antes de llegar a la puesta en escena, debemos pensar en la selección de textos dramáticos y acto seguido proponer a los alumnos una terna de obras.

Desgraciadamente existen muy pocos autores que escriban obras de teatro para adolescentes, por lo que el maestro-director deberá de seleccionar un repertorio que vaya de acuerdo con las necesidades del grupo.

En este sentido, el repertorio teatral debe manejar temas que permitan al adolescente conocerse a sí mismo, analizar conceptos acerca de la vida, la muerte, la familia, la sociedad, etcétera. El maestro-director podrá trabajar alguna puesta en escena generada por los mismos alumnos por medio de improvisaciones.

También puede adaptar obras de autores clásicos y contemporáneos.

Utilizar una tragedia de Sófocles o una comedia de Aristófanes sin haberla adaptado o parafraseado es empeño vano de poner en con acto a la gente nueva con los monumentos arquetipicos de la literatura universal. Los productos generalmente resultan huecos y los adolescentes innecesariamente expuestos al ridículo. ... Un personaje clásico tal y como el autor lo diseñó, en el ámbito de un joven con poca experiencia acerca de la vida, hace pedazos a este en la angustia de querer representar un universo de sentimientos y pensamientos que, en tal edad, aun está fuera de su alcance comprender.<sup>1\*</sup>

El maestro de teatro debe tener mucho cuidado si proponer obras de autores clásicos como Shakespeare, Lope de Vega, Moliere o bien autores de la importancia de Tennessee Williams, Brecht, O'Neill, Miller, etcetera.

No se pretende dejar la idea de que no se deben trabajar autores clásicos o contemporáneos con adolescentes, por el contrario, si son debidamente expuestos y explicados por medio de una adecuada adaptación son de gran formación para los jóvenes, ya que aprenden a vincular y valorar el teatro dentro del contexto de la gran literatura universal.

Las obras cortas del maestro Emilio Carravillo, así como los diálogos de "La calle de la gran ocasión" de la maestra Luisa Josefina Hernández, por citarlos a manera de

\* Azar, Héctor, La Dirección escénica, Mexico, Colegio de Bachilleres, 1980, p. 20-21 (PAFP área paraescolar, módulo IV).



ejemplo entre el gran número de autores mexicanos, son de gran utilidad para el trabajo diario con adolescentes, por su lenguaje sencillo y porque en su estructura dramática son eminentemente actuales.

Por otro lado retomo las palabras del maestro Hector Azar cuando afirma que "todo genero teatral es susceptible de ser teatralizado".<sup>17</sup> La interpretación escénica de cuentos, poesías, leyendas y hasta de notas periodísticas permiten el desarrollo de la creatividad en el adolescente, así el alumno que forma parte de un taller de teatro tiene más interés por la lectura, pues aprende a valorar y entender los diferentes generos literarios.

Durante el desarrollo de la puesta en escena el adolescente va a formar parte de un equipo de trabajo, donde sus funciones, ya sea como actor ya como colaborador, van a estar claramente definidas, no es conveniente que el maestro de teatro destaque las virtudes o cualidades de un individuo aislado por muy buen desempeño que pueda tener dentro de la actividad teatral.

Todos los integrantes de una puesta en escena deben trabajar en función de un grupo, ya que se correría el riesgo de perjudicar a los estudiantes haciendo diferencias entre unos y otros, pues tan válido es el esfuerzo de un

<sup>17</sup> Ibid., p. 21.

adolescente que presenta limitantes en su expresión dramática como el del que posee mayor facilidad para ello. Es incluso recomendable ir variando rotativamente la elaboración de cada tarea entre todos sus componentes de tal manera que la puesta en escena sea el resultado de un trabajo grupal.

Cada uno de los participantes debe aportar su imaginación en la concepción de escenografía, vestuario, utilería, efectos sonoros (con clara diferencia por la música), iluminación, etcétera.

Aquellas ideas que no tengan una fácil aplicación, deben, no desecharse, sino intentar aplicarlas, aunque después de los ensayos correspondientes, demuestren inutilidad; misma que el propio impulsor de la idea, será el primero en reconocer. También debe discutirse al máximo sobre la idiosincrasia del personaje que cada adolescente vaya a interpretar, aunque este parezca, o sea, un personaje secundario. Hay que construir el personaje con base en el texto, pero con toda la imaginación que se quiera aportar.

En la puesta en escena, con argumentos de los más diversos géneros teatrales, el adolescente va a tener la facultad de elegir las imágenes ideales y de intentar ofrecérselas a los demás; de clarificar cosas a su maestro, a los otros componentes del grupo y finalmente al público que presencie la obra.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Carvera, Juan y Antonio Guirao, *Op.cit.*, p. 108.

Para el buen desarrollo de un trabajo escénico es importante señalar que no existen recetas ni fórmulas a seguir. El director-maestro debe iniciar su trabajo sin imitar estilos o conceptualizaciones de otros directores que él admire, sino investigar y descubrir su propia visión, tratando siempre de resolver los problemas que se presenten, aplicando sus propias soluciones dramáticas, manifestándose vivencialmente durante el desarrollo de su trabajo. Por tanto, el educador, al plantearse la puesta en escena de una obra, no debe proyectar un esquema que se repita por igual cada vez sino considerar el carácter del texto y el estilo de cada uno de los adolescentes que van a participar.

El director-maestro debe explicar y hacer comprender de una manera objetiva el texto que vaya a ser montado. El grupo debe someter ese texto a una disección temática e ideológica, antes de ser repartidos los papeles. Cada miembro del grupo estudiará y examinará cada personaje por separado y su relación con las situaciones en la que se vea implicado. Todo ello deberá ser realizado sin tomar partido, con frialdad absoluta. A partir de este análisis es donde cada adolescente va a empezar a crear. Pero no a crear anárquicamente, por un afán exhibicionista o de mera diversión, sino siempre limitado y orientado.

El director-maestro deberá permanecer siempre atento al desarrollo y avance de cada cualidad en sus alumnos y nada

mejor que observar la puesta en escena día a día y progresivamente por medio de los ensayos; para lograrlo es conveniente seguir los siguientes pasos:

1.- Ensayos de lectura: con el objeto de que la interpretación pueda ser correcta en su totalidad, desde el primer momento, el director-maestro debe comenzar con los ensayos de lectura o de "mesa", en los cuales movimientos y acción, carácter, texto y demás elementos de la escenificación de una obra pueden ser claramente explicados y discutidos con los alumnos.

Las primeras lecturas del texto se harán en un tono plano e impersonal, con el propósito de adquirir la información sobre el tema en cuestión, y no buscar manera o formas de interpretación tonal, por no tener el amplio conocimiento del texto y sus implicaciones.

2.- Análisis de textos: El procedimiento de lecturas para su análisis comprende el mismo precepto del punto anterior: No buscar el tono o la inflexión, sino leer para desglosar y analizar el texto. Comprende género dramático, personajes, etcétera.

3.- Lectura de acercamiento: El acercamiento del alumno-actor con el personaje, para su identificación, no se logra nada más con la lectura y sus dimensiones de matiz tonal o sus intenciones de la voz, sino sobre el montaje

mismo. Esto quiere decir que para encontrar el tono satisfactorio en el actor, es necesario situarnos dentro de la acción de la obra y el personaje.

Un buen procedimiento de comprenderse con un personaje es hacerse varias preguntas acerca de él: ¿cuáles son sus deseos?, ¿qué es lo que persigue?, ¿qué impulsos o necesidades lo mueven?

Otro procedimiento de dominar el carácter del personaje y de comprenderse con él, es construirse imaginativamente una biografía del mismo. El director o el actor pueden fácilmente hacerse un esbozo de la vida previa del personaje, aunque en la obra se diga poco o nada acerca de ello. Este procedimiento es muy aconsejable, pero siempre en el supuesto de que la biografía imaginada esté en consonancia con el papel de la obra. El objetivo ha de ser infundir plenitud de vida, sobre el escenario, al personaje de la obra.

El entendimiento y la constante lectura de la obra ayudarán, por sí mismos a fijar el texto de cada papel en la memoria.

El siguiente paso es el de subdividir el papel en fragmentos, si son muy largos deben separarse en secuencias y estudiarlas una a una. Luego deben leerse estas secuencias varias veces hasta percibir su coherencia y la naturaleza

consecutiva de los parlamentos. Después de un número suficiente de lecturas empezará el texto a fijarse de memoria. Entonces, deberá cerrarse el libreta e intentar repetir de memoria varias veces como sea posible, únicamente deberá consultarse cuando se olvide el parlamento.

Una vez que se ha aprendido una primera parte se procede a hacerlo con la segunda y así sucesivamente. No hay que intentar aprender trozos demasiado largos. Después de que tres o cuatro fragmentos hayan sido memorizados de esta manera, deberá repetirse toda la serie de principio a fin. Al principio hay que proceder poco a poco pues de lo contrario se corre el riesgo de memorizar defectuosamente y cuando un defecto se ha fijado resulta muy difícil corregirlo.

