El teatro como recurso en la enseñanza de la lengua. La comparación de géneros artísticos

Miguel Pacheco Vidal

RESUMEN

Se muestra la utilización práctica que, en la enseñanza de lengua y literatura, brinda el ejercicio de comparación de géneros artísticos desarrollado en el trabajo *El asombro de Mnemosine*[1].

Este ejercicio parte de la práctica teatral y consiste en la implicación de géneros no habituales en la actividad dramática en la enseñanza, para intensificar la interacción normalmente provocada sobre el espacio escénico, analizar técnicas literarias, estrategias y recursos de cada género y contrastar las diversas estructuras lingüísticas promovidas en cada caso.

Se ceñirá este análisis a unos pocos elementos didácticos, con el fin de desvelar los mecanismos que genera este juego de contrastes entre diferentes géneros, dedicando así suficiente tiempo a cada uno de ellos.

1. EXPOSICIÓN DEL TALLER

1.1 Premisas en el ámbito de Lengua y Literatura

- Ejercicio oral

Apoyado en la simulación, el teatro de texto proporciona un conveniente ejercicio de práctica oral y de adquisición y conservación de estructuras lingüísticas.

- La simulación

La simulación es un patrimonio especial del juego escénico que propicia el reconocimiento, el ensayo y la aplicación de un sinnúmero de recursos personales sobre una experiencia en la que se recrea una historia, con sus propios personajes, comportamientos, sentimientos y circunstancias.

- La interdisciplinariedad

El teatro, además, es un género que tradicionalmente convoca a otros géneros con el fin de perseguir un objetivo artístico único y común entre todos los géneros implicados; se observa especialmente en este trabajo que esta implicación, aun-

[1] *El asombro de Mnemosine*, Miguel Pacheco Vidal, Premio de Investigación Juan Cervera en Teatro Infantil y Juvenil otorgado por ASSITEJ-España en el año 2002

que bastante amplia, no abarca algunos géneros artísticos que, aunque próximos en su técnica, suelen permanecer al margen de esta actividad.

1.2 Procedimiento adoptado en la exposición del taller

El taller consta de dos partes:

En la primera, se ha leído un fragmento de una obra de teatro. Se trata de *Las desventuras de Don Agilulfo*, versión teatral del conductor de este taller, sobre la novela *El caballero inexistente* de Italo Calvino. Todas las indicaciones y explicaciones se realizan a caballo de la ejecución de la lectura del fragmento por parte de algunos asistentes.

En la segunda, se explican el argumento y los objetivos didácticos de *Las sirenas se aburren*, obra de teatro, y de *Misotokos, la isla de las sirenas*, novela; ambas escritas por el conductor del taller.

1.3 Objetivos del taller

El objetivo general de este taller consistirá en desvelar algunas acciones previstas en determinadas obras dramáticas que favorecen el ejercicio de comparación con las novelas emparentadas por la historia contada y que estaremos ensayando en forma teatral para proceder a la observación de elementos inherentes a la técnica de cada género comparado y al análisis gramatical que la propia comparación provoca.

Se sugiere un mosaico de circunstancias que propician un fácil y evidente análisis literario y gramatical por contraste entre los géneros empleados, cuando estos reflejan desde sus diferentes técnicas una misma situación, episodio o comportamiento de los personajes. Con ello se pretende subrayar la fortaleza del juego interdisciplinario teatral que, al abrirse a otros géneros no usuales en su práctica, nos ofrece nuevas perspectivas para la práctica y el conocimiento más profundo de las estructuras técnicas de los géneros empleados. Baste con observar las modificaciones que experimentan y la variabilidad que adquieren las conjugaciones verbales cuando las descripciones narrativas se convierten en acotación de la obra de teatro que corresponda.

Sin embargo, y de acuerdo con señalado anteriormente, como objetivos específicos solo se eligen tres acciones por cada una de las dos piezas literarias. Estas seis acciones en total se dirigen a exponer situaciones que el propio texto propicia expresamente para favorecer el análisis literario y gramatical.

