

Shakespeare en el aula

El teatro como constructor de una identidad

Cuerpo B

- ▶ Nombre y Apellido del Autor | Tuchweber, Manuel
- ▶ Cuerpo B
- ▶ Fecha de presentación | 20/12/2018
- ▶ Carrera de Pertenencia | Lic. En Dirección Teatral
- ▶ Categoría | Proyecto Profesional
- ▶ Línea Temática | Pedagogía del Diseño y las Comunicaciones

Agradecimientos

A mi familia, por el apoyo incondicional durante toda mi formación y por darme la libertad de explorar el mundo teatral.

A mi pareja, por ser la compañía diaria durante el proceso de redacción de este Proyecto de Graduación.

A Laura Silva, por el indispensable aporte de sus conocimientos y por acercarme al universo de Shakespeare.

A Andrea Pontoriero, por estar presente en mi etapa de formación académica.

A mis docentes de la Universidad de Palermo, por brindarme conocimientos vinculados al teatro y la pedagogía.

A mis compañeros de carrera, por ser un sostén diario y por brindarme aprendizajes tanto vinculados a la carrera, como de la vida cotidiana.

A aquellas personas que fueron parte de mi vida durante estos cuatro años.

Índice

Introducción	4
Capítulo 1.El arte como formador de seres creativos	10
1.1 El arte como concepto	10
1.2 El papel del arte en la educación	14
1.3 La educación artística en Argentina	19
Capítulo 2. El universo teatral	24
2.1 El teatro como manifestación artística	24
2.2 Artes que hacen al teatro	28
2.3 El teatro en la educación	35
Capítulo 3. El teatro de Shakespeare	43
3.1 Características	43
3.2 Temáticas en las obras de Shakespeare	46
3.3 Enseñar el teatro de Shakespeare	52
Capítulo 4. El teatro en las zonas rurales	57
4.1 Rol del Estado en la cultura	57
4.2 La situación del teatro en la Argentina	59
4.3 El teatro en el interior de la Provincia de Buenos Aires	62
Capítulo 5. Proyecto Shakespeare en el aula	69
5.1 Presentación del proyecto	69
5.2 Metodología del proyecto	72
5.3 Ejemplos de resignificación	77
Conclusiones	81
Lista de Referencias bibliográficas	88
Bibliografía	90

Introducción

El siguiente Proyecto de Graduación, titulado *Shakespeare en el aula, el teatro como constructor de una identidad*, surge de un interrogante que plantea si los estudiantes de nivel secundario del interior de la Provincia de Buenos Aires tienen acceso al teatro isabelino, ya que se considera que atravesar el teatro a partir de un autor clásico como lo es William Shakespeare, es sumamente relevante y trascendente para la formación de un ser libre, crítico y creativo. Al abordar el proceso de escolarización, los alumnos son, generalmente, sometidos a una educación conductista que no les permite cuestionar, debatir ni aprehender, sino simplemente reproducir en una hoja de papel los contenidos memorizados. Esta investigación intenta descubrir cuáles son los efectos que el abordaje constructivista del teatro isabelino, atravesándolo desde el cuerpo de los adolescentes, produce en la calidad de vida de los alumnos de escuelas rurales. La pregunta-problema es, entonces, cuáles serían los efectos de talleres de teatro isabelino en la calidad de vida de jóvenes de clases sociales desfavorecidas.

A lo largo del trabajo, se dejará en claro la necesidad de atravesar contenidos que tengan que ver con el abordaje desde el cuerpo del teatro de William Shakespeare. Este abordaje desde las diferentes disciplinas que hacen a todo el hecho teatral, permitirá a los estudiantes, seres humanos en proceso de aprendizaje y maduración, desarrollar un trabajo en equipo desde diferentes disciplinas; utilizar el cuerpo como medio de comunicación, generando nuevas estrategias para visibilizarse; desarrollar el ojo crítico ante una estética o concepto planteado para llevar a cabo la puesta en escena; reconocer en las obras de William Shakespeare problemáticas sociales y culturales que los atraviesen para darles un nuevo contexto; ser críticos frente a estas problemáticas y obtener así, una nueva forma de manifestación crítica; entre otras cosas. Todo esto hará a la maduración crítica y de libertad de cada uno de los estudiantes.

Se considera que, en la vida, tener acceso a diferentes manifestaciones artísticas permite un desarrollo extraordinario del ser como tal. La formación de seres que se manifiesten a

través del arte es la esperanza para un mundo más libre, más creativo, más justo, más desarrollado y con más amor, conceptos que son tan necesarios en la alienación que se atraviesa hoy día en todo el mundo. Por esto, como dice Concha Buika, “el arte es la luz de la humanidad” (Comunicación personal, noviembre, 2017).

El proyecto que se va a elaborar será completamente inclusivo, ya que lo podrán atravesar jóvenes de cualquier clase social y con diferentes aptitudes y capacidades.

El objetivo general de este trabajo es explorar los efectos catárticos, potenciales y del descubrimiento del ser que genera en cada adolescente, atravesar el teatro desde el material de William Shakespeare. En cuanto a los objetivos específicos se puede comenzar por analizar la problemática del poco acceso a talleres de teatro y al teatro isabelino que atraviesan los estudiantes secundarios del interior de la Provincia de Buenos Aires; explicar la necesidad de estudiar este teatro en las escuelas; describir la actualidad de los conflictos y temáticas que plantea William Shakespeare en sus obras; indagar en las características de este período del teatro; elaborar un proyecto donde los estudiantes atravesen el material shakesperiano; y facilitar ejemplos y explicaciones en torno al proyecto.

Este trabajo se encuentra dentro de la categoría Proyecto Profesional, ya que se va a elaborar un programa para escuelas rurales de la Provincia, donde los alumnos aborden hechos teatrales desde la dramaturgia, la actuación, el diseño sonoro, de vestuario y de escenografía, y demás elementos semióticos que componen al teatro. Esto lo harán, con la guía del docente, tomando diferentes temáticas que aparezcan en una determinada obra del autor, y abordándolas desde las vivencias e inquietudes propias de su generación, contexto socio-cultural y político, etc. Sin embargo, no deja de ser una investigación ya que, para proponer algo, primero se debe hacer un análisis profundo de las problemáticas que mueven el interés de hacerlo. En este caso, la educación, específicamente en el área artística, en las zonas rurales, el acceso a talleres de teatro o a espectáculos, el interés y conocimiento de los jóvenes por el teatro isabelino, la

necesidad de que tengan este acceso, etc.

Este trabajo se sitúa en la línea temática de pedagogía del diseño y las comunicaciones, ya que favorecería a la educación secundaria, planteando una acción orientada a enriquecer la relación enseñanza – aprendizaje. Se plantea, entonces, una estrategia didáctica para nutrir a los estudiantes de contenido teatral clásico, necesario para una formación completa de cada uno.

Se puede decir, entonces, que hay tres conceptos clave por los que se hará un recorrido. Estos son el teatro de William Shakespeare, los adolescentes y las zonas rurales del interior de la Provincia de Buenos Aires. A lo largo del trabajo se irán especificando cada uno de estos y se relacionarán de manera directa, logrando obtener, de esta forma, un objeto de estudio: el acercamiento al teatro de Shakespeare por parte de los adolescentes de zonas rurales.

Como aporte, además, se abordarán diferentes autores de otros Proyectos de Graduación de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo, que pueden servir como antecedentes, como De Nicola (2011) en *Artes del espectáculo en la Escuela Media. Taller de artes del espectáculo para alumnos de 4º y 5º año*, en el cual propone crear un taller extraprogramático en escuelas secundarias, para aquellos alumnos que tengan inquietudes artísticas o simplemente busquen un espacio de contención y expresión.

El ofrecer a los adolescentes un espacio de encuentro común y, a su vez, de expresión individual, cultiva un individuo más sensible, capaz de resolver situaciones con recursos que no son los que otras personas utilizarían, y a su vez abierto a aceptar nuevas soluciones a los problemas. (De Nicola, 2011, p. 2)

Este trabajo servirá como una guía interesante, ya que el enfoque es muy similar al que se va a desarrollar a continuación. Tiene una concepción social y constructiva del arte, indispensable en el desarrollo educativo de los jóvenes.

Por otro lado, Cabrera Perdomo (2012) en *E.A.F.A.I. Creación de una Escuela de Formación de Actores Integrales*, si bien escribe sobre teatro musical, plantea una visión

del teatro desde la semiología, integrando diferentes conceptos de la comunicación en el género dramático.

En cuanto al abordaje del teatro de William Shakespeare, será de utilidad el Proyecto de Guzmán Aguirre (2013), *Análisis de autogestión en la obra La Pena de Shakespeare: Un nuevo perfil del director teatral*, donde expone la idea de un director teatral como gestor de un proyecto. Además, indaga en nociones del teatro de William Shakespeare ya que este es su objeto de estudio. Por esta razón, podrá facilitar algunos conceptos clave para estudiar su obra.

Del Valle (2018) en *Herramientas para la formación de un grupo de teatro popular*, reflexiona acerca de la conformación de grupos teatrales o compañías y cómo influye el contexto socio-histórico en esto. El abordaje del teatro desde un grupo de personas con un contexto determinado apoya este trabajo, ya que se aborda el teatro en el aula, en grupo y en situaciones sociales, históricas, económicas y culturales determinadas.

Un aporte interesante que este trabajo hace, es la propuesta de resignificar obras de Shakespeare y volver actuales las temáticas que el autor trabaja. Un Proyecto interesante que reflexiona sobre la creación de nuevos guiones (en el ámbito cinematográfico) a partir de obras pre-elaboradas es *La resignificación cultural de las historias*, de Blanco (2017).

En *El grotesco en la dramaturgia argentina como denuncia social*, de De Gonzalo (2011), se investiga la denuncia de los conflictos sociales en el grotesco y, algunos conceptos, pueden complementar en el análisis de los conflictos sociales que aborda el teatro de Shakespeare.

En cuanto a cómo influye la cultura de una sociedad determinada en un hecho artístico, se puede vincular el trabajo de Gutiérrez Muñoz (2011), que en *El carnaval como expresión de la cultura de un pueblo*, busca entender la relación entre una región y sus costumbres, con los elementos visuales que hacen al Carnaval. Este trabajo hace un interesante aporte desde el material estético, como el vestuario, la escenografía, etc.

De Achával (2015) en *Responder al olvido*, trabaja la relación entre un material, en este caso de Eugéne Ionesco y su posterior puesta en escena. Es interesante el enfoque de cómo tomar un material clásico y llevarlo a escena, que es lo que se desarrollará al final de este Proyecto de Graduación con el teatro de William Shakespeare.

En *Haz que un niño conozca la Ópera*, de Sánchez Quiros (2015), se habla de cómo influye el arte en el desarrollo de los niños, lo cual complementa bibliografía para este Proyecto de Graduación relacionada con la relevancia del arte en el aprendizaje.

Pretti (2017) en *Ucrania Tierra Mágica*, ahonda en la preservación y difusión cultural en Argentina y analizan las propuestas de gestión y comunicación del Estado en materia cultural. Este trabajo aporta un enfoque político del arte, que enriquece el abordaje del teatro en las escuelas rurales que este Proyecto realiza.

En cuanto a la estructura del Proyecto de Graduación, se dividirá en cinco capítulos que se explicarán a continuación:

El primer capítulo ahondará en la relevancia del arte en la vida de los seres humanos y su aporte en la maduración crítica, expresiva y creativa de los jóvenes. Atravesando diferentes definiciones que se le ha dado al arte a lo largo de la historia, se intentará componer una nueva definición y reflexionar acerca de su rol en la cotidianidad de las personas para aplicarlo en los diferentes niveles de educación. Además, se hará un relevamiento de la situación actual de la educación artística en la Argentina y, específicamente, en la Provincia de Buenos Aires.

Habiendo hecho un recorrido por el concepto de arte, se tomará al teatro como una de las manifestaciones artísticas más relevantes de la humanidad. Se tomarán diferentes conceptos de teatro y se analizará su repercusión en los actores o en quienes realicen talleres de teatro. También se relevará la situación del teatro en la Argentina actual.

En el tercer capítulo, por su parte, se introducirá al lector en las nociones del teatro de Shakespeare, detallando su contexto socio-cultural, político y económico. Se expondrá su aporte al teatro, relevando sus contenidos y abordando diferentes obras. Por último, se

propondrá un aporte de estos contenidos en el contexto áulico.

En el quinto capítulo, para finalizar, se elaborará un programa para escuelas rurales secundarias, donde se proponga abordar desde el cuerpo de los estudiantes, diferentes elementos que hacen al hecho teatral y que dé como resultado una puesta en escena con todos sus componentes. Para esto se planteará primero el proyecto, se expondrá la misión y la visión del mismo, se detallarán sus objetivos principales y específicos, se indicará la metodología para llevarlo a cabo y se facilitarán ejemplos para aclarar dudas y dar un cierre a este trabajo.

El propósito del siguiente Proyecto de Graduación es, entonces, analizar las competencias que brinda abordar el teatro de William Shakespeare en el aula y, como propuesta para que esto ocurra, se plantea un proyecto para el Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, que consiste en montar un hecho teatral a partir de una obra de Shakespeare, resignificando las temáticas que se reconocen, desde los conflictos, interrogantes y búsquedas propios de los alumnos. Se puede decir, entonces, que a partir del abordaje del teatro, inician una búsqueda de su identidad.

Capítulo 1. El arte como formador de seres creativos.

A continuación se hará un desarrollo del arte como concepto, destacando su enriquecimiento a quienes lo aborden. Se tomarán diferentes definiciones de arte, valorando su función social a lo largo de la historia desde el punto de vista del artista y del espectador. Esto sirve como base para encarar un proyecto teatral, ya que tiene sus fundamentos en el arte.

1.1 El arte como concepto

A lo largo de la historia ha habido numerosas definiciones de arte, ya que es un concepto que ha ido mutando conjuntamente con la sociedad, ya que el arte es un hecho social. Azcarate (1968), plantea al arte como un fenómeno social, donde el artista, si bien proyecta su alma en su obra de arte, trabaja con los sentimientos de la colectividad a la que pertenece. “Un artista es ante todo un hombre de su raza, de su época, de su momento histórico” (Azcarate, 1968, p. 6). Aparecen aquí factores que intervienen en el desarrollo de la manifestación artística u obra de arte. Por un lado existe el artista como individuo, con sus deseos, sus miedos y sus vivencias, las cuales inevitablemente manifestará de una u otra forma. Por otro lado, se concibe al individuo como miembro de una sociedad determinada, ubicado en un lugar determinado, en un contexto histórico determinado. La variación de estos componentes influirá en la idea, en la expresión, en la forma artística, en el contenido, en el desarrollo y, como consecuencia, en el resultado de la obra de arte que se produjo. Por consiguiente, se puede afirmar que no se puede separar el estudio del arte en sí mismo, con el estudio de la Historia Universal.

Asimismo, toda pieza artística tiene como finalidad manifestarse frente a un espectador, quien también muta y se transforma y, su interpretación dependerá de sus conocimientos previos, sus vivencias y su contexto histórico, geográfico y cultural. No sería correcto afirmar que una obra del período renacentista es mejor que una obra contemporánea, ni viceversa, ya que son diferentes manifestaciones en diferentes contextos.

El arte ha distinguido al hombre de las demás especies, brindándole una forma compleja de expresarse y de manifestar su libertad. Desarrollando su sensibilidad innata, el ser humano puede “gozar de la emoción infinita de la forma y el color, la riqueza de una materia, la fuerza, el ritmo y el sonido que resultan de un acto colectivo y la poesía de la naturaleza y del hombre” (UNESCO, 1961, p. 6). Esto significa que el arte permite al ser humano percibir el mundo de una forma más compleja y, a su vez, entenderlo para luego transformarlo.

En los tiempos que corren, resulta necesario revalorizar el arte y la cultura en general, no solo como un concepto exclusivamente destinado al ocio, sino también como una parte imprescindible del ser humano. El arte en todas sus variables, ha logrado manifestar todos los sentimientos del ser humano a lo largo de la historia universal. El hombre ha sido capaz de plasmar en una pintura, en una poesía, en una obra de teatro, en una pieza musical, etc., todo aquello que lo inquietaba, movilizaba o atravesaba de alguna manera.

Hechos tan relevantes para la historia de la humanidad, como lo fueron las Guerras Mundiales y las Revoluciones Industriales, tuvieron su repercusión en el arte. El artista, como ser social, fue capaz de representar en sus obras las inquietudes, enagenaciones, miedos, preocupaciones y todos los sentimientos que estos hechos podrían causarle. Es después de la Primera Guerra Mundial que comienzan a aparecer las vanguardias artísticas como formas de manifestar las situaciones que la humanidad atravesaba. "Hacia 1913, los pintores, escritores, músicos y arquitectos creían encontrarse en un momento histórico crucial que se correspondía con una transición igualmente decisiva en la esfera del pensamiento filosófico y la vida social" (Schapiro, 1988, p. 115). Es aquí, donde se puede afirmar la hipótesis de que el contexto donde se desarrolla el ejercicio del artista, influye en las manifestaciones artísticas.

Sin embargo, esto no quiere decir que las obras se situarían únicamente en el contexto en el que vive el artista, sino que se logra, muchas veces, trascender todos los lugares y

todas las épocas. El arte que trasciende, por lo general, es aquel que moviliza a los espectadores a través de la historia, connotando diferentes significados y resonando en diferentes aspectos. Esto quiere decir que hay algo del hombre que no cambia y es su esencia. Lo que sí puede decirse, entonces, es que una obra del cubismo, por ejemplo, puede, hoy en día, conmover al espectador, ya que, si bien lo hará de una forma diferente a como lo hacía siglos atrás, logrará identificarse con el contenido.

Para ejemplificar esto, se remitirá a la pintura del Siglo 20, donde Pablo Picasso, referente de la vanguardia cubista en Europa, crea en 1937 el mural llamado Guernica, cuyo contexto es claro. Podría relacionarse con la guerra civil española o el bombardeo de la ciudad sagrada de Vasconia y afirmarse que el artista retrató esos hechos en su emblemática obra. Sin embargo, "el cuadro trasciende más allá de España, más allá de la guerra; el cuadro es universal e infinito. Es una rodaja de universo a nivel humano" (Oriol Anguera, 1972, pp. 12-13).

Continuando con la pintura del Siglo 20, pero esta vez en la Argentina, encontramos al emblemático pintor del barrio de La Boca, Benito Quinquela Martín, quien representaba en sus obras el emblemático paisaje que lo rodeaba y situaciones del puerto donde él mismo trabajaba. Con un carácter y una estética propia, plasmaba sus vivencias y la situación que lo rodeaba de forma crítica y reflexiva frente a la lucha y reivindicación de los derechos laborales, permitiendo a sus sentimientos verse reflejados en cada una de las pinturas.

La composición de la escena no responde estrictamente a la realidad sino que, partiendo de su observación, el artista recreó lo visto tamizado por sus emociones y sus recuerdos. Las obras tardías de Quinquela dan cuenta de un proceso de reelaboración de las vivencias atravesadas por la memoria, no solo visual sino afectiva del artista. (Battiti, 2014, p. 28)

Hasta aquí se ha tomado al artista y a su obra como componentes esenciales del arte.

Sin embargo, resulta necesario involucrar al espectador como un eslabón imprescindible, ya que no hay obra de arte si no hay alguien que la aprecie. Aunque parezca una afirmación existencialista, logra involucrar no solo a aquellos que se interesen por la estética o el buen gusto, sino a todas las personas de todas las generaciones. Así como

se suele decir que no existen personas apolíticas, también podría afirmarse que no existen personas que no se vinculen con el arte de cierta forma, ya que las temáticas y abordajes son propios del ser humano y de una u otra forma, algo de lo que esté en la pieza artística resonará en las emociones de cada uno. No suena descabellado afirmar que todas las personas se han movilizado al escuchar una canción, o al ver una obra de teatro, o al ver una fotografía. Más adelante, en el capítulo 2, se tomarán los conceptos de identificación y *catharsis* que plantea Aristóteles en cuanto a esto.

Necesitamos primero aprender a ver, oír, sentir, etc... para luego comprender la estética de las formas simbólicas que sugieren más que explicaciones (por ejemplo, el caso del surrealismo en la pintura), evocando sentimientos y emociones que como una vorágine genera catarsis que clarifica y facilita la complejidad del pensamiento, de producción de ideas o inclusive, en el caso de los más afortunados, creatividad artística propia. (Adrián, Páez, 1993, p. 156)

A partir de aquí, se podría intentar, por más complejo que resulte, dar al concepto de arte una definición. Por un lado existe el artista, persona capaz de manifestar diferentes estilos y formas en una pieza artística, ya sea visual, musical, dramática, literaria, etc. Este artista es parte de un contexto determinado, por lo tanto su contenido estará contaminado de forma consciente o inconsciente con el mundo que lo rodea, y sus emociones se verán reflejadas en el producto. Por otro lado, la obra de arte, de las cuales existen infinitas posibilidades de formas, tamaños, colores, estilos. Este es el medio por el cual el artista plasma su idea para llegar, por último lugar, al espectador. Nadie está exento de involucrarse con alguna pieza artística. El espectador pone en juego sus capacidades sensoriales para interpretar lo que la obra le devela. De esta manera, logra, generalmente, encontrar alguna emoción propia para identificarse con ella y emocionarse o inquietarse. Por esta razón, podría afirmarse que no existe espectador pasivo, ya que estará utilizando alguno de sus sentidos.

A través de una pieza, artista y espectador se encontrarán para compartir alguna

emoción que les pertenezca. Por esto, resulta interesante hablar del artista como un ser de suma generosidad, ya que brinda algo de sí mismo hacia otro.

1.2 El papel del arte en la educación.

Read define al arte como “un modo de integración -el modo más natural para los niños- y como tal, su material es la totalidad de la experiencia. Es el único modo que puede integrar cabalmente la percepción y el sentimiento” (1986, p. 80). Plantea, también, a los educadores, enseñar desde la estética, la belleza, la creatividad y el juego, cambiando de paradigma la concepción de educación preexistente.

El autor toma el concepto de expresión y diferencia la expresión libre de la expresión artística. “La expresión libre cubre una amplia gama de actividades físicas y procesos mentales” (1943, p. 127), es decir que es una manifestación mecánica, donde no aparecen los propios sentimientos del ser humano. La expresión artística, entonces, es la manifestación donde el individuo posee la libertad de expresarse, llevando a cabo algo a partir de sus sentimientos. Se puede afirmar, entonces, que el arte permite canalizar la vida interior del artista en un producto que refleja sus sentimientos.