4.- Trazo escénico: la composición de movimiento o trazo escénico debe cuidarse y estudiarse con mucho rigor ya que es el que esencialmente valorizará dramáticamente el juego de las relaciones de la obra y su contenido, por medio de sus personajes.

Esta composición de movimiento, esencial en el montaje, se define en dos aspectos: el técnico y el imaginativo.

El primero define al director que se encierra en su habitación y traza en papel un plano de lo que realizará en

el escenario. El segundo, al director que aborda el espacio escénico conformado y trazando bajo el libre curso de su imaginación y visión creadora.

Estas dos formas de trabajo son válidas y respetables: sin embargo el resultado de las mismas no depende de ellas, ya que un buen trabajo escénico lo será sin importar los procesos o formas a seguir.

Es muy importante que el director sepa cómo va a desempeñar su papel dentro del juego de las relaciones dramáticas, pues muchos creen que un buen montaje es aquel que está cargado de movimientos o cuadros plásticos, y olvidan que todo movimiento, por insignificante que parezca, debe relacionarse estrechamente con una esencia, un significado y una fuerza.

El movimiento escénico corresponde a la acción marcada por el texto, más no la acción al movimiento; o sea, el director no debe subordinarse al movimiento sino a la acción.

5.- Ensayos de ajuste: Después de que la obra haya sido ensayada y dominada en sus escenas y actos debe ser tomada en conjunto y perfeccionada como un todo.

El primer objetivo de estos ensayos de ajuste es el de la regulación del tiempo. Hay que regular los tiempos de

cada acto y del espectáculo en conjunto, para darse cuenta si no se alarga indebidamente. Claro está que la regulación final no podrá hacerse hasta después de que los ensayos técnicos hayan terminado, porque cuestiones como el cambio de escenografía juegan un papel importante en la duración de la obra.

El tiempo y el ritmo del parlamento no dependen solamente de la naturaleza del personaje ni del estímulo emocional; deben también armonizar con el ritmo y el tiempo de la escena y la obra.

Una de las principales razones por las que muchas producciones de aficionados se "cuelgan" en su desarrollo, es la de que los actores poco experimentados "pierden el pie" dado por su compañero en escena. Tales actores esperan hasta que éste haya terminado de decir su parlamento y su voz se haya apagado completamente antes de que él inicie su respuesta. Esto crea una pausa entre ambos parlamentos.

Esta pausa puede ser efectiva cuando es premeditada y responde a un fin, pero cuando sólo es resultado de un mal hábito hace lenta la escena y provoca que la representación "se cuelgue".

Otra falta muy común entre los actores que no tienen la debida preparación consiste en dejar caer las terminaciones.



El aficionado tiende a arrastrar su voz y a dejar que su parlamento se apague al final.

Esta practica hace que haya una mala comunicacion con el publico, ya que este dificilmente puede entender sus palabras. Este defecto, al igual que el de no captar rapidamente el "pie", contribuye al efecto de hacer que la representacion se "cuelgue".

El unico remedio es una ejercitacion continua.

6.- Ensayos tecnicos: Los ensayos tecnicos, dedicados al perfeccionamiento de los detalles de produccion, incluyen el cambio de escenografia entre los actos, el ajuste de iluminacion, la anotacion de los efectos de sonido, la manipulacion de la utileria y otros aspectos. Cabe aclarar que al tratarse de la produccion de una obra realizada por adolescentes en un taller teatral, ellos seran los encargados de elaborar conjuntamente con el maestro-director todo lo relacionado con el diseno de vestuario y escenografia, asi como el uso de la iluminacion adecuada, cuidando que concuerden armoniosamente con la puesta en escena.

Es recomendable utilizar materiales de poco costo o de desecho, ya que generalmente no se cuenta con un presupuesto destinado para la realizacion del montaje.

En estos ensayos, el maestro-director debe hacer repetir el manejo de cualquier elemento hasta que sea debidamente dominado. Si hay acotaciones e indicaciones difíciles o complicadas, deben ser ejecutadas repetidamente hasta asimilarlas.

7.- Ensayos generales: Si los ensayos de ajuste y técnicos se efectúan debidamente, los ensayos generales podrán convertirse en representaciones evaluatorias en donde el maestro-director tendrá la ocasión, en caso de ser necesario, de corregir fallas de acoplamiento en textos y movimiento, o bien, pulir matices de interpretación.

Los ensayos generales deberán desarrollarse exactamente de la misma forma que las funciones públicas.

Es conveniente invitar a un número limitado de espectadores, con el fin de que todos aquellos que participan en la puesta en escena se habitúen a estar frente a un público, a la vez que conocen su reacción. De esta manera se propicia la retroalimentación que llevara al adolescente a la autocritica y, por ende, a la critica general de trabajo grupal.

8.- Una vez que se ha decidido el lugar, el día y la hora del estreno de la obra, se designara a los encargados de colocar y repartir el material promocional que bien puede ser realizado por medio de carteles, volantes, invitaciones

verbales a los estudiantes en los salones de clase, etcétera.

En algunas ocasiones la difusión puede ir más allá de la escuela, con el propósito de proyectar hacia el exterior un mensaje cultural, en donde la finalidad sería enriquecer la experiencia emocional que implica la presentación de la obra a diferentes tipos de público.

De esta manera, el adolescente obtiene una recompensa a su esfuerzo, dedicación y esmero, ya que el reconocimiento de quienes presencian su espectáculo influye para que el estudiante tenga seguridad en sí mismo, confíe en lo que hace y desarrolle su personalidad, lo cual le ayudará no sólo a acreditar una materia en la escuela, sino en el transcurso de toda su vida.

## C O N C L U S I O N E S

Deben aprovecharse al máximo los recursos que el teatro posee y ponerlos al servicio de la integración emocional del adolescente. Es indiscutible que el teatro es un gran apoyo en la formación integral de los estudiantes, ya que les proporcionará los elementos para conocerse y reafirmar su personalidad, además de que les ayuda a romper un gran número de inhibiciones que les impiden expresarse corporal y verbalmente.

La práctica teatral permitirá que el estudiante experimente diferentes vivencias, manifestando y recogiendo experiencias nuevas. El alumno aprende a trabajar en equipo, desarrolla su capacidad de juicio analítico, adquiere útiles conocimientos que enriquezcan su desarrollo cultural y social.

Ya en el siglo XVI, San Felipe Neri junto con los jesuitas, reconoció las características didácticas que posee el teatro en la educación de los jóvenes a su cargo. Como es posible que, a casi una década de finalizar el siglo XX parece necesario repetir las virtudes del teatro, debido a la falta de una clara política cultural en lo que a educación se refiere, ya que para el sistema educativo actual es prioritario capacitar mediante carreras terminales de carácter técnico a jóvenes estudiantes con el fin de integrarlos rápidamente a la vida productiva del país.

Las actividades artísticas y en especial la práctica teatral deben ser materias que se deben impartir en las escuelas de enseñanza media superior con carácter obligatorio. Esto por lo menos debería ser en el primer semestre de bachillerato y posteriormente tomarse en forma opcional.

El taller de teatro con adolescentes de bachillerato deberá tener un horario comparable con el de las demás materias obligatorias del ciclo académico.

Este taller teatral también debe de contar con la infraestructura idónea para el mejor ejercicio de sus funciones: instalaciones adecuadas, presupuesto, difusión de las actividades, etcétera.

Estas propuestas implican que debería incrementarse la contratación de profesores para ampliar la planta docente. Estos maestros deberán poseer una formación a nivel profesional, es decir, se deberá evitar la contratación de aficionados o profesores improvisados que deterioran los objetivos del teatro con adolescentes.

Nos preocupa seriamente la supervivencia del teatro y de todas las actividades artísticas dentro de la currícula académica de las instituciones de nivel medio superior.

En el caso del Colegio de Bachilleres, institución en la que trabajo desde hace 11 años, las actividades artísticas pertenecen al área paraescolar, dicha área es paralela a la académica pero sin valor curricular.

El principal problema es que no existen horarios estructurados para el desarrollo de nuestra actividad.

Dado su carácter de actividades para curriculares y voluntarias, los talleres de teatro han sido vistos al igual que los demás talleres artísticos como actividades poco importantes, rellenadoras de tiempos muertos, se nos pide cubrir tres programas diferentes dirigidos a alumnos principiantes, intermedios y avanzados, esto no es posible ya que tenemos que formar nuestros grupos dependiendo del tiempo de que disponen los alumnos después de sus materias académicas. Se ha presentado el caso de autoridades que no consideran la importancia de las actividades artísticas, en especial del taller de teatro, así que el maestro tiene que luchar contra la censura, la falta de espacio y presupuesto para llevar a cabo la puesta en escena.