En la primera parte (*Las desventuras de don Agilulfo*), se prevé:

- una que se refiere al ámbito de la narración;
- otra a un equívoco gramatical;
- y una tercera, al contacto con el público.

En la segunda parte del taller (*Las sirenas se aburren*), se proponen:

- la observación de un cambio de punto de vista narrativo;
- el empleo e indagación del lenguaje cinematográfico durante los ensayos teatrales;
- y una estratagema literaria que nos conducirá a definir el pretérito perfecto desde una perspectiva asequible.

Asimismo, se pretende emular el tipo de intervención que promueve en la práctica el acto de comparar una situación concebida en lenguaje narrativo con esa misma situación construida como propuesta de acción dramática y entresacar elementos didácticos que suscitan esta clase de observaciones entre los participantes. Es interesante, pues, para este taller que, a pesar del breve tiempo disponible, se produzca alguna intervención de los participantes que ilustre la dinámica que en la práctica suele proporcionar el ejercicio de comparación de géneros artísticos.

Por otro lado, se pretende mostrar cómo el acto de leer en la intimidad de la narrativa, después de haber leído en voz alta y en forma dramatizada (es decir, simulando circunstancias, historia, personajes, sentimientos, comportamientos, etc.), disponiendo de espacio y oportunidad para cotejar los dos ámbitos, se transforma en un cierre apropiado de la labor llevada a cabo para facilitar de forma ágil y amena la comprensión de la lengua y algunos de sus entresijos prácticos.

2. PROPUESTA DE PROCEDIMIENTO PARA LA APLICACIÓN DEL EJERCICIO DE COMPARACIÓN DE GÉNEROS

2.1 Con el género narrativo

Ambas obras de teatro *Las desventuras de don Agilulfo* y *Las sirenas se aburren* disponen de su correspondiente novela, por lo que, en este aspecto, el procedimiento ha de ser similar dependiendo del nivel de aplicación que se quiera implantar, ya que este puede ir desde una única lectura de un fragmento hasta el montaje memorizado de la obra de teatro completa.

Para el aprovechamiento dentro de la dinámica habitual de enseñanza del idioma, contemplaremos una situación intermedia. Se propone pues el mecanismo que comporta leer dramatizadamente un fragmento de la obra de teatro y recomendar la lectura de la novela cuya historia es paralela a la de la pieza teatral. Dos o tres sesiones de lectura dramatizada como mínimo y espaciadas para dar tiempo a leer la novela, facilitando así el ejercicio de comparación, y para recoger el fruto de estímulo lector que más adelante se expone.

2.2 Con el género cinematográfico (audiovisual, en general)

El texto de *Las sirenas se aburren* está poblado de términos, circunstancias y maniobras propios de la jerga y del oficio cinematográfico y sugiere además en

la práctica la posibilidad de realizar alguna toma. La sola lectura dramatizada ya obra como factor didáctico acerca del ambiente y el lenguaje cinematográfico que se pretende remedar; aunque hay más estrategias que aplicar, como se explica en el desarrollo real de este apartado en el taller.

Por lo tanto, el procedimiento en este caso, no precisa posponer los comentarios, ya que consiste en aprovechar la terminología que brinda el texto en cada momento y durante ensayos y representaciones, procurando simular con la mayor verosimilitud posible las maniobras que se indican en él.

En este sentido, cabe señalar que los términos que se utilizan en ese texto original pueden ser modificados o enriquecidos con otros, de acuerdo con los objetivos del currículo de centro.

2.3 Síntesis del material literario empleado

2.3.1 Fragmento de Las desventuras de don Agilulfo

Las desventuras de don Agilulfo es una versión teatral de la novela *El caballero inexistente* de Italo Calvino. En el fragmento que se lee, una parte del escenario está ocupado por unas dependencias de un convento de monjas. Una de estas religiosas, sor Teodora, es la encargada de escribir la historia que ocurre justo en el espacio escénico sobrante, en el que aparece Carlomagno pasando revista a sus tropas, compuestas por ilustres caballeros, como Orlando. Entre ellos, aparece también un caballero especial, pulcro y distinguido, perfecto pero que solo es una armadura vacía. No es, pero tiene la voluntad de ser y se llama Don Agilulfo. La peripecia le lleva a toparse con otro individuo que persigue una bandada de patos porque se cree un patito más. Existe pero no sabe que existe. Se llama Gurdulú y tiene varios nombres más. Carlomagno une el destino de ambos personajes.