Plantea, además, que existen tres actividades a las que la enseñanza del arte debe atender. Por un lado, la actividad de la autoexpresión, que es la cual permite al individuo comunicar sus pensamientos, sentimientos y emociones, la actividad de la observación permite registrar sus impresiones sensoriales y, mediante la actividad de la apreciación, el individuo da respuesta a los modos de expresión con que otras personas se dirigen o se han dirigido a él. (Read, 1943, p. 209). La primera actividad no puede enseñarse ya que, como se mencionó anteriormente, es el tipo de expresión que acompaña al ser humano desde el nacimiento. En cuanto a la segunda, es una habilidad que puede ser adquirida ya que es posible desarrollar la vista u otros sentidos de la percepción. La apreciación puede ser adquirida y su desarrollo estará relacionado con la adaptación social del individuo.

El arte en la educación suele concentrarse en las primeras etapas, especialmente en el

jardín de infantes y luego comienza a perder relevancia frente a las demás ciencias o asignaturas que hacen al tradicional sistema educativo, ya que existe el prejuicio (instalado por la mayoría de los especialistas occidentales) de que el individuo desarrollado debe poseer un pensamiento lógico racional. (Gardner, 1994, p. 25)

Teniendo en cuenta esto, es necesario repreguntarse la verdadera necesidad de desarrollar las capacidades artísticas, creativas y abstractas en el ser humano. Como se mencionó anteriormente, el arte es propio de todas las personas que habitan el planeta y, por lo tanto, entra dentro de las capacidades y talentos que el hombre puede poseer. Entonces, es relevante preguntarse por qué no tener el espacio, dentro del sistema educativo, para desarrollarlas, adquirirlas y/o conocerlas y, de esta forma, presentarles un espectro más amplio de capacidades que pueden poseer. Los estudiantes se volverían más completos, más maduros y con mayor apertura frente a la gran variedad de disciplinas que les pertenecen.

Gardner (1994) explica un experimento llamado Arts PROPEL, que consiste en un proyecto que tiene como fin introducir a los estudiantes al conocimiento formal y conceptual de las artes.

Arts PROPEL trabaja con estudiantes de enseñanza media en las áreas de la música, la escritura de ficción y las artes visuales. Lanzados a mediados de la década de 1980, Arts PROPEL tuvo como meta inicial la creación de nuevas formas para evaluar el desarrollo de las inteligencias artísticas. (Gardner, 1994, p. 82)

El acrónimo PROPEL significa Producción, Percepción y Reflexión, tres componentes que, según Gardner, son fundamentales en la educación artística. En cuanto a la producción, el estudiante se siente inspirado para aprender habilidades artísticas y plasma sus ideas en una pieza artística. La percepción consiste en el entendimiento del arte de otros artistas, estableciendo conexiones entre diferentes trabajos tanto propios como ajenos. La reflexión permite evaluar el hecho artístico de forma crítica de acuerdo a las metas personales y los estándares de excelencia. Para integrar estos tres conceptos, idea los Proyectos de Ámbito, donde el estudiante debe integrar sus diversas formas de conocimiento artístico de una forma que le interese. Como complemento, propone las

llamadas carpetas-proceso, carpetas donde se recopilan bocetos, críticas, piezas fundamentales, colecciones de materiales, ideas, etc. Las mismas alientan al estudiante a la exploración y la revisión de los trabajos, y permiten reflexionar sobre "cuáles son los objetivos, aquello que se ha cumplido, y dónde los esfuerzos han estado mal enfocados o han sido inadecuados y en qué direcciones resulta más prometedor enfocarlos para un desarrollo futuro" (Gardner, 1994, p. 85)

Como propuesta es interesante, ya que se invita al estudiante a ser un componente activo en su propia formación artística, desarrollando sus capacidades a partir de la reflexión acerca del proceso de su trabajo, De esta manera, la enseñanza se vuelve individualizada y personal, crítica, constructiva y eficaz. Resulta pertinente destacar que, hoy en día, con una juventud a la cual se le suelen adjudicar muchos prejuicios en cuanto a su educación, es necesario captar su interés y brindarle herramientas para que descubra sus habilidades y las pueda poner en práctica. La carpeta-proceso que propone Gardner resulta un elemento atractivo para que el estudiante logre plasmar en un espacio único, el desarrollo de su trabajo. De esta manera, clarificará los conceptos y podrá observar y reflexionar acerca de su trabajo y su evolución, desarrollando la capacidad crítica además de las artísticas.

Un aporte significativo para la educación, lo hace Vigotsky, quien plantea una Zona de Desarrollo Próximo (ZDP). Baquero (2013), toma este concepto y lo explica fácilmente. En principio afirma que todo aquello que una persona o estudiante haga con la ayuda de otro con más experiencia o facilidad, se realizará en el futuro con mayor facilidad y autonomía. Esto produce una relación entre el aprendizaje y el desarrollo, donde el aprendizaje organizado se convierte en desarrollo mental (pp. 138 - 139). En la Zona de Desarrollo Próximo se ubican aquellos aprendizajes o cosas que uno no puede realizar solo todavía, pero con la ayuda de otro o un grupo los logrará incorporar.

Desarrollando este concepto, se toma también al juego como la actividad principal en el niño, el cual tiene un carácter expresivo y elaborativo, además de ser su aporte en la

cultura. Por esto se plantea al juego en el niño como una actividad cultural. Para Vigotsky, "el niño ensaya en los escenarios lúdicos, comportamientos y situaciones para los que no está preparado en la vida real, pero que poseen cierto carácter anticipatorio o preparatorio" (Baquero, 2013, p. 145). El juego, según Vigotsky permite utilizar la imaginación para el desarrollo cognitivo del niño, y se considera que es una actividad que determina la evolución del mismo, a través de propósitos voluntarios y la formación de planes de vida reales.

Si bien la orientación de estas postulaciones es para la educación en general, donde se presentan ciertas situaciones con ejercicios con contextos no presentes, o el hecho de haber reglas de comportamiento establecidas y una definición social de la situación, para la educación del arte resulta interesante tener en cuenta la posibilidad de desarrollar conductas artísticas, y aparece el juego como recurso pedagógico.

Lafuente (2018), psicopedagoga y docente, explica a Vigotsky en una entrevista y plantea que el lenguaje, ya sea verbal o corporal, debe ayudar a desarrollar el pensamiento y el área cognitiva. Para él, cada persona tiene su subjetividad, es decir su modo de ver y hacer las cosas. Los aprendizajes se dan, entonces, en base a la percepción de cada uno, y de esta manera se construye la realidad. "Estos aprendizajes son los que desarrollan el pensamiento y determinan a las personas" (Comunicación personal, 1º de noviembre, 2018).

En cuanto a la Zona de Desarrollo Próximo, Lafuente explica que sirve como un andamiaje o condición para lograr que los aprendizajes sean incorporados al pensamiento y se logren llevar a cabo cosas por cuenta propia.

La expresión, cualidad que el hombre posee por naturaleza, es algo con lo que las personas cuentan desde el nacimiento, donde el bebé tiene, por instinto, la necesidad de manifestarse frente a un mundo constituido por su madre. Por esta razón, lloran, gritan, ríen y gesticulan, comunicándose con su entorno. La percepción se presenta en la primera infancia, donde el niño pone en juego todos sus sentidos y logra apreciar

diferentes aspectos presentes en el arte visual. "Las facultades sensoriales y perceptivas de los niños se desarrollan mucho más rápidamente durante la temprana infancia" (Gardner, 1994, p. 33). Sin embargo, el niño aún no posee el entendimiento necesario para saber qué es importante observar, y sigue desarrollando su percepción a lo largo de toda su vida.

Aparici, R. (coord.) (1995) en *Educación Audiovisual: La enseñanza de los medios en la escuela*, hace una investigación profunda de la evolución de la educación audiovisual a lo largo de la segunda mitad del Siglo 20. Este trabajo parte de la pregunta "¿Por qué hemos de molestarnos siquiera en enseñar o estudiar acerca de los medios? ¿Qué es lo que estamos intentando conseguir como profesores?" (Aparici, 1995, p. 15)

Está claro que hay grandes cuestiones que están en juego en la lucha por la futura configuración de las industrias de los medios de comunicación. ¿Debe considerarse la información sólo como un artículo o tiene valor social? ¿Es preferible producir información que responda a las necesidades generales de la sociedad o información que produzca beneficios? ¿El acceso a la información constituye un derecho o debe restringirse a aquéllos que pueden pagar? ¿Constituye la información sólo una extensión del derecho de propiedad o es de dominio público? No es una exageración decir que la forma que adoptarán todas las culturas en el futuro estará condicionada por los modos en que respondan a estas preguntas. (Aparici, 1995, p. 20)

Aparecen aquí interrogantes interesantes frente al rol del arte, en este caso audiovisual, en la sociedad. Y como resolución de los planteos, más de dos décadas atrás, se cuestiona el abordaje de la cultura en la sociedad del futuro. La misma puede ser considerada como un derecho, concepto al que se adhiere completamente, o como un producto para aquellos que pueden pagarlo, es decir para quienes tienen acceso.

Así como el ser humano tiene, a lo largo de su vida, un desarrollo perceptivo, logra también conceptualizar y producir arte. Se había mencionado que el artista desarrolla su trabajo bajo ciertas características que toma de su entorno, de su cultura. Por lo tanto, a medida que la persona crece, logra identificar conceptos, formas e ideas en trabajos preexistentes y, de forma consciente o inconsciente, los implementa en el desarrollo de su arte.

En conclusión, resulta necesario y quizás urgente, reevaluar el papel del arte en la

educación escolar y aplicar nuevos métodos de estudio que interesen al joven de hoy y lo ayuden a descubrir sus habilidades artísticas y, de esta forma, descubrirse a sí mismo en el arte. En este proceso de descubrimiento, el estudiante adquiere competencias para su vida y su desarrollo social y psicológico.

En el arte, se trabaja desde la prueba y el error. Las ideas no existen para permanecer en un papel, ya que tienen como fin alterar o crear algo. Por lo tanto, se deben implementar en la práctica, hacer un diagnóstico y, luego, avalarlas o refutarlas. Esto se puede ver reflejado a la hora de, por ejemplo, diseñar una puesta en escena, donde luego de un *brain storming* y la realización de algunos bocetos, se debe llevar a cabo la realización de la misma. Aquí, entonces, es donde se observará si algo funciona o no. También, en la práctica surgirán dudas y aspectos que no habían sido tenidos en cuenta hasta el momento, los cuales también enriquecerán al trabajo. El artista debe ser un gran crítico y observador de la realidad, justamente para encontrar estos aspectos, moldearlos y generar una nueva construcción.

Es necesario que, en la enseñanza del arte, se tenga en cuenta la metodología de trabajo desde el cuerpo, dándoles a los alumnos la oportunidad de crear y volver tangibles sus ideas. Si bien la teoría sienta las bases de los contenidos, los mismos son aprehendidos con mayor facilidad llevándolos a un plano de materialización. Por esta razón puede decirse que es fundamental atravesar el arte a partir del cuerpo y acercar a los alumnos propuestas donde deban verse involucrados físicamente con el objeto de estudio. De esta manera, los contenidos podrán verse reflejados en sus propias producciones, aprendiendo en el proceso de creación y siendo críticos frente al resultado que se obtiene. En esta instancia, el alumno aprende de la prueba y el error, denotando fallas, aciertos, debilidades y fortalezas de su propia producción.

1.3 La Educación Artística en Argentina

Con la reciente degradación del Ministerio de Cultura de la Nación al rango de secretaría

dentro del Ministerio de Educación (Ministerio de Educación, Cultura y Ciencia y Tecnología de la Nación, 2018), se puede sacar como conclusión, entre otras cosas, que, en la actualidad, la promoción de la Cultura Nacional no es una prioridad para el Estado. El interrogante que surge a partir de esto es, si la cultura y el arte en general, son realmente derechos indispensables para los ciudadanos.

En la Provincia de Buenos Aires, la Educación Artística es una Modalidad que responde a un sistema educativo que se enfoca en preparar al estudiante para un mundo laboral y capitalista. El arte ocupa un lugar minúsculo en la currícula y pareciera no haber suficiente lugar para el desarrollo de las capacidades creativas, reflexivas, artísticas, abstractas, estéticas y poéticas, las cuales resultan sumamente relevantes para el completo desarrollo de una persona y su libertad y trascendencia.

El área de artística no cumple un rol muy importante en lo que respecta a la educación, ya que su carga horaria es menor, si se compara con demás asignaturas como matemática, literatura, etc. En cuanto al teatro en sí mismo, no es obligatorio para todas las modalidades de la educación secundaria, sino que lo es simplemente para las escuelas especializadas en arte. Acá se puede ver que la gran mayoría de los estudiantes, entonces, no tienen acceso por parte de la escuela al teatro. Además, en zonas rurales de la Provincia de Buenos Aires, al haber poco alumnado, no se puede elegir la especialización que se quiere seguir en los últimos años del secundario, sino que se limitan a una sola área que, generalmente, es la de contabilidad. (Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, 2018).

En la Ley Provincial nº 13688, art. 37 y 38, se expone que los alumnos de todos los niveles deben acceder a la educación artística, pero no hay una exigencia determinada. En cuanto a la Ley Nacional nº 26.206, únicamente en el artículo 41, se afirma que la modalidad artística ofrecerá una formación específica en Música, Danza, Artes Visuales, Plástica y Teatro. Actuación, marco teatro y análisis teatral forma parte del diseño curricular para la orientación en artes de 4º, 5º y 6º año de Educación Secundaria. Sin

embargo, estas asignaturas no aparecen en el resto de las modalidades, y se resume únicamente a arte, donde los contenidos tienen que ver únicamente con el arte pictórico y las vanguardias.

Sumando a la idea del poco interés que se da al área artística en la educación, se citará a continuación el único artículo de la Ley Nacional de Educación nº 26.206 que se refiere al teatro, en su artículo nº 41.

Todos/as los/as alumnos/as, en el transcurso de su escolaridad obligatoria, tendrán oportunidad de desarrollar su sensibilidad y su capacidad creativa en, al menos, DOS (2) disciplinas artísticas. En la Educación Secundaria, la modalidad artística ofrecerá una formación específica en Música, Danza, Artes Visuales, Plástica, Teatro, y otras que pudieran conformarse, admitiendo en cada caso diferentes especializaciones. La formación específica brindada en las escuelas especializadas en artes, podrá continuarse en establecimientos de nivel superior de la misma modalidad. (Presidencia de la Nación, 2006)

Se puede observar que se enfoca en la sensibilidad y la capacidad creativa de los estudiantes, las cuales se pueden desarrollar a través de materias específicas de arte, como por ejemplo teatro. No es, entonces, un área obligatoria para transitar en los años de nivel secundario. Nombrando únicamente dos virtudes que el arte brinda a los estudiantes en este proceso de formación, se dejan de lado muchas otras, que no se nombran en ninguna otra instancia de la Ley.

En cuanto al alcance provincial de la Ley de Educación nº 13.688, se encuentran más desarrolladas las funciones de este tipo de actividades artísticas. En el artículo 37 se detallan los objetivos y funciones del área artística, tales como:

a. Aportar propuestas curriculares y formular proyectos de fortalecimiento institucional para una educación artística integral de calidad articulada con todos los Niveles de Enseñanza para todos los alumnos del sistema educativo. b. Garantizar, en el transcurso de la escolaridad obligatoria, la oportunidad de desarrollar al menos cuatro disciplinas artísticas y la continuidad de al menos dos de ellas. (Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, 2007)

Se observa una profundización mayor en lo que respecta a los objetivos de la Educación Artística pero, sin embargo, siguen sin contemplarse del todo los efectos positivos que tiene en los estudiantes, el abordaje del arte y del teatro, específicamente.

En cuanto a las misiones y funciones que plantea la Dirección de Educación Secundaria

de la Provincia de Buenos Aires, el único ítem que se avoca a la formación de los estudiantes es “Favorecer experiencias de enseñanza que desarrollen competencias para la futura inserción de los egresados en el mundo laboral” (Dirección de Educación Secundaria, 2018). El foco, entonces, está en el futuro de los estudiantes en lo laboral, como miembros de un sistema capitalista, y no en el desarrollo de su inteligencia emocional y maduración.

En la Provincia de Buenos Aires, caracterizada por ser una de las áreas con mayor alcance poblacional hay, en total, 4.634.251 alumnos abarcando todos los niveles, tanto del sector privado como del sector público. De ese total, los alumnos de educación secundaria (1º a 6º año) representan el 34,2 %, es decir, un total de 1.585.659 alumnos. En cuanto a la educación secundaria de 4º a 6ª año en el sector público, se registran 553.667 alumnos, de los cuales únicamente 45.839 se especializan en la Educación Artística. Esto corresponde al 8,28 % del alumnado (Dirección de Información y Estadística, 2007). Esto quiere decir, entonces, que es la gran minoría la cantidad de estudiantes que atraviesan el arte en su formación.

Estos datos permiten dar cuenta de las carencias y fallas que la educación artística tiene en la argentina, donde se sigue un modelo educativo conductista enfocado en áreas duras que no permiten el desarrollo de competencias en los alumnos, quienes se limitan a estudiar contenidos de memoria sin desarrollar sus capacidades críticas y reflexivas. Con esto no se intenta desvalorizar disciplinas como las matemáticas, las ciencias o la literatura, sino que se plantea una necesidad de acercar a los jóvenes a áreas artísticas, desarrollando otros aspectos de su vida ya que, al fin y al cabo, la escuela es un medio para desarrollar las habilidades de los jóvenes y prepararlos para la vida adulta y su futuro. Se reafirma la urgente necesidad de plantear al arte como una vía para construir otros aspectos de su personalidad ligados al trabajo en equipo, la libertad de expresión, el desarrollo de habilidades manuales, motrices y comunicacionales, entre muchas otras que aparecen a lo largo de todo el Proyecto.

Tomando a la educación secundaria como el futuro de una Nación, donde se encuentra todo el potencial de quienes serán los ciudadanos del mañana, se requiere producir un cambio en su modalidad, sus contenidos y la forma de abordarlos, ya que ese cambio se verá reflejado en las acciones a futuro. Percibiendo tantos problemas en la sociedad argentina actual, es necesario que el cambio se produzca desde el núcleo de la educación colectiva por parte de quienes conformarán las sociedades del futuro. El desarrollo de seres creativos en la juventud de hoy, permitirá conformar una sociedad más liberadora, justa y comunicativa en el mañana.

Capítulo 2. El universo teatral

En este capítulo se desarrollará el universo teatral, analizando su aporte al arte y se tomarán definiciones del mismo para investigarlo e introducir al lector en el entendimiento del mismo. Así como con el arte, se destacará su función social y la importancia de hacer teatro, siendo conscientes de los beneficios que el mismo brinda a quien lo haga. Por otro lado, se estudiará su metodología en el ámbito áulico, dándole un enfoque pedagógico que engloba todo el Proyecto de Graduación. Además, se hará un recorrido por las artes o disciplinas que intervienen en el teatro y destacando su aporte.

2.1 El teatro como manifestación artística

Una vez analizado el concepto de arte y su valor en la vida de las personas, es pertinente adentrarse en una manifestación artística específica como lo es el teatro. Se introducirá al lector en el universo teatral. Para comenzar, se definirá al teatro como “un hombre que camina por este espacio vacío mientras otro le observa” (Brook, 2014, p. 19) El autor plantea tres componentes que hacen al acto teatral. Estos son: actor, espacio y espectador. Sin esta triada completa, podría decirse que no existe el teatro. Se puede observar que estos tres eslabones no difieren mucho de los que hacen al arte en general. Hay un artista, un medio por el cual explya su arte y un espectador quien lo recibe.

El teatro es un arte muy antiguo, surgiendo en las antiguas civilizaciones griegas donde, mediante una representación teatral, se les rendía culto a los Dioses. En este contexto, el teatro era manifestado como un rito, algo sagrado.

El teatro griego tenía como principal finalidad hacer reflexionar al espectador sobre los problemas que atañen al ser humano, de manera que la representación de la obra sirviese de enseñanza. El espectador, al ver los trágicos sucesos que acontecen a los protagonistas, experimenta la catarsis, que lo purifica, sosiega sus pasiones negativas y le hace ser mejor persona y mejor ciudadano. Aparece aquí el concepto de catarsis que se mencionó en el capítulo anterior.

Podría decirse que la catarsis es la finalidad del teatro o, por lo menos, así lo plantea Aristóteles en La Poética. La catarsis es, para Aristóteles, la purificación o purga que le sucede al espectador al ver una representación, donde se ve atravesado por los estados de compasión y temor gracias a la empatía o vínculo emocional con el héroe trágico. Esto sucede gracias a la identificación que el espectador manifiesta ante los caracteres o personajes, o ante las hazañas que se reproducen en la *skéné*.

Este mecanismo es la base de toda manifestación artística en general, por lo cual servirá como base para sustentar la relevancia de atravesar la catarsis mediante el teatro, o el arte en general. Existe, mediante la catarsis, un efecto en el alma del espectador, que lo conmueve y moviliza, aliviando sus sentimientos. Con el posterior estudio de la teatralidad y la aparición del psicoanálisis, se sabe que esto se produce bajo la modalidad de una ficción, donde el espectador reconoce que el hecho teatral no está sucediendo verdaderamente y, por lo tanto, no experimenta consecuencias de los hechos.

El teatro en verdad se sostiene sobre las funciones yojicas que proyectan en los personajes y en la situación aspectos de sí reprimidos, es decir no reconocidos y frente a los cuales el sujeto se defiende para no sentir angustia. La obra logra por proyección dar cabida a estos aspectos inconscientes puestos en los personajes con los que podemos llegar a identificarnos viviendo en el otro sin consecuencias para nosotros, todas sus aventuras. (Silberstein, 2010, p. 5)

El teatro griego, según Aristóteles, consistía en la imitación de cierto suceso. Se diferenciaba la tragedia de la comedia, en el sentido que, en la primera, se imitaba una acción elevada, propia de un Rey o de un Dios, mientras que en la segunda, se imitaba una acción baja que pertenecía a seres mundanos. Si bien estos dos géneros difieren mucho entre sí, es importante destacar el concepto de imitación que toma el autor. Si bien el teatro, como todo arte perteneciente a la humanidad, ha evolucionado y mutado con el correr de los Siglos, este planteo sigue teniendo protagonismo en la escena actual. Sin embargo, corrientes contemporáneas intentan desaparecer el concepto de imitación y se busca reinventar la realidad a través del arte. En este sentido, el teatro y el arte en general, buscan aportar una mirada diferente de la vida, con el fin de explorar nuevas posibilidades.