Estos obstáculos logran atenuarse gracias a la entrega y entusiasmo de los alumnos.

Un maestro de teatro con adolescentes debe tener una verdadera vocación y respeto a su trabajo. Debe conocer y comprender al adolescente, ya que la relación maestro alumno

en un taller de teatro se da en un marco de confianza, amistad y respeto mutuos.

El teatro estudiantil tiene como finalidad tambien, proporcionar al alumno la oportunidad de conocer, experimentar y establecer nuevas formas de comunicacion; primero con sus companeros de grupo, despues con su comunidad, y luego, como consecuencia con su medio social.

A traves de la practica teatral el alumno podra despojarse de sus limitaciones para establecer y mejorar sus relaciones interpersonales: a la vez que esta le sirve como portavoz para manifestar lo que sabe, piensa, siente y quiere comunicar a sus semejantes.

Es muy importante que la actividad teatral realizada en un principio dentro de los muros de los colegios salga y lleve su mensaje artistico, cultural, cientifico y humanistico a otras instituciones, parques publicos, barrios, orfanatos, hospitales, penitenciarias, etcetera, a manera de un "teatro trashumante"; que trasponga su recinto academico y busque entablar una comunicacion mas directa y verdadera con los miembros de su sociedad.

Un teatro que no solo se conforme con llevar un mensaje artistico sino que de una manera analitica, afronte y confronte las necesidades y los problemas de sus



comunidades, a la vez que proponga las posibles soluciones de los mismos.

El teatro permite integrar al adolescente a su medio familiar, escolar y social, a través del conocimiento y experiencia que le proporciona la dinámica de grupo que se establece en la realización de un trabajo artístico colectivo. Esta dinámica será orientada a fomentar un teatro donde el estudiante desarrolle y ponga en práctica su espontaneidad y actitud creadora en beneficio de su formación integral como individuo.

Aquí lo importante no es la exhibición ante un público que espera que le amenicen la ocasión, ni la subordinación del espectáculo a una temática impuesta por la fecha que se celebre en el calendario político o cultural.

Es necesario validar plenamente la educación teatral, logrando un espacio de libertad en el que habrá de ponerse en juego la formación integral del educando. Ejercer esta idea educativa del arte en una institución de educación formal, exige que ésta asuma la voluntad política de renunciar, en esta área del quehacer educativo, al métrico criterio de la eficiencia terminal.

Desgraciadamente el panorama se presenta desolador. El gran plan de política cultural de un país que se encuentra en proceso de modernización debería ser la preservación del

teatro con adolescentes y en general de todas las actividades artísticas, que corren el peligro de desaparecer ante el embate de la "modernidad".

Por ejemplo, se evidencia que a nivel de enseñanza media materias como música y artes plásticas posiblemente desaparezcan en poco tiempo, ya que en la actualidad se les ha disminuido las horas de clase. Asimismo es claro que, en lo que va del presente sexenio los medios masivos de comunicación como radio y televisión han clausurado los pocos programas culturales que transmitían.

Para finalizar sólo resta decir que ante esta visión general que puede sonar pesimista pero que es real, y retomando el tema de esta tesis que es el teatro con adolescentes, concluyo que una solución debe suponer voluntad política y tener clara una política cultural de, por y para adolescentes.

**APENDICE DE ENTREVISTAS**

Entrevista al escritor Hector Azar, Director del Centro  
de Arte Dramático, A.C. (CADAC).

Pregunta: Maestro Azar. ¿Cómo surgió Teatro en Coapa?

Respuesta: De una manera meramente circunstancial, yo era profesor de Literatura y maestro fundador de la preparatoria núm. 5, cuando el licenciado Raúl Pous Ortiz, que era el director general de las preparatorias, se pidió que organizara un grupo de teatro. Yo no tenía mayor conocimiento de la materia y vi la posibilidad de empezar a practicarlo aprendiéndolo junto con los muchachos.

Así surgió en 1955, año en que se dio la primera función siempre pensando en el elemento humano que lo realizaba, en este caso, el estudiante preparatoriano, esto es, el estudiante adolescente y en función de esta característica, la adolescencia que quería hacer teatro.

Desde luego, esa edad requiere de una atención máxima, requiere saber en qué consiste ser adolescente y que es lo que el adolescente espera, no solamente de sus maestros de actividades estéticas, sino de sus maestros en general.

Una información que lo ayude a construirse intelectual y emocionalmente, ya que la adolescencia se caracteriza como

\* Entrevista efectuada por Ma. del Carmen Herrera el 30 de agosto de 1989 en la oficina del CADAC.

un "torrente emocional", una etapa de severa confusión, que si no se resuelve de una manera efectiva, sana, convincente, puede causar serios problemas en las personas.

Así surgió propiamente el Teatro en Coapa y, a través de diez años, fuimos en cierto modo formando una teoría, una práctica, de lo que podría ser un concepto de teatro estudiantil con adolescentes y para adolescentes.

P: ¿Cuales considera que son los objetivos del teatro estudiantil a nivel medio superior?

R: El teatro educacional se refiere a la correcta utilización del teatro, en tanto ayude a la formación emocional e intelectual del alumno y en cuanto propicie la expresión de sus pensamientos y sentimientos con finalidades comunicadoras.

El teatro educacional se propone: Servir de vehículo entre el alumno y la universalidad de los conceptos hombre, sociedad, nación, país, mundo; dotar al alumno de determinada dosis de capacidad analítica que lo conduzca a la objetivación de sus juicios, ya que el teatro, como suma de artes, queda propuesto como la forma más completa y compleja de expresión de los problemas humanos.

Asimismo, utilizar el teatro como recurso eficaz de incorporación de valores a su vida personal y social, y con

el asumir axiologías éticas, ideologías políticas de fondo conductual, que el teatro procura mediante la homogenización de los conjuntos juveniles que lo animan a contribuir a la formación integral de las generaciones. Esto es, que el jardín de niños "haga teatro" dejando fluir la libre expresión infantil; que el niño aprenda a expresar con libertad el extraordinario teatro mágico de su mundo incipiente, plétórico de imágenes originales y nitidas. Que el puberto se acerque al teatro para "aprender divirtiéndose" aprovechando constructivamente su ocio, mediante la organización de clubes y talleres teatrales; que el adolescente lo practique para vencer resistencias inhibitorias que lo ponen a merced del entredicho en su circunstancia familiar y social; que los jóvenes de educación superior utilicen el trabajo teatral para llevar a extramuros de su instituto universitario o técnico las informaciones que recogió del aula, y que los demás de su comunidad -campesinos, obreros, trabajadores de oficio calificado- utilicen y aprovechen su mensaje, en la búsqueda de superiores formas de vida.

La finalidad última del teatro educacional va orientada hacia la comunidad del estudiante con su circunstancia social, en la tarea común de descubrir juntos mejores posibilidades de convivencia; ofrecerle a la comunidad

formas conscientes e inmediatas de conocimiento y con ellas romper los límites mutiladores de la ignorancia.

Hay que provocar la fiesta de la juventud y la cultura, sin interferencias demagógicas ni habilidades manipuladoras, preparar al estudiante para el trabajo y no únicamente para el consumo, subrayando la importancia del grupo por encima de las individualidades.

La etapa adolescente es peculiarmente de afirmación individual, es una etapa en donde la más grande preocupación del adolescente es saber no solamente cómo es él intelectualmente, emocionalmente, sexualmente, biológicamente, económicamente, políticamente, artísticamente o científicamente. No solamente es la máxima preocupación de un adolescente preguntarse, ¿qué soy? sino ¿qué voy hacer?, ¿de qué voy a vivir?, no nos estamos refiriendo a preocupaciones profundas de carácter filosófico de "cuál va a ser mi papel en la vida" sino "cuál va a ser mi papel en la vida inmediato, real".

Nunca olvidemos que salimos de la preparatoria sabiendo muchas cosas, muchos datos de carácter artístico, de carácter científico, que son las dos ramas del conocimiento; pero no salimos aptos para desempeñarnos en algún trabajo. Esta es una de las grandes contradicciones de la educación preparatoria.

No creo que un muchacho que salga de la preparatoria pueda encontrar fácilmente trabajo, casi siempre están subempleados o bien empleados en trabajos menores.

Lo importante es eso; que el muchacho al salir de la preparatoria sabe muchos datos, pero con ninguno de ellos puede comenzar a vivir. Entonces, en primer lugar está ver cómo se ubica el muchacho primero ante sí mismo y luego ante sus circunstancias.

Por eso decimos en un momento dado que advierta, a través de la práctica del teatro estudiantil, que él es necesario en el grupo pero no indispensable y que en un momento dado no diga "si yo no voy, no se hace". No, debe saber que, aunque no vaya, hay otro que lo hará por él y muy probablemente mejor que él.