2.3.2 Las sirenas se aburren

A una isla donde viven unas sirenas, llega en helicóptero un equipo de filmación. El director, medio loco, ha buscado lo que para él es una isla desierta, con el fin de realizar «la película de su vida», una película de piratas.

Inmediatamente, se produce un doble equívoco:

- Por un lado, las sirenas se ven sorprendidas por unos extraños hombres que llegan desde el interior de la isla. No son náufragos, por lo tanto, quizás no se puedan comer. Deciden no comérselos, de momento; aunque más tarde, una de ellas, Nenunia, no se podrá contener.
- Por otro lado, en el desbarajuste acostumbrado durante el rodaje de una película, algunos miembros del equipo de filmación se convencen de que aquellas sirenas son unas figurantes ataviadas equivocadamente, por lo que resuelven apartarlas para que no las vea el director. Ya tomarán alguna determinación al respecto.

El director las descubre y, subyugado por su atractivo, opta por incorporarlas a la historia que están rodando.

Las sirenas elaboran un canto apropiado para la ocasión con el que someter a su voluntad a aquel grupo de cineastas, pero no se dan cuenta de que, al penetrar en la mente de aquellos hombres y elegir como canto la palabra *Hollywood*, ellas también se verán contaminadas por las ansias de triunfo que gobiernan los sentimientos de aquellos seres humanos, por lo que querrán acompañarlos en su ruta hacia la meca del cine para triunfar como estrellas.

Al final, enardecidos por ansias y cantos, todos, seres humanos y sirenas, dejarán la isla navegando en el barco que tenía que servir de decorado para la película.

El propio autor ha escrito *Misotokos, la isla de las sirenas*, una novela sobre la misma historia, con el fin de llevar a cabo el ejercicio de comparación de géneros artísticos.

2.4 Desarrollo de la parte práctica del taller

Se expone brevemente que la finalidad de este taller es la de definir el ejercicio de comparación de géneros artísticos y de mostrar algunas utilidades generales, tanto gramaticales como de técnica literaria, que para la enseñanza de lengua y literatura, ofrece este fértil juego. Acto seguido, se anuncia que vamos a utilizar durante la primera parte del taller un fragmento de una versión teatral de *El caballero inexistente* de Italo Calvino. Cuatro asistentes manifiestan haber leído la novela hace tiempo.

La obra de teatro fue estrenada en el año 1986 por el grupo de teatro La Fragua de León.





En la foto de arriba, se puede apreciar el espacio correspondiente al convento.

En la de la derecha, la explanada donde Carlomagno pasa revista a sus tropas.



Dir. La Fragua
Escenografía, vestuario, programa y cartel: Eugenia Navajo

2.4.1 Seguidamente, se solicita la colaboración de una persona para interpretar el papel de una monja.

Se explica a continuación que este personaje es importante para nuestros propósitos, ya que se trata de quien, en la novela, realiza la función de narrador, mientras que en la obra de teatro va a realizar la función de falso narrador porque, aunque el propio personaje manifiesta ser la narradora de la historia, no narra nada (en todo caso, comenta algún detalle). Los acontecimientos se plasman en el espacio escénico contiguo, sin que ella los cuente, dándose el caso de que además, en algún momento, los vive ella e interactúa con algún personaje del otro espacio, entrando a formar parte también del desarrollo de aquella historia.

Afortunadamente, al remachar que en la novela de Italo Calvino, sor Teodora ejerce la función de narradora, se produce la deseada intervención. Uno de los asistentes, entre los que habían leído la novela, aduce que le parece recordar que no hay narrador definido en la novela comentada.