El artista logra sumergirse en una nueva forma de contemplar el mundo e invita al espectador a explorarla.

El público ingresa al lugar donde va a ser representado el acto teatral y es cómplice de la ficción que se va a desarrollar. Se sumerge en un sinfín de posibilidades, formas y lenguajes que le suelen ser ajenos. De esta manera es como, en cierto sentido, escapa de su cotidianeidad y enajenación para adentrarse en un nuevo universo que lo entretiene, lo inquieta y atraviesa sus emociones causándole un efecto catártico. Podría decirse, entonces, que el teatro es un escape para quien lo atraviesa, una forma de olvidar, por el tiempo que dure la representación, aquello que pertenece al mundo exterior. Brecht, en un contexto enmarcado por el nazismo y la Segunda Guerra Mundial, planteaba al teatro como una forma de entretener al espectador y alejarlo de la enajenación del mundo que lo rodeaba. Este acto de generosidad sigue cobrando sentido hoy en día, donde muchas veces el espectador acude al teatro como una forma de despejarse, olvidarse por un rato de sus problemas cotidianos y sumergirse en una ficción que no le pertenece.

Ubersfeld (1998), propone una idea del teatro como una oposición entre la realidad y la ficción. Esta ficción es una creencia psicológica, que no pierde el juicio de la realidad. Nombra conceptos de Freud en *Personajes psicopáticos en el escenario* (1905), como el *verleunnung* o renegación. Esto quiere decir que, en el teatro, hay un rechazo de la percepción de lo real por parte del público. En el espectador coexisten mecanismos de renegación y afirmación, es decir, cree en lo que ve y no lo hace, a la vez. El espectador ve la realidad de las cosas, pero se limita al espacio escénico. Es decir, todo lo que allí se encuentre está prohibido o renegado. Hay, en el escenario, algo que sucede en un aquí y ahora, algo que es real y ficcional a la vez. Para la construcción de la ficción, aparecen deseos inconscientes en la psiquis del espectador. Se produce un proceso propio de la creación de ilusión. Para esto, aparecen los denominados por Freud, mecanismos de la ficción teatral. Estos son la represión, la proyección y la identificación. Esto es lo que se

da en el hecho relacional del acto teatral, es decir entre lo que sucede entre actor y espectador.

El teatro está sostenido en funciones yoicas que proyectan en personajes y situaciones aspectos de sí reprimidos, no reconocidos, frente a los cuales el sujeto se defiende para no sentir angustia (Silberstein, 1989). Quiere decir que el actor proyecta aspectos inconscientes puestos en personajes, con los que el espectador puede identificarse, viviendo en él y sin consecuencias. Por ejemplo, con la muerte de un personaje, el espectador puede identificarse con lo ocurrido mientras transcurre la acción ficcional y llorar o angustiarse. Sin embargo, al terminar la función, dejará de lado ese sentimiento de angustia, reconociendo que lo que vio fue una ficción y no es real. De esta manera, vuelve a aparecer el concepto que Aristóteles plantea como catarsis o purga del espectador, explicado en el capítulo 1.1. A través de esta emoción manifestada en el teatro, el espectador logra desprenderse de algo de sí mismo que lo angustia.

El teatro es, como todo arte, una expresión. En este caso, una expresión dramática, donde el artista que logra exteriorizar sentimientos mediante un lenguaje diferente. Pavis (1980) define a la expresión teatral como "una exteriorización, una puesta en evidencia del sentido profundo o de elementos ocultos, es decir, como un movimiento que va del interior al exterior" (p. 284). Esta expresión se desarrolla mediante la gestualidad y la corporalidad del actor, quien manifiesta a través de sus posibilidades físicas el contenido del autor o poeta. De este contenido se revelan sus misterios y, como Pavis lo plantea, aflorar en la superficie las perlas escondidas en las profundidades. Este concepto suena interesante, ya que se hace una analogía de un contenido de gran valor que está oculto y que, gracias a que el actor lo expresa en la escena, logra vislumbrarse y darse a conocer frente a un espectador. Es importante destacar que el actor en conjunto con el director, si lo hubiera, elige cuál es el efecto que quiere causar en el espectador. Por lo tanto, la revelación del contenido será dada a través de los signos que se consideren pertinentes para este efecto. Es decir que la expresión es tanto desde el interior hacia el exterior,

como del exterior al interior. Como aporte, se plantea también que el público debe también ser partícipe de esta búsqueda del contenido. No solamente es necesario que el actor saque el contenido a la luz, sino que es necesario que el espectador sea activo en esa expresión para adentrarse en lo que el contenido propone. De esta manera, se activa el eslabón espectador del que se hace tanto hincapié.

Esta expresión del actor, a diferencia del arte visual, cinematográfico o musical, es meramente corporal. El instrumento del actor es el cuerpo, por lo tanto debe afinarlo y prepararlo para que la manifestación del contenido sea prolija y eficaz. Por esta razón, el enfoque de la enseñanza del teatro está en el entrenamiento corporal, vocal y gestual del estudiante. Pavis define a la expresión corporal como:

Técnica interpretativa utilizada en talleres pedagógicos para activar la expresividad del actor, desarrollando sobre todo sus medios vocales y gestuales, su facultad de improvisación. Sensibiliza a los individuos acerca de sus posibilidades motrices y emotivas, su esquema corporal y su capacidad para proyectar este esquema en su trabajo interpretativo. (Pavis, 1980, p. -)

El teatro permite, a quien se anime a atravesarlo, desarrollar su imaginación a través de la creación de personajes, situaciones, espacios, etc. Además, permite el entendimiento de diferentes situaciones, logrando adaptarse con mayor facilidad. El trabajo expresivo con el cuerpo, la gestualidad y la voz, logra que se desarrollen las capacidades motrices, así como también la sensibilidad, la empatía, la seguridad, la comunicación, etc. El teatro, de esta manera, permite al actor redescubrirse a sí mismo desafiando los límites de la realidad.

2.2 Artes que hacen al teatro

Al adentrarse en el complejo arte del teatro, podemos encontrar diferentes ramas artísticas que hacen a la totalidad del hecho teatral. Estas artes, sean corporales, plásticas, audiovisuales, literarias o sonoras, son las encargadas de fusionarse entre sí para generar un producto escénico. Actúan como elementos semióticos que intervienen en la percepción del público.

Walter Gropius comparaba el teatro con la arquitectura, donde todos los miembros pierden su propio yo en virtud de la obra. Los simbolistas potenciaron la interpenetración de los lenguajes artísticos. Ellos entendieron la idea de la obra total como resultado de la colaboración entre las diversas disciplinas. (Rosenzvaig, 2012, p. 17)

La fusión entre estas disciplinas permite al espectador recibir estímulos a través de todos sus sentidos y lograr de esta manera nutrirse de más información que hace a todo el espectáculo. La iluminación, el sonido, el vestuario, la escenografía, el video, son elementos que trafican información y completan la idea de lo que no está dicho por los personajes. Es el director quien debe delegar el diseño y la realización de estas tareas, siguiendo un concepto que apoye a la idea que se tiene de la representación. Por eso, es tan necesaria la clara comunicación entre el director y los diseñadores o creativos para, de esta manera, lograr transmitir el mensaje que se quiere dar a través de estos lenguajes.

Teniendo en cuenta la semiótica teatral, se podría afirmar que "todo lo que está en escena es un signo" (Ubersfeld, 1997, p. 19). Es decir, cada elemento que se perciba ante los ojos del espectador en una obra teatral tiene un significado y aporta información al contexto dramático. Este proceso de darle una función significativa a los elementos que componen una escena teatral, Ubersfeld lo va a definir como Principio de artificialización. Estos elementos pueden estar conscientemente cargados de significantes o, por el contrario, pueden no estar producidos intencionalmente. Sin embargo, se debe tener en cuenta el gran poder que tiene esto en el espectador, ya que finalmente será el encargado de completar la totalidad de la obra. Por esta razón, Ubersfeld toma al espectador teatral como un espectador activo o como el coproductor del espectáculo, ya que "él es, en efecto, el constructor, parcialmente autónomo, de sus significados" (Ubersfeld, 1997, p. 26).

El signo, para de Marinis (1997), tiene un significado o concepto y un significante, que representa una imagen en la psiquis del espectador. Define al teatro como una polifonía informacional, ya que existen múltiples mensajes, todos al mismo tiempo. El espectador,

entonces, se ve afectado por emociones, construye significados y manipula a los signos presentados cognitiva, afectiva y comportamentalmente. Habla entonces de una dramaturgia del espectador, donde él es quien percibe, interpreta y aprecia estéticamente lo representado.

La semiología postula la mediación de las lenguas naturales en el proceso de lectura de los significados que pertenecen a las semióticas no lingüísticas. Una puesta en escena es como un texto: se pueden apreciar una gran cantidad de signos verbales y no verbales que, a su vez, tienen un significado, que es lo que está dicho y manifestado por la sociedad, y un significante, que es la interpretación que cada uno de los espectadores hace frente a determinado signo puesto en escena.

Una de las disciplinas artísticas que engloba la puesta en escena es la escenografía, la cual permite al espectador introducirse en un espacio determinado. Este diseño del espacio actúa como un signo no verbal cargado de contenido. Calmet afirma que la escenografía en la actualidad es "la ciencia de la utilización del espacio teatral" (2003, p. 23). Es interesante destacar que el autor no concibe a la escenografía como un adorno o como un elemento para recrear cierta realidad en los espacios en los que transcurren las historias, sino que, nada más ni nada menos, le adjudica la tarea de definir la utilización del espacio en el que se va a desarrollar la representación. Sin embargo, este concepto fue evolucionando a lo largo de la historia. Para los griegos significaba la ornamentación del teatro y el decorado pictórico que resultaba de esta técnica. En el renacimiento, siguiendo la concepción espacial que tenía el arte pictórico, se implementaron los telones de fondo con perspectiva buscando la ilusión de realidad. Con el teatro naturalista, se comenzaron a implementar decorados tridimensionales que compongan el espacio en el que transcurre la acción de la forma más real posible, es decir, ilustrando el lugar que el texto plantea.

En la actualidad la escenografía concibe su función no ya como ilustración ideal y unívoca del texto dramático, sino como dispositivo* [sic] propicio para iluminar (y no ya para ilustrar) el texto y la acción humana, para figurar una situación de enunciación (y no ya un lugar fijo), y para situar el sentido de la puesta en escena en el intercambio

entre un espacio y un texto. (Calmet, 2003)

Las variables que posee un escenógrafo para su trabajo tienen que ver con los materiales, los colores, las texturas, los volúmenes y las formas. Los signos que se presentan en cuanto al espacio tienen un significante y un significado. Por ejemplo, si el escenario está colmado de arena tendrá una significación diferente a que si está colmado de vidrios rotos. A partir de lo que es conocido por el espectador y el valor que le asigna a cada elemento, interpretará el mensaje de una forma determinada. La arena remitirá a lo terrenal, lo paradisíaco, la suavidad, mientras que el vidrio roto remitirá a lo amenazante, lo violento o punzante. Esto quiere decir que “el escenario coloca al público en una determinada actitud receptiva” (Trastoy, 1993, p. 35). La escenografía actúa como un personaje más, ya que aporta a la acción que se desarrolla en escena, por lo tanto el escenógrafo juega un papel muy importante a la hora de abordar el espacio.

Otro signo no verbal que hace a la representación es la iluminación teatral. Sin este elemento, la representación no podría ser vista, ya que la luz es imprescindible. La excepción a esto la tiene el teatro ciego, el cual prescinde de la luz y trabaja a partir del resto de los sentidos. Blas Gómez (2010), compara la luz con la música, ya que la encuentra dotada de flexibilidad, que le permite recorrer distintos grados de expresión, desde un simple acto de presencia, hasta la más intensa exaltación. Para él, la luz puede lograr tener cierta carga metafórica, y la considera capaz de crear mundos misteriosos. De esta manera, provoca emociones, que a veces no poseen un entendimiento o una palabra que las defina, sino que tiene una carga subjetiva y metafórica (Sirlin, 2005).

En el teatro, la luz completa el diseño escenográfico y la puesta que el director quiera representar. Un espacio escénico es efectivo y creativo cuando la iluminación es buena (Palacios, 2009). Es fundamental que el espectador vea muy bien, sobre todo a los actores. Calmet (2003), expresa que si el espectador no ve bien, puede no llegar a entender el texto y, un actor mal iluminado, distraerá la atención de lo que se quiere contar. Un iluminador teatral, entonces, tiene la tarea de organizar la parte visual del

espectáculo. Se debe realzar, ocultar, sugerir y hasta colaborar con el relato que se quiere contar. La luz debe, en cierta forma, embellecer la puesta e ir mutando de la misma manera en que lo hace la acción. El diseño lumínico puede tener una dramaturgia propia, ya que sus variables afectarán la percepción del espectador. No es lo mismo ver un drama iluminado con una luz muy brillante y colorida, que con una penumbra, por ejemplo. La penumbra genera claroscuros que pueden aportar a la historia, ya que genera cierto misterio y algo por revelar.

Otro signo que aparece en una obra teatral es el vestuario que llevan los actores. Este elemento permite al espectador descubrir quién es el personaje. "Un buen vestuario debe tener en cuenta, por un lado, el carácter semántico, ya que, además de mostrarse contiene un gran valor cognitivo: permite a una lectura de idea, sentimientos, etc." (Trastoy, 1993, p. 37). Así como la iluminación, el vestuario está presente siempre. La desnudez tiene, también, cierto contenido y aporta a un concepto o idea, por lo tanto es una decisión de vestuario. Puede tener una carga sexual o erótica o un carácter metafórico, representando el despojo de ciertas cargas sociales, el mostrarse como uno es, etc. El vestido cumple un factor social en cuanto a la puesta en escena. Se refleja en él aquello que enmarca a la historia, como el contexto histórico y geográfico, la clase social, la ocasión y las ideas del personaje o de la sociedad en la que se desenvuelve.

El vestuario es una de las tantas técnicas que el director teatral tiene a su disposición para descubrir y poner de manifiesto el esquema histórico que hay detrás del espectáculo. En términos brechtianos, dicho esquema no sería otra cosa que el *gestus* social, la expresión exterior de los conflictos de la sociedad que toda obra testimonia y, a los cuales, puede y debe reducirse. (Trastoy, 1993, p. 37)

Por otro lado, el vestuario se debe adaptar a las necesidades del actor que lo lleve, en cuanto a sus movimientos, sus gestos, sus acciones o su actitud. No debe tomarse al vestuario como una coraza que se pone el actor, sino como un complemento que se vuelve vivo en relación con el cuerpo. Por otro lado, se debe tener en cuenta la evolución del vestuario en función de la acción. No se debe pecar de caer en un vestuario estático, inanimado o que ponga de manifiesto todo su contenido de entrada, sino que se debe ir

revelando en tanto la historia lo requiera.

Otro problema que se vincula con el diseño de vestuario es la búsqueda por lo estético, es decir, que se vea bonito para el espectador. En esta idea de deslumbrar al público se cae en clichés, lo excesivo o se deja de lado el contenido que pueda aportar el mismo. Sin embargo, es importante que el actor se sienta cómodo con su uso, ya que es quien debe exponer su cuerpo.

La música, por su parte, también actúa como signo que aporta a la acción y en la percepción del espectador. Trastoy (1993), otorga a la música dos empleos. Por un lado, un valor significativo por sí mismo, donde no hay intervención de los personajes y no depende de los diálogos y, por otro lado, el uso de la música para subrayar o ampliar lo que se desarrolle en el escenario, es decir con un valor referencial o con una significación emocional. (p. 38)

La variación en cuanto al volumen de la música y el cambio tímbrico o de ritmo, pueden actuar como signos en sí mismos, así como también el silencio es un signo muy potente a la hora de abordar una escena.

Como se observa, son muchos los factores que intervienen, además del texto, la actuación y la gestualidad de los actores, en la composición de una puesta en escena. La aparición de todos estos lenguajes y, a su vez, su convivencia hacen que el mensaje que se quiere dar al espectador llegue a través de todos sus sentidos. Por lo tanto, es importante que este mensaje esté claro para el director quien deberá delegar el diseño y realización de estas disciplinas a otros creativos, quienes también deberán entender el concepto estético con el que se quiere contar un determinado mensaje.

Como se pudo observar, se puede prescindir de alguno de estos elementos. Sin embargo, esto debe ser una decisión que acompañe lo que se quiere contar. Por ejemplo un momento en total oscuridad, un momento de silencio, un actor desnudo o un espacio vacío tienen una connotación que aporta a la escena y la utilización de estos recursos puede ser igual o más potente que llenar el espacio con objetos o luz, cubrir a los actores

con vestuarios sobrecargados o abusar de la música. Por lo tanto, el diseño de estas áreas debe llevarse a cabo de manera inteligente, teniendo en cuenta que menos es más y que cada cosa que intervenga en la escena tendrá un valor o significado que el espectador le dará. Es decir, se tiene una gran responsabilidad a la hora de trabajar en el diseño de las mismas.

Para el diseño de estas áreas, los creativos pueden tomar referencias contextuales. Es decir, para ambientar una obra en un contexto histórico determinado, se pueden reflejar aspectos del mismo en todo lo que se vea en escena. El vestuario, quizás, es donde más se refleja no solo el contexto histórico donde se desarrolla la acción, sino también las clases sociales, algunos aspectos de la personalidad de los personajes, la evolución de los conflictos, etc. Sin embargo, en cada área puede haber una decisión de reflejar lo mismo. Para ello es sumamente relevante un estudio minucioso del contexto donde se quiere ubicar la obra y todos los aspectos de los personajes que pueden reflejar cómo irá vestido, cómo será su casa, por ejemplo, cómo caminará, cómo se relacionará con los demás, etc.

Todas las artes que hacen al hecho teatral pueden verse influenciadas por estilos y estéticas que se han desarrollado en la historia del arte. Por ejemplo, para el diseño de iluminación, se pueden tomar referencias pictóricas y hacer un tratamiento de la luz en la escena con maneras en las que se trata la luz en alguna determinada vanguardia. Por ejemplo, tomar como referencia a las obras del renacimiento y hacer un tratamiento de la luz teniendo en cuenta los claro-oscuros, o tomar como referencia el cubismo y tratar el color y la forma de la forma en que los cubistas lo trabajaban, o tomar como referencia el surrealismo y añadir en la puesta en escena elementos deformados con cierta carga emocional.

Por esta razón, el estudio de la historia del arte y su evolución en cuanto a la luz, el color, la forma, el espacio, los contenidos, etc., es sumamente relevante para abordar una puesta en escena. Nutrirse de otros artistas de otras disciplinas artísticas desarrolla la

imaginación y permite un análisis crítico de las obras para poder tomarlas como referencia.

2.3 El teatro en la educación

Se considera relevante que los jóvenes estudien teatro en la escuela, la cual debe facilitarles una base amplia para que, a futuro, ellos elijan el camino que deseen realizar.

Actualmente, la escuela continúa preocupándose por el hecho de adquirir y acumular conocimientos y no le da ninguna importancia a los aspectos emocionales, intuitivos y cinéticos del alumno.

Entendemos que se hace necesario practicar desde la infancia una expresión totalizada para que los hombres del mañana no inhiban la exteriorización de sus observaciones personales ni sus sentimientos profundos. (Eines y Mantovani, 1997, p. 39)

Eines y Mantovani (1997) otorgan al teatro la facultad de enseñar de manera directa otras disciplinas que tienen que ver con la literatura, la poesía, la música y la plástica. Además, plantean cierta carga emocional que tiene el teatro, ya que a través del mismo, los niños o jóvenes descubren nuevos valores y nuevas experiencias relacionadas a estados emotivos.

Por otra parte, es importante valorar al teatro como un medio de transmisión de cultura, la cual es necesario producirla y defenderla desde la juventud. Estos valores en relación al compromiso con la cultura y el arte, son importantes para el desarrollo óptimo de los jóvenes, ya que se forma su interés por sus costumbres, su historia, su contexto cultural y social y sobre aspectos que hacen a la identidad de una población. De esta manera, los jóvenes logran construir esta identidad como parte de una sociedad determinada, a partir de producir y defender su cultura.

Cañas (2009) plantea al teatro como una alternativa liberadora. La expresión, para el autor, es una manifestación interna del individuo que mediante otro apoyo, sea corporal, gráfico y/o vocal, se convierte tanto en un acto creativo como en un proceso de receptividad y escucha y de aceptación personal y para con los demás.

Aquí se encuentran ciertas aptitudes o competencias que los individuos consiguen al

atravesar cualquier expresión, pero afirma que “el teatro es una de las formas de expresión más adecuadas y completas para cubrir estos fines dentro del desarrollo pleno del niño” (Cañas, 2009, p. 18), ya que se fundamenta en dos posibilidades básicas de la expresión: movimiento y palabra.

También aborda al teatro desde el juego, como herramienta principal para el desarrollo de la espontaneidad, la liberación, la creatividad, etc. El juego es un recurso indispensable a la hora de encarar un proyecto teatral. Por eso el proyecto elaborado en este trabajo no deberá prescindir de aspectos lúdicos y recreativos, los cuales harán que los estudiantes lo sientan como un espacio de diversión, motivación y sin presiones externas.

Otra autora que toma los conceptos de expresión dramática y de juego dramático es García-Huidobro en *Manual de pedagogía teatral* (1996). La misma afirma que:

Todas las personas necesitan vivir la fantasía e instrumentar la imaginación y la creación para estimular su propia libertad de expresión. Algunas de ellas, sin embargo, cuentan con pocas oportunidades para cubrir estas necesidades, ya que los problemas propios de la discapacidad que las afecta perjudican su control motor, coordinación física, percepción sensorial, comunicación oral, imaginación creadora y desarrollo conceptual. (García-Huidobro, 1996, p. 11)

Al profesor lo va a denominar facilitador, es decir, como un “agente al servicio del proceso creativo de un grupo humano” (García-Huidobro, 1996, p. 11). Aquí se encuentra una similitud con el texto de Freire (1970).

Retomando el concepto de juego dramático, la autora lo divide en etapas, dependiendo de la edad de quienes lo encaren. En este caso, se tomará el período comprendido entre los 15 y los 18 años, público al que se refiere este trabajo de investigación. Este período lo sitúa en la IV etapa, primera subetapa. Aquí plantea a la dramatización como principal componente del juego. A la misma la define como la “interpretación escénica de un texto, utilizando escenario y actores para instalar la situación”. Algo interesante que aparece aquí, es lo que la autora denomina como “la falta permanente de <<algo>> [sic] que no logra identificar” Se percibe una concepción del adolescente desde el punto de vista de la psicología, en una etapa donde emprende una búsqueda de identificación personal.