Este es un objetivo fundamental, el adolescente debe entender que es más importante el conjunto que la individualidad. Sobre todo en un trabajo como el teatro en donde se reúnen todas las artes y en donde se reúnen todas las técnicas, eso es lo maravilloso del teatro.

Un grupo de teatro estudiantil preparatoriano bien conducido, es una forma celular de gobierno democrático donde el profesor, más que ser un enérgico proponente de acciones, es un coordinador de esfuerzos.



Por eso el ser maestro-director de teatro estudiantil es una de las cosas más difíciles -se lo digo sinceramente-, porque exige destacadas cualidades para coordinar esfuerzos y de ahí el grupo sabe si llega a un éxito o a un fracaso. Y no estoy hablando de éxito o de fracaso más allá del aplauso, entonces ¿cuál sería este éxito?, pues que los muchachos que intervinieron en la puesta en escena adquieran una experiencia intelectual, emocional y aun sexual de manera inapreciable que los ayude a crecer. Arte y educación constituyen un binomio eficaz que trata de los signos y los significados (lo que se halla en el lugar de otra cosa) de los fenómenos. El arte maneja símbolos v. la mayor parte de las veces, el elemento simbólico está ligado a la naturaleza pensante del ser humano; de ahí la condición educacional del símbolo en el arte. Esto lo debe conocer y analizar el maestro de teatro, como una necesidad que determina y justifica su desempeño profesional.

No se debe pretender hacer niños o adolescentes "actores", en el mismo sentido con que el teatro profesional busca vocaciones y desempeños. El teatro educacional es ante todo un auxiliar didáctico de carácter formativo-informativo, al servicio del adolescente que lo practica.

P: Maestro, usted estuvo muy cercano a la creación del Colegio de Bachilleres, ¿por qué cree que los talleres

artísticos se establecieron con carácter de materia optativa?

R: Siempre han sido las actividades artísticas contempladas de una manera posterior a las actividades meramente académicas. Yo considero que esto es una herencia muy marcada del siglo XIX, en donde dedicarse a las artes era signo de que "la cosa estaba mal". Es la imagen que todavía conserva la mayor parte de la gente, lo mismo en la ciudad que en la provincia. Del poeta como un bohemio puro "de noble corazón y gran cabeza", que está en torno de una mesa de cantina ya con sus copas encima.

Esa imagen ha sido terrible, la "del poeta que cruza el pantano y no se mancha", porque su plumaje es de los que no se mancha, todas esas cosas fueron tan terribles en el siglo pasado! el poeta maldito como herencia de los franceses, aquí que quería destruirse a toda costa y esto traumatizó a la gente.

Claro que el poeta escribe cosas y yo me estresezco porque tengo necesidades emocionales, como las tuvo ese poeta que expresó de una manera sublime y bella sus sentimientos.

Pero vamos un poco más allá, vamos a analizar la psicología del artista y veremos que el artista contemporáneo es otro, es un hombre más comprometido con su

realidad y no anda ofreciendo el pecho para que lo incrusten de balazos.

Ahora es más intelectual, en el sentido de que es más racional porque ya se preocupa de qué va a comer, esto desde luego tiene mucho que ver con las gentes que hacemos teatro.

Uno de los grandes problemas de la educación en México es que las personas que la manejan, ya sea a nivel primaria, secundaria o bien preparatoria, no han descubierto todavía al teatro como un recurso magnífico para formar al estudiante. se sigue pensando que el teatro es hacer una comedia musical, o un espectáculo de rock con el fin de distraer, y el teatro antes que nada es un medio de comunicación. Si nosotros, por ejemplo, le propusieramos al Consejo Nacional Técnico de la Educación un teatro adecuado para kinder, primaria, secundaria, preparatoria, no harían caso y va a terminar el siglo XX y todavía no está programado de una manera racional; por ende, el nivel medio superior tiene que reflejar esta actitud.

Yo pienso que en los años 50, 60, cuando se organizó el teatro estudiantil preparatorio y el universitario desde la Universidad de México fue un "golpe" a esta actitud inerte del gobernante educacional.

Y pensar que si hacemos teatro, van a decir que "queremos hacer un pueblo de artistas". No, que descurran

que el maestro, al dar clases, está asumiendo una serie de caracteres de tipo teatral que si no los sabe manejar va a ser el peor maestro que reciba ese grupo, que si tiene idea de cómo hablar, de como moverse, informando acerca de la física o de las matemáticas, los muchachos van a entender mejor.

Entonces ¿por que en un momento dado no se toma en cuenta eso? pues porque ha sido una lucha muy tremenda que desde luego no ha sido consumada, ya que piensan que el meter teatro en la preparatoria es decir: "no, siempre no vas a ser ingeniero eléctrico, médico, abogado, mejor se artista, porque ya ves ¡cuanto éxito tienen los artistas y qué vida escandalosa y tan sensual llevan y cuantos autógrafos firman!". No se trata de eso, vamos a arrancar esa idea de las personas que desde hace 50 años o más viven manejando los programas educacionales.

Por eso una institución nueva como puede ser el Colegio de Bachilleres, o bien, el Colegio de Ciencias y Humanidades, si en determinado momento acusan otro sentido, no pueden quedar tan fácilmente fuera de estos criterios. Sin embargo, no hay preparatoria en México en que no existan grupos de teatro, y si hay muchas secundarias y primarias que no tienen idea de lo que es el teatro, salvo a través de esos siniestros festivales escolares en donde distraen sin conciencia a los pobres niños de Corregidora Domínguez con

sus arrugas pintadas con lápiz de ceja... esas son canalladas!.

De ninguna manera se aproximan así a los héroes que han hecho la patria; al contrario, así nada más los inutilizan, pero dígalo usted a los maestros y lo acusarán de reaccionario o de esto o lo otro. Este es un problema estrictamente imputable al estado educativo, a un estado que de la revolución para acá, no ha tenido una idea precisa de lo que es el teatro como recurso educacional.

Les interesa mucho más el cine, la televisión, no para comunicarse sino para manipular a los maestros, y el teatro es un medio de concientización. Creo que en el fondo de todo esto existe esta razón, es más fácil gobernar a un pueblo así, tan caótico como el nuestro, que darle elementos de conciencia para su crecimiento y su desarrollo, y ahí están los periódicos a la vista y ahí está el abstencionismo.

Es indudable que las actividades artísticas son un complemento primordial en el desarrollo integral del ser humano, el adolescente es una persona con una cantidad de efervescencia intelectual y emocional impresionantes y, por medio del arte, se puede aprovechar toda esta energía.

P: Maestro, ¿quisiera agregar algo más acerca de la manera en que el teatro puede influir en la personalidad del adolescente?

R: Sí, influye en muchas formas, no digamos nada más que en aspiraciones tan plenas como el darse cuenta de que es más importante el grupo que la persona, pero por ejemplo en el manejo de su narcisismo por decir algo, hay muchachos muy inhibidos y hay muchachas muy exhibicionistas. Por tanto, con una práctica teatral indicada se les ayuda a romper resistencias psicofísicas, a que descubran por qué le tienen miedo a la vida, por qué cuando se paran frente a un grupo no pueden hablar.

Detrás de cada uno de nosotros hay una carga muy grande, en donde la información acerca de la vida desde la casa, desde la escuela ha sido inadecuada; por eso hace crisis en la adolescencia y hay muchos que no pueden decir ni su nombre.

Desde Coapa, tengo la experiencia de un muchacho que tardó en hablar seis meses y siempre que le preguntaba algo se contestaba con movimientos de cabeza. Hasta que una vez habló y comenzamos a gritar como locos y a llorar de emoción, ¿pero qué problemas no tenía detrás de sí! son problemas que, desde luego, no se resuelven de la noche a la

mañana y que el muchacho venía arrastrando en "esa calle larga" que hay detrás de cada uno de nosotros.

Definitivamente, el teatro ayuda muy efectivamente a tener seguridad y, por supuesto, también ayuda al exhibicionista, al que todavía no le preguntamos y ya está llamando la atención.

Aquí no es cosa de que "tú eres el más capacitado, porque eres el más bonito o porque eres el que mejor actúa". No, este tipo de teatro no maneja estos valores. "date cuenta de que le tienes que bajar a tu exhibicionismo que te puede llevar inclusive a la autodestrucción, a tener que delinquir para llamar la atención, date cuenta que aparte de esos valores de que la gente se fije en uno, hay otros más trascendentes que tú puedes hacer para que se fijen en ti, como constructor, como aportador, no como explotador de tu ego".

Por supuesto que creo que todas las actividades estéticas son muy importantes, pero el teatro, al resumirlas y contenerlas a todas ellas, posee una responsabilidad mayor.

He sido profeta en mi tierra, ya que cuando yo era adolescente fui muy inhibido: cuando se tocaba un examen oral no me reprochaban porque me defendía, pero me ponían seis o siete y, si era escrito, me sacaba diez.

Para mí la comunicación era una cosa tremenda. Por eso digo que al primero que ha ayudado emocional e intelectualmente al teatro es a mí.