Técnicamente tiene razón, porque Calvino emprende la novela desde un aparente punto de vista omnisciente, descubriendo en el capítulo III:

> Yo, la que cuento esta historia, soy sor Teodora, religiosa de la orden…

Ciertamente, está escribiendo desde un plano de narrador externo y prosigue su exposición hasta casi el final, empleando ese punto de vista, sin permitir sospecha alguna de que sor Teodora es en realidad un personaje que ha vivido los mismos acontecimientos que narra al posponer al final de la novela la declaración de que nuestra interlocutora es Bradamante, convertida ahora en monja, sor Teodora; la misma que nos ha estado contando la historia. Una religiosa que insiste en encubrir su experiencia mundana tras sus hábitos y su recurso narrativo como observador externo de aquellos hechos.

> Somos muchachas del campo, aunque nobles, hemos vivido siempre retiradas, en castillos perdidos y después en conventos…

Se presenta el caso pues de que, parapetado en esta fórmula narrativa, donde hay un narrador que aflora en algún momento para dar testimonio de su personalidad de religiosa y, a su vez, cronista, se oculta un personaje —Bradamante— que ha vivido la aventura contada. Por eso, esta historia queda interrumpida en el mismo instante en que ella abandona los hábitos para, ya de nuevo como Bradamante, partir tras Rambaldo.

De haber dispuesto de más tiempo, gracias a esta intervención, se hubiese podido entrar en la consideración más compleja de que, en este juego, se sugiere una dilatada comparación entre las funciones elegidas en ambos géneros para construir el mismo personaje revelando intenciones, estrategias y recursos empleados para conferir su estructura a ambas funciones técnicas empleadas.

NOVELA		OBRA DE TEATRO
Una narración en apariencia desde el punto vista omnisciente, que realmente está contada por un narrador externo que, a su vez, oculta un personaje de la historia contada.	Se transforma:	En un falso narrador que, a su vez, oculta otro personaje (el mismo personaje ocultado en la novela). Un falso narrador que interactúa con los personajes pertenecientes a la acción dramática desplegada sobre escena.

No obstante, lo importante para este taller es que durante su desarrollo real se produjera una intervención de forma parecida a lo que se pretende suscitar, teniendo presente que las circunstancias no eran tan favorables como las que acaso se hubiesen dado, si la novela hubiese sido leída recientemente por una mayoría de los asistentes o que hubiésemos «ensayado» la lectura un par de veces.

2.4.2 Se solicita la colaboración de algún participante para interpretar el papel de Carlomagno.

Se le advierte que, durante la lectura del diálogo que tiene encomendado, va a cometer un error y que este error servirá para analizar un aspecto gramatical.

También se le indica que, hasta el momento, todos los lectores que han realizado la lectura de este papel en otros talleres han cometido el mismo error.

2.4.3 Se ruega la colaboración del público para leer los otros personajes, dejando para último término la asignación de Gurdulú. La hechura de este personaje corresponde a la intención de llevar al extremo la comparación de ambos géneros (narrativo y dramático), impulsando el contacto con el público durante la representación, para contrastarlo con el ejercicio de lectura íntima propio de la novela.

2.4.4 Se inicia la lectura y lo primero que se aprecia son los aspectos que, sobre la función de narración de sor Teodora, anunciábamos. La religiosa, el personaje que actúa de falsa narradora, es interpelada por don Orlando, uno de los caballe-

ros situados en el otro espacio escénico, hasta que consigue que la monja muestre su enojo.

2.4.5 Alcanzado el diálogo correspondiente a Carlomagno:

> **Carlomagno**.—Decidle a ese bellaco que deje de tocar el cuerno. Suena tan mal que me embotija los sesos. Para tan desafortunado de mollera que solo toca el cuerno cuando no debe y, cuando debiera, no toca un cuerno.

Surge la incoherencia en la lectura al llegar al «que solo», después de «Para tan»…

La lectura se interrumpe y se le propone al lector que considere la palabra «para», en lugar de preposición, como verbo: 1.ª persona del singular del presente de indicativo del verbo «parar». Entonces, la frase cobra sentido.

Se resalta que, a pesar de escribirse idénticamente en los dos casos, la pronunciación varía, obstaculizando o favoreciendo la coherencia de la frase.