Propone, para esto, escenificar conceptos abstractos tales como la incomunicación, el consumismo, la violencia, la libertad, la droga, el aborto, el desamor, etc. “Es una subetapa donde se pueden potenciar grandes ideales y proyectos, cuya característica común es que se refieren a los intereses vocacionales”. (García-Huidobro, 1996, p. 23). Se puede observar cómo se adentra directamente en las funciones intrapersonales del teatro, las cuales son de suma utilidad a la hora de abordar este trabajo.

El juego es vital para el desarrollo normal del niño; él aprende más por medio del juego que por cualquier otra vía, ya que, al jugar, aprende porque está comprometido de manera personal en lo que para él vale la pena y, en consecuencia, el conocimiento que adquiere es más valioso, puesto que lo obtiene de su propia experiencia (Turner, 1978, p. 6).

Es interesante resaltar lo que plantea Turner de la experiencia propia del niño, ya que se valoran los aspectos pragmáticos que hacen al aprendizaje. Es el niño el artífice de su conocimiento, a partir de una consigna o propuesta de un tercero. De esta manera, desarrolla su creatividad, constructividad e independencia. Por otra parte, el juego permite liberar tensión y canalizar de una forma aceptable su lado destructivo. Es indispensable la constante estimulación del adulto, ya sea padre o docente, para impulsarlo a desarrollarse mental y físicamente. El juego brinda al niño mayor curiosidad, iniciativa, concentración, desarrollo del habla, confianza y mejor comunicación. Además, se desarrollan aspectos de la personalidad a partir de conocer sus propias habilidades y confiando en su propio juicio. De esta manera, se transforma en un adulto con habilidad de relacionarse con los otros y capaz de expresarse de forma adecuada (Turner, 1978, p. 7)

Sandoval Adan, F. en *Pedagogía Teatral una propuesta cargada de innovación* (s/d) escribe, también, sobre las funciones sociales que tiene adentrarse en el teatro. A continuación, una cita donde hace un postulado sobre la expresión teatral.

Trabaja con áreas impedidas del campo físico y psíquico ayudando a comprender las limitaciones para revalorarse e intervenir en la sociedad desde su diferencia. Busca que el acto creativo signifique capacidad de sanación para recuperar el sentido de la vida y autoestima de personas discapacitadas. (Sandoval Adan, s/d, p. 6)

Si bien habla de personas discapacitadas, los conceptos que plantea no son ajenos para

todos. Entonces plantea, siguiendo con la línea de los autores mencionados anteriormente, una función catártica y de sanación para los individuos que atraviesen el teatro como expresión.

Retomando el concepto de juego, lo traduce al comienzo del desarrollo del ser humano, cuando un bebé logra comunicarse y expresarse a través del mismo. Concibe al juego como un “espacio de investigación y experimentación del niño (a) con su entorno y objetos, proceso que permite que el individuo pueda vivenciar una realidad imaginaria y otra concreta, con naturalidad y espontaneidad” (Sandoval Adan, s/d, p. 7)

En cuanto al cuerpo, considerado como eje fundamental para el abordaje de la expresión teatral, hace mención a que es indispensable su autoconocimiento. Esto resulta de gran importancia a la hora de abordar el material, ya que el objeto de estudio del trabajo son los adolescentes, quienes están en pleno proceso de búsqueda de sí mismos y en permanentes cambios físicos y emocionales.

Otras habilidades que el teatro brinda en los individuos, según Sandoval Adan, son las comunicativas, a través de la expresión y comprensión; las psicomotrices, a la hora del trabajo físico; el autoconocimiento y la autoconciencia corporal; la expresión de los sentimientos, ya que logran contar y transmitir sus vivencias; etc. (Sandoval Adan, s/d, p. 10-11).

Ahora bien, resulta necesario resaltar la diferencia entre expresión y creación. A la hora de expresarse, el actor no necesariamente está siendo creativo. La complementación de estos dos conceptos es el éxito del actor. Expresándose de una forma creativa, el actor logra, no solo divertirse él mismo, sino que logra divertir también al público (recordando la importancia del tercer eslabón de la cadena). El actor es creativo a través de la improvisación y esto es lo que lo mantiene vivo sobre el escenario. De forma contraria, el espectador quedará excluido de lo que ve y la actuación se volverá un acto privado. Lecoq afirma: “Siempre observo si el actor irradia, si despliega a su alrededor un espacio en el que los espectadores están presentes. Muchos absorben ese espacio, lo repliegan

sobre ellos mismos y el público queda entonces excluido” (Lecoq, 2011, p. 35)

Mediante la creación es como los estudiantes logran desarrollar su imaginación, su capacidad de construir nuevos mundos imaginarios y nuevas posibilidades. De esta forma, logran incorporar mecanismos que le facilitan el momento de enfrentarse en la vida a una situación que desconoce. Lecoq (2011) afirma que, si bien puede parecer una utopía, siempre intenta formar a gente que se sienta bien tanto en el teatro como en la vida, que sepa vivir en la vida y ser un artista en el escenario.

En la improvisación es donde suelen aparecer contenidos propios del estudiante, ya que apela al mundo que conoce y lo rodea. De esta manera, el actor aporta su propio teatro y lo comparte. Si bien la aparición del yo en teatro es muy discutido por diferentes teóricos, es inevitable la vinculación del actor-personaje. Stanislavski plantea el concepto de memoria emotiva, donde el actor debe apelar a sus recuerdos y emociones para transmitir el sentimiento que el personaje requiere. Por ejemplo, recordar al abuelo fallecido para llorar en escena, etc. Esto produce un efecto catártico en el actor que, al cabo de varias repeticiones podría dejar de tener efecto. Además, han existido casos donde el actor se ha desbordado al punto de no poder continuar con la representación. Por esta razón, se ha investigado un nuevo método de actuación y concluyó en el método de las acciones físicas, el cual consistía en la relajación del cuerpo, la concentración, tener en cuenta objetivos de los personajes, entre otros aspectos y la realización de una acción cuya consecuencia es la aparición de una emoción. Por ejemplo, golpear los muebles para que aparezca el enojo. Estos métodos han sido implementados hasta la actualidad por numerosos docentes y directores teatrales, en búsqueda de la verdad escénica y la aparición de sentimientos reales de los personajes. La idea era involucrar al espectador en las verdaderas emociones para que se produzca el efecto de identificación.

Es cierto que el entrenamiento actoral consiste en años de esfuerzo y dedicación y no es posible llevarlo a cabo en un taller escolar, pero es importante mencionar diferentes

planteos para un completo desarrollo. La profundización de los contenidos dependerá del interés de los alumnos quienes, según – “son a menudo contradictorios. Hay que oírles y a la vez, no escucharles demasiado. También hay que oponerse, luchar por llevarlos a un verdadero espacio poético. (...) Hay que responder a su falta de imaginación con lo fantástico, con la belleza, con la locura de la belleza. (Lecoq, 2011, p. 44)

Si bien son muchas y diversas las técnicas actorales que existen, son interesantes los planteos que cada una hace en relación al actor y al desarrollo de sus habilidades comunicativas y físicas. Se puede decir que el actor o el joven en desarrollo actoral, logra desarrollar sus lenguajes verbales y físicos, así como ciertas aptitudes en su personalidad. Por esta razón, se considera necesario estudiar teatro aun así sin buscar el profesionalismo en esta área.

Resulta pertinente observar en la práctica cómo alumnos de escuelas secundarias responden a propuestas vinculadas con el teatro. Para esto, se le realizó una entrevista a la docente de literatura y prácticas del lenguaje, Graciela Dos Santos, quien tiene el particular impulso desde hace quince años, de acompañar a sus alumnos a ver obras de teatro por fuera del horario escolar. Esto surgió viendo una obra de teatro y sintiendo la necesidad de que sus alumnos la vean, también. Lo interesante de su propuesta es que no lo hace obligatorio ni toma trabajos prácticos en relación a la obra vista, sino que facilita los medios para ir en grupo al teatro y participar de una experiencia teatral. De esta manera, fomenta al teatro como entretenimiento, como forma de compartir con otros y también como un aporte a la formación de los jóvenes.

Al preguntarle a la docente su vínculo con el teatro, responde que no está del todo segura, pero afirma que el teatro para ella es una necesidad, que le hace bien y que la conecta con espacios internos emocionales que le gusta sentir vivos. Se percibe en esta respuesta una visión del teatro como aporte para el bienestar emocional de su persona. El teatro para Gabriela es "la suspensión del tiempo y el espacio reales y la conexión con un tiempo y un espacio verdaderos pese a ser ficticios y en esa verdad es donde me

gusta encontrarme" (Dos Santos, Comunicación Personal, 19 de noviembre, 2018).

En cuanto a la respuesta de los alumnos frente a esta propuesta, cuenta que es variada su reacción.

Hay adolescentes que tuvieron malas experiencias de pequeños que se niegan a volver y otros que, o bien no fueron nunca o bien aceptan la invitación y terminan siendo espectadores apasionados. Varios de mis alumnos hoy estudian teatro y algunos de ellos se convirtieron en espectadores amantes de algunas obras a las que iban a ver muchas veces. También yo lo hago con las obras que me gustan mucho. (Dos Santos, Comunicación Personal, 19 de noviembre, 2018).

Resulta interesante destacar que gracias a su propuesta, alumnos han conocido al teatro en profundidad y se han convertido en apasionados y hasta han elegido este arte como profesión o estudio. De esta manera, se observa la importancia de acercar disciplinas artísticas en la etapa de escolaridad, para expandir el alcance de los conocimientos y descubrir salidas laborales poco tradicionales o poco conocidas. En caso de no presentárseles a los jóvenes estas posibilidades, quizás no logren descubrir su verdadera vocación.

En cuanto al aporte que hace el teatro en la vida de los jóvenes, Dos Santos (2018) afirma que se trata de "una mirada sobre sí mismos y sobre la realidad con la que se conectan con poca frecuencia" (Comunicación Personal, 19 de noviembre, 2018). Por otra parte, destaca el momento de ver una obra de teatro valorando que los alumnos estén al menos por un rato sin usar el celular. Esto genera una alternativa que desarrolla la imaginación, la creatividad y permite descubrir el mundo. En este encuentro con uno mismo, es donde el alumno logra desarrollar y descubrir aspectos de su persona, construyendo su identidad.

En este caso, los alumnos se vinculan con el teatro desde el punto de vista del espectador, teniendo una visión de este arte como un ocio o entretenimiento. Sin embargo, es importante proponer ser un espectador activo, siendo crítico y reflexivo frente a los contenidos y temas que se tratan en una obra, así como los recursos estéticos que se utilizan, los elementos semióticos que se presentan y todo aquello que capte el interés del espectador.

En algunas ocasiones, los momentos de ocio suelen presentar a las personas oportunidades de conocer nuevas experiencias que hagan a su integridad emocional. Además, a partir del teatro como entretenimiento puede surgir el interés de tomarlo como una alternativa de negocio, de integridad laboral, de nuevas posibilidades de inserción en el mundo laboral, donde cada vez menos parecerían importar las disciplinas artísticas. Sin embargo, es relevante valorar y defender su preservación y su desarrollo.

El teatro, como todo arte sirve para la vida y para el desarrollo de la personalidad de los jóvenes, quienes están en pleno desarrollo de su identidad. Acercar teatro, arte y cultura, permite construir esta identidad en pos de su libertad, defensa de sus derechos, autoconfianza y empatía, competencias que hacen a seres creativos, libres y seguros de sí mismos.

Capítulo 3. El teatro de Shakespeare

En el siguiente capítulo, se analizarán las características del teatro de William Shakespeare, destacando su flexibilidad en la metodología de estudio. Se hará un recorrido por las temáticas y conflictos que atraviesan sus personajes, valorando la actualidad de las mismas y su vinculación con las problemáticas de hoy en día.

3.1 Características

Para comenzar a hablar del teatro isabelino, es importante destacar que fue un importante periodo de representación surgido a mediados del Siglo XVI, en Inglaterra, bajo el reinado de la Reina Isabel I. Uno de los poetas más importantes de este contexto es William Shakespeare (1564-1616), reconocido por su vasta obra en poesía, obras de teatro y sonetos.

En el año 1599, se construyó el conocido *Globe Theatre*, dándole a Shakespeare un lugar específico para representar sus obras. Este gran teatro consistía de ocho lados y tres niveles para que se ubique el público (campo o piso y dos palcos superiores). De esta forma, los espectadores se encontraban cerca del lugar de representación y lograban observarla desde diferentes ángulos, ya que se pretendía que el público se sienta parte del mundo que la obra planteaba.

En las obras de teatro, los mismos personajes, en sus diálogos, hacían alusión al lugar donde se encontraban. El escenario vacío proponía que sea el público quien constituya la escena, sin ningún elemento escenográfico que la determine. Eran la verbalización y la descripción del lugar donde se lleva adelante la acción lo que permite al público percibir el espacio físico donde los personajes se encuentran. Esto, además de tener que ver con un aspecto económico en cuanto a ahorro de recursos escenográficos y ser conveniente a la hora de realizar giras fuera de la ciudad, permite representar en el escenario, cualquier lugar o espacio donde transcurre la acción, mutando constantemente a lo largo

de la obra. El medio no condicionaba a los personajes, sino que los mismos condicionaban al medio. De esta manera, se desdibujan los límites de realidad y ficción.

Aquí aparece otro concepto clave en el teatro isabelino, donde el público es consciente de que lo que está viendo no es real, es decir, que reconoce que está ante un actor y el actor no olvida que está sobre un escenario. A este concepto se lo denomina teatralidad, donde no se busca la ilusión de la realidad, sino que se evidencia el juego de la representación. Constantemente aparecen recursos que dejan ver lo teatral. Además del espacio vacío, la participación de un coro que establece relación directa con el público, las apariciones de seres fantásticos y fantasmas, actores hombres representando personajes femeninos, entre otras cosas, evidenciaban la ficción. Es aquí donde puede verse reflejado el concepto de que el teatro transforma la realidad y propone sumergirse en un nuevo mundo ficcional.

En cuanto al público de *The Globe*, no tenía un código actor-espectador, por lo que se adentraba en la ficción, confundiéndola con la realidad, algo que al público contemporáneo no le ocurre. Además, reaccionaba de forma directa con lo que veía. Si no les gustaba abucheaba y arrojaba cosas a los actores. Dentro del mismo había una gran variedad de clases sociales, donde la mayoría eran analfabetas e iban por entretenimiento, ya que en aquella época no había mucha opción.

Es interesante retomar el concepto de entretenimiento, ya que Brecht, como se explicó en el capítulo 2.1, lo utiliza varios siglos después. Es evidente el valor social que tiene el teatro frente a públicos de diversas clases sociales y, sobre todo, diferentes contextos históricos. El interrogante que surge es cuán relevante es el entretenimiento en la vida de las personas, sometidas a un mundo donde el negocio toma el control y el ocio queda de lado. Quizás gozar del ocio hace a la libertad de la persona frente a un mundo que lo oprime.

Es interesante destacar que, a poco más de 400 años de la muerte de William Shakespeare, hoy en día diversos directores y actores siguen eligiendo interpretar sus

obras, y hacer versiones sobre su material, cuyos contenidos pasionales y políticos hoy en día siguen resonando. Se oyen sus miedos, deseos, pasiones y críticas como temas cercanos a cualquiera de los espectadores, sin embargo fueron escritos cinco siglos atrás. Esto convierte a Shakespeare en un autor completamente actual, permitiendo que los puestistas continúen realizando versiones y trabajos en base a su vasto material.

Las obras de Willy son reconocidas en todo el mundo porque son muy bellas y, además, porque cuentan con cosas muy propias de los seres humanos. Incluso cuando aparecen personajes fantásticos, como hadas y duendes o brujas, o personajes con cabeza de pez y cuerpo humano, todos ellos tienen sentimientos y problemas que cualquiera de nosotros podríamos tener.

Pero justamente es por eso que lo quiero tanto a Willy: porque a pesar de haber escrito estas historias hace tanto pero tanto tiempo, sus relatos y sus personajes siguen estando vigentes. Son tan actuales como cualquier personaje de una obra escrita ayer mismo. (Silva, 2016, p. 7)

Silva (2018), quien es directora teatral, docente y especialista en el teatro de Shakespeare, define la obra de este autor como un “mundo de claroscuros y exaltaciones desmedidas” (Comunicación personal, 27 de octubre, 2018). Es interesante el concepto de claroscuros ya que Shakespeare plantea personajes que tienen su lado positivo y su lado negativo, lo que hace que sean tan similares con la realidad. Si bien lo positivo y lo negativo no posee una carga moral, ya que el autor no hace una bajada de línea desde sus personajes, se pueden percibir en los personajes algunos destellos de humanidad que los hacen queribles u odiables. En el caso de Yago, por mencionar uno de sus más complejos e interesantes personajes, en *Otelo*, el moro de Venecia, el personaje logra empatizar con el público desde el humor, la versatilidad y las estrategias que usa para persuadir a su antagonista Otelo, a quien convence de que su esposa Desdémona es infiel. Por otro lado, Yago es artífice de todos los sucesos trágicos que suceden en la obra, llevando a Otelo a asesinar a su esposa y, luego, quitarse la vida él mismo. Este mecanismo de claroscuros en la composición de los personajes, hace que sean tan ricos, honestos, verosímiles, complejos y, sobre todo, que hayan trascendido en la historia de la literatura universal.

3.2 Temáticas en las obras de Shakespeare

Haciendo un recorrido por el vasto material del autor, se reconoce una gran presencia del ser humano. La vida humana con sus deseos, ambiciones, conflictos, jerarquías, poder, está presente constantemente en las obras de Shakespeare. Esta humanidad permite que, a través de los siglos, tantos directores elijan versionar sus obras y, a la vez, que el público que accede a verlas se sienta identificado con los personajes que aparecen.

Aparece también el concepto de resignificación o traspolación de un material, donde un autor o director versiona una obra trasladando su contexto a otro diferente. En el caso de Shakespeare, se han versionado sus obras numerosas veces tanto en cine, como en teatro, ópera, comedia musical, etc. Su amplio contenido permite hacer universales las historias y trasladarlas de la antigua Verona a la Verona de fines del Siglo 20, como en el caso de la película *Romeo + Julieta* (1996) del director Baz Luhrmann, o a la emblemática Ciudad de Nueva York de mediados del Siglo 20, como en el caso de la película *West Side Story* (1961), dirigida por Robert Wise y Jerome Robbins.

La potencialidad artística y humana que el teatro de Shakespeare posee, permite que sus contenidos se vuelvan actuales y resuenen en el espectador de muchos siglos después.

Es, entonces, un gran desafío embarcarse en lo que el teatro del autor sugiere.

Interpretar a Shakespeare en nuestros días significa desmitificar, quitar prejuicios y visiones críticas impuestas, y abrir la posibilidad de un acercamiento actualizado y diverso a su teatro para intentar, al menos, sintonizar y captar su significación desde la situación concreta de nuestro momento histórico. (...) Su teatro no es una pieza de museo, sino que tiene la virtualidad de adaptarse a un tiempo determinado y en unas circunstancias precisas. (Gonzalez, 1993, p. 71)

Silva reafirma que en la actualidad existen muchos prejuicios con la imagen de Shakespeare y plantea que “se lo ha colocado en el lugar de clásico, entonces desde allí, todo lo que venga después está casi viciado de nulidad” (Comunicación personal, 27 de octubre, 2018). Sin embargo, aleja al autor de estos cánones afirmando que él era un irreverente, alguien que no seguía las reglas, por lo tanto su legado se aleja de lo clásico. La capacidad de reinención, de ruptura, de acción, son conceptos que deben tenerse en cuenta a la hora de abordar su material.

En cuanto a las problemáticas que se abordan en su obra, que tienen que ver con conflictos universales y, sobre todo, humanos, Silva (2018) afirma que “las temáticas que me identifican se vinculan con los momentos de mi vida y de mi evolución privada y pública en las cuales logro encontrar esa identificación” (Comunicación personal, 27 de octubre). Aparece aquí el concepto de identificación ya comentado, donde la docente relaciona vivencias personales con los conflictos de las obras. Esta identificación tiene que ver, también, con la situación o el periodo de la vida que la persona esté atravesando. En el caso de Silva, en su juventud, vincula a *Hamlet* con la corrupción del gobierno de ese entonces, y esto fue lo que le permitió encontrar qué contar con esa obra. Posteriormente, con *Otelo*, donde se vio a ella misma en el personaje de Desdémona, quien había perdido a su padre y era “una mujer valiente en un mundo de hombres que la devoraba a pesar de su empeño” (Silva, comunicación personal, 27 de octubre de 2018). En *Macbeth* encontró la identificación la crisis de la mediana edad, *La violación de Lucrecia* la vinculó con la violencia de género y más recientemente, *Romeo y Julieta* como denuncia a los enfrentamientos sociales, la pesadez del patriarcado y el rol de la mujer en ese sistema.

Como se puede observar, a la hora de abordar una obra es imprescindible encontrar esa identificación y volver propias y actuales las problemáticas que se plantean. De esta manera, los espectadores, quienes conviven en un mismo contexto histórico y cultural, lograrán esa identificación y será más relevante su experiencia teatral. Reconocerán en la representación, conflictos que les pertenezcan a su entorno, actuando como denuncia de ciertas problemáticas o como un momento de catarsis por parte del espectador.

A continuación, se hará un recorrido por las problemáticas que se abordan en algunas de las obras más destacadas del autor: *Otelo*, *Romeo y Julieta*, *Macbeth* y *Sueño de una noche de verano*.

Otelo cuenta la historia que rodea a la relación de Otelo, un militar y su esposa Desdémona, hija del senador. El matrimonio entre los personajes se contrae sin que el

padre de ella lo sepa, ya que Otelo es un extranjero. Aquí aparece un concepto relacionado con la xenofobia y discriminación, algo que quizás está presente en todos los conflictos que plantea la obra. Se presenta a Yago, protagonista de la obra, que es quien lleva adelante la acción. Él se enfrenta a Otelo por cuestiones políticas y jerárquicas y aquí es donde aparece nuevamente el concepto de xenofobia. Quizás el enojo de Yago porque Otelo ocupó un cargo mayor en la milicia, tiene que ver con su condición de extranjero y moro, adjudicando a Yago características de discriminación.