**Entrevista a la LIC. ALEJANDRA ZEA PRADO, Jefa del  
Departamento de Educación y Actividades Artísticas  
de la Dirección de la Unidad Académica del Ciclo  
de Bachillerato del Colegio de Ciencias  
y Humanidades.**

**Pregunta:** ¿Cómo surge la actividad teatral en el Colegio de Ciencias y Humanidades (C.C.H.)?

**Respuestas:** Cuando se crea el C.C.H., que es una dependencia de relativa creación dentro de la U.N.A.M. (1971). Surgió con base en un proyecto muy innovador dentro de la educación, ya que en el sistema de enseñanza-aprendizaje resalta el aspecto formativo del adolescente y no solamente la transmisión de conocimientos. El estudiante se convierte en el promotor de su propio aprendizaje, porque participa activamente en el trabajo escolar.

Esto significa que debe asistir regularmente a clases, estudiar, leer, formular preguntas, discutir, analizar, exponer, investigar, criticar, solucionar problemas, elaborar conclusiones, es decir, "aprender a aprender".

Sin embargo, las artes no son contempladas dentro del plan de estudios. Posteriormente se crea el Departamento de

\* Entrevista realizada por Ma. del Carmen Herrejón el 5 de febrero de 1990, en las oficinas de C.C.H.

Difusión Cultural en donde se contempla la necesidad de crear, en los planteles, actividades como educación física y algunas disciplinas artísticas, entre ellas el teatro, con el fin de apoyar la formación integral del adolescente.

Dichas actividades no tienen valor curricular, como en la Escuela Nacional Preparatoria, sino que son totalmente optativas: a quien le interesa el teatro "lo toma" o "no lo toma".

Los maestros son libres en relación a la manera como imparten su clase, ya que no existe ningún programa de estudio. Se está tratando -y pensamos que es primordial- que se cree un Área en donde se contemplen las actividades artísticas de manera obligatoria, por lo menos para los alumnos del último semestre que elijan una carrera profesional en arte.

P: ¿Considera que dentro de la currícula académica debería ser obligatoria el área artística?

R: No, debería de ser obligatoria y con valor curricular sólo para los muchachos que cursan el último semestre y que van a continuar sus estudios en alguna de las profesionales especializadas en arte con que cuenta la U.N.A.M. para los demás alumnos, que las actividades artísticas sigan siendo optativas, con el fin de alcanzar

los objetivos de enseñanza-aprendizaje que posibiliten una mejor formación educativa en el adolescente.

P: ¿Por qué es importante que los adolescentes practiquen las actividades artísticas y en especial formen parte de un grupo de teatro?

R: Porque la práctica teatral fomenta el trabajo en equipo, el cual requiere de la colaboración de todos los miembros del grupo, además les proporciona una disciplina y una responsabilidad.

Lo que sucede con estos grupos optativos es que, cuando comienza el año escolar, ingresan 50 o 60 alumnos, de los cuales algunos se imaginan que serán famosos o porque en su casa les dicen que son muy bien parecidos o porque creen que podrán ir a Televisa, etcétera.

En fin, son muy diversos los motivos por los que acuden a la clase de teatro. En el momento en que ellos ven que requieren de una disciplina, de educar su voz, su cuerpo, leer, memorizar y que hay todo un trabajo detrás de una puesta en escena empiezan a desertar, quedándose los muchachos a los que realmente les interesa la actividad. Uno de los objetivos principales del plan de estudios del C.C.H. es crear en el alumno el desarrollo del sentido crítico, de tal manera que el conocimiento les sirva para transformar la sociedad y el teatro es uno de los elementos

que más sirven para el logro de dicho objetivo. Simplemente, cuando los equipos de teatro se presentan en diferentes centros culturales, plazas públicas, escuelas y hasta en reclusorios, ya están realizando un trabajo social.

La mayoría de obras que se representan son latinoamericanas y mexicanas; también contamos con tres o cuatro obras escritas por los alumnos, en donde hablan de los problemas de su entorno social, y otro porcentaje es de obras clásicas que la mayoría de las veces son adaptadas de acuerdo a la época actual en cuanto a su significado.

P: ¿Existe algún presupuesto destinado para la actividad teatral?

R: Sí. El presupuesto es variable; se destina mediante una preselección de los trabajos, quedando cinco grupos por plantel.

Cuando ingresé a trabajar al C.C.H. había maestros que estudiaron dos años en Bellas Artes y por consiguiente no terminaron la carrera, lo que provocaba que el conocimiento fuera "muy disparate". Otros maestros eran amigos de "fulanito" y el director los metía a dar clases de teatro. Ahora tratamos de que ingresen maestros que realmente tengan una curricula académica.

Dado que el plan de estudios del C.C.H. busca constantemente nuevos métodos de enseñanza para que los alumnos "aprendan a aprender", surge la necesidad de aprovechar al teatro como un valioso apoyo didáctico para que, por medio de él, los muchachos aprendan a corregir el idioma nacional en los talleres de lectura y redacción. Por tal razón los maestros de teatro, aparte de coordinar su grupo, proporcionan asesoría a los maestros de otras áreas y a muchachos que dirigen obras teatrales. Anualmente realizamos una muestra de los mejores trabajos, la cual está dividida en tres categorías: grupos dirigidos por maestros especialistas, los dirigidos por maestros de áreas académicas y los dirigidos por los propios alumnos que, aunque parece increíble, en muchas ocasiones un trabajo desarrollado por los estudiantes posee tanta calidad como el del maestro, ya que lo realizan con mucha entrega y cariño.

Para los talleres dirigidos por maestros este año se destinaron doscientos mil pesos; para las obras dirigidas por maestros de otras áreas cien mil; y para las obras dirigidas por alumnos 50 mil.

P: Desde su punto de vista, cuáles serían las características que debe reunir un maestro de teatro con adolescentes?

R: Antes que nada, debe poseer una formación académica sólida. Por otro lado, debe ser lo bastante flexible para poder entender la forma de pensar y sentir de los alumnos, ya que muchas veces los muchachos por medio de ejercicios teatrales plantean sus problemas personales.

Por tal razón, el maestro tiene que ser una persona lo bastante madura y cuerda para poder manejar esto, porque ellos a veces tienen problemas de violación, drogadicción, alcoholismo, etcétera, cuestiones terribles; sobre todo en los medios en que se encuentran ubicados los colegios.

Tal es el caso del plantel Oriente, por ejemplo. Si el maestro de teatro no es una persona comprometida con su trabajo, puede perjudicar seriamente al adolescente, sobre todo en una materia como es el teatro que se presta tanto a llegar a los límites más sensibles del ser humano.

Hay que ser respetuoso y nunca confundir la cuestión personal con el trabajo.

P: ¿Cuáles son los objetivos generales del teatro en el C.C.H.?

R: Que el teatro sea parte de la formación integral del alumno, independientemente de la carrera que ellos vayan a seleccionar.

Que sea un recurso eficaz para el estudiante que lo practica, y que por medio de él pueda descubrir y desarrollar su creatividad e imaginación.

Es de suma importancia que el alumno sea orientado vocacionalmente, porque es terrible ver la cantidad de escuelas y academias que están haciendo teatro con un desconocimiento total de lo que es la carrera de arte dramático, ya que se han creado muchos mitos en relación al artista.

P: ¿Por qué se habla de que las actividades artísticas son un complemento educativo en la personalidad del adolescente?

R: No pienso que sean un complemento, son parte esencial de la personalidad del adolescente. Cuando se utiliza la palabra "complemento" es como en un segundo lugar, como que lo más importante es la formación académica, el conocimiento de la ciencia y las humanidades, y quizá después vas a complementar con una actividad artística.

Pienso que, desde el kinder, el niño debería practicar alguna disciplina artística que le permita desarrollar su creatividad e imaginación y así poder formar, para el futuro, científicos y humanistas creativos; de otra manera el desarrollo del ser humano estaría incompleto.

Si a un niño lo forzas creativamente llegará a ser un gran hombre, por tal razón no pienso que el arte deba ser complemento sino parte esencial de la educación.

P: Aparte de teatro ¿existe en C.C.H. alguna otra actividad artística?

R: Existe la materia de coros; lo que sucede es que no hay una infraestructura para las actividades artísticas, ya que no hay salones para el desarrollo de las mismas. No hay auditorios sino que las salas que hay en C.C.H. se pensaron para dar conferencias o proyectar películas. El espacio no es adecuado para la actividad teatral, así que se trabaja en salones desocupados quitando el mobiliario mientras se imparte la clase.

Dada la gran cantidad de alumnos que hay en C.C.H. (ya que son cuatro turnos) es casi imposible tener salones, además de que nuestros maestros son personal de confianza.