2.4.6 Entra en escena Gurdulú armando un gran revuelo, creyéndose pato. Mientras los otros personajes discuten sobre qué hacer, él se siente público y abandonando el espacio escénico convencional, se acomoda en el patio de butacas e intenta emular a los espectadores que tiene a su alrededor.

Los otros personajes en el escenario no saben cómo resolver esta situación, puesto que ellos son personajes de una historia escénica y no pueden salir de ella para rescatar a Gurdulú. La solución viene dada por Carlomagno:

> **Carlomagno**.—Un momento… ¿Ha pagado?
> **Mayordomo**.—Creo que no.
> **Carlomagno**.—¡Por todos los demonios! Entonces, no es espectador ni es nada. Traedlo para acá.

Al margen de la estrategia dramatúrgica, esta escena corresponde a la intención expresada al principio: llevar al extremo una situación teatral (el contacto físico con el público) que difícilmente se puede plantear en el género narrativo.

2.4.7 Se informa de que uno de los aspectos adicionales y que se indagará en este proceso, es el del estímulo lector que puede impulsar. En una experiencia llevada a cabo durante el curso 2010/11 en el CAS de Sants de Barcelona (Centro de atención a las drogodependencias dependiente de ASPB de Barcelona): de un promedio de 10 participantes que estaban ensayando el fragmento que practicamos en este taller, 6 leyeron la novela de Italo Calvino, uno de ellos la leyó dos veces, otro leyó además las otras dos novelas que completan la trilogía *Nuestros antepasados* y otros dos leyeron la obra de teatro entera. Hay muchas variables intervinientes en pro y en contra sobre la validez de este resultado para determinar el grado de estímulo lector que puede promover este procedimiento de comparación de géneros, pero se muestra como un dato indicativo, susceptible de ser investigado más a fondo.

Acaso, movidas por la curiosidad, haya operado en aquellas personas la apetencia de comprobar cómo se resuelve en el otro ámbito (el narrativo) la historia, la que están ensayando teatralmente; cómo se desenvuelven los personajes que estaban interpretando y cómo se describen ambiente y circunstancias que han visto circunscritos al escenario.

2.4.8. Acto seguido se emprende la segunda parte con la explicación de la otra obra a analizar, *Las sirenas se aburren*, mucho más representada que la anterior y que, en principio, observa la misma estrategia, ya que dispone también de una novela que narra los mismos acontecimientos, *Misotokos, la isla de las sirenas*, no publicada pero que se puede obtener en el blog de referencia.



KASIOPEA teatre, La Pobla de Vallbona (València), 2006, dir. Miquel Aleixandre.



LA GARNACHA de Logroño
Dir. Vicente Cuadrado, 1989



Montaje de *Las sirenas se aburren* por Estepa Teatre de la asociación Estel de Llevant de atención a enfermos mentales. Manacor (Balears) 2005
Dir. Margalida Tauler.



Montaje realizado por el colegio Pablo Neruda de Moscú (2013)

2.4.9 Aporta además la estructura dramática de esta obra la posibilidad de introducir, a lo largo de los ensayos teatrales, el aprendizaje del lenguaje cinematográfico, cuya experiencia y análisis sugieren ser realizados contemplando varios niveles de enseñanza-aprendizaje que pueden ser aplicados de forma exclusiva o combinada.

- Primer nivel: aprovechando que la trama pretende representar sobre el escenario el rodaje de una película, aparecerán distintos profesionales de este medio artístico (director, ayudante de dirección, *script*, maquilladora, etc.) y utensilios del medio, y se emplearán términos propios del oficio mientras se proponen algunas maniobras concernientes al acto de rodar una película: plano, primer plano, trávelin, panorámica, fallo de *script*, etc., que se deberán aprender y ejecutar correctamente en escena si se quiere construir una acción que parezca verosímil sobre el escenario.

  Es una estrategia dirigida a ejercitar el idioma utilizado específicamente en un medio determinado. En el texto original figuran unos términos establecidos según cierto criterio genérico. Son pocos —porque hay que tener en cuenta que todos ellos exigen su correcta plasmación en escena— y quizás no correspondan a los objetivos pretendidos por el colectivo que pretenda enfrentarse a esta obra. Por ello, admite la posible sustitución de algunos de los términos empleados por otros más ajustados a esos objetivos, con el único requisito de que, en todo momento, se observe la correcta realización en escena.