La acción de la obra transcurre en Chipre, lugar al que deben viajar los personajes para hacer una expedición contra los turcos. El conflicto bélico es lo que enmarca toda la obra, por lo tanto la guerra es también una temática presente. Aquí es donde comienzan a desencadenarse los conflictos de los personajes, llevados a cabo por la inteligencia y persuasión del personaje de Yago. En principio, Yago emborracha al teniente Cassio, por lo que Otelo le quita a este último su cargo. Yago sugiere a Cassio que pida ayuda a Desdémona para que interceda en esto y, a la vez, comienza a dar indicios de un supuesto romance entre ella y el teniente. Cassio actúa como víctima de Yago, haciendo que sus mentiras pongan a Otelo en su contra. Otelo, a la vez, se vuelve un títere de Yago, cuyas debilidades y miserias humanas harán que su desconfianza lo enloquezca y lo debilite, convirtiéndose en un ser cada vez más susceptible. Yago siembra en Otelo la duda de que su esposa le es infiel, llevándolo a un plano de locura. Con un nuevo plan que idea Yago, el cual consiste en utilizar el pañuelo de Desdémona, prenda íntima de aquel entonces, Otelo termina de creer en él y es el punto de quiebre del personaje para terminar por matar a su esposa. Al darse cuenta del error, Otelo se suicida frente al cuerpo de su esposa con Yago observando la situación.

La tragedia de *Otelo* habla de cómo una persona puede manipular a los demás para lograr lo que se propone. Haciendo un seguimiento de la tragedia de Otelo y Desdémona, se puede observar cómo las acciones de Yago influyeron en la actitud de los personajes, conformándose así una cadena de consecuencias en los mismos. La maldad de Yago y

la capacidad de entender las carencias de los demás personajes para su beneficio, es lo que muestra la obra. Este personaje es capaz e inteligente para idear todas las tragedias que suceden a lo largo de toda la obra y hay un único momento en el que este personaje duda, sin embargo termina triunfando. Otro de los aspectos que se muestran en la obra es el triunfo de la maldad y al resto de los personajes como víctimas de las miserias humanas. Por otra parte, aparece un femicidio, suceso trágico que ocurre como consecuencia del plan de Yago. Otelo, después de enloquecer y manifestar ciertas actitudes de violencia frente a su mujer, termina por ahorcarla en su lecho. De esta manera, se presenta un caso de violencia de género y por esta razón esta obra resuena tanto en la actualidad, donde la mujer atraviesa un momento de lucha contra el patriarcado y las manifestaciones de violencia del hombre hacia la mujer. En el marco del movimiento Ni Una Menos en la Argentina, *Otelo* es una obra que, de ser llevada a un teatro, puede aportar su lucha y su visión de esta problemática.

Otelo es una de las obras más ajustadas de Shakespeare. La acción comprende media docena de personajes principales, y los temas de posesión/celos y honor/traición son tratados con tanta concentración que no hay tiempo para acciones secundarias o escenas de esparcimiento. La grandeza personal de Otelo y la incuestionable e incuestionada inocencia de Desdémona llevan inexorablemente la obra de la dicha a la crisis y de ahí a la catástrofe. La obra, de manera significativa, no termina con grandiosidad sino con mediocridad. (McLeish, Unwin, 1971, p. 230)

En *Romeo y Julieta* se enfrentan dos familias aristocráticas de Verona, los Montesco y los Capuleto. Se organiza un baile de máscaras para celebrar el compromiso entre Julieta y Paris. En este contexto es donde se enamoran Julieta, hija del Viejo Capuleto y Romeo, hijo de Montesco y deciden que Fray Lorenzo los despose al día siguiente. Se produce una situación de violencia entre las dos familias, donde Mercucio, amigo de Romeo lucha contra Tybalt, primo de Julieta y éste último termina por matarlo. Romeo mata a Tybalt como venganza, por lo que el príncipe lo expulsa de Verona. En una urgencia por el casamiento entre Julieta y Paris, Fray Lorenzo idea un plan que consiste en que Julieta beba una poción que la haga parecer muerta por 48 horas y descansará en el mausoleo de la familia de donde Romeo podrá llevársela en secreto. Fray Lorenzo envía un

mensaje a Romeo para explicar el plan pero desafortunadamente éste no llega a destino. Al enterarse de que Julieta ha muerto, Romeo se dirige en secreto al mausoleo, lamentándose frente al cuerpo de la yacente Julieta. Paris irrumpe en la escena y Romeo lo mata en una batalla y, seguido a esto, bebe un veneno que lo mata. Al instante, Julieta recobra la conciencia y encuentra junto a ella el cadáver de Romeo. Finalmente ella se apuñala dando final a una de las tragedias más icónicas de Shakespeare.

Lo interesante de esta tragedia son los enredos que se producen y la forma en que la acción es llevada adelante sin vuelta atrás, reflejando el destino trágico de los personajes, concepto que se retoma de la tragedia griega. A Romeo y Julieta se la ha clasificado como una tragedia de amor, ya que es este sentimiento el que lleva a los protagonistas a provocar su propia muerte. Estos jóvenes son “ingeniosos, volátiles, descontrolados y están signados por la catástrofe” (McLeish y Unwin, 1971, p. 283). Romeo se muestra como un joven frívolo al comienzo pero muestra su emoción e intelecto a medida que la acción avanza. Julieta, por su parte, se ve envuelta en una situación que la atrae por los misterios de la sexualidad y la pasión. Por otro lado, está el enfrentamiento entre familias aristocráticas que tienen gran poder en la sociedad y, sin embargo, están colmados de cierta oscuridad.

Es de destacar el rol que ocupa la mujer en esta obra, ya que Julieta se ve obligada a casarse con quien lo disponga su familia. Shakespeare reflejaba lo que su sociedad era, por lo que se pueden observar conflictos relacionados al patriarcado. Al igual que en Otelo, el contexto actual que pone a la mujer en situación de empoderamiento y revelación permite hacer de *Romeo y Julieta* una obra interesante para hablar del rol de la mujer en la sociedad y sus mandamientos sociales.

En cuanto al rol de la mujer en el teatro de Shakespeare, es necesario aclarar que era un autor de su tiempo, reflejando las visiones de sus circunstancias históricas y sociales, donde la mujer era sombra del hombre. Sin embargo, analizando algunas obras del autor, podría decirse que se les da gran importancia a los personajes femeninos. “¿Qué haría

Romeo sin Julieta o Macbeth sin Lady Macbeth? La grandeza y la función de la mujer es tan decisiva y necesaria como para la creación y la representación de un teatro tan humano y comprensivo” (González, 1993, p. 93).

Al teatro de Shakespeare asistían ciudadanos de todas las clases sociales, lo que hace que sus obras puedan ser compartidas sin distinguir clase o lugar en la sociedad. Esto es lo que hace al autor tan universal, ya que todos logran ser interpelados y provocados por sus conflictos. El efecto producido en cada uno de los espectadores será diferente según sus vivencias, conocimientos, situaciones, etc. Shakespeare planteaba conflictos vinculados con la humanidad, no como un concepto general y difuso, sino con lo concreto y particularidad de cada una de las historias.

La vigencia teatral total que el drama shakespereano hace posible es consecuencia, en primer lugar, de la propia personalidad y creatividad de Shakespeare, quien poseía una capacidad existencial única para captar y expresar lo humano en profundidad y radicalidad. De ahí la riqueza, humanidad y fuerza de sus personajes tan vivos, convincentes y interpelantes. (González, 1993, p. 52)

Por esta razón, es que se considera a Shakespeare el autor indicado para llevar a cabo el proyecto teatral en escuelas secundarias del interior. Los jóvenes se sentirán interpelados o identificados en algún aspecto o temática que las obras de este autor planteen, y podrán vincularla con alguna vivencia personal de su entorno social y cultural.

Por otro lado, el teatro de Shakespeare plantea cierta colaboración y acción participativa del público. El autor creaba su teatro en función de los espectadores, teniendo en cuenta sus intereses y la situación que atravesaban en ese entonces. Esto, a la vez, generaba en ellos el deseo de participación. De esta manera, se construye un vínculo entre actor y espectador, valorando ambos eslabones en su ida y vuelta. Esto responde a la definición de Brook analizada en el capítulo 2.1 y plantea la necesidad de tener la presencia de público a la hora de llevar a cabo el montaje en el proyecto que se planteará para escuelas secundarias. Esta instancia de función teatral o espectáculo frente a un público trabajará desde los mecanismos de reciprocidad entre actor-espectador. De esta manera, se puede decir que está completo el proceso de encarar un proyecto teatral. “En su

desarrollo y realización tan importante son el dramaturgo y el actor como el espectador. Si alguno de estos tres elementos básicos del devenir escénico la obra teatral sólo es una quimera imposible de realizarse y producirse" (González, 1993, p. 55)

3.3 Enseñar el teatro de Shakespeare.

Como primer interrogante frente a este trabajo, puede aparecer el porqué de utilizar la figura de William Shakespeare como eje del abordaje del teatro. Bloom (1998), afirma que "la respuesta a la pregunta "¿Por qué Shakespeare?" (SIC) tiene que ser "¿Pues quién más hay?" (SIC)" (p. 23). Enaltece al autor, destacándolo de entre muchos otros grandes de la literatura dramática. Sobradillo Domínguez lo considera como el genio más grande de todos los tiempos, además de valorar la complejidad y versatilidad de sus obras. También, lo que destaca (y aquí aparece, quizás, el motivo por el cual se propone a este autor como eje del trabajo), son las coincidencias que pueden presentar sus temáticas a lo largo de la evolución de la historia y del pensamiento, con las que se han atravesado en los siglos posteriores. (Sobradillo Domínguez, s/d, p.1) Esto hace a la actualidad de sus conflictos, los cuales se pueden trasladar al presente de toda una historia. Algunos de estos pueden ser el poder, la ambición, el desamor, la diferencia de clases, el rol de la mujer, entre muchos otros.

Haciendo un recorrido por su misteriosa biografía, Sobradillo Domínguez comenta los recursos que utilizaba Shakespeare en sus obras, como por ejemplo la amplificación, el uso del presente y el futuro, entre otros elementos fundamentales para el análisis de la obra del autor.

Además, algo que resultará de gran utilidad a la hora de abordar el trabajo, hace un punteo de las obras tanto trágicas como cómicas del autor isabelino, exponiendo las temáticas en las que se centran sus conflictos.

¿Dónde radica la grandeza de Shakespeare? Se podría decir que en el alto nivel de todo lo producido. Ha habido grandes autores que se han distinguido en una u otra disciplina en un momento determinado con una obra concreta, pocos con varias. Shakespeare destacó tanto en la tragedia como el mejor de los trágicos, ahí está

Hamlet para demostrarlo, como en la comedia y el subgénero de la comedia negra en *Medida por medida* y en la tragicomedia como en *La Tempestad*. A ello podemos añadir su gran facilidad verbal y la soberbia creación de cantidad y variedad de personajes como Hamlet, Othello, Lear, Falstaff, Ofelia, Romeo, Julieta, Viola, Sylvia, etc, etc. (Sobradillo Domínguez, s/d, p. 17)

Iriarte Núñez (1996) explica toda la estructura de este período del teatro. Define los conceptos de teatralidad, espacio neutro, tiempo continuo, entre otros, los cuales aplicaba Shakespeare en sus obras y, hoy en día, siguen siendo completamente vigentes.

Esta vigencia que tienen tanto los conflictos como los conceptos reconocidos en las diferentes obras del autor, permiten valorar su teatro como un medio de comunicación eficaz, ya que sus obras han sido versionadas innumerables veces.

Lo que permite William Shakespeare, y aquí se retoma el concepto de juego, es jugar con sus contenidos y versionarlos, ya que él, en su dinámica de trabajo, modificaba algunos los diálogos en base a la reacción del público y a los contextos socio-económicos y culturales. Si él se tomaba esa atribución, se lo puede utilizar como canal para expresarse que, al fin y al cabo, esa es la premisa fundamental de hacer teatro.

Otra vía de acercamiento al teatro de William Shakespeare es la directora y docente de la Universidad de Palermo, Laura Silva, también especialista en Shakespeare. Ella expone que:

Entender a Shakespeare como hacedor de teatro, más que como dramaturgo que es la imagen de él que nos han impuesto a lo largo de cuatrocientos años, es imprescindible para acercarlo a este alumno joven que anhela ser un director de escena y que sabe que deberá transitar en el quehacer teatral por una serie de lugares que no siempre serán el de líder de una compañía. Y Shakespeare pasó por todos esos lugares. (Silva, Comunicación personal, 2018)

Como docente de la Universidad, intenta quitar los prejuicios frente a “Willy”, como ella misma lo llama y cuenta que él “produjo obras inigualables tanto para ricos como para pobres, para nobles y plebeyos, usando sus conocimientos más eruditos como así también su sentido del humor más burdo” (Silva, 2018) Aquí podemos reconocer, también, la inclusividad del teatro shakesperiano y de las temáticas que competen a las

diferentes clases sociales.

El objetivo de su cátedra en la Universidad es que los alumnos versionen una tragedia de Shakespeare y compongan su propia puesta teatral. Por esto será de gran ayuda su aporte a este trabajo, que mucho tiene que ver con esto.

Como resultado de este trabajo, cuenta que:

Las miradas de los alumnos siempre son sorprendentes: desde un Otelo contado en formato de sitcom de los años 50, pasando por un Otelo contado a partir de una poesía de amor contemporánea, hasta la mirada de género que unificó a la comisión del segundo año pero que, en cada caso, está enfocada desde lugares completamente propios y diversos. (Silva, Comunicación personal, 2018)

Los resultados, entonces, son fructíferos y hacen a la libertad y exploración propia de los estudiantes como hacedores de teatro.

Al consultarle a la docente la relevancia que cree que tiene enseñar el teatro de Shakespeare, plantea que su relevancia está en el hecho de producir y de hacer teatro, y no escribía pensando en cómo se iba a representar su texto algún día. Su trabajo tenía que ver con el aquí y ahora, lo cual “todo teatrista debe abrazar” (Silva, comunicación personal, 2018). El hecho de estudiar a Shakespeare no debería relacionarse con leer toda su obra o conocer los años en los que se escribieron, sino con enfocarse al único modo en el teatro puede ser estudiado, que es actuando y dirigiendo, para lo cual existen diferentes técnicas y métodos. Es interesante el planteo que hace la docente, teniendo en cuenta que Shakespeare no era un teórico, sino un “tipo que escribía, actuaba, producía, entrenaba [...] Nunca olvidar que Shakespeare es teatro, no literatura” (Silva, comunicación personal, 2018).

Como objeto de estudio, entonces, es importante tener en cuenta que Shakespeare no era otra cosa que un teatrista, por lo cual el abordaje de su obra debe ser desde lo pragmático que, en el ámbito teatral, tiene que ver con el uso del cuerpo y la acción. Sin embargo, es necesario comprender el contexto histórico, político y social en el que vivió Shakespeare. De no hacerlo, se podría caer en plantear cosas sin fundamento y escaparse del presente, es decir del aquí y ahora. En cuanto a esto, Silva plantea no

excederse de pasado, ya que esto, a su vez, generaría poco presente. Aquí se percibe una falla en el sistema educativo tradicional, ya que se suelen presentar contenidos de Shakespeare u otros autores desde la literatura.

Para el abordaje de Shakespeare como material de estudio, es necesario que el docente que lo lleve a las aulas lo saque del molde y de los cánones clásicos, para poder reconstruirlo con una mirada actual y local. Para esto, es necesario entender su estética y su estilística.

En cuanto al recibimiento por parte de los estudiantes de contenidos que tienen que ver con el teatro de Shakespeare, Silva cuenta que es, en primera instancia, de distanciamiento, justamente por el prejuicio que se ha instalado. A partir de la experiencia áulica o en los talleres, terminan amando a Willie, como a ella le gusta llamarlo. Este apodo que le asigna al autor es curioso, ya que lo toma como a un amigo por su cercanía y su flexibilidad a la hora de trabajar con él. Plantea, además, que el trabajo se resume a la pasión, y que es necesario poder transmitirla para hacérsela llegar a los alumnos.

Desde el punto de vista de la literatura en escuelas secundarias, Dos Santos (2018) comenta que en general les cuesta a los alumnos seguir la lectura de las obras de Shakespeare y por lo tanto debe ser guiada y explicada por el docente. Además, afirma que el análisis de las mismas suele interesarles más. (Comunicación Personal, 19 de noviembre, 2018). Por esta razón, puede decirse que es el docente quien debe lograr captar el interés de los alumnos por parte de este autor, valorando su actualidad y su percepción del mundo.

El docente debe transmitir la pasión tanto por el teatro como por el teatro de Shakespeare, para poder captar el interés de sus alumnos y lograr que se comprometan con el estudio de su material. Para esto, es necesario que se enseñe a Shakespeare no sólo desde el punto de vista técnico de sus obras, sino también considerar su valor, su riqueza, su trasgresión y su vigencia.

En el abordaje de su enseñanza, es importante tener en cuenta su método de trabajo de

acción, de construir a partir del cuerpo y desde el aquí y ahora. Por lo tanto, actuar, dirigir y trabajar el teatro de este autor desde diferentes manifestaciones artísticas, hace a un integral aprendizaje. La educación constructivista permite que los alumnos se involucren en el material y se vean comprometidos con el mismo desde un lugar cercano, diferente a una educación conductista donde los contenidos de Shakespeare pueden volverse aburridos, planos y carentes de sentido.

Shakespeare, por sus temáticas y el abordaje de personajes tan ricos y complejos, plantea un modo de entendernos más a nosotros mismos y al ser humano en general. Las diferentes capas con las que se construyen sus personajes en cuanto a sus conflictos internos, con el otro y con el entorno, hacen a la riqueza de su material y permite una indagación profunda en los miedos, deseos, pasiones, virtudes y miserias de cada personaje. De esta manera, los personajes dejan de ser una construcción en un papel y se vuelven objeto de estudio de las ciencias sociales y humanísticas.

Capítulo 4. El teatro en zonas rurales

Este capítulo introducirá al lector en el contexto en el que se enmarcará todo el proyecto, analizando las problemáticas del sector y las carencias que tienen la educación artística y el teatro en las zonas rurales.

4.1 Rol del Estado en la Cultura

A continuación se analizará cuál es el rol del Estado frente a las actividades culturales y al teatro en general. En el Siglo 20, la concepción que se tenía de la cultura tenía que ver con la evolucionada capacidad humana de clasificar y representar las experiencias con símbolos y actuar de forma imaginativa y creativa; y con las distintas maneras en que la gente vive en diferentes partes del mundo, clasificando y representando sus experiencias y actuando creativamente. La creatividad es la capacidad de un individuo de manifestar su imaginario a través de diferentes medios, como la literatura, el teatro, la pintura, la escultura, etc. Este imaginario, presente en cada ser humano, muestra una zona de manifestaciones relacionadas con el inconsciente y se expresa, como se vio en el Capítulo 1, como una catarsis sana y liberadora. De esta manera, se podría decir que el arte en sí mismo, pilar de la cultura, tiene relación directa con la libertad.

La cultura es un concepto antropológico y sociológico y, por consiguiente, varía y se modifica según el contexto socio-económico, histórico, y geográfico. Se percibe a la cultura como un derecho humano, ya que todos los individuos deberían tener derecho a ser libres, a manifestarse, a expresarse y a tener costumbres, idioma, creencias y acceso a diferentes tipos de arte. Como derecho humano, el Estado es el principal responsable en defender la cultura. Tiene la obligación de preservarla y producirla. Las costumbres conectan a los individuos con su verdadero ser, sus orígenes y raíces, es decir, construyen la identidad de las personas y de las sociedades.

El Estado debe ser un promotor y patrocinador en la producción de los bienes y los servicios de la Cultura, no su rector, ni siquiera su guía. En todo caso un coordinador de los esfuerzos culturales en su sentido más amplio, y en su concepción más universal. Pero en el acceso y distribución democrática de esos frutos complejos y

riquísimos por su heterogeneidad que son los bienes culturales, el Estado es el único responsable de garantizar y procurar ese derecho a la cultura, y en esa tarea es insustituible, sin posibilidad de renuncia a su papel fundamental para regular los desequilibrios del mercado, que no sólo son las disparidades en la cadena productiva, sino las tendencias concentradoras, la ausencia de límites y reglas claras a libre competencia, y asegurar por supuesto el respeto a los derechos de creación, libertad de expresión y derecho a la información. (Corral Jurado, 2016)

El Estado es responsable de acercar motores para la felicidad, el ocio y el goce, dando oportunidad a las personas de acceder al arte. Con talleres, programas artísticos y espacios de arte, se acerca a la gente al arte. Brecht, dramaturgo y director teatral, trabajaba en un contexto bélico para desenagrar a la gente, o para distraerla aunque sea por un rato, de la cruda realidad donde vivía. El artista trabaja para la gente, para dar gozo, para liberar, para hacer feliz, para emocionar. Entonces, también es importante que el Estado cuide a los artistas y a los espacios para que los artistas desarrollen su trabajo. Con la Reforma Constitucional de 1994 en Argentina, se le otorga al Estado la responsabilidad de proteger el arte y la cultura, es decir que a través de normas y por parte de los organismos públicos, se debe proteger la cultura y todas las ramas artísticas. En el año 1997 se crea a través de la Ley Nº 24.800, el Instituto Nacional del Teatro, un organismo administrativo a nivel nacional que depende de la Secretaría de Cultura, y se ocupe de las obligaciones relacionadas a las artes escénicas. De esta manera, se le otorgan al Instituto las tareas de difundir y apoyar el teatro.

Es obligación del Estado, por un lado acercar a los ciudadanos diferentes oportunidades para el goce y disfrute de su ocio a través de actividades teatrales y espectáculos en ámbitos públicos y, por otro lado, apoyar a los artistas como hacedores de la cultura a través de subsidios, oportunidades y facilidades a la hora de acceder a trabajos de su área. De esta manera, tanto actor como espectador, los dos agentes principales en el hecho teatral, se ven beneficiados. Es necesario distinguir a aquellos actores o artistas en general de oficio y vocación con aquellos que son artistas en potencia y requieren un impulso desde el Estado para lograr dedicarse profesionalmente a actividades artísticas. Por otro lado, hay una responsabilidad del Estado de generar nuevos espectadores y

nuevos artistas a partir del conocimiento de estas áreas poco convencionales. Así se expande el medio artístico y se llega a sectores ajenos al mismo, posibilitando que los ciudadanos se nutran de nuevas experiencias.

4.2 Situación del teatro en la Argentina

El teatro, como todo arte, es constructor de la identidad de una región. Las sociedades se han manifestado desde el comienzo de la humanidad a través de su arte. En Argentina, han sido claros muchos de los períodos históricos donde el teatro tuvo un papel muy importante en la crítica hacia los gobiernos o hechos que se daban en el país. Con una política tan ecléctica, donde han sucedido procesos dictatoriales, crisis económicas y políticas, grietas ideológicas, etc., el teatro se ha encontrado con la necesidad de plasmar esos contenidos a modo de protesta y reflexión.