No podemos crear materias como artes plásticas ya que se requeriría necesariamente de salones destinados para dicha actividad. Así que se trabajan materias como coros, música, teatro y danza que permiten reunir más cantidad de alumnos; también existe creación literaria en algunos planteles.



**Entrevista a la LIC. ELOISA GOTTDIENER, Jefa del  
Departamento de Teatro de la Coordinación General  
de Actividades estéticas de la Escuela Nacional  
Preparatoria (E.N.P.).**

**Pregunta:** ¿Cómo surge la actividad teatral en la E.N.P.?

**Respuesta:** Las actividades teatrales nacen el mismo año de haber sido fundada la E.N.P. en el antiguo edificio de San Ildefonso, inaugurado el 3 de febrero de 1858, siendo presidente de la República don Benito Juárez. Así lo manifiestan documentos de la época, como el periódico "El Siglo Diez y Nueve" que publicó una noticia referente a la construcción de San Ildefonso, donde los preparatorianos, para celebrar el 5 de mayo, actuaron en "una función dramática que estuvo muy lucida" debido a que los estudiantes-actores interpretaron acertadamente sus papeles.

Posteriormente, en el año de 1955, se inicia el Teatro en Coapa (en el plantel núm. 5) bajo la dirección del maestro Hector Azar, quien sentaría las bases del futuro teatro con adolescentes. Para 1956 se incluyen las actividades estéticas, pues se superan viejos esquemas

\* Entrevista realizada por Ma. del Carmen Herrejón el 20 de febrero de 1990 en la oficina de Teatro de la E.N.P.

educativos y se atienden diversos aspectos de dichas actividades, como un eficaz recurso en el proceso formativo de los estudiantes.

Para satisfacer ampliamente las necesidades creadas por el nuevo plan de estudios, en lo concerniente a las actividades teatrales, se nombro coordinador al maestro Enrique Ruelas Espinosa, el cual, más tarde, asumiría la jefatura del Departamento de Actividades Estéticas.

P: ¿Considera como un acierto que la actividad teatral sea parte de la currícula obligatoria de los estudiantes?

R: Considero que es muy importante que sea obligatoria por esta razón: porque puede ocurrir que en un momento dado exista algún criterio de segmentar la educación de un muchacho y no dar tanta importancia a la formación integral; desde luego la Universidad siempre persigue tanto la educación humanística, como la científica y la educación artística. Por eso es importante, porque de esta manera se aseguraría su supervivencia.

Nosotros, la gente de teatro, sabemos que éste sobrevive por encima de todas las cosas. Muchas veces se ha "cantado", se ha hablado del amor por el teatro pero, dentro del campo educativo, nosotros entendemos que debido a ciertos criterios se impulsa o deja de ser impulsado.

A veces es también por falta de presupuesto, no por falta de sensibilidad o conocimiento. Lo que sucede es que las autoridades entienden que es necesario, sin embargo, van sintiendo que existen prioridades y, en un momento dado, equivocadamente, se piensa que la prioridad es un desarrollo parcializado del ser humano.

Entonces, la obligatoriedad de la signatura dentro de la currícula lo que hace es preservar ante estos extraños avatares la supervivencia de la misma en la educación integral del muchacho.

Por eso es importante dicha obligatoriedad. Aunque sabemos que la gente que se compromete con el teatro, lo hace sin importar que la actividad sea paracurricular o bien forme parte del plan de estudios.

De cualquier manera, existe la obligación de llevar a una consecución de fines concretos a la actividad misma.

La obligatoriedad de las actividades estéticas le proporciona al docente y al estudiante ciertas garantías de supervivencia no solamente académicas sino políticas.

P: ¿Por qué es importante que los adolescentes practiquen una actividad artística y en especial tomen parte de un grupo teatral?

R: Es sumamente importante, porque considero que nadie puede poner en duda que una actividad artística contribuye de una manera absoluta al desarrollo de la sensibilidad del individuo; ya que es una forma de expresión y de acercamiento a los demás. También es un divertimento e incluso puede ser una profesión.

Entonces, para un adolescente que se está formando (que es lo que nosotros hacemos en el teatro educativo) es definitivamente importante, porque el muchacho adquiere seguridad en sí mismo, ya que se le enseña a interpretar y es una manera de lograr que se acerque a los grandes autores clásicos y contemporáneos.

Otro aspecto muy importante es que el muchacho aprende a trabajar en equipo y este proceso lo puede aplicar a otras circunstancias de su vida que no necesariamente tengan que ver con el arte, sino con la ciencia, las humanidades o la tecnología.

Si nosotros logramos que los productos que los estudiantes realizan posean un contenido que ayude a construir de manera positiva una mejor sociedad, estamos contribuyendo con valores realmente importantes para el desarrollo de nuestro país; de ahí la importancia que tiene para un adolescente aprender a trabajar en equipo.

P: A su juicio ¿cuales son las características que debe reunir un maestro de teatro a nivel medio superior?

R: En primera instancia debe ser una persona realmente preparada que conozca su materia y en este caso al adolescente.

Es decir, un maestro de teatro educativo no es solamente un hacedor de teatro, es un formador de humanos. De ahí que su trabajo posea un doble esfuerzo, ya que tiene que conocer a la "persona humana"; no con esto pretendemos decir que somos psicólogos o que nos creamos psiquiatras ni mucho menos. Lo que sí es fundamental es que tenemos que conocer pedagogía y psicología con el fin de ser hombres cultos, preparados, sensibles.

Para ser profesores de teatro en este nivel se requiere de todo esto, no es suficiente el conocimiento estricto del teatro es necesario buscar el apoyo en otras disciplinas que contemplen la actividad que colaboren para formar un ser humano.

Necesitamos profesores cultos, que no sean improvisados, gente que tenga los elementos para poder transformar positivamente al estudiante que está en sus manos.

P: ¿Cuáles son los objetivos del teatro con adolescentes en la E.N.P.?

R: Contribuir en la formación del adolescente de manera integral, desarrollando su personalidad y así lograr que adquieran seguridad en sí mismos.

Nosotros en la preparatoria no pretendemos formar actores como profesionistas, sino utilizamos el teatro como un medio educativo para que el estudiante se desarrolle como sujeto integral, esa es la finalidad que perseguimos.

P: ¿Dentro de la currícula académica es obligatoria la actividad artística?

R: Apenas estamos instaurando esta obligatoriedad. Desde el punto de vista curricular hemos sido paracurriculares, es decir, no estamos considerados dentro de la currícula obligatoria, estamos tras ello.

Desde hace muchísimos años estamos tratando de que esto se lleve de la teoría a la práctica, se está haciendo un intento más por lograr dicha obligatoriedad dentro de la currícula académica del estudiante. Por lo pronto, nuestros estudiantes se inscriben voluntariamente a los grupos teatrales o a las actividades artísticas dentro de su tiempo libre - tiempo que les queda después de que llevan las materias obligatorias.

En este ciclo escolar estamos aplicando un programa de manera experimental para lograr la obligatoriedad en el cuarto año de bachillerato, se está trabajando con grupos pilotos y estamos tras la respuesta desde un punto de vista pedagógico.

Esto se hace para darnos cuenta si el programa que emprendimos puede llevarse a efecto de una manera absoluta y obligatoria para los cuartos años de la E.N.P.

Desde luego esto implica todo lo que significa planeación educativa, administración y financiamiento que, de alguna manera, lo tendrá que cubrir la Universidad.

Ahora bien, como en la E.N.P. no solamente tenemos teatro sino también otras actividades artísticas el alumno podrá elegir entre una de ellas bajo el siguiente horario: Una hora obligatoria y dos horas no obligatorias a la semana de alguna actividad estética, siendo una hora de teoría y dos horas de taller.

Dentro de las horas de taller se trabajaría una puesta en escena y dentro de la hora teórica se les proporcionaría, mediante un tronco común, la información elemental de todas las disciplinas artísticas que se llevan a cabo en la E.N.P., hasta cubrir un total de ocho horas clase por especialidad al año. De tal manera el estudiante deberá poseer una visión general de lo que es música, teatro, danza

y artes plásticas; una vez que el estudiante posea una imagen global de las especialidades decide a cuál taller práctico se quiere inscribir de manera voluntaria.

Por otra parte diremos que el teatro como apoyo didáctico es un gran recurso pedagógico. Esto lo podemos afirmar con base en la experiencia ya que, como parte de la Secretaría Académica, trabajamos en estrecho contacto con las demás asignaturas, ofreciendo obras de teatro que vayan de acuerdo con las mismas. Por ejemplo, si trabajamos con los colegios de idiomas, los maestros se encargan del texto dramático y nosotros de la puesta en escena. También hemos trabajado con el Colegio de Literatura y hasta con el Colegio de Química.

Si en un momento determinado los colegios tienen una actividad académico-cultural y requieren de algún apoyo, y si nosotros tenemos tiempo, realizamos dichos apoyos académicos.

P: ¿Considera que las actividades artísticas deberían ser obligatorias?

