



Universidad Internacional de La Rioja  
Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades

Máster Universitario en Estudios Avanzados de Teatro  
**Teatro para bilingües. Moda o innovación  
del siglo XXI**

Trabajo fin de estudio presentado por:	María Dolores Priego Jiménez
Tipo de trabajo:	Investigación
Director/a:	Julia Nawrot
Fecha:	15 de marzo de 2021

## Resumen

El objetivo principal de este trabajo final de máster se centra en la creciente necesidad de un teatro para el aprendizaje de las lenguas que se adapte a la sociedad de hoy en día. Dedicado a un público infantil y juvenil, un teatro creado para bilingües del que se conoce poco y se habla menos en el ámbito científico y artístico. Con la intención de darlo a conocer, de abogar por su profesionalización y de destacar sus numerosas ventajas tanto en el ámbito educativo como el de las compañías teatrales.

Para ello, sentaremos las bases del teatro infantil y juvenil y cómo ha ido ligado a la educación a lo largo de la historia. También será esencial conocer cuáles son las nuevas tendencias en educación y cómo acercarnos a ellas desde el teatro con una inmejorable propuesta escénica. Seguiremos los consejos de diversos profesionales del sector educativo y artístico, así como una bibliografía extensa para determinar aspectos conceptuales, de caracterización, remarcando los principales beneficios y limitaciones de este tipo de teatro. Porque es un teatro que no ha venido para crear tendencia sino para establecerse dentro del ámbito teatral de una sociedad plurilingüe y multicultural como la europea.

**Palabras clave:** teatro bilingüe, AICLE, teatro en lengua extranjera, aprendizaje de las lenguas, teatro infantil y juvenil.

## Abstract

The main objective of this Master's Dissertation focuses on the growing need for a foreign language theatre that could adapt to today's society. A theatre created for infant and youth audience, specifically for a bilingual context. About this theatre, a little it is known and less talked about in the scientific and artistic sphere. To make this theatre known, focusing on its professionalization and highlighting its many advantages on both sides, the educational field and the theatre companies sphere.

To do so, we will develop the children's and youth theatre foundations and how it has linked to education throughout history. It will also be essential to know about the new trends in education and how to approach them from the theatre with an unbeatable performance proposal. We will follow the advice of several professionals in both the educational and artistic sector. We will support our ideas in an extensive bibliography to determine conceptual and characterization aspects, highlighting the main benefits and limitations of this type of theatre. It is a theatre that has not come to create a trend but to establish itself within the theatrical scope of a multilingual and multicultural society such as Europe.

**Keywords:** bilingual theatre, CLIL, foreign language theatre, Language learning, Children's and Youth theatre.

## Índice de contenidos

1. Introducción .....	8
1.1. Justificación.....	10
1.2. Objetivos de la investigación.....	11
1.2.1. Objetivo General .....	11
1.2.2. Objetivos específicos .....	12
2. Marco teórico .....	13
2.1. El teatro y su vinculación histórica con la educación .....	13
2.1.1. Teatro infantil y juvenil versus teatro didáctico .....	14
2.1.2. Breves nociones sobre la relación histórica entre teatro y educación.....	16
2.2. Bilingüismo y nuevos enfoques educativos .....	23
2.2.1. Educación bilingüe: metodología CLIL .....	24
2.2.2. Nuevos enfoques educativos.....	26
2.2.2.1. Taxonomía de Bloom .....	27
2.2.2.2. Neuroeducación .....	28
2.2.2.3. Inteligencias múltiples .....	28
2.2.2.4. El rol del profesor .....	29
2.2.2.5. La legislación educativa: un enfoque competencial .....	30
2.3. Relación entre teatro y aprendizaje de las lenguas.....	33
3. Metodología .....	35
3.1. Características del teatro infantil y juvenil .....	36
3.2. Entrevistas.....	39
4. Teatro para bilingües. Moda o innovación del siglo XXI.....	41
4.1. Análisis del concepto .....	43
4.1.1. CLIL y teatro .....	43

4.1.2. Teatro bilingüe o teatro en lengua extranjera .....	45
4.2. Análisis de Drácula. Obra en inglés para estudiantes de secundaria .....	48
4.2.1. Enfoque educativo .....	49
4.2.2. Enfoque artístico.....	52
4.3. Beneficios y limitaciones del teatro para bilingües.....	56
4.3.1. Compañías teatrales .....	56
4.3.2. Profesorado .....	62
4.4. Plataformas de teatro en streaming .....	65
5. Conclusiones.....	68
6. Limitaciones y Prospectiva.....	71
Referencias bibliográficas .....	74

## Índice de figuras

Figura 1. Historia del teatro y la educación (Elaboración propia. Priego, 2020) .....	22
Figura 2. Drama and CLIL framework (Galazka et al. 2017, p. 183) .....	25
Figura 3. Bloom's Taxonomy (Anderson & Drathwohl, 2001) .....	27
Figura 4. Teoría de las inteligencias múltiples (Gardner, 1983) .....	29
Figura 5. Drácula, de En la luna teatro (imagen cedida por la compañía, enero 2021) .....	52
Figura 6. Drácula de En la luna teatro (Imagen extraída de internet. <a href="http://revistaiesalfacar.blogspot.com/2017/11/obra-de-teatro-en-ingles-dracula-de-la.html">http://revistaiesalfacar.blogspot.com/2017/11/obra-de-teatro-en-ingles-dracula-de-la.html</a> ) .....	54

## Índice de tablas

Tabla 1. Niveles del Marco Común Europeo de Referencia .....	31
Council of Europe, 2006. Adaptación de MECD, 2013.....	31
Tabla 2. Características de un espectáculo infantil y juvenil (Estructura, espacio y visión) .....	37
Elaboración propia. Priego, 2021.....	39

## 1. Introducción

*"El arte no es un espejo para reflejar la realidad, sino un martillo para darle forma."*

(Bertolt Brecht)

No tenemos que ir hasta el teatro épico de Bertolt Brecht para reconocer el carácter educativo y social que tiene el teatro. Ya desde la Antigua Grecia se empleaba como método de transmisión de conocimientos y valores, así como en la educación de las clases populares. Sin embargo, la profesionalización del teatro dedicado a la infancia ha tardado mucho en suceder y parece seguir quedándose atrás en cuanto a las nuevas tendencias educativas y de sociedad globalizada y plurilingüe.

Evidentemente la sociedad de hoy se aleja enormemente de la época aristotélica. Cada vez más vivimos inmersos en la globalización y multiculturalidad. Nos hemos convertido en ciudadanos del mundo. Pese a no terminar de casar ideológicamente con la idea de globalización, creyendo que lo que nos hace diferentes nos hace ricos, de lo que no hay duda es de que estamos interconectados cada vez de una forma más tangible. Gracias al desarrollo tecnológico se han eliminado las barreras entre sociedades, sustituyéndolas por lazos de unión. Este nuevo horizonte hace de la comunicación, una herramienta imprescindible, y del lenguaje, el medio para que esta comunicación llegue a producirse, incluyendo la aparición de nuevos lenguajes en el ámbito artístico. Esta necesidad de eliminar barreras entre personas, empresas y sociedades ha modificado el concepto de alfabetización.

En los años 60 del siglo XX, cuando empleábamos el término analfabeto nos referíamos a personas que no sabían leer ni escribir. Sin embargo, en pleno siglo XXI el concepto ha cambiado. Gregg Roberts, director de estudios de lengua dual en Estados Unidos, exponía en la Conferencia de la Sociedad Asiática del idioma Chino realizada en Boston en 2013 (Hola Chamy, 2016) que el monolingüismo es el nuevo analfabetismo de nuestro siglo. Lo que nos lleva a reconocer nuevas formas de analfabetismo alejadas del funcional, como el digital y el lingüístico. Parece que el hecho de manejarnos con nuestra lengua materna no es suficiente en una Europa moderna y sin fronteras.

¿Y cómo se relaciona esto con el teatro? Para poder verlo con claridad veremos cómo ha evolucionado el teatro y cómo lo ha hecho la educación, sentando así las bases de este proyecto ambicioso pero realista, basado en el análisis del teatro bilingüe o, como nos gusta

llamarlo, teatro para bilingües y su proyección para el presente siglo XXI. ¿Se trata de una moda con poco fundamento y profesionalidad o es un teatro innovador que ha venido para deshacer las barreras físicas de comunicación?

No hay mejor forma de descubrirlo que analizando un espectáculo vehiculado en lengua extranjera para poder resaltar sus posibilidades educativas y artísticas, no sin antes conocer un poco más sobre cómo funciona la educación hoy en día y cuáles son las metodologías más innovadoras. Fruto de esta reflexión, serán extraídos los principales beneficios de este tipo de teatro para bilingües, educativo y enfocado para la infancia y la juventud. Sorprendentemente, descubriremos que en ocasiones lo que en un principio parece una ventaja puede tornarse en inconveniente y viceversa, dependiendo del punto de vista.

Para nuestra fase de investigación hemos complementado los estudios de autores como Matilla y Cervera sobre el teatro infantil y juvenil con la experiencia de compañías profesionales y educadores, para concluir con la determinación de unas pautas que serían interesantes para un espectáculo de índole bilingüe. La idea de un espectáculo bilingüe adaptado a las aulas de hoy pretende ir más allá de la mera puesta en escena. Intenta acompañar al espectador en su entendimiento y análisis crítico, consolidando un proceso de aprendizaje integrador.

Con la necesidad de ser actuales y no olvidar la realidad que nos rodea, hemos introducido un apartado de reflexión sobre el teatro en streaming, muy creciente en tiempos de pandemia, que nos permite el acceso a obras realizadas en cualquier parte del mundo. ¿Cómo las elijo? ¿Cómo sé cuál es la adecuada para determinadas edades? ¿Se trata de un canal televisivo más con determinadas peculiaridades? Son muchas las incógnitas que envuelven este nuevo teatro que acaba de nacer.