Entre fines del Siglo 19 y principios del Siglo 20, desembarcaron en el país más de 3 millones de personas de diferentes orígenes en búsqueda de una nueva vida, lo cual tuvo una gran influencia en el teatro argentino. Se introdujeron en el circuito teatral géneros como la *Commedia dell'Arte*, el sainete y la zarzuela española. Esta cruce de culturas da lugar a la aparición de nuevos géneros y fusiones autóctonas, como el sainete criollo, donde se combinaban formas de circo y se reflejaba la vida en los conventillos. Los conflictos eran sentimentales y trágicos, con elementos humorísticos que se complementaban. Algunos autores destacados de este contexto son Florencio Sánchez, Gregorio de Laferrere, Rodolfo Payró, entre otros.

Sin embargo el interrogante que surge es quiénes tienen acceso a consumir hechos artísticos.

Como continuación al sainete criollo, donde los conflictos sucedían en los patios de los conventillos, nace en Argentina el grotesco criollo. Aquí los conflictos también eran trágicos con un tinte humorístico, con la diferencia de que comenzaron a ser más íntimos. Los hechos ocurrían dentro de las habitaciones de esos conventillos, por lo tanto eran

más cercanos a las personas. Un autor significativo fue Armando Discépolo, cuyas obras más reconocidas son Stefano, Mateo, Relojero, entre otras que han cobrado un lugar importante en la historia de la dramaturgia argentina.

A partir de los años 30, con la creación del Teatro del Pueblo, el cual sigue en vigencia en la actualidad, nace en la Argentina el teatro independiente, gracias al cual se concibe al teatro como una nueva forma de pensar y hacer teatro. El teatro argentino, de esta manera, "se abre a los temas sociales más polémicos y se consolida como un fenómeno paralelo al teatro oficial subvencionado, forjándose un teatro económicamente independiente, autofinanciado así como más libre en lo que respecta a sus contenidos y puestas en escena" (Teatro del Pueblo, s/d)

En el año 1981, en pleno auge de la Dictadura Militar en Argentina, surgió entre los teatristas un movimiento denominado Teatro Abierto. "Nació por el impulso de un grupo de autores dispuestos a reafirmar la existencia de la dramaturgia argentina aislada por la censura en las salas oficiales y silenciada en las escuelas de teatro del Estado" (Teatro del Pueblo). El mismo contaba con 21 obras breves escritas por diferentes autores argentinos las cuales, de a tres por función, se llevarían a cabo durante ocho semanas. La inauguración fue un gran éxito y tuvo gran convocatoria del público. La misma fue llevada a cabo en el recién inaugurado Teatro Picadero, en la periferia del centro porteño. Una semana después de la inauguración, un comando ligado a la dictadura incendió las instalaciones de la sala, provocando la indignación del medio cultural. El apoyo de diferentes referentes de la cultura, entre ellos Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato, etc., permitió que el ciclo se siga desarrollando en el Teatro Tabarís, cuya capacidad era el doble del anterior. Así ocurrieron varias ediciones más hasta el regreso de la democracia. El artículo del Teatro del Pueblo, define al movimiento como "el más importante de los focos de resistencia cultural a la dictadura de los militares" (Teatro del Pueblo, s/d)

Rosenzvaig (2014) habla del teatro de los años 80 como un ejercicio de ironía, de sarcasmo, reflejando a los sectores más vernáculos de la clase media. El teatro, para él,

intentó punzar la infección de siete años de dictadura militar, para dejar emerger a la luz el deseo que circula entre los sexos libres, y también manifestar irónicamente, con humor y angustia, el vacío de aquellas figuras mortíferas dueñas del terror y la moral. (p. 15)

Todo lo reprimido en los años del terror irrumpía como juego, ambigüedad, ironía y desparpajo. Hay quienes observan este fenómeno de los años 80 como un movimiento superficial, no como lo que una sociedad necesitaba producto de cambio. Sin filosofía que lo sustente, el teatro de los 80 parodia todos los alores acuñados por una sociedad machista y patriarcal, exhibiéndose como un espejo de la época que le toca transitar. [...] En síntesis, confluía lo nuevo y lo retro, la vanguardia y lo kitsch. Muchos de los artistas de entonces, hoy, treinta años después, se convirtieron en profesionales del teatro. (Rosenzvaig, 2014, p. 15)

Otra crisis social que dio lugar a reacciones de manifestación y protesta, fue la aguda crisis económica del 2001. El teatro, en este contexto, actuaría con un tinte contestatario y de demanda.

Dubatti (2013) define al teatro de la pos-dictadura como el canon de la multiplicidad, caracterizado por la atomización la diversidad y la coexistencia de micropoéticas y estéticas. En las últimas décadas del Siglo 20, en el teatro argentino, han aparecido nuevas dimensiones artísticas excepcionales; se abandonan los grandes discursos de representación, produciéndose un gran estallido poético. Esta nueva creación, yendo en contra de los modelos clásicos antes vigentes, impone, como dice Dubatti (2013), el cada loco con su tema. “Contra la creciente homogeneización globalizadora, cobran auge las micropoéticas –elaboradas en coordenadas singulares, irrepetibles y únicas- y se las internacionaliza –paradójicamente lo regional y lo local en las formas de producción, en los imaginarios, en los procedimientos” (Dubatti, 2013, p. 7). Además, habla de un teatro de deseo, con una nueva dinámica de creación, donde se fundan territorios de subjetividad alternativa y micropolíticas que constituyen moradas de habitabilidad. “El teatro nacional se moleculariza, se produce un fenómeno qque hemos llamado de diversas maneras: destotalización, canon de la multiplicidad, canon imposible (ya que en él no podrían estar representadas todas las expresiones micropoéticas y micropolíticas), conquista de la diversidad” (Dubatti, 2013, p. 8).

Es interesante destacar que el autor ya no habla de un teatro argentino, sino de teatros

argentinos, ya que crece la producción del espectáculo y se tiene una visión más completa. Afirma que el país teatral asume una cartografía multipolar, con muchos centros diversos y establece nuevas redes de relación con el mundo (p. 8). Con esta nueva forma de ver el teatro y de hacer teatro, se genera una ilusión de que es posible cualquier tipo de expresión. Lo nuevo, según Dubatti, parece definirse como aquello que es necesario para las búsquedas de expresión en cada proyecto, complejizando los campos teatrales. En cuanto al espectador, se ha visto obligado a abrirse a esta diversidad. Se identifican nuevos tipos de producción dramática, como lo son el teatro musical, el teatro infantil, stand up, títeres, mimo, danza, etc.

Se puede comprobar, entonces, cómo los contextos históricos y sociales influyen en el desarrollo del teatro y proporciona a las personas una transformación de la realidad. Es relevante tener en cuenta esto, ya que en la creación de escenas teatrales que se propondrán en el capítulo cinco, podrán verse reflejadas algunas problemáticas o situaciones que les pertenezcan a los estudiantes que las llevarán a cabo.

4.3 El teatro en el interior de la Provincia de Buenos Aires

Con la idea de plantear un proyecto teatral para escuelas secundarias rurales, se analizará la situación del teatro en las zonas del interior de la Provincia de Buenos Aires, teniendo en cuenta los espectáculos que se presentan tanto locales como en gira, y la oferta de talleres artísticos.

En principio, se tomará a la Provincia de Buenos Aires y se analizará su extenso territorio, el cual cuenta con una superficie mayor a los 307.000km. El mismo se compone de llanuras, playas, ríos, sierras y lagunas, ofreciendo gran variedad de paisajes, climas y culturas. La Provincia se destaca por la extraordinaria fertilidad de los suelos, la cual permite que se desarrolle la industria agropecuaria. Además, hay gran producción industrial y es un centro cultural. En los alrededores de la Ciudad de Buenos Aires, se encuentra el Gran Buenos Aires, conformado por importantes municipios. Esta zona se

conecta con la Capital del país a través del transporte público como colectivos, trenes y subtes, además de importantes autopistas. Esto permite la interculturización de las zonas, permitiendo al conurbano un mayor acceso a las múltiples actividades que se presentan en la Ciudad, así como a universidades e institutos importantes de la Región. En el caso de las zonas del interior, este acceso no es tan práctico, ya que el transporte no está del todo desarrollado. Si bien hay rutas que conectan las ciudades importantes del interior, facilitando el comercio, los ciudadanos deben viajar horas para llegar a la Ciudad, lo que hace poco práctico el acceso a lo que la misma brinda.

En estos pueblos con poca densidad de población y alejados de ciudades céntricas con movimiento comercial, la presencia de manifestaciones artísticas pareciera ser casi nula. En las escuelas no hay oferta de talleres extraprogramáticos donde se trabajen disciplinas artísticas, por lo que los jóvenes no logran involucrarse con el arte en ningún aspecto. Tomando a la institución escolar como pilar fundamental de la formación y como vía de conocimiento a nuevas áreas, se plantea la urgencia de acercar a estos espacios, propuestas que tengan que ver con lo artístico, lo cultural y todo aquello que nutra a las personas desde nuevos aspectos.

En este ámbito, al haber poco alumnado, se encuentra la situación de la poca variedad de modalidades que los jóvenes pueden elegir como orientación de su educación secundaria. Generalmente, las escuelas secundarias, siendo escasas en los pueblos, tienen una única modalidad para la educación secundaria superior. Por este motivo, los jóvenes no tienen opción de elegir aquello que más les llame la atención o les interese, a la vez que no llegan a conocer áreas que sean ajenas a la modalidad que tengan. Siendo las Ciencias Sociales y las Ciencias Contables las que predominan en la oferta de modalidades, las asignaturas que responden a propuestas artísticas quedan a un lado, y la alternativa para abordarlas es a través de espacios privados. En el ámbito privado, las propuestas de actividades son escasas, limitándose a la danza o patín, generalmente elegidas para las niñas, y el fútbol y otros deportes, generalmente elegidos para los

niños. A través de las generaciones, estas actividades fueron las que se establecieron como normales, por lo cual no existe interés por conocer nuevas y, a la vez, dejan de aparecer estas nuevas propuestas por la poca convocatoria que tienen. Como consecuencia, existe gran variedad de manifestaciones artísticas que quedan sin ser descubiertas por los jóvenes, los cuales las prejuzgan y se limitan a relacionarlas con lo que ven en televisión. Esto genera conceptos erróneos y se suele confundir lo artístico o cultural de lo espectacular, televisivo y comercial.

Los jóvenes que viven en pueblos o pequeñas ciudades del interior, al terminar la escuela secundaria deben mudarse a ciudades importantes como Buenos Aires o La Plata para continuar el desarrollo de su formación académica, en caso de tener los recursos económicos para poder hacerlo. Esto genera cierta incertidumbre a la hora de elegir la carrera que van a seguir, ya que es un riesgo grande dar ese paso. El hecho de no tener suficiente conocimiento de áreas que pueden desarrollar en su vida profesional, por no tener acceso a actividades extraprogramáticas que los incentiven, limita su campo de estudio a aquello que conocen. Las disciplinas artísticas quedan descartadas o nunca son tomadas en cuenta, ya que es un área desconocida.

Queda, entonces, una parte del desarrollo creativo de los jóvenes sin ser del todo óptimo, notándose las carencias que esto genera. Los efectos que se estudiaron en los capítulos 1 y 2 que produce atravesar el teatro y el arte en general, no están desarrollados o no en su totalidad. Por lo tanto, suelen aparecer actitudes donde se observa la dificultad para expresarse, comunicarse y desenvolverse, la desconfianza e inseguridad en ellos mismos y dificultades para el juicio crítico y la autocrítica. Por estas razones es que se plantea la necesidad de acercar el arte y el teatro a los jóvenes, permitiendo el desarrollo de estos aspectos tan necesarios para la vida de las personas tanto en el ámbito profesional como intra e interpersonal.

Para analizar la situación del teatro en las zonas del interior, se hizo una encuesta a jóvenes de entre 14 y 20 años que viven en pueblos y pequeñas ciudades rurales. En la

misma se preguntó acerca de la relación y el conocimiento del teatro, el interés por el mismo, la oferta de espectáculos y talleres y, también, sobre el conocimiento del teatro de Shakespeare.

El dato más interesante que surgió a partir de la encuesta, fue que el 79% de los jóvenes están de acuerdo en que les gustaría tener más acceso a actividades relacionadas con el teatro. Esto muestra cierto interés por parte de los mismos frente a esta actividad y, a la vez, se confirma la hipótesis de que se siente la falta de oportunidades en relación al teatro. Por otro lado, se pudo observar que únicamente el 8% de los encuestados tomó alguna vez una clase de teatro, mientras que el 36% afirma que le interesa o alguna vez le interesó hacerlo. Esto deja a un 28% de los encuestados que, por diferentes factores, no han podido desarrollar una actividad de su interés.

En cuanto al teatro como espectáculo, únicamente el 7% de los encuestados dice haber asistido alguna vez a ver una obra de teatro. Este número suena alarmante, ya que es un 93% de jóvenes que jamás han concurrido al teatro. Tomando al teatro como parte de la cultura de nuestro país, podría decirse que el rol del Estado en promover el arte y la cultura en todo el territorio está fallando, al menos en estas zonas.

En cuanto al ámbito escolar, es un 47% el encuestado que afirma haber leído alguna vez una obra de teatro para la escuela, mientras que el 23% afirma haber leído una obra de Shakespeare. Es nulo el porcentaje que dice haber leído una obra de teatro por cuenta propia. Acá se refleja la importancia de que se acerque, desde las escuelas, contenidos que tengan que ver con el teatro. Sin embargo, esto se hace desde el ámbito literario, analizando a las obras de teatro en cuanto a su estructura, contenidos y autores. No se hace un análisis teatral valorando los ejes en los que se sienta el teatro que son el cuerpo o actor, el espacio y el espectador. Por lo tanto, el abordaje de esta disciplina es erróneo, ya que se realiza como género literario y no como arte por sí mismo. Esto confunde a los estudiantes y se les impone una visión aburrida basada en cuántas páginas deben leer, generando de esta manera prejuicios contra el teatro.

Para entender la problemática, es necesario distinguir los pueblos de las pequeñas ciudades rurales. En los pueblos no existen espacios o salas teatrales donde se puedan realizar espectáculos o talleres. En caso de haber pequeños espectáculos se desarrollan en lugares como sociedades de fomento o clubes barriales. No suele existir un lugar que cuente con las necesidades técnicas que requiere una sala teatral. Por otro lado, existen centros o ciudades con mayor densidad de población, que si bien se encuentran en el interior de la Provincia, cuentan con mayor actividad comercial. Es el caso de ciudades como Junín o Bahía Blanca. En estas ciudades, existe mayor actividad teatral, contando con pequeñas salas de teatro donde se suelen presentar espectáculos en gira. Algunas obras de teatro comercial o alternativo gestadas en la Ciudad de Buenos Aires o alrededores, realizan giras acercando sus espectáculos a estas poblaciones y se presentan en estas salas. El público se ve interesado en aquellas propuestas que provienen de la Ciudad y que cuentan con actores o actrices conocidas en el medio televisivo. Esto hace que se dé a conocer el espectáculo, generando un interés por ver a figuras del espectáculo. Por esta razón, se dice que se confunden las propuestas artísticas o culturales de lo televisivo o mediático.

Desde el Estado, se promueve este acercamiento del teatro a las zonas del interior de la Provincia a través de la Ley 14.037, donde se declara de Interés Público a la actividad teatral independiente. Se conforma el Consejo Provincial de Teatro Independiente, como un organismo rector de la protección, promoción y apoyo de la actividad teatral independiente.

El Consejo Provincial de Teatro Independiente (CPTI) fomenta, apoya y protege la actividad teatral independiente de la Provincia de Buenos Aires, reconociéndola como un trabajo cultural esencial para el desarrollo integral de la comunidad. Impulsa la búsqueda de la más alta calidad y posibilita el acceso de la comunidad al teatro independiente. Entre sus funciones están la organización de las Fiestas Regionales y la Fiesta Provincial de Teatro Independiente; el otorgamiento de premios y becas; el fomento a la conservación y creación de los espacios destinados a la actividad teatral; la difusión del conocimiento del teatro y la formación y perfeccionamiento de sus trabajadores; la celebración de convenios para el desarrollo de la actividad; y la evaluación de proyectos para permitir el otorgamiento de una amplia variedad de subsidios. (Secretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires, 2018)

El Consejo se divide en ocho regiones, incluyendo varios municipios cada uno. De esta forma, se regula la actividad teatral independiente de cada sector. Se organiza una vez al año la Fiesta Provincial de Teatro Independiente, donde se presentan obras de teatro gestadas en todo el territorio provincial que hayan sido seleccionadas previamente por ser destacadas en su región. Este festival se realiza en una localidad específica de la Provincia, variando cada edición. Las obras ganadoras en esta instancia, logran participar de la Fiesta Nacional de Teatro Independiente, con la misma modalidad. Se realiza una vez al año en una localidad de una provincia y allí participan las obras más destacadas de todo el territorio nacional. De esta manera, los habitantes de cada localidad donde se realiza el festival, pueden acceder a las obras de manera libre y gratuita.

Si bien existen políticas culturales y artísticas en la región, el alcance de las mismas no es del todo amplio y, por lo tanto, se debe trabajar para que los jóvenes logren tener acceso al teatro. Resulta pertinente acercarles propuestas vinculadas a esto, otorgándoles el derecho al arte y la cultura.

Es importante resaltar que debe existir un espacio donde estos jóvenes descubran nuevas disciplinas para adentrarse en ellas como espectador o artista. De sentido contrario, los artistas del futuro serán aquellos que han tenido la oportunidad de encontrarse con estas propuestas y, quienes no lo hayan hecho, corren el riesgo de no conocer su verdadera vocación. Por otro lado, se reafirma la necesidad de que todas las personas atraviesen en alguna instancia de su vida espacios artísticos, no únicamente con un fin laboral, sino también como forma de desarrollar habilidades que de otra forma no podría hacerlo.

Es responsabilidad del Estado fomentar la inclusión del arte en todo el territorio nacional, preferentemente en los más jóvenes y, por lo tanto, se expresa la necesidad de incluir al teatro como disciplina obligatoria en todas las escuelas secundarias. Así como se da lugar a la literatura, al estudio de las ciencias sociales y naturales, entre otras, el estudio del arte y del teatro debe existir, fomentarse y defenderse.

De esta manera, entonces, la educación secundaria sería completa, íntegra y defendería los derechos de los más jóvenes, desarrollando nuevas habilidades, nuevas competencias y nuevas estrategias para el desempeño laboral y en la vida cotidiana de las personas. El alcance de esta propuesta es a futuro, ya que se necesitaría tiempo para verse los resultados y los beneficios que esto traería a la educación.

Capítulo 5. Proyecto Shakespeare en el aula.

En Argentina, existe el denominado Festival Shakespeare, organizado por la Fundación Romeo en todo el territorio nacional argentino, que plantea un acercamiento del teatro del autor en escuelas de todo el país. Sin embargo, el mismo propone que únicamente algunos alumnos de cada escuela que quiera participar, realicen algún hecho artístico de cualquier índole a partir de una obra del autor. Los mejores trabajos son llevados a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, participando del Festival Shakespeare. Esto genera competencia, exclusión y el fin no es directamente social. De forma contraria, el proyecto que se propone en el quinto capítulo, plantea acercar el teatro de Shakespeare a los adolescentes de una forma inclusiva, social y completamente necesaria.

5.1 Presentación del Proyecto.

Como propuesta a la problemática de la falta de acceso a talleres de teatro por parte de los jóvenes de las zonas del Interior de la Provincia de Buenos Aires, se plantea un Proyecto teatral con alcance provincial.

El mismo consiste en incluir un taller extraprogramático de teatro dentro de las escuelas secundarias del interior de la Provincia de Buenos Aires, donde se acerque a los alumnos al teatro de William Shakespeare. Será llevado a cabo en 22 clases de 3 horas de duración, fuera del horario escolar. No tendrá calificación numérica ni podrá ser desaprobado, sin embargo es obligatorio su curso.

Al llevarse a cabo en zonas rurales o zonas de clases sociales desfavorecidas, los recursos para llevar adelante el proyecto podrán ser conseguidos en la cotidianeidad de cada uno de los alumnos. Todo aquello que pueda ser descartado o arrojado a la basura, encontrará su lugar en la producción de este proyecto. De esta manera, no solo se prescinde de costos para la confección del vestuario y la escenografía, por ejemplo, sino que también se fomenta el cuidado del medio ambiente, reciclando elementos y dándoles un nuevo uso. Además, la construcción de la escena a partir de estos recursos, logra

desarrollar la creatividad de los alumnos, estando en constante búsqueda de aquello que pueda resultar útil para la construcción de la escena. Por ejemplo, realizar escenografías con cartones de leche, botellas, papeles, envoltorios y todo aquello que sea descartable y se le pueda dar un nuevo uso creativo y artístico. Todos los integrantes del taller deberán llevar a clase estos elementos, y los miembros de los equipos creativos decidirán cuál será su nuevo uso.

Este proyecto tendrá como fin abordar diferentes problemáticas que el autor plantee en sus obras y, a partir de un trabajo de análisis del texto, llevar a cabo un montaje teatral de una obra elegida. Los estudiantes, con ayuda del docente, deberán tomar un punto de partida para llevar a cabo el diseño de su puesta en escena. Esto quiere decir que, escogiendo una o más problemáticas de la obra que a ellos les interesen o los conmuevan de alguna forma, podrán resignificar el contexto histórico, geográfico, social y cultural donde transcurre la obra para adaptarlo de una forma que les resulte más cercana. A partir de este trabajo de análisis e investigación, deberán diseñar la puesta en escena teniendo en cuenta todos los aspectos artísticos que hacen al hecho teatral, como la dramaturgia, la actuación, la dirección, la escenografía, el vestuario, la iluminación, el sonido, el video escénico y todas las áreas que sean necesarias a tener en cuenta. Para esto se dividirán en equipos de trabajo, los cuales tendrán un rubro a cargo. Es importante que el alumno se sienta cómodo y seguro dentro de su disciplina para poder desenvolver su trabajo de manera eficiente. Sin embargo, resulta interesante proponer tareas que les resulten innovadoras y donde se encuentren con desafíos.