R: Desde luego, como acertadamente menciona el maestro Héctor Azar al decir que la sensibilidad se "bien educa o mal educa".



Si partimos de que todo ser humano es sensible, tenemos que pensar en la manera de educar dicha sensibilidad. Es aquí donde las actividades artísticas son fundamentales para lograr el desarrollo cultural y estético del individuo.

P: Dentro de las actividades teatrales de la E.N.F. existe algún festival en donde participen los talleres de teatro con diferentes puestas en escena?

R: Trabajamos durante todo el año con los grupos estudiantiles.

Tenemos dos formas de presentación, la primera la denominamos "Temporada de Teatro" y la segunda es la "Muestra de Teatro Estudiantil".

En la primera participan todos los trabajos que el profesor logra concluir a lo largo del curso, y en la segunda se elige la mejor puesta en escena. Hemos realizado muestras de teatro mexicano; también organizamos una muestra estudiantil en homenaje al maestro Enrique Ruelas Espinosa.

Este tipo de decisiones las hacemos de manera colegiada con el Departamento de Difusión Cultural que nos apoya por medio de programas y carteles. No contamos con apoyo económico, somos académicos de carrera; si requerimos de algún material, contamos con un "taller-bodega" que se encuentra en la Preparatoria núm. 5 y disponemos de él mediante un inventario.

**Entrevista a la LIC. EDNA OCHOA, Maestra de Taller de Teatro  
del Colegio de Bachilleres.\***

**Pregunta:** ¿Como surge la actividad teatral en el Colegio de Bachilleres?

**Respuesta:** El Colegio de Bachilleres es una institución de nivel medio superior que fue creada por decreto presidencial el 19 de septiembre de 1973.

Dentro del proyecto académico de esta se concibió la existencia de un área de educación artística y deportiva la cual, a pesar de su pretendido carácter formativo, quedó desprendida jurídica y académicamente de la formación que el colegio imparte en su currículo obligatoria.

Así, dicha Área quedó integrada al plan de estudios del colegio como un área "paraescolar", esto es, paralela al área académica pero sin valor en créditos curriculares y, por tanto, inferior a aquella en jerarquía.

**P:** ¿Considera que debería ser parte de la currículo académica esta actividad?

---

\* Entrevista realizada por Ma. del Carmen Herrejón el 23 de marzo de 1980 en el domicilio particular de la Lic. Edna Ochoa.

R: Considero que sí, ya que es de vital importancia para la formación integral del estudiante y no solamente un complemento circunstancial o aleatorio. En este sentido, no sólo el adolescente debe formarse intelectual y artísticamente sino cualquier ser humano.

Es esencial para el adolescente que dicha actividad la utilice como un medio o recurso didáctico, el cual le sirva para conocer y desarrollar todas sus capacidades tanto individuales como sociales.

P: ¿Por qué es importante que los adolescentes practiquen una actividad artística y en especial formen parte de un grupo teatral?

R: Es innegable la importancia de estas actividades para la formación armónica de cualquier individuo, ya que permiten el desarrollo de la sensibilidad, la capacidad crítica y la capacidad para dar respuesta a sus interrogantes vitales, de tal manera que su visión del mundo se amplía a todos los niveles de conocimiento.

Si hablamos de un punto de vista de aspecto formativo, la adolescencia comprende una etapa que implica una confrontación de valores, la niñez y la transición hacia la madurez, donde el alumno cuestiona constantemente al mundo que le rodea y a sí mismo. Por lo tanto el adolescente, al formar parte de un taller o de un grupo de trabajo, esta

aprendiendo a canalizar positivamente sus inquietudes con el fin de aprovechar sus cualidades y su capacidad de trabajo e interrelación con sus demás compañeros.

Esto le permite desinhibirse, tener seguridad en sí mismo, aprender a manejar su cuerpo, desarrollar su intelecto, a ser solidario con los demás y a darse cuenta de que no es un ser aislado, sino que es parte de un equipo de trabajo con el que puede compartir las actividades tanto lúdicas como intelectuales que el teatro posee.

En cuanto al aspecto socializador, el trabajo en equipo permite al alumno relacionarse primero con sus compañeros, luego con su comunidad, hasta con un público en general, mostrando en su trabajo las relaciones sociales, tanto a nivel alumno como alumno-actor y así sucesivamente. Asimismo, mostrando además su capacidad de trabajo, compañerismo, movilización y resolución de problemas etcétera, de afirmarse como elemento de un trabajo y al mismo tiempo ser un ente responsable con sus actividades y compañeros, con su sociedad y para sí mismo.

En el trabajo, el hombre se va haciendo hombre, capaz de ser perfectible y por lo tanto de modificar conductas, de poseer más conocimientos, de comprender más la condición humana para poder dar respuestas a su propia existencia, con capacidad de discernimiento; dejando la alienación, el

consumismo y acercándose a valores fundamentales. Sin embargo, creo que para que esto se logre no bastan las buenas intenciones a los grandes proyectos, sino que debe haber condiciones objetivas para el desempeño de tan importante labor. Así, considero que es necesario ir al reencuentro de estos valores sin falsas demagogias ni autoritarismos.

Es fundamental que las condiciones posibiliten esto, como también con libertad, entendida esta como responsabilidad, democracia y disciplina.

Se necesita educación no solamente para el adolescente sino para toda nuestra sociedad.

P: ¿Cuáles serían las características que requiere un maestro de teatro?

R: Ante todo que tenga vocación y que esté bien preparado para esta actividad, esto quiere decir que el dar un taller no es cuestión de "tener una chamba", sino que se realice el maestro en este trabajo, que sepa que contribuye a la educación de nuestros jóvenes y de la sociedad en general.

P: ¿Qué tipo de satisfactores ha obtenido en su trabajo teatral con adolescentes?

R: Ante todo conocer a los alumnos más profundamente -cosa que es difícil en una materia académica-, ya que la relación maestro-alumno es diferente. Aquí se está en contacto más estrecho con el alumno por el tipo de trabajo que desempeñamos, se está en constante comunicación y retroalimentación, en donde aprendes y enseñas, dándote cuenta de la gran capacidad expresiva que tienen los adolescentes, su entrega al trabajo, sus problemáticas, inquietudes, etcétera.

Hay una convivencia fuera de convencionalismos estrechos, esto es, hay un encuentro que se traduce en conocimiento, amistad y respeto frente a otros seres humanos.

P: ¿Cuáles han sido los principales problemas que ha tenido que afrontar en su trabajo?

R: A nivel institucional, y no solamente en el Colegio de Bachilleres, la deficiente estructuración de horarios que te hace pensar: "si se dice que las actividades artísticas son un área considerada como paralela a la académica, ¿por qué se planean a horas en que el alumno no puede asistir?". Lo contradictorio es que se nos exige cubrir tres programas diferentes, dirigidos a alumnos principiantes, intermedios y avanzados y la realidad es que tenemos que reunirlos a todos en uno o dos grupos, dependiendo del tiempo de que

disponemos despues de sus materias academicas, sin importar a que programa pertenecen.

Ademas en la programacion de actividades se tiene que mostrar una puesta en escena semestralmente. Asi que, con tan poco tiempo, el cumplimiento de la teoria es limitado.

En este sentido existe una gran contradiccion, ya que los programas son tan ambiciosos teoricamente y practicamente que parecen propios de un nivel universitario. Esto no es posible ya que el alumno no tiene el nivel para comprender conceptos tan especializados, pues de lo que se trata es de que el programa se adapte a las necesidades objetivas de un taller de teatro.

Es necesario un programa en donde la teoria se plantee desde un punto de vista psicopedagogico, para que el adolescente sea motivado gradualmente hacia el conocimiento del teatro.

A esto me refiero cuando hablo de que debe haber condiciones satisfactorias para que el alumno se sirva de las actividades artisticas.

Tambien se dan casos de que no hay un lugar especifico para dar un taller porque te dicen: "no hay espacio, esta ocupado por las otras materias", o te encuentras con los otros maestros y no consideran la importancia de tu

actividad o simplemente los padres de familia o las autoridades del plantel. Entonces, por eso digo que falta educación y precisamente más en los que se suponen educadores.

Creo que las actividades artísticas están mal planeadas ya que existe una contradicción entre los objetivos y las condiciones para que se logren. Además, no solo eso es un problema, te enfrentas con que no hay presupuesto para las puestas en escena, no hay espacio adecuado para presentarlas, hay censura para representar las obras precisamente por personas que no conocen lo que es el teatro y tienen una idea falsa de lo artístico.

En fin, son bastantes problemas los que en buena medida se pueden resolver, sin embargo, no se hace porque hay un desconocimiento teatral del taller o simplemente por apatía. Pero con todo y eso, el teatro se realiza y es por los alumnos.