En definitiva, si queremos unos espectadores críticos y educados en el teatro, hay que empezar desde abajo, haciendo escuela en los más pequeños, aproximándolos al universo y al lenguaje teatral. Aprender a disfrutar del teatro desde niño genera una cierta sensibilidad que debido a las presiones curriculares, a veces se olvida en el ámbito educativo. ¿No es una oportunidad para los artistas de sembrar para un mañana mejor? Un mañana en el que puede suceder cualquier cosa, hasta la más inesperada. Al fin y al cabo, “la vida es una obra de teatro” (Charles Chaplin).

## 1.1. Justificación

El ámbito educativo ha cambiado mucho en poco tiempo, desde la Comisión Europea se fomenta el aprendizaje de las lenguas y se establece el Marco Común Europeo de Referencia (MCER), unificando criterios y métodos de aprendizaje. España, por su parte, ha diseñado leyes y decretos que favorecen metodologías más activas que incentivan la competencia comunicativa y el aprendizaje de una o varias lenguas extranjeras, siendo la más recurrente el inglés por su categoría de lenguaje comercial, seguido del francés y el alemán. Todo esto culmina en la implantación de programas bilingües, conocidos como CLIL<sup>1</sup> (Content and Language Integrated Learning). Las escuelas buscan experiencias más reales y una mayor exposición del alumnado a una segunda lengua, generando una adquisición natural de la misma y no basándose en estudios gramaticales y meramente estructurales de la lengua como antiguamente, sino con un enfoque inmersivo lingüísticamente hablando. Lo que puede ser una opción de mercado de compañías emergentes.

Desde el punto de vista teatral, cada vez existen más festivales teatrales internacionales y en televisión ya se producen series y películas guiadas por más de un idioma, por ejemplo: Narcos, la serie de Netflix, que oscila entre el español y el inglés; entre otras muchas. Pese a ello, la oferta es escasa teatralmente hablando. Quizás un poco más extendida en el ámbito académico, pero en ocasiones sacrifica la parte artística en pro de la didáctica. Además, no se suele trabajar con más de un idioma de forma simultánea sino con un segundo idioma.

Entendemos las dificultades que esto conlleva para un profesional de las artes escénicas con pocas referencias de las necesidades educativas de la sociedad actual. Ni siquiera tiene cabida dentro de circuitos teatrales reconocidos como Abecedaria, por citar uno, de Andalucía. ¿Cómo podría beneficiar estas propuestas teatrales en nuestro sistema educativo bilingüe? ¿Cómo conseguir un apoyo de instituciones y centros? ¿Cómo podría una compañía profesional adaptarse a este nuevo enfoque?

Es aquí donde se centra nuestro objeto de estudio, en el análisis de un teatro diseñado para ser integrado en un contexto CLIL, en un público bilingüe, para una sociedad que avanza hacia el bilingüismo y sin mermar la calidad artística del hecho escénico. Se ha

---

<sup>1</sup> En España se conoce como AICLE: Aprendizaje Integrado de Contenidos y Lenguas Extranjeras. Desde ahora en adelante, emplearemos sus siglas internacionales para dirigirnos a esta metodología de educación bilingüe, CLIL.

escrito mucho sobre cómo el educador puede emplear el teatro en el interior de su clase como recurso de aprendizaje. ¿Qué ocurre si lo que queremos es llevar el arte del teatro a ese contexto? Las investigaciones son limitadas, por no decir casi inexistentes. Las compañías y especialistas teatrales necesitan una colaboración con los centros educativos para crear un trabajo que tenga cabida dentro de sus necesidades evitando caer en lo meramente didáctico y sin sacrificar su valor artístico-escénico.

De la misma manera sucedió en los comienzos del teatro infantil y juvenil, tan infravalorado durante tanto tiempo, que ha conseguido crecer su reconocimiento artístico demostrando que no es un teatro de segunda. Buscamos que el hecho de asistir al teatro no sea un hecho aislado, el numerosamente comentado por padres y alumnos como “día de la excursión”, sin unos objetivos claros. Lo que no anula su belleza y necesidad, pero lo exime de su máximo aprovechamiento académica y de una visión crítica colectiva.

A continuación, pasamos a establecer de forma clara cuáles serán los objetivos que nos proponemos cumplir para entender mejor el conjunto de la idea que nos lleva a reflexionar sobre la utilidad y necesidad de este tipo de teatro en el presente siglo XXI.

## 1.2. Objetivos de la investigación

Es el momento de fijar objetivos en esta investigación que nos ayudan a enfocar el trabajo hacia algo concreto. Por un lado, el objetivo general como idea de arranque que a su vez queda desglosado en una serie de objetivos específicos. En referencia a estos últimos, se tratarán tanto en la parte teórica como en el propio desarrollo y análisis del trabajo.

### 1.2.1. Objetivo General

La comunicación es la base principal cuando lidiamos con el aprendizaje de las lenguas. Es necesario que exista una exposición a la lengua para poder asimilarla de forma natural. El teatro siempre ha sido una herramienta comunicativa de gran poder, a todos los niveles, de forma consciente e inconsciente. ¿Es posible fijar unos objetivos claros que favorezcan el aprendizaje de una lengua extranjera, a la vez que enviamos el mensaje de nuestra obra sin perder calidad? Creemos que en la era de la tecnología, ésta puede ser un motor de ayuda para conseguir nuestros objetivos.

Por lo tanto, a lo largo de esta propuesta analizaremos si este tipo de teatro dedicado al aprendizaje de las lenguas, llamado frecuentemente teatro bilingüe, debería incluirse dentro del teatro infantil y juvenil; como se ha hecho con otros tipos de teatro como el gestual, el de títeres y objetos y el teatro para bebés. Así como su necesidad de profesionalización y valoración académica como tendencia en el siglo XXI por su vínculo con los nuevos modelos educativos que abren la puerta hacia un teatro sin fronteras lingüísticas. Aunque no exento de complicaciones, evaluaremos sus ventajas desde distintas perspectivas. ¿Está la sociedad preparada para abrir esta puerta?

Con la nueva situación, las compañías no sólo apuestan por nuevas formas de teatro, sino que el teatro en streaming parece la única alternativa de supervivencia. Es por ello que hemos querido ampliar el objetivo general de este trabajo, valorando como Teatring, compañía pionera en teatro en distintos idiomas en España con más de 25 años de experiencia, ha diseñado una plataforma que hace que los centro escolares no se olviden del recurso y el arte teatral.

### **1.2.2. Objetivos específicos**

Para alcanzar nuestro objetivo general otros específicos quedarán cubiertos:

- Analizar la relación entre el teatro y las nuevas tendencias educativas, descubriendo vías de adaptación al cambio de enfoques metodológicos en educación.
- Encontrar nexos de unión entre el teatro y la educación a lo largo de la historia.
- Reflexionar sobre las fases de adquisición de una lengua y la necesidad de adaptar el contenido a un nivel concreto.
- Resaltar los beneficios del teatro en el aprendizaje de una lengua extranjera.
- Profundizar en el concepto de teatro bilingüe.
- Examinar, a través de una obra concreta, las características de una obra vehiculada en lengua extranjera, así como sus similitudes y diferencias con las de una obra de teatro infantil y juvenil, siguiendo a Luis Matilla, entre otros.
- Conocer los beneficios y límites de este tipo de teatro desde distintas perspectivas.
- Reflexionar sobre ideas innovadoras en época de pandemia. Los contenidos en streaming.

## 2. Marco teórico

*“El teatro se revela como un instrumento educativo de primera magnitud para la formación de la persona, sea cual sea su edad o procedencia.”* (Laferrière, 1997, p. 75)

Según Boal (2002) “todos los seres humanos son actores, porque actúan, y espectadores, porque observan. Somos todos espect-actores” (p.21). Sin embargo, ser consciente de estos roles no siempre sucede. Cuando la práctica dramática es intencionada siempre hay una enseñanza explícita o implícita, aunque sea simplemente la capacidad de empatizar con uno u otro personaje. Debemos considerar que siempre hay algo que se pretende transmitir.

Entonces, ¿podemos decir que toda expresión teatral es educativa? y... para serlo ¿Se hace necesaria su intencionalidad? No estamos seguros de poder afirmar ambas cuestiones, pero sí de analizar su sentido y significado, donde la realidad no es blanca ni negra sino pintada en gamas de grises. De esta manera, cada cual podrá extraer sus propias conclusiones al respecto.

A lo largo de este apartado indagaremos en el teatro profesional en general y el teatro infantil y juvenil en particular, así como la relación existente entre teatro y educación a lo largo de la historia. Veremos cómo la nueva era digital y globalizada ha traído consigo nuevos enfoques educativos y cómo el aprendizaje de idiomas ha cobrado fuerza dentro de este ámbito. Sin olvidar, que los avances sociales también deben de reflejarse en las nuevas creaciones artísticas, por lo que analizaremos la relación entre el aprendizaje de las lenguas y el teatro.

### 2.1. El teatro y su vinculación histórica con la educación

No es el motivo de este apartado hacer una trayectoria histórica detallada, pero sí creemos que dar una breve pincelada a la historia del teatro y cómo ha venido unida a la educación desde el principio de los tiempos nos va a hacer entender mejor el propósito de este trabajo y la conexión que desde nuestro enfoque existe y existirá entre estas dos partes de un todo.

No obstante, hemos considerado acertado concretar determinados conceptos previamente a este barrido a través de la historia. Sabemos que la palabra teatro es muy amplia, que engloba una gran cantidad de variantes y estilos, un concepto ambiguo en continua evolución y transición. En un intento de acotar un poco el término, a lo largo de este trabajo fin de máster nos referiremos principalmente al teatro infantil y juvenil, ya que nuestro análisis y evaluación está centrada en espectáculos creados para este tipo de público, aunque pueda ser extrapolado al concepto teatral en su globalidad.

### **2.1.1. Teatro infantil y juvenil versus teatro didáctico**

Para entender lo que el teatro infantil y juvenil engloba, no podemos pasar por alto el significado de teatro. Según Pavis (1987), el arte teatral no puede verse reducido a componentes obligatorios y suficientes. “No podríamos limitar este arte a un conjunto de técnicas; y la práctica se encarga de extender sin cesar el horizonte de la escena: proyecciones, presencia de la escultura, el baile y el mimo, la acción política o el acontecimiento” (p. 48). Más adelante, ese mismo autor se refiere al teatro como:

El teatro, en efecto, es sin duda un punto de vista respecto de un acontecimiento: una mirada, un ángulo de visión y de rayos ópticos lo constituyen. Sólo por el desplazamiento de la relación entre mirada y objeto observado se transforma en el lugar donde tiene lugar la representación (p. 389).