- Segundo nivel: la experiencia y reflexión sobre un concepto teórico propio del lenguaje que estamos comparando; en este caso, la ley de los 180º introducida en la trama respetando la intención de generar y mantener viva la acción dramática que la obra sugiere.

  Esta circunstancia se ocasiona específicamente en esta obra, porque la *script* se da cuenta de que se ha producido un inconveniente substancial que muy posiblemente va a afectar el resultado artístico de la película filmada hasta ese instante, ya que han colocado al revés el decorado, que es un barco, lo que en la posterior proyección producirá la sensación de que el barco va y viene demasiado bruscamente.



Teóricamente, se pueden proporcionar algunas soluciones,



pero una referencia en el entorno impide el arreglo.



Introducir toda esta discusión en la trama, de forma que promueva más conflicto y, por lo tanto, más acción dramática, habrá propiciado, de forma amena, la reflexión sobre un concepto teórico del quehacer cinematográfico.

- Tercer nivel: si en un momento determinado, durante los ensayos y mientras se simula estar rodando, se reemplaza la imitación de cámara que estemos manejando por una cámara auténtica y se invita a filmar de verdad, se da paso hacia un nuevo nivel, donde se pueden contemplar errores y aciertos en nuestra tarea y que ofrece conducirnos a otros niveles, como el montaje, sonorización, proyección, etc., propios del lenguaje cinematográfico.

Como en el vídeo —cuya referencia se sitúa al finalizar estas explicaciones— en el que aparecen unos jóvenes rusos representando en español esta obra, la estratagema de filmar la acción facilita la observación del nivel fonético y expresivo obtenido, al poder escucharse y verse los propios participantes durante la proyección de la película.

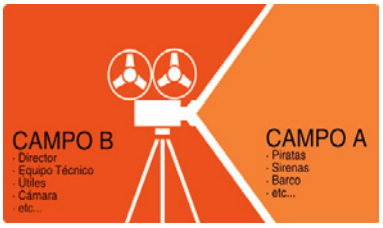
2.4.10 Otra acción prevista para ilustrar los objetivos específicos indicados al inicio de esta explicación se da en el ámbito de la técnica literaria, ya que la novela ofrece el contraste de convertir en protagonista un personaje que en la obra de teatro es secundario y tiene poco diálogo, a la vez que utiliza la narración en primera persona. Ramón, asistente en la pieza teatral y sin apenas diálogo, es quien en la novela explica la historia en primera persona.

2.4.11 Esta acción lleva aparejada otra maniobra que, apoyada en un ardid literario, concierne a la aclaración de un aspecto gramatical. Se plantea una circunstancia que favorece el uso del pretérito perfecto y que, en cierto modo, al determinar algunas características de su empleo, facilita su especificación.

Esta estratagema consiste en que el narrador de la novela, un muchacho llamado Ramón, a mitad de la aventura que está viviendo, se percata de que las pretendidas figurantes son sirenas auténticas y que representan un serio peligro. En ese momento, toma la decisión de dejar constancia de la situación escribiendo desde ese mismo instante sobre los acontecimientos vividos y sobre cuantos habrá de vivir después. Con lo que se da la circunstancia de que:

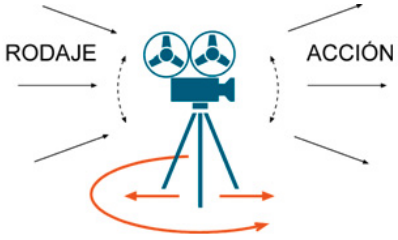
> Fase A: en una primera etapa, emprende la escritura refiriéndose a lo acontecido en días pasados. Es decir, de golpe cuenta todo cuanto ha ocurrido desde el día en que llegó a la isla junto al equipo de filmación hasta el día anterior al que está escribiendo.
>
> Fase B: pero, a partir de ese momento, cuando ya se ha puesto al día, escribe al final de cada jornada lo que «ha ocurrido» durante «el día de hoy», por lo que los verbos empleados son distintos a los de la fase A, inundándose su epístola de pretéritos perfectos, cuya mayor frecuencia de utilización se puede detectar realizando un sencillo inventario de tiempos verbales empleados en cada fase, para después contrastarlos, aunque lo más provechoso quizás consistirá en centrarse sobre las razones que provocan este incremento del empleo de este tiempo. El hecho de acercar los acontecimientos explicados al tiempo en que está escribiendo el narrador —hasta que prácticamente pertenezcan a ese tiempo—, junto a la definición de los límites de la acción, ya que transcurren «durante la jornada», brinda un ejemplo bastante claro sobre este concepto; a lo que cabe añadir que, implicado en el juego de ensayos teatrales y comparaciones artísticas, se produce una ventajosa oportunidad para su análisis.

2.4.12 Por lo que respecta a los diferentes tipos de interpretación que exige esta pieza y a los diferentes registros y dimensiones del lenguaje oral que, por tanto, aporta el planteamiento teatral, hay que tener presente que la cámara, en la acción dramática sugerida, se ha convertido en el eje principal del espacio escénico:

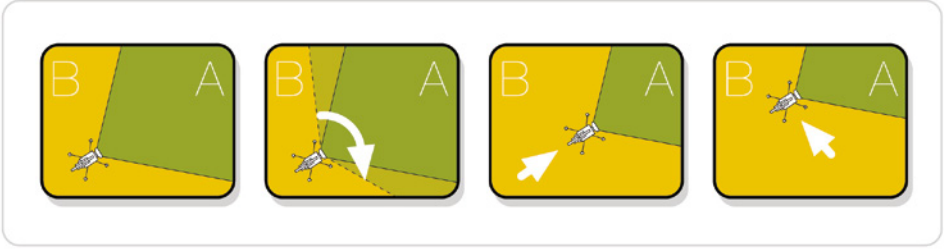


Es además un objeto móvil, en función de maniobras perfectamente definidas por la terminología en que se sustenta el diálogo:

> **Director**.—¿No habíamos quedado en realizar la toma de un plano general del barco o de la proa?
>
> **Script** (Consultando sus apuntes).—Hoy teníamos previsto comenzar con… ¡Veamos! Sí, con un *travelling* sobre cubierta. Después… la canción del pirata.



y que se desplaza sobre el escenario, transformando constantemente el espacio escénico mediante esos movimientos e inducido posiblemente también por la apertura o cierre de su objetivo.



Este dinámico diseño propone un ejercicio específico, diferenciando en intención, el lenguaje coloquial así como el correspondiente al argot profesional propios de los actores situados detrás de la cámara del lenguaje aplicado a la inter-

pretación situada delante de ese instrumento cinematográfico, que implica el propósito de interpretar unos personajes que, a su vez, están interpretando su papel en una película de piratas y, por supuesto, siendo conscientes de que alguien está filmando de verdad esta acción, teniendo en cuenta que el rodaje de la película se efectúa dentro de la acción de una obra de teatro.

Por lo que respecta a los diferentes tipos de interpretación que exige esta pieza, que aporta diferentes registros y dimensiones del lenguaje oral, se debe prever que los participantes suelen intuir esta distinción, aplicándola espontáneamente a la ejecución de su complejo papel.

3. TESTIMONIOS ESPECIALES

Experimentados los seis elementos didácticos propuestos en los objetivos, para concluir el taller, se aportan dos testimonios especiales.

- En uno de ellos, el más antiguo, se puede contemplar una prolongada e intensa aplicación del texto teatral en las aulas. Va dirigido a mostrar el vestigio que deja el libro reseñado en el primer lugar de la bibliografía de este documento. Un remoto y excelente ejemplo de empleo de literatura teatral como herramienta didáctica. Se trata del Catálogo de Seminarios de Teatro llevados a cabo en el Instituto de Enseñanza Media de Alba de Tormes por Miguel Cobaleda, junto a cinco textos dramáticos del mismo autor. Son 28 seminarios organizados con el fin de impartir la asignatura de Filosofía en COU.