Estos rubros trabajarán conjuntamente entre ellos, supervisados por el equipo que se hará cargo de la dirección escénica, y harán el diseño de la puesta en escena teniendo en cuenta la resignificación que se quiere hacer del material. Es importante que el docente a cargo esté atento a las dificultades que se vayan presentando y logre encontrar la vía para que el estudiante las pueda resolver correctamente. No es recomendable darle la solución inmediata, sino que se valora la reflexión del alumno a partir de un

estímulo del docente para conseguirla.

Una vez diseñada la puesta en escena y la nueva dramaturgia del material, donde los bocetos y producciones de cada rubro estén aprobados por el equipo de dirección y visados por los integrantes de todos los demás equipos, podrá comenzar el proceso de producción de la puesta en escena. El mismo consiste en el período de ensayos, donde los actores y directores con supervisión del docente trabajarán conjuntamente para dar cuerpo a las escenas.

Aquí es donde aparecerá el trabajo físico y actoral de los estudiantes. Mientras tanto, los demás equipos de trabajo llevarán a cabo la realización de sus bocetos e irán integrando estos elementos a la escena, de modo que se vaya conformando poco a poco la obra de teatro final. Una vez integradas todas las disciplinas con la aprobación de todos los equipos y la supervisión del docente, el trabajo estará listo para ser llevado a cabo frente a un público, ya que, como se mencionó en el capítulo 2, el teatro se hace para ser visto. Este público podrá estar conformado por alumnos de otros cursos y por las familias de quienes conformaron el trabajo, ya que se rescata el quehacer artístico y teatral como un hecho para ser compartido, dialogado y debatido con los demás. De esta manera, el trabajo se verá enriquecido por una mirada externa. Para dar cierre al proyecto, se propone que cada alumno realice una conclusión de su trabajo, del de sus compañeros, del resultado final y del debate generado después de la muestra final, de manera que se ponga de manifiesto la reflexión que hace el alumno del proyecto en general. En esta conclusión, debería incluir sus logros, fracasos, desafíos, aprendizajes, opiniones, sugerencias para próximas ediciones, y todo lo que considere relevante.

La misión de este proyecto es acercar a los estudiantes al quehacer teatral y desarrollar sus capacidades motrices, creativas, emocionales, empáticas y de reflexión, así como promover el trabajo en equipo. Por otro lado, se intenta encontrar un espacio de catarsis, donde los estudiantes canalicen sus problemáticas, preocupaciones y sentimientos en una manifestación artística escénica, literaria, plástica o sonora.

La visión del proyecto consiste en promover el hecho teatral con todos sus componentes, con una finalidad catártica y artística e instalarlo en las nuevas generaciones para expandir sus recursos expresivos. Por otro lado, se intenta promover el hecho artístico como una búsqueda de lo humano, para que las nuevas generaciones logren desarrollar su identidad para hacer valer sus derechos y su libertad.

El objetivo general del proyecto consiste en desarrollar competencias y capacidades artísticas de los jóvenes a través del teatro de William Shakespeare. Los objetivos específicos, por su parte, son: conocer las historias de Shakespeare, vincular las problemáticas de las obras con las propias de los alumnos, resignificar el material para contextualizarlo de forma cercana a los alumnos, generar una nueva dramaturgia teniendo en cuenta la nueva contextualización, generar un concepto de puesta en escena teniendo en cuenta los elementos audiovisuales que hacen al hecho teatral, llevar a cabo el montaje de una puesta en escena, realizar una o más funciones del espectáculo, reflexionar acerca del proceso creativo y personal.

5.2 Metodología del proyecto

El primer paso para el desarrollo del proyecto es que el docente acerque la propuesta a sus alumnos, haciendo hincapié en la forma lúdica, original y práctica que tendrá llevarlo a cabo. Se responderán dudas y se comentará la idea de hacer a modo de cierre del taller, una función con público de la obra que se montará.

En primer lugar, el docente comentará el teatro de Shakespeare de una forma que logre captar el interés de los alumnos, contando diferentes obras del autor haciendo hincapié en las problemáticas sociales que aborda cada obra. Se propondrá un espacio de debate entre los alumnos y el docente, donde se pondrá de manifiesto la situación de esas problemáticas en la sociedad. Este intercambio de ideas ayudará a desarrollar el espíritu participativo de los alumnos, a defender sus ideas, a escuchar nuevas propuestas y a reflexionar sobre las problemáticas que existen en su entorno. De esta manera se

desarrolla también el aspecto crítico frente a la realidad que los rodea, entendiendo las situaciones para luego poder llevarlas a cabo en la escena. Una vez que el debate culminó o que el docente decidió darle un cierre, se hará una votación entre las obras que más hayan captado el interés de los alumnos por sus personajes, sus temáticas, conflictos o gusto personal. La obra que más votos tenga será la que se trabajará durante todo el taller.

Para clarificar los contenidos del teatro de Shakespeare y su resignificación en nuevos contextos, se dedicará una clase a la proyección del film *Romeo + Julieta* (1994), y se analizará su historia, las temáticas que se abordan y en las que hace foco, los conflictos que se presentan y su desarrollo y evolución a lo largo de la historia, los espacios que se presentan, los personajes, teniendo en cuenta su vínculo y la evolución de los mismos, la puesta en escena y el concepto que el director utiliza para contar la historia, el vestuario, el *soundtrack*, la actuación y todo aquello que resulte pertinente para un completo análisis de la película. De esta manera, se reconoce en otra manifestación artística como es el cine, todos aquellos conceptos que los alumnos deberán aplicar para llevar a cabo su obra de teatro.

Una vez elegida la obra y teniendo en cuenta el debate que se generó sobre la misma, todo el curso deberá hacer diferentes propuestas acerca de la forma en que vinculan las problemáticas, conflictos y vínculos entre los personajes con aspectos de su entorno. Por ejemplo, la ambición de poder en *Macbeth* con la política del país y sus principales figuras, o el amor prohibido en *Romeo y Julieta* con una relación homosexual que no puede salir a la luz por discriminación.

Con las diferentes ideas que aparezcan, se hará una lista y los alumnos harán una nueva votación para elegir la que más les resuene, afecte o interese por algún motivo en particular. La propuesta que tenga más votos será la que defina el desarrollo del proyecto de allí en más. Los alumnos deberán investigar sobre esa problemática en cuanto a historia, contexto geográfico y cultural, consecuencias y todo aquello que resulte

relevante para abordarla. Esto generará un nuevo debate y se comenzará a tener en cuenta cómo será llevar la misma a una obra teatral.

Para esto, se dividirá al curso en cinco áreas de trabajo que consistirán en: equipo de dirección, de dramaturgia, de actuación, de escenografía y vestuario y de iluminación, sonido y video. Cada alumno deberá estar en al menos un equipo, pudiendo estar en más de uno a la vez. Como se mencionó anteriormente, es importante que el alumno esté interesado en la tarea que va a llevar a cabo, pero se busca que afronten nuevos desafíos y puedan desarrollar tareas novedosas. Para esto, será el docente el encargado de explicar el funcionamiento y metodología de cada área y la importancia que tiene la misma en la puesta en escena.

Una vez conformados los grupos, deberá desarrollarse el nuevo texto, el cual será la base para todo el proyecto. Los diálogos, los personajes y el lugar en el que transcurren las escenas se adaptarán al nuevo contexto histórico, geográfico y social que se planteó anteriormente. Esta nueva dramaturgia desarrollada por el equipo correspondiente, puede ser un recorte o fragmento para que no sea tan extensa y, una vez finalizada, se presentará al resto de los equipos, los cuales deben identificar las imágenes que plantea la adaptación en relación a su área, por ejemplo información sobre el vestuario que llevan los personajes, lugares donde transcurren las escenas, etc. Con esta información, deberá hacerse un análisis e investigación de los aspectos sociales del contexto y la cultura y se tomarán imágenes, sonidos, texturas y todo aquello que sirva de referencia para contextualizar la obra. A partir de aquí, cada área de trabajo podrá comenzar a diseñar su propuesta. Estos diseños o ideas se presentarán ante el resto de los equipos y mediante un intercambio de ideas se aprobarán o refutarán. En caso de ser refutados, podrán modificar el diseño o proponer uno nuevo hasta lograr la aprobación general de todos los equipos y del docente, quien supervisará el desarrollo de cada área.

Con la aprobación de la propuesta de cada uno de los equipos, los actores y directores podrán comenzar el proceso de ensayos, donde será necesario hacer un análisis de la

nueva dramaturgia, estudiar los diálogos y comenzar a utilizar el cuerpo para dar forma a las escenas. Se trabajará con la composición de los personajes a partir del cuerpo y de la voz con ejercicios y juegos que el docente facilite a los actores, bajo la mirada y propuestas de los directores. Se buscarán las acciones de cada personaje en escena, respondiendo al desarrollo de la acción, al vínculo entre los personajes y al conflicto que los rodea.

Mientras tanto, el equipo de vestuario y escenografía trabajará en la realización de sus diseños a modo de taller, donde podrán confeccionar sus elementos o intervenir objetos o prendas prefabricados. El equipo de iluminación, sonido y video trabajará en la búsqueda de recursos que hagan a sus ideas. Deberá informarse sobre los recursos técnicos con los que cuenta el espacio donde se va a llevar a cabo el espectáculo en tanto a luminarias, equipos de sonido y de video. En caso de no contar con los mismos, buscará, con ayuda del docente, formas alternativas de desarrollarlos que sean prácticas, económicas y viables.

En el momento en que cada equipo lo requiera necesario, intervendrá en el proceso de ensayos y probará sus realizaciones en los actores o en el espacio para comprobar su efecto. Esto permitirá descubrir si es necesario hacer modificaciones a sus trabajos y, a los actores, adaptarse a los nuevos elementos que lo rodean.

Una vez ensayada la obra y finalizada la realización y prueba de todos los elementos, será el momento de integrar todo en un proceso llamado montaje. Aquí el equipo de dirección y el docente serán los encargados de llevar a cabo el proceso con orden y eficiencia, de modo que todo cobre sentido y se adapte al desarrollo de la obra. Se introducirá la escenografía al espacio escénico, los actores lucirán el vestuario, se probarán las luces, el sonido o música y el video en caso de que lo hubiese. De esta manera, podrá verse el espectáculo en su totalidad en lo que se llama ensayo general. Aquí, se llevará a cabo el desarrollo de la obra con todos los elementos integrados simulando ser el momento de la función frente al público. Cada equipo deberá registrar,

en este momento, cuáles son los arreglos y modificaciones que debe hacer para que se luzca su trabajo. Una vez hechos, será el momento de la función frente a público. Se invitará a alumnos de otros cursos, a docentes y directivos de la institución y a las familias a ser espectadores y se desarrollará la función.

En la mitad del proyecto, habrá una evaluación intermedia, donde los alumnos deberán realizar un informe acerca de su experiencia en el proyecto, aportando ideas y conceptos, detallando sus tareas hasta el momento y a futuro, planteando inquietudes resueltas o no resueltas, exponiendo logros y desafíos que se le presentaron y detallando su vinculación con la problemática que la obra aborda.

De esta manera, el docente podrá percibir en una instancia de pleno proceso, cuál es la situación en la que se encuentran los alumnos en relación al proyecto propuesto. Gracias a esto, podrá redirigir el rumbo del mismo o realizar modificaciones según considere, reconocer y tener en cuenta ciertas dificultades que se presenten para poder trabajar sobre ello, etc.

Cada alumno que participó del proceso deberá comentarlo con sus pares o sus familiares para descubrir sus hallazgos, fortalezas, debilidades, aprendizajes y aspectos del teatro que le hayan gustado o no, además de reflexionar acerca de la problemática que la obra trató. Quienes hayan sido espectadores podrán aportar su visión, destacando los logros y fallas que pudieron observar y reflexionando sobre su lugar como espectador de una obra teatral. Con esta información, cada alumno deberá realizar un segundo informe a modo de conclusión del proyecto, donde destaque todos estos aspectos. Se valorará la capacidad crítica y reflexiva de cada uno, así como su participación en el desarrollo de las tareas, el compromiso con su trabajo y el de los demás, el respeto por sus pares, el trabajo en equipo con los miembros de su propio equipo y con los demás y todas las competencias que cada alumno pudiera conseguir a través de este proyecto.

En esta evaluación, el alumno deberá detallar su experiencia en el proyecto, destacando los logros propios, ajenos y grupales, cuestionar las fallas y los obstáculos que han tenido

en el proceso, exponer los aspectos del proyecto que han contribuido a su formación tanto personal como escolar, aportando también puntos de vista de personas ajenas al proyecto que han visto el resultado final como espectadores.

Finalmente, en el último encuentro del taller, se comentarán las observaciones de cada uno y se compartirán las impresiones y experiencias que transitaron. El docente hará una devolución personal y grupal a los alumnos, valorando su desarrollo, evolución y compromiso con el proyecto. Se destacarán los logros obtenidos en materia artística y humana.

5.3 Ejemplo de resignificación.

Para dar forma al proyecto y llegar a entender su metodología, se presentará a continuación un ejemplo de cómo llevar a cabo la resignificación a partir de una obra de William Shakespeare. En este caso, se tomará a la obra Romeo y Julieta, comentada en el capítulo 3.2.

Como toma de partido, se trabajará con la imposibilidad de un amor por el impedimento de las familias. Esta temática se toma de la obra original, donde los protagonistas no logran ver futuro a su amor por el enfrentamiento entre sus familias. Este amor imposible será el pilar en el que se asentará la nueva puesta en escena. Sin embargo, lo prohibido estará dado por el contexto histórico y la situación de las familias en el ámbito social, las cuales no aceptarán el matrimonio de sus hijos homosexuales. Es decir, se trabajará a partir de la problemática de discriminación frente a personas homosexuales. Esto generará que se investigue sobre el tema, informándose así de gravedad de la problemática y quitando prejuicios al respecto.

Se contextualizará la nueva dramaturgia en los comienzos de los años 80, en la Argentina, la cual se encontraba aún transitando la última dictadura militar, comenzada con el golpe de Estado al gobierno de Isabel Perón en 1976. En 1981, comenzaron a realizarse las primeras Marchas de Resistencia donde las Madres y Abuelas de Plaza de

Mayo reclamaban por los Derechos Humanos. Con el correr del tiempo, las Marchas de Resistencia se acentuaban cada vez más, hasta que el 30 de octubre se realiza la multitudinaria "Marcha por la Vida", en donde miles de personas protestaron por sus derechos y por una apertura política. En 1983, después de más de 6 años de producido el golpe, el País vuelve a la democracia en manos del ex presidente Ricardo Alfonsín, quien asume la presidencia el 10 de Diciembre de ese año, tras el voto popular. Posterior a la dictadura militar de 1976, la homosexualidad cobraba a tomar el coraje de enfrentarse a una sociedad con prejuicios. A mediados de la década de los 80, comenzaban tímidamente las primeras marchas y contramarchas en busca de los derechos LGBT.

En este contexto, la puesta en escena transcurrirá en un barrio del conurbano bonaerense a finales de los años 80. El personaje de Julieta pasa a ser un hombre, haciendo de la relación de pareja que protagoniza la obra una relación homosexual. Este es el conflicto por el cual los protagonistas no pueden estar juntos en plena libertad, y comienzan una relación prohibida, cuyo fin es la tragedia que se conoce. Además, las familias de los protagonistas tienen cierta importancia en la zona, ya que son dirigentes de los clubes barriales oponentes. Uno de los integrantes de la familia de los Capuleto, mata a un amigo de Romeo en una pelea barrial por ser homosexual. Esto agudiza el problema de los protagonistas.

Se tomarán imágenes de referencia de la época para el diseño del vestuario y la escenografía, los cuales contextualizarán visualmente la puesta en escena. Por otro lado, la iluminación y la música trabajarán para completar esta información y conformar la puesta en escena en su totalidad.

Tomando a la obra *Otelo*, se tomará como punto de partida el rol de la mujer y la violencia de género, lo cual se trasladará a un plano actual en un ámbito escolar con protagonistas adolescentes. De esta forma, se logra una identificación directa entre los personajes y los alumnos, quienes podrán identificar situaciones de violencia de género

en su entorno. De esta forma, como se mencionó anteriormente, no solo se trabaja desde lo teatral, sino que se busca ahondar en las problemáticas que se abordan para reconocerlas, entenderlas y combatirlas.

Los personajes, conflictos, diálogos y espacios donde transcurre la acción, se modificarán adaptando su contenido al ámbito escolar en la actualidad, a la vez que los bocetos de vestuario, escenografía, iluminación, música y video también contextualizarán su diseño. En este caso, los protagonistas serán compañeros de curso. Los cargos políticos que tienen los personajes en la obra original se trasladarán a roles en el equipo de fútbol de la escuela, de donde Otelo será el capitán. Otelo y Desdémona serán pareja, recientemente confirmada y expresada a la familia de ella. El viaje a Chipre se transformará en un viaje de egresados que realizan los personajes y será el lugar donde transcurra la obra. El conflicto de la persuasión de Yago hacia Otelo se mantendrá, generando celos en él hacia Desdémona. El pañuelo de Desdémona, elemento fundamental para el punto de quiebre del personaje de Otelo, será representado por un accesorio del disfraz que usó Desdémona para la fiesta de disfraces del viaje. La locura de él se acrecentará, mostrando el rol de un hombre violento por los celos a su novia, conflicto que suele aparecer en relaciones amorosas en la juventud, hasta llegar al momento donde él la asesina, exponiendo un femicidio que refleje la gravedad de estos casos. El resto de los personajes seguirán existiendo, manteniendo el vínculo que tienen en la obra original. Por ejemplo Emilia como compañera y amiga de Desdémona, Rodrigo como un enamorado de Desdémona, etc.

Otelo, como se observó en el capítulo 3.2, plantea un universo donde la mujer es sometida frente a los celos y la violencia de su esposo. De esta manera, se realiza la figura de la mujer y se la coloca como víctima frente a una sociedad machista y patriarcal. El contexto actual condiciona este enfoque que se le da a la obra y permite un tratamiento de la problemática con honestidad, respeto y desde un lugar artístico.

De esta manera, se confirma la hipótesis de que el arte aporta a la defensa de los

derechos y sirve como vía para tratar temáticas, concientizar sobre las mismas y dar batalla a aquello que corrompe, daña o lastima a la sociedad. Los jóvenes, a partir del abordaje de Otelo, pueden montar un espectáculo que hable de lo femenino, feminista, empoderamiento, violencia de género, etc. a partir de la historia del personaje de Desdémona.

Conclusiones

El motivo de plantear un proyecto para escuelas secundarias rurales surge a partir de la observación de diferentes casos en los que jóvenes del interior que actualmente viven en la Ciudad de Buenos Aires, desconocen en profundidad todo aquello que se relacione con el arte o la cultura. Por el contrario, se advierte cierta confusión entre un hecho artístico o cultural con un hecho espectacular-televisivo. Esto se debe a que lo que se consume generalmente en los hogares es la televisión de aire, mostrando una faceta banal del arte. Lo que se intenta con este proyecto es acercar a los adolescentes a diversas manifestaciones artísticas a las cuales no tendrían acceso. No solo a ser espectadores, sino a ser partícipes de una creación colectiva de un espectáculo teatral, atravesando de esta manera disciplinas que tienen que ver con la literatura, la actuación y las artes plásticas y audiovisuales.

Por otro lado, al no tener acceso a las mismas posibilidades que un joven de la ciudad o alrededores, su autoestima tiende a bajar y a creerse en inferioridad de condiciones. Por lo tanto, el proyecto que se plantea favorecería a la comunicación, a la seguridad, a la disciplina, al trabajo en equipo, a la capacidad de reflexión y de afrontar situaciones de conflicto.

El proceso de armado de una obra de teatro, donde las emociones colman los cuerpos de quienes allí trabajan, sugiere cierta unión. Ante una sociedad contaminada por la violencia y la constante división, encontrar en el arte una forma de unir parece ser interesante.

Además del proceso de armado de la obra, el proyecto plantea una exposición de problemáticas que les pertenezcan a los alumnos y un debate acerca de las mismas. Por otro lado, luego de llevar a cabo la representación frente a público de la obra, se pide un informe como cierre del proyecto, valorando la capacidad crítica y reflexiva de los alumnos, donde puedan reconocer su propio proceso creativo y su vínculo con el arte. Si bien no todos elegirán ser artistas, se les presenta a los jóvenes una alternativa que se

aleja de lo que la enseñanza tradicional plantea, abriendo un nuevo campo de estudio lleno de contenidos fascinantes por descubrir y atravesar.

A partir de la investigación sobre el efecto que tiene en las personas abordar disciplinas artísticas, se puede concluir en una necesidad de todas las personas por hacerlo. Como toda necesidad es un derecho, es importante que se acerque una vía para poder gozar del mismo.

En cuanto al objetivo general del Proyecto de Graduación, donde se plantea explorar qué efectos tiene en un adolescente atravesar el teatro de Shakespeare, se puede decir que se cumple debido a la investigación que se hizo en el proceso de trabajo. En primer lugar, se tomó al arte en general y se investigó su relevancia en la sociedad y la necesidad de las personas de tener vínculo con él. De esta manera, se lograron encontrar diferentes beneficios que brinda el arte a quien lo aborde. Seguido a esto, se trabajó al arte en relación a la educación, donde se le dio un enfoque pedagógico que aportó en gran medida para llevar a cabo la propuesta del proyecto. Posteriormente, se analizó la situación del arte en la educación argentina y en la Provincia de Buenos Aires y se analizaron las carencias que la misma tiene.

Una vez abordado el arte como concepto en general, se introdujo al lector en el universo teatral, planteando su aporte al arte y valorando su función social y constructiva para los seres humanos. Se planteó una definición de teatro que vincula a tres agentes: actor, espacio, espectador. La relación entre los mismos sirvió como base para todo el proyecto, valorando al cuerpo del actor como principal instrumento del teatro, desarrollándose en un espacio determinado y con una necesidad de la presencia de un público. Por esta razón, este último agente fue tenido en cuenta a la hora de hacer la investigación y se analizaron los momentos de identificación y catarsis que el público atraviesa, además de abordar la semiología teatral, como ciencia que estudia los signos que aparecen en el teatro y la percepción del espectador de los mismos. Finalmente, se investigó sobre el aporte que tienen las distintas disciplinas artísticas que hacen al teatro,

proponiendo en el proyecto el abordaje de las mismas como enriquecimiento de los alumnos.