No obstante, si delimitamos el término a un lugar, dejaríamos atrás muchas otras cosas encerradas en la idea de teatro y arte teatral. Sin embargo, la concepción poética de una relación entre una mirada y un objeto observado en ámbito teatral enriquece la belleza del teatro en sí mismo, sin necesidad de adornos, simple y llanamente por el acto en sí. Por lo que pese a que encontrar una definición concreta y cerrada, tal y como mencionábamos previamente, es casi imposible, dejamos esta semilla en el imaginario del lector como base conceptual.

¿Y qué diferencia hay entre teatro infantil y juvenil y teatro de adultos? En el caso de seccionar el término en función del público al que va dirigido, su diferencia es obvia y explícita en el propio nombre. Pero nada es tan simple como parece. Pese a que el teatro infantil y juvenil es un teatro creado para la infancia y adolescencia es preciso diferenciar entre el teatro hecho por niños y niñas, el teatro que un grupo profesional hace para los

niños y niñas o una categoría mixta, donde parte del elenco o el elenco teatral en su totalidad está compuesto por niños y niñas dirigidos por adultos. Dicho de otra manera, tal y como lo denomina Cervera (1982), dentro de esta categoría podemos distinguir: teatro de los niños, teatro para los niños y teatro mixto. Aunque, debemos dejar claro que una obra realizada por niños no tiene por qué ser teatro infantil, ni tiene por qué haberse creado para este público en concreto. Como apunta Cervera (1982), hay una gran cantidad de textos que por su simpleza y contenido se han adaptado para este público, de igual manera hay obras para adultos que incluyen niños en su reparto. Con ello, lo que queremos destacar es que para que un espectáculo quede englobado en esta categoría debe haberse creado con la intencionalidad de ir dirigido a infantes y/o adolescentes.

No es motivo de este trabajo profundizar sobre el teatro de niños, cuyos estudios son muchos y de gran interés, existiendo un abanico amplio sobre como trabajar la dramatización como herramienta de aprendizaje, desde meras improvisaciones hasta procesos completos de creación y puesta en escena. En este sentido, me gustaría destacar iniciativas como el proyecto LÓVA, que trata de llegar a distintos aprendizajes a través de un proceso teatral completo, organizaciones como PROEXDRA, cuyo objetivo es la difusión y promoción de la Educación Artística en los distintos niveles educativos, así como la labor de numerosos profesionales de la docencia que incluyen e investigan en este campo día a día.

No sucede lo mismo al buscar información sobre el teatro infantil y juvenil profesional, ya que ha sido marginado dentro del teatro. “Esta posición marginal se debe, por un lado, a una condición estética híbrida en que se funden lo literario y lo espectacular y, por otro, a la especificidad del tipo de receptores a quienes va dirigido” (Gómez Rubio & Ortiz Ballesteros, 2020, p. 1). Pese a contar con más de un siglo de tradición escénica, como veremos en el próximo apartado, su afán innovador y su profesionalidad indudable las dramaturgias de la infancia y la juventud siguen ocupando un papel secundario en el ámbito editorial, educativo y académico, como afirman Gómez Rubio y Ortiz Ballesteros (2020), que poco a poco se intentan acortar. Siendo vigentes las mismas denuncias que ya hacían Cervera (1982), Tejerina (1993), o Matillla (2003). Entre las posibles causas de su olvido académico, Gómez Rubio y Ortiz Ballesteros (2020) citan una imprecisión conceptual y las connotaciones peyorativas que siguen ligadas al calificativo infantil para algunos sectores de la crítica.

Llegados a este punto cabría preguntarse, ¿es el teatro infantil y juvenil equiparable al conocido como teatro didáctico? La información académica en este campo pasa de ser

escasa a casi inexistente. El teatro didáctico es un término coloquialmente malentendido, incluso dentro de los entendidos del teatro. Según López (comunicación personal, abril 2020), directora de la compañía En la luna teatro, el teatro didáctico se entiende como un teatro hecho para la escuela y no considerado realmente dentro del teatro infantil y juvenil profesional. Según su experiencia, critica la exclusión de este tipo de espectáculos en circuitos y premios. Lo que es completamente contradictorio a lo que Pavis (1987) cita en su Diccionario del teatro:

Un elemento didáctico acompaña necesariamente a todo trabajo teatral, en la medida en que el teatro no presenta comúnmente una acción gratuita e instaura cierto sentido. Lo que varía es la claridad y la fuerza del mensaje, el deseo de cambiar al público y de subordinar el arte a un esquema ético o político. (p. 398)

Según este enfoque el teatro didáctico no tiene por qué estar hecho para la escuela y su didáctica no tiene que ver con lo meramente conceptual, ni estar adaptado a un currículum prefijado. Yendo aún más lejos, podríamos decir que todo teatro tiene una parte didáctica en tanto en cuanto esconde una intencionalidad de provocar un cambio en el espectador, ya sea por su forma explícita, implícita o compositiva.

Por lo tanto, para concluir este apartado antes de hacer un repaso histórico nos gustaría concretar que para nosotros el teatro infantil y juvenil profesional, el cual es motivo de este estudio, engloba todo aquel creado para un público infantil y juvenil sin distinciones. Un campo donde creemos necesaria más investigación académica, más crítica artística y más literatura. En concreto, nos centraremos en el, no sin controversia, llamado teatro bilingüe. Concepto que analizaremos en profundidad en el punto 4.

### **2.1.2. Breves nociones sobre la relación histórica entre teatro y educación**

No podemos olvidar que el teatro es tan antiguo como la humanidad, surgiendo de la necesidad de comunicación del ser humano. Transmitir a través de la comunicación es la esencia educativa. Por lo que entre estos dos factores hay una unión conceptual desde su origen. Aclarar que cuando hablamos de educación, tal y como pasaba con el término didáctica, no nos estamos refiriendo exclusivamente a la escuela. Según la RAE (Real Academia Española de la Lengua), entre las acepciones de *educación* encontramos: crianza, enseñanza y doctrina que se da a los niños y a los jóvenes. Profundicemos un poco más en la

palabra *enseñanza*: ejemplo, acción o suceso que sirve de experiencia, enseñando o advirtiendo cómo se debe obrar en casos análogos.

Siguiendo a Oliva y Torres (2017), el teatro nace en forma de ritos y ceremonias colectivas, siendo el chamán uno de los primeros actores y la comunidad el mejor público. Se convertían en transmisoras de costumbres y valores éticos (a través del ejemplo, acción o suceso), surgiendo ritos, mitos, mimesis y otium. Estas cuatro formas de manifestación del hecho teatral tienen valor pedagógico, lo que reafirma que el teatro ha tenido siempre una función social educativa. Fue en Grecia y Roma donde el teatro comienza a estructurarse en géneros y a afianzar su espectacularidad.

En la Edad Media, tanto el teatro como la educación vienen impregnados de ideales cristianos, añadiéndose al espectáculo social la convección simbólica. En el teatro medieval se emplea la alegoría para adoctrinar. Para poder profundizar más en este período les remito a *Historia básica del arte escénico* (Oliva & Torres, 2017). De esta manera, avanzaremos en el tiempo hasta el siglo XVI, con el surgimiento del humanismo y la imprenta, ambos factores unidos a la educación.

A partir del siglo XVI, como hemos mencionado, surge el humanismo pedagógico. En esta época se consolida la idea de colegio, sobre todo para instruir a la burguesía, buscando diferenciarse notablemente de las clases populares. Penetró el arte de la letras en estas escuelas de jóvenes como movimiento cultural y pedagógico con actividades y representaciones teatrales. Formando así el teatro humanista que conformará las bases del teatro escolar que conocemos hoy en día, o al que hemos llamado (siguiendo a Cervera, 1982) teatro de niños. Se valora el teatro, sobre todo como medio para el conocimiento de la lengua (Arróniz, 1977).

Se comienza a hablar de la importancia del juego en la vida del niño y del joven para adquirir saberes. Por lo que se incorpora el teatro, la lectura y la dramatización como herramientas pedagógicas. Según Cañas (1994), “Agustín de Rojas, al hablar de las compañías españolas de comedias del XVI y XVII señala que las integran muchos niños en papeles femeninos o de niños” (p. 23).

El teatro escolar se representaba en cualquier sitio: patio del colegio, locales de universidad, salas de ayuntamientos, etc. Las representaciones en la España renacentista continúan su uso escolar y didáctico medieval con espectáculos teatrales y parateatrales llamados goliárdicos, además de la inclusión de los diversos géneros. Según, Menéndez

Peláez (2005), el teatro jesuítico será un auxiliar pedagógico con doble función: académica y espiritual. Los jesuitas dieron al teatro escolar mucha importancia tanto en Europa, como en Asia y América. En España podemos considerarlos precursores del siglo de Oro, como ejemplo tenemos las obras de Fernando de Rojas, que fue estudiante jesuita.

En el siglo XVII, aparece el realismo pedagógico, que confía en el poder de la sociedad para mejorar al hombre y a la sociedad en sí misma. Surgen los primeros métodos que buscan la verdad escénica y su transmisión. En esta época juega un papel fundamental Juan Amós Comenio (1592-1670), pedagogo humanista, filósofo y dramaturgo. Defendía que el hombre no necesita tomar nada del exterior, sino que es preciso desarrollar lo que lleva oculto dentro de sí. No restringe lo educativo a las élites, así crea el concepto de escuela popular a la que todos tengan acceso. Entre sus muchos aportes y libros, escribió *Orbis sensualium pictus* (1658), una obra teatral que usa la interpretación como un elemento importante de motivación y estimulación, para llegar a que el niño entienda y asimile contenidos. En su obra *Schola ludus* (1630) plantea el teatro como juego (*ludus*) educativo.