  Se aporta aquí con el propósito de resaltar que el empleo del teatro de texto en las aulas es tradicional y prodigioso en relación a los objetivos pretendidos y casi siempre a los medios que presumiblemente tuvieron a su disposición quienes lo emprendieran.

- El otro testimonio es actual y en él se muestra una utilización auténtica del material literario manejado en este taller, habiendo sido experimentado en el ámbito preciso donde se desenvuelve este encuentro: como aplicación didáctica en la enseñanza de la lengua española para extranjeros. Documenta, por tanto, la posibilidad real de aplicación de una de las obras de teatro cuyo fragmento ha sido empleado para desarrollar este taller.

  Consiste en un vídeo donde aparecen alumnos del Colegio 1237, Pablo Neruda de Moscú, durante una representación de *Las sirenas se aburren*, la segunda de las piezas analizadas en este taller. Aparte del aprovechamiento de este texto dramático como elemento auxiliar en la enseñanza del español, se agrega el interés de que, aunque desde fuera de la acción dramática, alguien ha filmado la obra de teatro, con lo que proporciona la posibilidad de observar el resultado tanto del trabajo interpretativo como de los aspectos referidos al perfeccionamiento en el aprendizaje y uso de la lengua española por parte de quienes han sido filmados.

Este vídeo se puede ver en el siguiente enlace: <http://youtu.be/3AVAYgEJRJs>.

Finalmente, se puede acceder a los dos fragmentos empleados durante este taller, junto a otros destinados también a los ámbitos pedagógico y terapéutico, en la siguiente dirección: <http://obrasmiguelpacheco.blogspot.com.es/>. La dirección del blog de este autor es: <miguelpachecovidal.blogspot.com>.

BIBLIOGRAFÍA

Cobaleda Collado, M. (1985). *Seminarios de teatro en COU (y cinco textos dramáticos)*, Salamanca: ICE. Ediciones de la Universidad de Salamanca.

Lozano Palacios, M.ª I. (2012). *Aproximación a la literatura dramática juvenil actual: definición, determinación del corpus y análisis. Tesis doctoral*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, Facultada de Filosofía y Letras, Dpto. de Filología.

Muñoz Cáliz, B. (2006). *Panorama de los libros teatrales para niños y jóvenes*, Madrid: Colección de Ensayo ASSITEJ-España

Pacheco Vidal, M. (1994). *Estudio de las técnicas de dos géneros literarios, teatro y novela, por análisis comparativo,* Madrid: Asociación de Profesores de Español «Francisco de Quevedo». *Actas del I Simposio de Lengua y Literatura Españolas*.

— (2002). *El asombro de Mnemosine (resumen)*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Fundación Comillas.

— (2004a). *Las sirenas se aburren*, León: Editorial Everest.

— (2004b). «Leo cuando actúo, actúo mientras leo», Ciudad Real: *Revista Ñaque*, pp. 28-33.

— (2004c). «¿Pardo o polar?», Ciudad Real: *Revista Ñaque*, pp. 30-35.

— (2004d). «Primera sesión», Ciudad Real: *Revista Ñaque*, pp. 22-27.

— (2004e). «Sesión de tarde», Ciudad Real: *Revista Ñaque*, pp. 34-39.

— (2004f). «La caja de Pandora», Ciudad Real: *Revista Ñaque*, pp. 22-27.

— (2011). «Soplar a una libélula», Ciudad Real: *Revista Ñaque*, pp. 34-43.

— (2012). «Juego de paranomasias. Teatro y Didáctica (1)», Ciudad Real: *Revista Ñaque*, pp. 34-39.

Pérez-Stansfield, M. P, (1986). «El teatro infantil del postfransquismo», Odessa, Texas: *Monographic Review*.

Tejerina Lobo, I. (1993). *Estudio de los textos teatrales para niños*, Santander: Servicio de Publicaciones Universidad de Cantabria.

— (2005). *La educación en valores y el teatro. Apuntes para una reflexión y propuesta de actividades*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Fundación Comillas.