En cuanto al teatro de Shakespeare, autor tomado como punto de partida para abordar al teatro en las escuelas, se planteó una visión cercana del mismo para que su abordaje sea interesante, lúdico y motivador. Después de analizar su teatro y las temáticas que abordan algunas de sus obras más significativas, se planteó la relevancia del autor y su aporte al teatro, llevándolo a un plano actual y local. De esta manera, se valoró la versatilidad y actualidad de sus obras, donde las temáticas y conflictos de los personajes se pueden vincular con los problemas de hoy en día, logrando la identificación de los alumnos que llevarán a cabo el proyecto y de los espectadores. Resulta relevante destacar la pregunta que aparece a la hora de plantear el proyecto, que tiene que ver con el porqué de tomar a este autor como base del proyecto. Esto se defiende desde la visión actual del autor y siendo conscientes de las posibilidades que el mismo permite a la hora de abordar su material. Para esto, se realizó una entrevista a la docente y experta en Shakespeare, Laura Silva, cuyo aporte fue fundamental para encarar el proyecto.

Para enmarcar el proyecto en un contexto social, cultural y geográfico determinado, se lo localizó en la Provincia de Buenos Aires, especialmente en las zonas rurales del interior, donde no hay acceso a talleres de teatro ni posibilidad de atravesar otras ramas artísticas o culturales. Por esta razón, desde un lugar de suma sensibilidad, respeto y generosidad, se plantea acercar una vía para atravesar el teatro y las artes que el mismo engloba. Esto se plantea en escuelas secundarias, donde la personalidad de los jóvenes está en pleno proceso de formación y el aporte del teatro y del arte sirve como posibilidad de desarrollar importantes competencias tanto para el ámbito profesional a futuro como el personal.

Una vez hecho este desarrollo, se plantea el proyecto para escuelas rurales de la Provincia de Buenos Aires, se destaca su aporte a la educación y a la formación de seres creativos, se explica su metodología y se da un ejemplo para entender el proceso que el mismo implica. En este proyecto, como se mencionó anteriormente, no solo se busca el

desarrollo artístico en relación a la creación de una puesta en escena, sino que se da lugar a un momento de debate y reflexión sobre las problemáticas que se abordan en la obra y sobre el proceso creativo. Esto hace al desarrollo crítico de los alumnos, enriqueciendo su conocimiento, sus habilidades y su capacidad de reflexión, así como su lado perceptivo, de escucha y de trabajo en equipo.

Para la recopilación de información, fue necesario un intenso acopio de teorías, autores y textos que se vinculen con los temas planteados a lo largo de todo el Proyecto de Graduación, permitiendo que sean sustentados a partir de fuentes autorizadas. Por otro lado, se realizaron entrevistas a personas que, desde su área o vivencias personales, lograron aportar una visión más cercana y tangible de lo que se expuso. Las mismas se realizaron a una psicopedagoga, a una docente de actuación y dirección teatral especialista en Shakespeare, a una docente de literatura en colegios secundarios, quien propone a sus alumnos salidas a ver teatro y, por último, a una estudiante de expresión corporal, quien vivió toda su vida en un pueblo del interior de la Provincia de Buenos Aires. Por último, fueron un gran aporte los contenidos que las asignaturas de la carrera de Dirección Teatral en la Universidad de Palermo brindan. Este Proyecto de Graduación logró ser una integración de todos estos contenidos aprendidos desde la teoría y la práctica y, a partir de una intensa reflexión, se lograron vincular entre sí y entender desde un punto de vista específico.

Lo que se rescata de este proyecto es la vinculación entre educación, teatro y zonas marginadas, teniendo en cuenta las personas que lo van a llevar a cabo. Estas personas serán adolescentes de zonas rurales de la Provincia de Buenos Aires, quienes no tienen acceso al teatro y desconocen lo que este universo permite. Por esta razón, es importante tener en cuenta sus condiciones sociales y reflexionar sobre las necesidades que tienen en el proceso de su formación. Se intenta, no solo abordar su educación desde las disciplinas convencionales, que limitan su campo de estudio y su salida laboral, sino que aportar nuevas posibilidades desde el conocimiento de nuevas áreas artísticas.

Este conocimiento no tiene que ver únicamente con mencionarlas o estudiar su metodología, sino que se propone abordar el teatro desde el cuerpo, materializando sus contenidos y llevándolos a un plano pragmático. Los resultados logran verse reflejados en un producto o muestra de lo que fue el proceso, por lo que el alumno tendrá la posibilidad de ver en su totalidad su creación, favoreciendo a su seguridad, confianza y valorando su capacidad de crear.

La idea de este Proyecto no tiene que ver con acercar los contenidos teatrales a la gente que hace y ve teatro, sino a aquellos quienes no tienen la oportunidad de hacerlo por sus condiciones culturales, sociales y geográficas. Es aquí donde se defiende el valor social que plantea este Proyecto, tomando al arte y al teatro como una alternativa liberadora y capaz de construir la identidad de aquellos quienes, por sus condiciones, no logran desarrollar su personalidad desde el aporte que hace el arte.

En cuanto al teatro de Shakespeare, resulta una base motivadora para abordar diferentes temáticas que aún hoy, a 400 años de su muerte, siguen resultando cercanas y con gran impacto social, como se observó, por ejemplo, en el caso de Otelo.

El proyecto *Shakespeare en el aula* es una alternativa dinámica, interesante y original para abordar diversos contenidos que tienen que ver con el teatro, el arte y desarrollar, de esta manera, competencias para la vida profesional y personal.

Lo que resulta innovador del presente Proyecto es la capacidad de integrar dos disciplinas que son el teatro y la pedagogía. Si bien no es novedad la enseñanza del teatro, el aporte que se plantea es acercar el teatro de Shakespeare de una forma didáctica y, que a la vez, los adolescentes que aborden el proyecto teatral logren, a través del arte, desarrollar aspectos de su personalidad para una formación integral.

Ante una problemática en la educación artística, se propone un proyecto inclusivo para aquellos jóvenes que no tienen acceso al teatro, brindando herramientas útiles para su desarrollo personal y escolar.

Por esta razón, se considera al proyecto como una alternativa para fomentar la igualdad de derechos en materia artística, brindándoles a los jóvenes de clases sociales desfavorecidas, la oportunidad de vincularse con el arte y el teatro. Se plantea al arte como medio de comunicación, ocio, desarrollador de habilidades motrices y mentales, fomentador de la creatividad y la libertad del ser humano. Una persona que logra desarrollar un hecho artístico, posee cierta libertad para expresar sus ideas, sus intenciones, sus deseos y sus pasiones. Por esta razón, se puede afirmar que un ser creativo es un ser libre, crítico y reflexivo. Logra percibir el mundo de una forma diferente y, a la vez, posee la cualidad de construir nuevos mundos, nuevos imaginarios y nuevos paradigmas. En este sentido, un artista es capaz de transformar el mundo que lo rodea y por ello cumple un rol tan importante en la sociedad. A través de su arte, además, tiene la posibilidad de comunicar sus ideas a otras personas, generando ideas colectivas que logran ser la base de nuevos cambios sociales.

Retomando la definición de arte que hace Concha Buika, la cual expresa que "el arte es la luz de la humanidad" (Comunicación Personal, noviembre, 2017), se destaca la capacidad que tiene para reflejar la esencia del ser humano, con todo aquello que trae consigo. El arte resulta un destello de esperanza frente a las injusticias que existen en el mundo. A lo largo de la historia, el arte ha sido un medio para reflexionar, juzgar y concientizar acerca de acontecimientos históricos, ideas que fueron cobrando forma a lo largo de la historia universal, etc.

Por lo tanto, tomando al teatro como manifestación artística, puede decirse que es un reflejo de una sociedad determinada en un contexto determinado. El proyecto teatral propuesto pone en juego las problemáticas que afectan a los adolescentes de las zonas rurales, de modo que logran ser críticos y reflexivos frente a aquello que los oprime. Además, logran canalizar sus emociones en un producto artístico, fomentando su creatividad y sensibilidad. De esta manera, se generan a través del proyecto Shakespeare en el aula, habilidades y competencias que hacen al desarrollo integral de

los jóvenes. Se complementa su formación académica con la formación de su personalidad y su madurez, en relación a la empatía, la creatividad, el trabajo en equipo, la constancia, el compromiso, la solidaridad y el descubrimiento de sí mismos, algo que resulta indispensable en la etapa de adolescencia.

Por este motivo, y por la capacidad de reflejar las problemáticas, preocupaciones, pasiones y deseos propios de los alumnos, puede decirse que el proyecto teatral fomenta la construcción de la identidad tanto individual como colectiva de los alumnos.

Lista de referencias bibliográficas

- Adrián, J. A., Páez, D. (1993). *Arte, lenguaje y emoción*. Madrid: Fundamentos.
- Aguado Quintero, L. F., Palma Martos, L. A. (2011) *¿Debe el Estado financiar las artes y la cultura?*
- Aparici, R. (coord.) (1995). *Educación Audiovisual: La enseñanza de los medios en la escuela*. Argentina: Ediciones Novedades Educativas.
- Azcárate, J. M. (1968). *Historia del arte en cuadros esquemáticos*. Madrid: Epesa.
- Baquero, R. (2013). *Vigotsky y el aprendizaje escolar*. Buenos Aires: Aique.
- Battiti, F. (2014). *Benito Quinquela Martín*. Buenos Aires: Aguilar.
- Bloom, H. (1998) *Shakespeare: la invención de lo humano*. Bogotá: Norma.
- Brook, P. (2014). *El espacio vacío*. Barcelona: Península.
- Buika, C. (Comunicación personal, noviembre, 2017)
- Calmet, H. (2003). *Escenografía, escenotecnia, iluminación*. Buenos Aires: ed. De la Flor.
- Cañas, J. (2009) *Didáctica de la expresión dramática*. Barcelona: Ediciones Octaedro.
- Corral Jurado, J. (2016). *El papel del Estado en la cultura*. Disponible en: <http://www.javiercorral.org/?p=16511>
- De Marinis, M. (1997). *Comprender el teatro*. Buenos Aires: Galerna.
- De Nicola, M. E. (2011). *Artes del espectáculo en la Escuela Media. Taller de artes del espectáculo para alumnos de 4º y 5º año*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Dirección de Educación Secundaria (2018) *Misiones y funciones*. Recuperado el 15/06/2018 de <http://servicios.abc.gov.ar/lainstitucion/sistemaeducativo/secundaria/default.cfm>
- Dirección de Información y Estadística.
- Dubatti, J. (2014). *Panorama teatral: Nuevo teatro argentino*. Buenos Aires: Interzona.
- Eines, J., Mantovani, A. (1997). *Didáctica de la dramatización*. Barcelona: Gedisa ed.
- García-Huidobro, V. (1996) *Manual de pedagogía teatral*. Santiago: Ed. Los Andes.
- Gardner, H. (1994). *Educación artística y desarrollo humano*. Barcelona: Paidós Educador.

- Gobierno de la Provincia de Buenos Aires (). Ley 14.037. Disponible en: <http://www.gob.gba.gov.ar/legislacion/legislacion/l-14037.html>
- Gonzalez, J. M. (1993) *El teatro de William Shakespeare hoy*. Barcelona: Montesinos.
- Lafuente, F. (Comunicación personal, noviembre, 2018)
- Lecoq, J. (2011). *El cuerpo poético, una pedagogía de la creación teatral*. Barcelona: ALBA.
- McLeish, K., Unwin, S. (1971). *Shakespeare, una guía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Oriol Anguera, A. (1972). *Guernica al desnudo*. Barcelona: Polígrafa.
- Palacios, C. (2009). *Ópera: la puesta en escena*. Buenos Aires: Gráfica Helz.
- Pavis, P. (1980). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Presidencia de la Nación (2006) *Ley de Educación Nacional nº 26.206*. Recuperado el 15/06/2018 de http://www.me.gov.ar/doc_pdf/ley_de_educ_nac.pdf.
- Read, H. (1996). *Educación por el arte*. Barcelona: Paidós Educador.
- Rosenzvaig, M. (2012). *Las artes que atraviesan el teatro*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Rosenzvaig, M. (2014). *Breviario de estéticas teatrales*. Buenos Aires: Biblos.
- Sandoval Adan, F. (S/d) *Pedagogía Teatral una propuesta cargada de innovación*.
- Schapiro, M. (1993). *El arte moderno*. Madrid: Alianza Forma.
- Secretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires (2018). Disponible en: <https://www.gba.gov.ar/cultura/cpti>
- Silva, L. (2018) *Shakespeare en el aula*. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Sirlin, E. (2005). *La luz en el teatro: Manual de iluminación*. Buenos Aires: Atuel.
- Sobradillo Domínguez, J. L. (S/d) *Aproximación al teatro de Shakespeare*.
- Trastoy, B. (1993) *Artes del espectáculo: los lenguajes no verbales en la puesta en escena*. Buenos Aires.
- Turner, J. (1990). *Juegos creativos*. Buenos Aires: Panamericana.
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.
- UNESCO (1961). *El arte como elemento de vida*. El Correo.

Bibliografía

- Adrián, J. A., Páez, D. (1993). *Arte, lenguaje y emoción*. Madrid: Fundamentos.
- Aguado Quintero, L. F., Palma Martos, L. A. (2011) *¿Debe el Estado financiar las artes y la cultura?*
- Aparici, R. (coord.) (1995). *Educación Audiovisual: La enseñanza de los medios en la escuela*. Argentina: Ediciones Novedades Educativas.
- Automóvil Club Argentino (1999). *Por las rutas argentinas. Guía turística*. México: Reader's Digest.
- Azcárate, J. M. (1968). *Historia del arte en cuadros esquemáticos*. Madrid: Epesa.
- Baquero, R. (2013). *Vigotsky y el aprendizaje escolar*. Buenos Aires: Aique.
- Baquero, R., Luque, M. (2014). *Introducción a la psicología del aprendizaje escolar*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes.
- Bazin, G. (1994). *Historia del arte*. Barcelona: Omega.
- Blanco, B. (2017). La resignificación cultural de las historias. *Proyecto de Graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. Disponible en: https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_de_proyectos/detalle_proyecto.php?id_proyecto=4445. Recuperado el 14/04/2018.
- Blas Gómez, F. (2010). *Arquitecturas efímeras: Adolphe Appia, música y luz*. Buenos Aires: ed. Nobuko.
- Bloom, H. (1998) *Shakespeare: la invención de lo humano*. Bogotá: Norma.
- Boix, E. y Creus, R. (1986). *El arte en la escuela. Expresión plástica*. (1ª ed.). España. Ediciones Polígrafa.
- Borges, J. L. (S/d) *William Shakespeare: Macbeth*.
- Brook, P. (2014). *El espacio vacío*. Barcelona: Península.
- Buika, C. (Comunicación personal, noviembre, 2017)
- Cabrera Perdomo, M. A. (2012). E.A.F.A.I. Creación de una Escuela de Formación de Actores Integrales. *Proyecto de Graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. Disponible en: https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_de_proyectos/detalle_proyecto.php?id_proyecto=505&titulo_proyectos=E.A.F.A.I.%20Creaci%F3n%20de%20una%20Escuela%20de%20Formaci%F3n%20de%20Actores%20Integrales. Recuperado el 14/04/2018.
- Calmet, H. (2003). *Escenografía, escenotecnia, iluminación*. Buenos Aires: ed. De la Flor.
- Cañas, J. (2009) *Didáctica de la expresión dramática*. Barcelona: Ediciones Octaedro.

- Corral Jurado, J. (2016). *El papel del Estado en la cultura*. Disponible en: <http://www.javiercorral.org/?p=16511>
- De Achával, V. (2015). Responder al olvido. *Proyecto de Graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. Disponible en https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_investigacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=3176. Recuperado el 14/04/2018.
- De Gonzalo, L. B. (2011). El grotesco en la dramaturgia argentina como denuncia social. *Proyecto de Graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. Disponible en: https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=92. Recuperado el 14/04/2018.
- De Marinis, M. (1997). *Comprender el teatro*. Buenos Aires: Galerna.
- De Nicola, M. E. (2011). Artes del espectáculo en la Escuela Media. Taller de artes del espectáculo para alumnos de 4º y 5º año. *Proyecto de Graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. Disponible en: https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_de_proyectos/detalle_proyecto.php?id_proyecto=95&titulo_proyectos=Artes%20del%20espect%20culo%20en%20a%20Escuela%20Media. Recuperado el 14/04/2018.
- Del Valle, M. (2018). Herramientas para la formación de un grupo de teatro popular. *Proyecto de Graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. Disponible en: https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/4569.pdf. Recuperado el 14/04/2018.
- Dirección de Educación Secundaria (2018) *Misiones y funciones*. Recuperado el 15/06/2018 de <http://servicios.abc.gov.ar/lainstitucion/sistemaeducativo/secundaria/default.cfm>
- Dirección general de Cultura y Educación (2007) *Marco general de política curricular*. Recuperado el 15/06/2018 de <http://servicios.abc.gov.ar/lainstitucion/organismos/consejogeneral/disenioscurriculares/default.cfm>.
- Dos Santos, G. (Comunicación personal, 19 de noviembre, 2018)
- Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino, desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.
- Dubatti, J. (2014). *Panorama teatral: Nuevo teatro argentino*. Buenos Aires: Interzona.
- Eines, J., Mantovani, A. (1997). *Didáctica de la dramatización*. Barcelona: Gedisa ed.
- Fèvre, F. (1999). *Quinquela Martín*. Buenos Aires: Manrique Zago y León Goldstein.
- Frega, A. L. (2007). *Educación en creatividad*. Buenos Aires: Academia Nacional de Educación.

- Freire, P. (1970) *Pedagogía del oprimido*. Montevideo: Tierra nueva.
- Gallart, M. A. (2006). *La construcción social de la escuela media: una aproximación institucional*. Buenos Aires: Editorial Stella.
- García-Huidobro, V. (1996) *Manual de pedagogía teatral*. Santiago: Ed. Los Andes.
- Gardner, H. (1994). *Educación artística y desarrollo humano*. Barcelona: Paidós Educador.
- Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (2007) *Ley de Educación nº 13.688*. Recuperado el 15/06/2018 de <https://www.suteba.org.ar/download/ley-de-educacin-provincial-43873.pdf>.
- Gobierno de la Provincia de Buenos Aires (). Ley 14.037. Disponible en: <http://www.gob.gba.gov.ar/legislacion/legislacion/l-14037.html>
- Gombrich, E. (1992). *Historia del Arte*. Madrid: Alianza.
- Gonzalez, J. M. (1993) *El teatro de William Shakespeare hoy*. Barcelona: Montesinos.
- Gutiérrez Muñoz, X. M. (2011). El carnaval como expresión de la cultura de un pueblo. *Proyecto de Graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. Disponible en: https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyctograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=161. Recuperado el 14/04/2018.
- Guzmán Aguirre, J. (2013). Análisis de autogestión en la obra La Pena de Shakespeare: Un nuevo perfil del director teatral. *Proyecto de Graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. Disponible en: https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_de_proyectos/detalle_proyecto.php?id_proyecto=1615. Recuperado el 14/04/2018.
- Juliá Martínez, E. (1916), *Shakespeare y su tiempo: historia y fantasía*. Madrid: Renacimiento.
- Lafuente, F. (Comunicación personal, noviembre, 2018)
- Laino, N. (2013). *Hacia un lenguaje escenográfico*. Buenos Aires: Colihue.
- Lecoq, J. (2011). *El cuerpo poético, una pedagogía de la creación teatral*. Barcelona: ALBA.
- McLeish, K., Unwin, S. (1971). *Shakespeare, una guía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Ministerio de Cultura (2015). *Teatro & Estado: debate y reflexión*. Buenos Aires: Cultura Argentina.
- Núñez, I. *Lo teatral de Shakespeare* (1996) Ediciones Uniandes.
- Oliva, C., Torres Monreal, F. (2003). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.

- Oriol Anguera, A. (1972). *Guernica al desnudo*. Barcelona: Polígrafa.
- Palacios, C. (2009). *Ópera: la puesta en escena*. Buenos Aires: Gráfica Helz.
- Pavis, P. (1980). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Pellettieri, O. (2008). *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Buenos Aires: Galerna.
- Presidencia de la Nación (2006) *Ley de Educación Nacional nº 26.206*. Recuperado el 15/06/2018 de http://www.me.gov.ar/doc_pdf/ley_de_educ_nac.pdf.
- Pretti, M. (2017). *Ucrania Tierra Mágica. Proyecto de Graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. Disponible en: https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_de_proyectos/detalle_proyecto.php?id_proyecto=4290&titulo_proyectos=Ucrania%20Tierra%20M%20E1gica. Recuperado el 14/04/2018.
- Read, H. (1996). *Educación por el arte*. Barcelona: Paidós Educador.
- Rosenzvaig, M. (2011). *Técnicas actorales contemporáneas*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Rosenzvaig, M. (2012). *Las artes que atraviesan el teatro*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Rosenzvaig, M. (2014). *Breviario de estéticas teatrales*. Buenos Aires: Biblos.
- Sánchez Quiros, M. (2015). *Haz que un niño conozca la Ópera. Proyecto de Graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. Disponible en: https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyctograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=3529. Recuperado el 14/04/2018.
- Sandoval Adan, F. (S/d) *Pedagogía Teatral una propuesta cargada de innovación*.
- Schapiro, M. (1993). *El arte moderno*. Madrid: Alianza Forma.
- Secretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires (2018). Disponible en: <https://www.gba.gob.ar/cultura/cpti>
- Shakespeare, W. (2004) *Otelo*. Buenos Aires: Colihue.
- Shakespeare, W. (2005) *Macbeth*. Buenos Aires: Colihue.
- Shakespeare, W. (2005b) *Romeo y Julieta*. Buenos Aires: Colihue.
- Silva, L. (2018) *Shakespeare en el aula*. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Silva, L. (Comunicación personal, 27 de octubre, 2018)
- Sirlin, E. (2005). *La luz en el teatro: Manual de iluminación*. Buenos Aires: Atuel.

Sobradillo Domínguez, J. L. (S/d) *Aproximación al teatro de Shakespeare*.

Stanislavsky, C. (1953). *Mi vida en el arte*. México: Latino Americana.

Stanislavsky, C. (1968). *El arte escénico*. México: Siglo Veintiuno.

Stanislavsky, C. (s/d). *Preparación del actor*. Buenos Aires: La Pléyade.

Teatro del Pueblo (s/d) *Teatro abierto*. Recuperado el 18/10/2018 de http://www.teatrodelpueblo.org.ar/teatro_abierto/

Trastoy, B. (1993) *Artes del espectáculo: los lenguajes no verbales en la puesta en escena*. Buenos Aires.

Turner, J. (1990). *Juegos creativos*. Buenos Aires: Panamericana.

Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.

UNESCO (1961). *El arte como elemento de vida*. El Correo.