El teatro jesuita, sin estar pensado expresamente para jóvenes, se acerca a sus intereses a través del uso del romance, las situaciones cómicas, el formato de teatro popular y el alejamiento de formas clásicas (Cervera, 1982). Estos espectáculos se prolongan hasta el siglo XVIII, cuando el teatro fue prohibido por la iglesia. Sin embargo, tuvo una gran influencia en el teatro posterior. No solo el teatro jesuita, sino otras personas laicas, religiosas y ayuntamientos llevan la actividad teatral a centros docentes como parte de un programa pedagógico, surgiendo el teatro didáctico escolar.

A partir del siglo XVIII y principios del XIX, se sitúa el nacimiento del teatro Infantil. En esta época se abandona el humanismo clásico y se impone el entremés, que es más cercano al juego. La obra de José Villarroya de San Joaquín (1714-1753) es esencial en este cambio, creando el género del entremés (Cervera, 1982).

A pesar de que la literatura para niños surgió en el siglo XVII, con obras como los cuentos de Perrault, los Hermanos Grimm, Andersen y la Edad de Oro; realmente esta no se llevó a la escena hasta el siglo XX. En esta época se adaptaron para su representación, marcando el momento de consolidación del teatro infantil y juvenil como práctica pedagógica y escénica.

La toma de conciencia literaria llega de la mano de Benavente en 1909 y sirve de antecedente a las escasas muestras de teatro infantil atribuibles a algunos miembros

de la generación del 27. A partir de este momento se gesta la institucionalización del teatro para niños como espectáculo. (Cervera, 1982, p. 2)

Este mismo autor, como no podía ser de otro modo, resalta a Elena Fortún (1886-1952) cuyo teatro para niños supone un avance para la época, alejándose del didactismo e incluyendo la diversión o el entretenimiento desde el punto de vista del niño y no del adulto.

En 1970 la entrada en vigor de la Ley General de Educación (conocida como LGE) fue un cambio drástico para el sistema educativo. A finales de este siglo, Ana Pelegrín escribe *Los Picotes y el Gallo de la Veleta* (1973), libro que promociona la expresión oral y la dramatización en las aulas, acompañado de una guía para el maestro. Así como la colección *Bambalinas*, de gran importancia para la dramaturgia infantil. Otros autores destacados por su labor en la unión entre teatro y educación son Juan Cervera (1928-1996), Carmen Aymerich (1915-2001), Antonio Guirau (1939-2001), entre otros.

Aunque su obra no sea para niños y jóvenes no podemos dejar de mencionar a Bertolt Brecht (1898-1956), que trabajó hacia un teatro político y social, que llamó teatro épico y, pese a no poder englobarlo dentro del teatro infantil y juvenil, su labor dentro del teatro es de un significado especial hacia la crítica y la reflexión (Brook, 1973) lo que no deja de ser educativo.

Como homenajeando las palabras de Brecht, Alfonso Sastre escribe *Pequeñísimo Organon para el teatro y los niños* (1972), en el cual el autor defiende que el teatro para niños también es aquel que el adulto crea para ellos. En esta línea de teatro social, el dramaturgo Carlos Muñiz escribe *El guiñol de Don Julito* (1961).

Tal y como afirma Alonso de Santos (1998), la única diferencia entre teatro infantil y teatro de adultos es el lenguaje, lo que no evita que el primero sea relegado a teatro de segunda en comparación con el segundo. Sin embargo, no ha quedado exento de innovaciones, como la obra *Blancanieves y los siete enanitos gigantes* (Jesús Campos, 1979), que introduce el teatro como happening.

En el campo educativo, a partir de los 80 del siglo XX se comienza a hablar en pro de una educación un poco más alejada de los métodos tradicionales y las clases magistrales, surgiendo ideas como los cuatro pilares de la educación de Jacques Delors (1996), la teoría de las inteligencias múltiples de Gardner (1983), las dimensiones cognitiva de la taxonomía

de Bloom (1956) o el informe del BIBE. De todas estas tendencias hablaremos un poco más a fondo en el siguiente apartado.

En los 20 años que restan del siglo XX, el teatro entra en las aulas como método dinámico, innovador y como herramienta pedagógica. Pese a que no se le da la importancia que debiera en el ámbito profesional de las artes escénicas, las compañías de teatro Infantil y juvenil comienzan a profesionalizarse y ser reconocidas, hasta se empiezan a incluir como categoría en festivales y premios de prestigio como los FETEM o los MAX de teatro.

Muchas editoriales editan libros de teatro para niños, muchas compañías de aficionados o profesionales adaptan y representan obras para ellos, muchos Ayuntamientos y Asociaciones convocan Semanas Internacionales... incluso las nuevas leyes educativas favorecen la incorporación del teatro a las escuelas. (Bercebal & otros, 2001, p. 32)

¿Y qué sucede en el siglo XXI? ¿Cuáles son los avances en educación y cómo le sigue el teatro? ¿Cómo afectan los avances tecnológicos y la globalización a nuestra era? No cabe duda de que el siglo XXI viene marcado por numerosos cambios, las temáticas en el teatro infantil y juvenil son más transgresoras; los derechos humanos, el paro, la inmigración, la marginación, el bullying, la identidad de género, la igualdad de género, el ecologismo, entre otros, son tratados sin tabúes. “Surge una corriente anti-real enmarcada dentro de cierto teatro del absurdo infantil, como la obra de Luis Matilla *Manzanas rojas* (2002) o *Las piernas de Amaidú* (2010)” (Cutillas, 2015, p. 19) “La experimentación escénica en el contexto del teatro infantil y juvenil goza en la actualidad de muy buena salud. No debemos olvidar que, más que hacer teatro, “jugamos a crearlo”...” (Ahumada, 2103, p. 8-23). Todo esto con la incorporación tecnológica tanto en las puestas en escena como en las aulas.

La educación se convierte en plurilingüe en toda Europa, favoreciendo la adquisición de las lenguas y el uso de la tecnología como recurso educativo, surgiendo asignaturas como robótica. Todo para preparar a las nuevas generaciones para un futuro incierto pleno de profesiones nuevas donde la creatividad y autonomía serán muy valoradas. Sin embargo, hablaremos en profundidad sobre las nuevas tendencias educativas en el siguiente apartado.

En cuanto al teatro, poco a poco se va sumando a estas tendencias innovadoras y participativas, incorporándose obras que se complementan con tecnología y participación del público. El tema del lenguaje también lo van incorporando poco a poco las compañías profesionales, como por ejemplo: Teatring, espectáculos en inglés y francés; En la luna

teatro, teatro textual y musical en inglés; Theatre4schools; Luminaria teatro; entre otras. Sin embargo, como veremos, el popularmente conocido como teatro bilingüe queda relegado a un subgénero, dentro del teatro infantil y juvenil que prácticamente pasa desapercibido para el mundo académico y crítico teatral. ¿Es demasiado pronto para consolidar el teatro para bilingües dentro del teatro profesional? ¿Faltan años de puestas en escena bilingües reales también en el teatro de adultos? Creemos que el cine está siendo mucho más pionero en la creación de películas y series realmente bilingües, mientras que en el ámbito teatral tan sólo tiene un interés académico y no artístico, con la mera excusa del aprendizaje de las lenguas. Sin embargo, son cada vez más jóvenes los que usan anglicismos en sus conversaciones diarias, influenciados por campañas de marketing y Youtubers, imitados por los niños de menor edad.

De repente llegó el 2020, con una pandemia a nivel mundial que ha supuesto un cambio radical en el paradigma artístico y educativo. Las artes escénicas se han lanzado a las redes con espectáculos en streaming y los profesores dando clases virtuales. Ambos, han derrotado una barrera espacio-temporal sobre la que muy pocos trabajaban antes. Ahora, podemos ver museos, dar clase e ir al teatro sin salir de casa ¿Será esto lo que marque las futuras tendencias o es puramente condicionado por la situación actual? Habrá que esperar para saberlo. Evidentemente, una experiencia no podrá ser cambiada por su reproducción virtual, pero sí que puede ofrecernos otras ventajas, quizás complementarias.

Tras esta reflexión, concluimos de forma sintética con una gráfica que representa el barrido histórico que acabamos de describir. La intención es resumir en un golpe de vista el contenido, adaptándonos al lenguaje visual de nuestro siglo. Creemos que ayudará a la comprensión y a generar una idea global de la trayectoria de estas dos ramas entrelazadas: educación y teatro.



Figura 1. Historia del teatro y la educación (Elaboración propia. Priego, 2020)

## 2.2. Bilingüismo y nuevos enfoques educativos

“Todo teatro es didáctico cuando apunta a instruir al público, al invitarlo a reflexionar sobre un problema, comprender una situación o adoptar cierta actitud moral” (Pavis, 1987, p. 398). Esta cita nos recuerda que el teatro es una potente arma educativa, sin olvidar que la sociedad es la encargada de la educación de nuestros menores y debe ser la comunidad la que contribuya en los mismos y no solo la escuela. Hecho que parece olvidado hoy en día, dejando caer sobre el profesor toda la responsabilidad. La oferta de espectáculos familiares con estas características invitan a retomar esta labor socio-comunitaria.

En el ámbito educativo encontramos numerosos estudios que destacan los beneficios del uso teatral como herramienta de aprendizaje. Sin embargo, estos suelen ir enfocados al arte teatral que venimos llamando de niños o incluso mixto, ya que en la mayoría de las ocasiones el trabajo no lo realiza el niño en su totalidad sino que intervienen adultos. Como mencionábamos, falta material orientativo y académico sobre creaciones artísticas profesionales diseñadas para niños. Para ello, la compañía debe entrar en el universo del niño y marcarse unos objetivos. ¿Están preparadas las compañías para hacer esta labor didáctica? Normalmente existe un descuadre entre el trabajo realizado por éstas y las necesidades reales de las instituciones y familias. Las obras son espectaculares en sí mismas, pero en el entorno familiar queda como algo anecdótico y en el educativo, los profesores, a menudo tienen que adaptar la obra visionada a contenidos que se están trabajando en clase o simplemente dejar pasar la experiencia como un hecho aislado, perdiendo así gran parte de su valor y el cometido educacional de crear espectadores críticos que entiendan la necesidad de la belleza teatral como arte y medio comunicativo en sí mismo. A esto, habría que añadir que no todo el profesorado está sensibilizado con el teatro y sus posibilidades por lo que necesitan un material claro y útil que no les suponga un esfuerzo extra porque no están dispuestos a hacerlo, ya que a nivel curricular y académico tienen mucha presión y falta de tiempo.