Por otro lado, al interior del taller, cuando ingresan los muchachos, te enfrentas con graves problemas inhibitorios, psicomotores, de inseguridad, resistencia a la participación, etcétera. Pero de los que considero más graves son aquellos donde el alumno carece de comprensión en la lectura, tienen un rechazo total en la mayoría de los casos a los libros, poca riqueza lexicográfica, no tienen



educación artística y por lo tanto su información sobre esta es falsa, alimentada por el consumismo y los medios de comunicación pasiva.

Sin embargo, cuando los muchachos se enfrentan a ejercicios y al saber teatral, y empiezan a trabajar sobre un ejercicio, una improvisación o una puesta en escena, se sorprenden de sus logros y se obligan a seguir desarrollándose y, cuando sucede esto, después del enorme esfuerzo y sus resultados me sorprende yo también y me obligo a seguir motivándolos y retroalimentándolos.

Siempre les digo a los muchachos: "vamos a tener muchos problemas, la cuestión es no huir de ellos, sino ir desarrollando nuestra habilidad y experiencias para manejarlos y continuar a donde nos proponemos llegar".

Con esto quiero decir que la educación no es un problema sólo del maestro, es también de los alumnos y de nuestra sociedad.

P: ¿Existe algún presupuesto para las muestras de teatro estudiantil?

R: Sí, pero es limitado; se da solamente un presupuesto por semestre para las obras de intercambio entre los planteles, o bien, en el caso de la Compañía Titular del Colegio de Bachilleres, donde participan los alumnos más

avanzados de los planteles, y esta se realiza cada año. Sin embargo, no hay presupuesto para las puestas en escena que no integran la muestra semestral.

## I L U S T R A C I O N E S



MEMORIA DE "LOS BUENOS POR UN BUROCRATA". CREACION  
COLECTIVA. 1968.



Integrantes del taller de teatro del Colegio de Bachilleres.  
1968



Muñecos de Teatro Guiñol realizados para la puesta en escena  
"Las fabulas de la salud", 1981.



Escenas de "Paso de Madrugada" de Emilio Carballido. Sexta Muestra de Teatro Estudiantil del Colegio de Ecachilieres. 1960.



Escenas de "Un Idilio Ejemplar" de Ferenc Molnar. sexta muestra de Teatro Estudiantii, 1980.



Visita a la primaria "Lázaro Cárdenas del Río", con motivo del "Día del Niño" (creación colectiva de payasos, 1988).





Escena de "Pastores de la Ciudad" de Emilio Carballido, V  
Festival de Pastorelas del Colegio de Bachilleres, 1965.



Escenas de "Yerma" de Federico García Lorca, X Muestra de Teatro Estudiantil del Colegio de Bachilleres, 1967.

## "El camino de los locos" se presentó en el Plantel 15



La obra *El camino de los locos*, del autor mexicano Oscar Liera, fue representada en el Plantel 15, "Contreras", del Colegio de Bachilleres, por los alumnos del taller de teatro de ese centro educativo, bajo la dirección de la maestra María del Carmen Herrejón Quintanar.

Esta puesta en escena la organizó la Dirección del Plantel a través del área paraescolar y en coordinación con la Academia de Filosofía.

Cuatro de los integrantes del grupo de teatro, alumnos del cuarto y quinto semestres, hablaron para *Gaceta* y coincidieron en que el esfuerzo de más de un año para montar la obra valió la pena, pues los resultados ante el público fueron muy positivos y alentadores.

Eduardo Cisneros, tras explicar que la obra aborda la crítica social retomándose el proceso histórico del teatro desde los griegos, pasando por la época medieval, el romanticismo y el renacimiento, has-

ta llegar a nuestros días, señaló que la representación coadyuvará a su desarrollo personal dentro de la sociedad y a su formación como actor para el futuro.


Indicó que *El camino de los locos* constituye una opción válida ante el teatro clásico y formal, ya que permite una expresión más personal y mexicanista en el escenario e hizo notar que el montaje de la obra fue un esfuerzo de los miembros del grupo del taller de teatro, quienes se han preparado lo mejor posible en aspectos como la expresión corporal, la pantomima y la danza.

Catalina Naranjo, por su parte, dijo que uno de los objetivos principales al presentar esta obra, fue tratar de rescatar a los autores mexicanos quienes tienen mucho que decir al público nacional y agregó que este trabajo representa para ella el primer paso dentro de la carrera de actuación.

A su vez, Andrea Peláez y Catalina Maldonado dijeron que el cola-

borar con un grupo teatral como el del Plantel, deja grandes experiencias al aprender a mostrar sentimientos y transmitir cosas que interesan tanto al actor como al público. El mensaje de *El camino de los locos*, apuntaron, es muy claro y hace referencia a problemas que aunque surgieron en el medioevo, por ejemplo, aún siguen vigentes.

Eduardo Cisneros concluyó que la puesta en escena debe tomarse como un juego y buscar crear emociones en el espectador; además, es importante no involucrarse demasiado con el personaje o los personajes a representar sino disfrutarlos, y coincidió con sus compañeros en que la directora de la obra supo propiciar la retroalimentación de puntos de vista y fortalecer la unidad de grupo.

Por su parte, la jefa de materia de Filosofía, Brenda Gallegos González, dijo que luego de la presentación de la obra se organizó un debate en el cual se analizó la importancia del teatro como una expresión más de conocimiento, a fin de que los estudiantes rompan con la actitud pasiva y no sólo busquen la diversión, sino que observen las situaciones de manera crítica desde la perspectiva filosófica. 





Escenas de "El Camino de los Locos" de Oscar Liera, 1988.



Escenas de "El Camino de los Locos" de Oscar Liera, 1966.



Reconocimiento por parte de la Delegación de Tlalpan, a los integrantes de la puesta en escena "Vamos niños a Belén" de Alejandro Aguirre.



Público asistente a la función de la puesta en escena "Vamos niños a Belén" de Alejandro Aguirre. 1967.

**REFERENCIA BIBLIOGRAFICA**



1. Aristoteles, Poetica, Mexico, Aguilar, 1972.
2. Azar, Hector, Importancia de las actividades paraescolares, Mexico, Colegio de Bachilleres, 1980, (PAFP, area paraescolar, modulo I).
3. Azar, Hector, Teatro y Educación, Mexico, Colegio de Bachilleres, 1980, (PAFP, Area paraescolar, modulo II).
4. Azar, Hector, La Producción teatral, Mexico, Colegio de Bachilleres, 1980, (PAFP, area paraescolar, modulo III).
5. Azar, Hector, La Dirección Escénica, Mexico, Colegio de Bachilleres, 1980, (PAFP, area paraescolar, modulo IV).
6. Azar, Hector, El repertorio de teatro con adolescentes, Mexico, Colegio de Bachilleres, 1980, (PAFP, area paraescolar, modulo V).
7. Cervera, Juan y Antonio, Guirau, Teatro y Educación, Madrid, P.P.C., 1972.
8. Durán, Diego, Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme, Mexico, Porrúa, 1967, vol. I.
9. Estudios Escénicos, Barcelona, 1973, (Cuadernos del Instituto de Teatro, 17).

10. Gomez Regil, Jose, El teatro estudiantil preparatoriano. Mexico, U.N.A.M., 1980.
11. Gottdiener Estrada, Eloisa, La reforma educativa y la actividad artistica en la educacion media básica y superior. Tesis profesional, Facultad de Filosofía y Letras, Depto. de Literatura Dramática y Teatro. México, U.N.A.M., 1976.
12. Heffner, H.C.. El Director y El Actor. INBA. biblioteca "Juan Ruiz de Alarcón", Separata No. 17.
13. Jiménez, Sergio y Edgar Ceballos, Teoría y praxis del teatro en México. México, Gaceta, 1988.
14. León-Portilla, Miguel, "Teatro nahuatl prehispánico", La palabra y el hombre. México, Universidad Veracruzana, 1959, núm. 9.
15. Myers, Blair y Jones, Stewart, Como es el adolescente y como educarlo. Argentina, Paidós, 1981.
16. Olmedo Badia, Psicología evolutiva enfocada a la adolescencia. México, Colegio de Bachilleres, 1979. (PAFP, area pedagógica, módulo IV).
17. Oti, Francisco, El teatro invade la escuela. Arriba el Telón. Cuadernos de pedagogía, No. 143, España, 1986.

18. Poveda, D., Creatividad y Teatro. Madrid, Narcea, 1973.
19. Racine, Jean, Teatro Selecto. España, Bruquera, 1975.
20. Signorelli, Maria, El niño y el teatro. Argentina, Universidad de Buenos Aires, 1963.
21. Stanislavsky, Constantin, Manual del actor. Mexico, Diana, 1981.
22. Stanislavsky, Constantin, Un actor se prepara. Mexico, Constancia, 1977.
23. Sten, Maria, Vida y muerte del teatro nahuatl. Mexico, SEP Setentas, 1974.
24. Wagner, Fernando, Técnica teatral. Barcelona, Labor, 1959.