Por otro lado, las compañías, evidentemente, no están formadas a nivel didáctico ni conocen los contenidos curriculares y necesidades a nivel evolutivo de los niños en sus distintas edades, así como el lenguaje o código empleado en las aulas hoy en día. Es por ello que incluimos este apartado que nos situará en la realidad educativa de las aulas de hoy en día, viendo los más innovadores enfoques y metodologías.

Conocedores de ellos, seremos conscientes de la necesidad de crear un material complementario junto con la propuesta escénica y acorde a la misma y a sus objetivos, sin que desmerezca el hecho artístico sino engrandeciéndolo enormemente. Es más, consideramos que en el teatro infantil y juvenil se deberían contemplar este tipo de propuestas como innovadoras y necesarias, valorando este trabajo extra que conlleva una mayor profundidad en la propia expresión artística y que contribuye fervientemente en la educación del lenguaje teatral y del público.

### **2.2.1. Educación bilingüe: metodología CLIL**

El método de enseñanza bilingüe más empleado en Europa es *Content and Language Integrated Learning* o, como ya lo conocemos, CLIL, es cada vez más una realidad en centros de todos los niveles de enseñanza. Surgió de la necesidad de minimizar el déficit existente en Europa vinculado a la adquisición de una segunda lengua.

Este método fue definido por David Marsh y Anne Maljers en 1994. Desde ese momento, con la intención de delimitar el concepto, se han dado numerosas definiciones; de las cuales hemos elegido la de Mash y Langé (2000) por su claridad: “CLIL es un término genérico, usado para referirse a un enfoque de educación dual en el cual un lenguaje adicional es usado para el aprendizaje y la enseñanza de tanto los contenidos como la lengua en sí”<sup>2</sup> (p. 2).

Por tanto este tipo de aprendizaje se basa en el uso vehicular de una lengua extranjera para desarrollar contenidos en áreas no lingüísticas. La idea es una mejor adquisición de la lengua al tener una mayor exposición a ella sin incrementar el horario escolar. Por lo que los objetivos del área serán dos: la lengua y el contenido de la asignatura.

Desde su aparición a finales del siglo XX, no se ha llegado a un consenso sobre qué es lo que enmarca la metodología CLIL realmente. Las propuestas pedagógicas son muy diversas. Lo que sí está claro es que esta metodología debe integrar cuatro pilares fundamentales propuestos por Coyle (1999), conocidos como las 4 “ces” de Coyle<sup>3</sup>:

---

<sup>2</sup> Traducción propia. Texto original: “CLIL is a generic or umbrella term used to refer to a dual-focused education approach in which an additional language is used for the learning and teaching of both content and language” (Mash & Langé, 2000, p. 2).

<sup>3</sup> Traducción del original: Coyle’s 4C’s framework

- *Contenido*: engloba la adquisición de contenidos curriculares.
- *Comunicación*: usa la segunda lengua como vehículo de comunicación.
- *Cognición*: procesos cognitivos de diferentes niveles a través de procesos creativos, de razonamiento, de comparación, contrastes, etc.
- *Cultura*: integra el hecho de descubrir y respetar culturas de valores diferentes a los propios.

Según Coyle (2007), “CLIL se diferencia de otros métodos bilingües porque su plan de integración pedagógico contextualiza contenido, cognición, comunicación y cultura dentro de la práctica de enseñanza-aprendizaje”<sup>4</sup> (p. 6). Entre sus beneficios, este método implica un aumento de tiempo de exposición del alumnado a una segunda lengua sin necesidad de incrementar el horario lectivo (Baïdak et al. 2006).

En un diseño de clase convencional implicaría diseñar un gran número de actividades variadas para abarcar las distintas destrezas de forma separada. El teatro nos plantea la posibilidad de desarrollar todas las competencias de forma integradora, dentro del propio contexto teatral, añadiendo un antes y un después al acto espectacular. Tal y como queda reflejado en la figura 2.

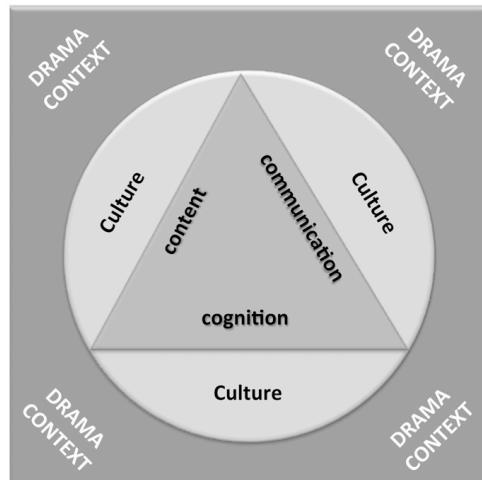


Figura 2. Drama and CLIL framework (Galazka et al. 2017, p. 183)

<sup>4</sup> Traducción propia. Texto original: “CLIL separates from other bilingual initiatives due to its planned pedagogic integration of contextualized content, cognition, communication, and culture into teaching and learning practice” (Coyle, 2007, p. 6)

Teniendo esta idea en mente, el teatro bilingüe o el teatro en una segunda lengua de forma íntegra contribuye a un doble objetivo: por un lado la adquisición de este segundo lenguaje de forma natural y, por el otro, el objetivo u objetivos específicos o propios de la obra. Aunque para poder exprimir todas las ventajas es necesario adaptar el texto al nivel del público para que el segundo idioma no se convierta en una barrera de comunicación, pero... ¿Acaso eso no ocurre con cualquier texto teatral? ¿No es eso parte de la labor del dramaturgista? Esta metodología abre un abanico de posibilidades en el mundo teatral en consonancia con la necesidad existente en los centros educativos de estímulos reales para la adquisición de una segunda lengua.

### **2.2.2. Nuevos enfoques educativos**

En pleno siglo XXI, nos vemos situados precisamente en la época del plurilingüismo y la tecnología donde ya no tiene sentido la educación tradicional cuando la información se encuentra a golpe de clic y las nuevas generaciones son generaciones de la inmediatez y la imagen. También en el teatro la tecnología tiene mucho que decir en esta época.

En este punto nos vamos a centrar de forma específica en las nuevas tendencias educativas con la intención de mostrar la necesidad de adaptar el trabajo de puesta en escena a la realidad del niño de nuestro tiempo. Podemos comprobar que en teatro infantil y juvenil las nuevas iniciativas no se limitan a la propia escenificación, cada vez son más las compañías que preparan un *material didáctica* de apoyo para las familias o profesores con la intención de que el espectáculo no sea sólo la excusa perfecta para salir de las aulas o la forma de pasar las mañanas del domingo, tal y como venimos hablando recurrentemente, sino que se convierta en mucho más, en un *aprendizaje integrado*. Con esto no cambia la intención de disfrute y divertimento del teatro sino que se pretende llevar éste fuera del momento espectacular, consiguiendo una mayor asimilación, así como una percepción crítica y analítica de la belleza teatral. Esto obliga a las compañías a conocer más sobre metodología e innovación educativa.

#### 2.2.2.1. Taxonomía de Bloom

Pensando en los procesos cognitivos a través de los cuales adquirimos los conocimientos, llegamos a la *taxonomía de Bloom* (Bloom & Krathwohl, 1956). Basada, en una clasificación de objetivos llevada a cabo de forma jerárquica, organizada en base a si la actividad requiere de un proceso mental más o menos complejo. En la figura 3 podemos verla recreada de forma sintética.

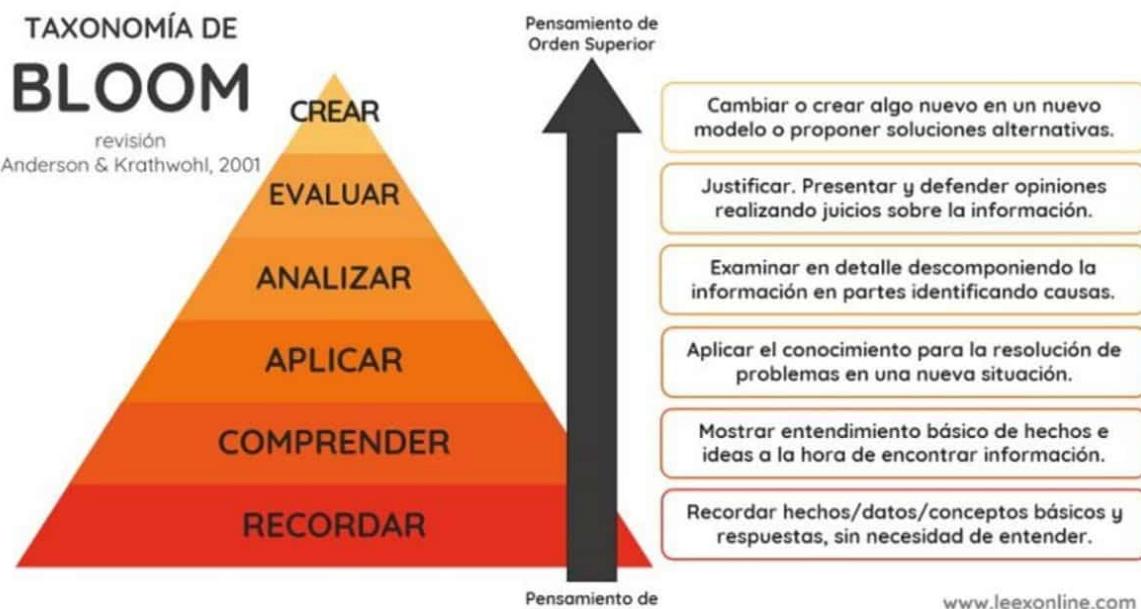


Figura 3. Bloom's Taxonomy (Anderson & Drathwohl, 2001)

Pretende potenciar las competencias y alcanzar determinadas capacidades u objetivos cognitivos a partir de diferentes capacidades intelectuales, afectivas y psicomotoras. Concretamente, Bloom establece 6 niveles que van de menor a mayor dificultad o dominio cognitivo.

Extrapolando la idea al ámbito teatral y considerando que las capacidades del público no van a ser equitativas, se hace imprescindible que exista la posibilidad de desarrollar las más altas destrezas de pensamiento<sup>5</sup>, cuyo acrónimo en inglés es HOTS (analizar, evaluar y crear) y no sólo quedarnos en los niveles más bajos. La propuesta escénica debe ser amplia y entendible a distintos niveles, a lo que contribuye un material didáctico complementario de

<sup>5</sup> Traducción propia. Texto original: Higher Order Thinking Skills (HOTS)

calidad, así como una trabajada semiótica del espectáculo. Todos los elementos espectaculares se unifican para configurar un todo más allá de la suma de sus partes. Un espectáculo es un ente holístico compuesto por numerosos recursos que pueden ser captados desde diferentes niveles cognitivos.

#### 2.2.2.2. Neuroeducación

Nos adentramos en un concepto muy nuevo en educación, pese a que desde hace mucho tiempo sabíamos que “el ser humano está dotado no solamente de habilidades cognitivas, de razón, sino también de habilidades emocionales, sociales, morales, físicas y espirituales, todas ellas provenientes del más noble órgano de su cuerpo: el cerebro.” (Campos, 2010, p. 3). El concepto de neuroeducación une las Neurociencias, “ciencias que estudian al sistema nervioso y al cerebro desde aspectos estructurales y funcionales” (Campos, 2010, p. 4), con la educación. Un referente en nuestro país por su labor divulgativa es el catedrático Francisco Mora (2013), médico y doctor en neurociencias: “Sólo se puede aprender aquello que se ama”(introduce Mora en el título de su libro), dejando latente la relación entre las emociones y el aprendizaje.

El fundamento de la neuroeducación es la plasticidad cerebral, siendo la capacidad del cerebro de adaptarse a los estímulos y los hábitos de manera útil para el individuo. Uno de sus grandes descubrimientos es la relación entre aprendizaje y emoción, poniendo especial énfasis en la necesidad de utilizar un enfoque emocional en cualquier contexto educativo. “Las emociones matizan el funcionamiento del cerebro: los estímulos emocionales interactúan con las habilidades cognitivas” (Campos, 2010, p. 6).

El arte está especialmente relacionado con las emociones, lo que hace del teatro un medio favorecedor del aprendizaje desde la pedagogía neuroeducativa. Pero el simple hecho de la teatralidad no implica la emoción si no somos capaces de llegar al público para involucrarlo como ente vivo.

#### 2.2.2.3. Inteligencias múltiples

A la unión entre los procesos cognitivos y las emociones dentro del proceso de enseñanza-aprendizaje le sumamos la teoría de las inteligencias múltiples de Gardner (1983), muy unida también al funcionamiento de la mente. Gardner (1994) defiende que no existe

una única inteligencia sino muchas y por lo tanto múltiples canales de adquisición de conocimientos. En concreto Gardner menciona ocho tipos de inteligencias, las cuales podemos ver representadas en la figura 4.



Figura 4. Teoría de las inteligencias múltiples (Gardner, 1983)

El teatro implica música, movimiento, lenguaje, cuerpo, imagen, reflexión, comunicación y lógica; lo que significa que contribuye a desarrollar al individuo desde su multiplicidad intelectual y sus diversos niveles, atendiendo a la diversidad de espectadores que conforman el público. No podemos pasar por alto todas estas ventajas que el teatro aporta, se trata de un método infalible para alcanzar un *aprendizaje significativo*.

#### 2.2.2.4. El rol del profesor

En educación el rol del profesor ha cambiado, de ser el foco del aula ha pasado a ser el guía en el proceso de enseñanza-aprendizaje. Dicho de otra manera, la educación está centrada en el alumnado (student-centered approach). Con este enfoque el teatro cobra un mayor sentido, no sólo como herramienta dentro del aula (por lo que está muy valorado y

podemos encontrar numerosas referencias que ayudan al profesorado para exprimir sus múltiples beneficios), sino también como espectáculo profesional.

El teatro es una experiencia viva, sucede en el aquí y el ahora, no es una clase magistral, es una vivenciación de los hechos. El espectador no es un ente pasivo que se recrea con la escena, sino un espectador activo. “El teatro es a la vez instrumento lúdico y un vehículo de acción y concienciación social” (Brecht, 1991, p. 12). Como tal, es un vehículo de acción y aprendizaje.

#### 2.2.2.5. La legislación educativa: un enfoque competencial

A todo esto debemos añadir la responsabilidad educativa de construir hoy las bases del mañana, anticipándose y colaborando por un futuro mejor y unos ciudadanos preparados para las necesidades venideras. Este punto visionario a menudo es olvidado, dejando que los sistemas educativos queden anclados en el pasado. La política educativa y sus leyes tienen el deber de contribuir en este punto diseñando leyes que encajen todos estos avances e invirtiendo para que no se conviertan en papel mojado sino en la realidad educativa de un país. En este sentido, todas las leyes educativas contemporáneas hacen hincapié en los avances metodológicos mencionados, sobre todo en la necesidad de trabajar de forma consciente en un futuro global donde los idiomas y la tecnología, así como la creatividad, el trabajo colaborativo y la iniciativa serán básicos en las profesiones del futuro. Es por ello que se consideran contenidos transversales.

A principios de los 90 del pasado siglo XX, las instituciones educativas promovieron un cambio en el entorno educativo en general. En concreto, en el campo de la adquisición de las lenguas y las enseñanzas bilingües, se trató de homogeneizar creando un Marco Común Europeo de Referencia de la adquisición de las lenguas (2006), internacionalmente conocido como CEFR por sus siglas en inglés (ver tabla 1).

**Tabla 1. Niveles del Marco Común Europeo de Referencia****Common European Framework of Reference for Languages - Self-assessment grid**

	<b>A1</b> Basic User	<b>A2</b> Basic User	<b>B1</b> Independent user	<b>B2</b> Independent user	<b>C1</b> Proficient user	<b>C2</b> Proficient user
 <b>Listening</b>	I can understand familiar words and very basic phrases concerning myself, my family and immediate concrete surroundings when people speak slowly and clearly.	I can understand short, simple sentences, for example on notices and posters or in catalogues.	I can understand texts that consist mainly of high frequency everyday or job-related language. I can understand the description of events, feelings and wishes in personal letters.	I can interact with a degree of fluency and spontaneity that makes regular interaction with native speakers quite possible. I can take an active part in discussion in familiar contexts, accounting for and sustaining my views.	I can present clear, detailed descriptions on a wide range of subjects related to my field of interest. I can explain a viewpoint on a topical issue giving the advantages and disadvantages of various options.	I can write clear, smoothly-flowing text in an appropriate style. I can write complex letters, reports or articles which present a case with an effective logical structure which helps the recipient to notice and remember significant points. I can write summaries and reviews of professional or literary works.
 <b>Reading</b>	I can understand familiar names, words and very simple sentences, for example on notices and posters or in catalogues.	I can communicate in simple and routine tasks requiring a simple and direct exchange of information on familiar topics and activities. I can handle very short social exchanges, even though I can't usually understand enough to keep the conversation going myself.	I can connect phrases in a simple way in order to describe experiences and events, my dreams, hopes and ambitions. I can briefly give reasons and explanations for opinions and plans. I can narrate a story or relate the plot of a book or film and describe my reactions.	I can write clear, detailed text on a wide range of subjects related to my interests. I can write an essay or report, passing on information or giving reasons in support of or against a particular point of view. I can write letters highlighting the personal significance of events and experiences.	I can express myself in clear, well-structured text, expressing points of view at some length. I can write an essay or complex subjects in a letter, an essay or a report, underlining what I consider to be the salient issues. I can select a style appropriate to the reader in mind.	Common European Framework of Reference for Languages (CEF): © Council of Europe
 <b>Spoken interaction</b>	I can interact in a simple way provided the other person is prepared to repeat or rephrase things at a slower rate of speech and help me formulate what I'm trying to say. I can ask and answer simple questions in areas of immediate need or on very familiar topics.	I can use simple phrases and sentences to describe where I live and people I know.	I can write short, simple notes and messages. I can write a very simple personal letter, for example thanking someone for something.	I can write simple connected text on topics which are familiar or of personal interest. I can write personal letters describing experiences and impressions.	I can write clear, detailed text on a wide range of subjects related to my interests. I can write an essay or report, passing on information or giving reasons in support of or against a particular point of view. I can write letters highlighting the personal significance of events and experiences.	Common European Framework of Reference for Languages (CEF): © Council of Europe
 <b>Writing</b>	I can write a short, simple postcard, for example sending holiday greetings. I can fill in forms with personal details, for example entering my name, nationality and address on a hotel registration form.					

Además, desde los organismos europeos se ha venido insistiendo en la necesidad del aprendizaje de distintas lenguas. Desde la legislación española se ha apoyado esta iniciativa plurilingüística. En 2006, la Ley Orgánica de Educación (LOE) ya incluía las enseñanza bilingüe, CLIL, desde infantil hasta secundaria. La actual ley de educación (aunque sea por poco tiempo), la Ley Orgánica por la Mejora de la Calidad Educativa (LOMCE, 2013) incluye el enfoque comunicativo en el currículum, centrándose en el aprendizaje de las lenguas desde la competencia comunicativa y no únicamente lingüística. Enfoque que seguirá vigente con la Ley Orgánica de Modificación de la LOE, nueva Ley Educativa que entrará en vigor académico en septiembre de 2021. La competencia comunicativa es la habilidad de usar una segunda lengua en diferentes actividades orales y escritas tanto de comprensión como de expresión e interacción (Nicolás, 2011).

Para ello es necesaria una exposición a esta segunda lengua que permita su adquisición de forma natural. Es aquí donde el teatro tiene una labor fundamental, ya que permite esta exposición a la lengua y se vale de múltiples herramientas de andamiaje para alcanzar la competencia comunicativa. A esto debemos añadir que se trata de una experiencia vivencial donde las emociones afloran, gracias a su valor artístico y compositivo, a distintos niveles cognitivos; ya que las propuestas artísticas engloban una propuesta abierta. Ciertamente creemos que la inversión en este tipo de espectáculos por parte de instituciones gubernamentales repercutirá en un mayor valor académico y sensorial de las generaciones venideras.

Finalizamos este apartado siendo conscientes de que resumir las nuevas tendencias metodológicas y enfoques educativos así como ligarlos al teatro en tan corto espacio es complejo. Podríamos ahondar muchísimo más con el riesgo de dispersarnos del verdadero objetivo de este trabajo. Lo que debemos de tener claro es que a la hora de crear nuestro espectáculo bilingüe es necesario considerar que el espectador es un ente activo, con el que buscamos una comunicación que despierte sus emociones para poder adquirir, desde sus múltiples inteligencias, la esencia de la puesta en escena; pasando por un proceso de reflexión que ponga en marcha sus altos niveles adquisitivos (analizar, evaluar, crear) para alcanzar una adquisición significativa del hecho teatral.

## 2.3. Relación entre teatro y aprendizaje de las lenguas

El beneficio del teatro para la adquisición de una nueva lengua es ampliamente valorado en la comunidad científica. En este apartado remarcaremos la importancia que ha tenido el teatro en el aprendizaje de las lenguas como recurso educativo y el poco partido que se le ha sacado desde el ámbito profesional siendo una ocasión perfecta para cubrir una necesidad de los centros escolares de nuestro país, España. Smith (1984) defendía el teatro con fines pedagógicos para la enseñanza de la lengua extranjera centrándose en el proceso más que en el resultado. A este respecto, Wessels (1987) señala:

El teatro ayuda al alumnado en la adquisición de nuevo vocabulario y estructuras gramaticales en un contexto completamente natural e integrador - cubriendo así los objetivos del enfoque comunicativo. Para que el lenguaje sea más accesible para el aprendiz, el teatro construye seguridad en la habilidad del alumnado para el aprendizaje de la lengua.<sup>6</sup> (p. 114)

González Díaz (1987) ratifica “Las técnicas de aprendizaje teatral tienden a desarrollar la capacidad comunicativa de las personas en un sentido prácticamente de comunión: sensibilizar la “escucha” del individuo hacia sí mismo a la vez que hacia todo lo que le rodea” (p. 50). Gracias al trabajo empírico que han realizado educadores como Torres Núñez (1995), tenemos prueba de que el teatro es una fuente de inspiración y motivación para los jóvenes y que contribuye favorablemente en la adquisición de una segunda lengua. Podemos afirmar que el teatro favorece para la consecución de objetivos como (Nicolás, 2011, p. 103-104):

- La adquisición de vocabulario y estructuras lingüísticas. El vocabulario es un elemento esencial para la comunicación y la expresión oral. En este caso presentan una alternativa dinámica a la repetición y memorización, favoreciendo la competencia lingüística y sociolingüística.
- Mejora la capacidad comunicativa y la pronunciación. Los diálogos que vienen en los libros de texto generan situaciones artificiales al estar exentos de la atmósfera

---

<sup>6</sup> Traducción propia. Texto original: “Theatre helps the learner acquire new vocabulary and structures in a fully contextualized and integrated manner — so it fulfills the aims of the communicative approach. By making the language more accessible to the learner, it builds confidence in the learner’s ability to learn the language” (Wessels, 1987, p. 114).

adecuada, lo cual resulta desmotivador para el alumnado. El teatro proporciona un entorno real en el que empatizar y desenvolverse comunicativamente.

- Relaciones emocionales, individuales y de grupo. El teatro produce exposición, todo el mundo empatiza con eso y genera una mejor expresión de sentimientos y emociones; así como su entendimiento. La conexión que se consigue en la puesta en escena puede ser reflexionada a posteriori, reforzando las relaciones entre compañeros o adentrando en las propias del ser humano.
- Improvisación y memorización e imitación. Tanto si empleamos el teatro como herramienta de aula como si se trata de una experiencia teatral, ya que el entusiasmo que genera en el niño hace que intenten imitar roles, improvisar conversaciones y memorizar parte de la obra. Sobre todo si el trabajo es apoyado desde el aula, conjuntamente con la representación.

Estas conclusiones son muestra de la reflexión y el trabajo realizado por numerosos educadores en relación al teatro y la adquisición de una lengua. Sin embargo, la mayoría de ellos son estudios realizados a partir de experiencias en el aula con el teatro como herramienta de aprendizaje. Desde el enfoque de la compañías teatrales existe un vacío documental. No obstante, Elena Valero (comunicación personal, enero 2021) nos comenta que su trabajo durante los últimos 26 años en la compañía Teatring, de creaciones teatrales educativas en distintos idiomas, se han basado en la investigación y evaluación de sus propios trabajos para perfeccionar y mejorar sus creaciones. Lo que nos demuestra que esta investigación es necesaria como fuente de información e inspiración para compañías profesionales. Documentación que echamos de menos en el ámbito científico, que contribuyan a hacer crecer un arte con gran valor en la adquisición de una nueva lengua.

### 3. Metodología

*“Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral.” (Peter Brook, 1968, p. 1)*

Citando a Peter Brook, recordamos que desde el principio venimos defendiendo el espacio que debería tener el teatro realizado en lengua extranjera dentro del teatro infantil y juvenil y su reconocimiento dentro de esta categoría teatral. Somos conscientes de que sus dificultades añadidas conllevan consigo un nicho de mercado muy demandado hoy en día dentro del ámbito educativo debido al impulso que desde Europa se les está dando al aprendizaje de las lenguas y la valoración del plurilingüismo. Sin embargo, no nos gustaría que el hecho de que englobe una dificultad lingüística añadida vaya en detrimento de su expresión artística y creativa.

Es por ello que vemos importante una indagación del concepto de teatro bilingüe, así como de las características que debería cumplir para que no suceda este detrimento que venimos mencionando. Sin olvidarnos de clarificar sus ventajas frente a las limitaciones que pueden surgir en el camino creativo, evaluadas desde distintas perspectivas, ya que atañe no sólo a las compañías teatrales sino también al mundo educativo y al propio niño o niña.

La metodología que nos va a conducir a lo largo de todo este análisis estará apoyada en tres herramientas fundamentales. En primer lugar, emplearemos la *base teórica* expuesta en el punto 2 de este trabajo fin de máster. Principalmente los distintos enfoques educativos, así como la legislación, que nos ayudarán no sólo a reflexionar acerca del concepto sino en el proceso de observación y exploración de un ejemplo concreto.

Para este último, también nos ayudaremos de las *características* que debería cumplir una obra de teatro infantil y juvenil, las cuales detallaremos a continuación. Para ello nos hemos guiado por autores como García Barrientos, Luis Matilla, y la asociación de teatro para la infancia y la juventud (ASSITEJ), entre otros.

Por último, para el cómputo de este trabajo hemos realizado una serie de *entrevistas* a profesionales del campo educativo y de las artes escénicas, correspondiendo a profesores y compañías teatrales. Para ver con más detalle les remitimos al apartado 3.2.

### 3.1. Características del teatro infantil y juvenil

A la hora de evaluar una obra de teatro infantil y juvenil deberíamos establecer una serie de propiedades que dieran valor profesional al acto espectacular en cuestión. De tal manera que existiera un criterio de análisis y no fuera una mera observación subjetiva. Algunos autores han intentado diseñar una guía de análisis. En nuestro caso emplearemos el método de García Barrientos (2007) como base estructural sobre la que fijaremos una serie de características propias de este tipo de teatro. Este método se basa en disecionar la obra en una serie de ítem donde enfocar la atención a la hora de comentar una obra teatral. Sintetizando en grandes rasgos hablaremos de la escritura, dicción y ficción dramática, del tiempo, del espacio, de los personajes y de la visión (García Barrientos, 2012).

Las características que hemos establecido para cada una de las partes a examinar son un compendio de los criterios de Luis Matilla (López, 2011 y entrevista con Ana Llorente. Recuperada del Centro de Documentación Teatral, INAEM, 2010), Ángel Calvente (comunicación personal, abril 2020), Elena Valero (comunicación personal, enero 2021) y Osorio et al. (2014). Para facilitar su comprensión y relación los exponemos en la siguiente tabla:

**Tabla 2. Características de un espectáculo infantil y juvenil (Estructura, espacio y visión)**

<p><b>ESTRUCTURA, FICCIÓN Y DICCIÓN DRAMÁTICA</b></p> <p>Compuesta por el análisis de: texto, diálogos, situación/acción, trama, tensión dramática, conflictos, incidente desencadenante y tema</p>	<p>No se debe dar una <i>visión</i> mojigata o deformada de la realidad, sino una visión alternativa del mundo. Para ello podemos valernos de una elaboración poética e imaginativa, evitando imitar el patrón televisivo. Buscar opciones diferentes a las que ofrece la pantalla, abriendo puertas imaginarias para desarrollar la imaginación y una línea de pensamientos más elevados.</p>
	<p>El <i>tema</i> no debe ser lejano a la realidad del niño, de igual manera tampoco debe alejarlo de las problemáticas sociales actuales que ya forman parte de su universo. No se trata de meterlo en una urna de cristal inexistente para protegerlo. “Si el teatro no es actualidad se convierte en antiguaña” (Matilla, 2010. Entrevista con Ana Llorente. Recuperada del Centro de Documentación Teatral, INAEM).</p>
	<p>La <i>adecuación del tema</i> es un topic muy discutido en este sector, lo que debería ser o no tabú. Tanto Matilla como Calvente afirman que no existen temas tabú sino tratamientos inadecuados. La realidad debe ser contada con <i>empatía</i> y mostrada con <i>humor</i>, el disfrute no debe faltar.</p>
	<p>El público infantil necesita <i>sorpresa</i>s en el teatro. Cobran especial importancia la poética visual, el valor del silencio y las expresiones no verbales.</p>
	<p><i>Calidad literaria.</i> Elevar el nivel de las propuestas dramáticas. Incorporando lenguajes contemporáneos a los textos teatrales. El texto elegido no debe ser un texto susceptible de ser leído por ellos, tampoco aquellos creados para ser representados por ellos. Son capaces de entender más allá de lo que pueden leer o representar.</p>
	<p>No debe convertirse en un instrumento de adoctrinamiento. Habría que considerar la opción de abrir vías hacia la crítica y la reflexión.</p>
	<p>Se hace necesario establecer un <i>rango de edad</i> hacia el que va dirigido y adecuar la obra al mismo.</p>
	<p>Debemos fijar <i>objetivos</i>, además de establecer una colaboración entre creadores teatrales y educativos que completen y complementen el acto teatral.</p>
	<p>Como profesionales debemos conocer y valorar lo que sería la <i>visión del niño</i>.</p>

## ESPACIO, TIEMPO Y PERSONAJES

- Se debe fijar el *rango de edad* adecuado. En la franja de 0-3 años prima lo visual y un teatro más sensorial; de 4-7 años demandan poco texto para disfrutar y comprender por lo que el efecto visual es muy importante; de 7-12 años asimilan mejor temas más profundos y más textualidad; y a partir de los 12 años los temas y la interpretación deben adecuarse a la realidad que observan en redes sociales y medios de comunicación (la separación, la injusticia, la guerra, etc.).
- La *interpretación* gestual, corporal y la creada a través de objetos o títeres, así como la *expresión plástica* de la obra cobra especial importancia. Además de facilitar la comprensión y comunicación del hecho teatral sirve para descubrir lenguajes más allá de las palabras, como el símbolo, el elemento poético, la expresividad, la mímica, la composición...
- Es necesaria la *adaptación del lugar* de la interpretación al público al que va dirigido. Lo cual suele caer en el olvido.
- Adaptación de los *códigos expresivos y gestuales* a los de cada país.
- No olvidemos ir más allá de los *estereotipos* fijados por la sociedad.
- Debemos usar el arte de crear *mundos plásticos*.
- Actuales* o contemporaneizados.
- Sinceridad* en el trabajo y *compromiso* de búsqueda de calidad artística.
- Se pueden realizar *distintas formas* de expresión artística. Adaptando el tiempo y el espacio a las necesidades de la obra. Podemos encontrar que el tiempo recomendado también viene supeditado a la obra en sí. Como en el teatro de animación de Matilla, basado en un juego itinerante de creatividad que busca encontrar una visión para explorar lo desconocido y donde la participación es una pieza clave. En este tipo de espectáculo el tiempo que podamos mantener la atención del espectador será mayor que en el teatro a la italiana, cuya temática debe ser el motor que mantenga al espectador activo y enganchado.
- El *ritmo* de este tipo de espectáculos también suele ser rápido, como el de comedia. Aunque de nuevo, este irá muy condicionado a la poética del espectáculo en cuestión.

<b>VISIÓN</b>	La obra será <i>susceptible de modificaciones</i> y evolucionará a partir de su puesta en escena, donde se verá realmente sus aciertos y deficiencias.
	Se enriquecería si se incluye una parte de indagación y análisis, así como <i>evaluación</i> que parte del espectador.
	El foco está en crear <i>espectadores sensibles</i> desde la infancia. Para ello, el público no debe ser un mero espectador pasivo.
	Debemos considerar que el público infantil tiene reacciones y comportamientos diferentes al adulto. Es importante <i>no reprimir</i> la espontaneidad del niño.
	El <i>humor</i> y la <i>música</i> son dos elementos que complementan y ayudan a la comprensión de los más pequeños.
	Reeducar al público, muy influenciado por la cultura de la inmediatez, confundiendo entre velocidad y ritmo.
	El espectador adulto puede ser un factor a considerar. Si los incluimos como parte del público sería interesante aderezar la obra con aspectos que puedan interesar a los adultos acompañantes.
	El niño puede valorar y disfrutar contenidos más complejos y comprometidos de los que frecuentemente se les ofrecen.
	Debe contribuir en la creación de <i>espectadores críticos, selectivos y creativos</i> .

Elaboración propia. Priego, 2021

### 3.2. Entrevistas

En total hemos hecho ocho entrevistas. De las cuales tres han sido a profesores, uno de primaria bilingüe y dos especialistas de inglés, además de mi propia idea sobre el tema como maestra de primaria bilingüe. No consideramos relevante revelar su identidad ya que tampoco podemos hablar de ellos como muestra representativa sino como referencia, con la intención de conocer las necesidades que afectarían a la hora de depositar su confianza en una compañía teatral y cómo sería la forma ideal de trabajo colaborativo.

En el caso de las compañías profesionales, han sido 6 las personas con las que hemos podido hablar, compartiendo inquietudes y experiencias a través de una serie de preguntas prediseñadas y en consonancia con el motivo de estudio. Valoramos enormemente sus

aportaciones, ya que todos cuentan con una amplia experiencia profesional en el teatro infantil y juvenil. A continuación, pasamos a presentar a cada una de ellas:

- Josemi Rodríguez y Macarena Pérez. Creadores de Pata teatro. Compañía malagueña que cuenta con 23 años de experiencia generando sus propios espectáculos. Especializada en teatro clásico y infantil y juvenil. Ganadores en dos ocasiones del premio FETEN y del premio Ateneo y recomendados por la red española de teatro.
- Marta Guzmán. Actual gerente y directora de la compañía Acuario teatro, una de las más antiguas del país dedicada al teatro para todos los públicos y al teatro escolar. La cual nació en Málaga hace más de 40 años.
- Ángel Calvente, creador y director de El Espejo Negro. Compañía de títeres referente a nivel nacional con 2 premios Max, entre otros muchos que han recibido a lo largo de su trayectoria profesional. Cuentan con más de 30 años de experiencia creando espectáculos mayoritariamente para público infantil y juvenil.
- Laura López, co-creadora y directora de En la luna teatro. Se trata de una compañía reciente que se dedica principalmente al teatro en inglés para centros escolares, con obras de creación propia y adaptaciones.
- Elena Valero, directora artística de teatring, productora madrileña pionera en el teatro en lengua extranjera y teatro escolar con complemento didáctico de ámbito nacional. Cuenta con más de 26 años de experiencia. Actualmente creadora de la única plataforma en streaming para teatro infantil y juvenil para escolares con coberturas para español, inglés y francés. Se han ido especializando en la creación de espectáculos teatrales como herramienta de aprendizaje de las lenguas. Su principal objetivo es que su público disfrute con actividades dirigidas en una lengua alejada de la materna.

## 4. Teatro para bilingües. Moda o innovación del siglo XXI

*"Sin buscar nuevas formas de comunicarnos con el público infantil, lo único que conseguiremos será vernos salpicados e incluso devorados por las cadenas de televisión." (Matilla, 2003, p. 9)*

Últimamente se habla mucho del bilingüismo, el teatro escolar ha tomado las riendas de esta idea y lo ha llevado a la escena, separando entre teatro de niños y para ellos, buscando una profesionalización del concepto. ¿Se imaginan un futuro donde el teatro se lleve a cabo en más de una lengua simultáneamente sin que se le añadan subtítulos, disfrutándose tal cual? Todavía queda mucho para ello, pero con la velocidad con la que avanzan los medios de comunicación quebrando para siempre las barreras físicas, quizás no estemos tan lejos. Por desgracia, una pandemia a nivel mundial se ha cruzado en nuestras vidas y ha hecho que el proceso de digitalización se acelere aún más. Con ello, una de nuestras realidades es la creación de empleos que se desarrollan a distancia, donde el trabajador no necesita desplazarse a una oficina, sino que puede desempeñar su trabajo perfectamente desde casa u otro lugar cualquiera. Lo que plantea la posibilidad de vivir en cualquier parte del mundo. ¿Cuál sería la barrera de movilidad en este caso? Quizás un idioma que aprender y una cultura que comprender.

Es por eso que no sólo indagaremos sobre el concepto de teatro bilingüe como un tipo de teatro de moda en lo educativo, sino como una nueva vertiente para el aprendizaje de los idiomas, una categoría teatral a la que le queda mucho por explorar. Se trata de un teatro cuya composición está dirigida a un grupo de edad en concreto, pero su lingüística está diseñada para la adquisición de una nueva lengua y debe adaptarse a distintos niveles de manejo de la misma. Un proceso que sin duda colabora a la masterización de distintos lenguajes, lo que nos abre la puerta hacia un mundo de posibilidades, no sólo laborales sino vivenciales.

Tal y como nos comentaba Valero (comunicación personal, enero 2021), no tiene nada que ver un teatro nativo en lengua extranjera con aquel creado para los que están adquiriendo la lengua y cuya intención pasa por favorecer el entendimiento y el disfrute de un idioma distinto al que nos rodea habitualmente. Por lo que creemos que este teatro, hoy en día educativo o escolar, seguirá avanzando hasta su naturalización en ámbitos adultos. De esta manera crecerá hasta generar sus propios subgrupos que saldrán de los márgenes del

teatro infantil y juvenil. Sin embargo, no podemos alejarnos de su verdadera naturaleza artística. Por consiguiente, nos ha parecido oportuno incluir en este trabajo un apartado de análisis de un espectáculo guiado en inglés, dirigido a estudiantes de secundaria. En el cual profundizamos no sólo en elementos educativos, sino también espectaculares. Para ello seguiremos las pautas de análisis marcadas en la metodología, basadas en García Barrientos y fijándonos en los elementos de interés para un teatro infantil y juvenil de calidad.

Pero es importante ser conscientes de que no todo son beneficios, sino que existen una serie de limitaciones que debemos conocer y manejar para conseguir el máximo éxito posible en nuestra encomienda. Consecuentemente, las ventajas siempre vienen acompañadas de ciertos límites. Por ende, intentaremos sintetizar ambas a modo de evaluación global de este diseño teatral. Teniendo en cuenta que varían según el punto de vista desde el que se miren. De esta manera, iniciamos un proceso de reflexión que esperamos pueda crecer con futuras investigaciones.

Finalmente, no hemos podido omitir en este trabajo la situación actual que nos rodea y nos tiene tan agotados. Una pandemia a nivel mundial que limita nuestras libertades, nuestra movilidad y nuestras relaciones. Se han establecido una serie de normas y limitaciones que nunca antes hemos vivido. Emocionalmente se ha convertido en una bomba, una prueba para demostrar las capacidades del ser humano. ¿Y qué es del teatro en esta situación? No ha quedado más remedio que reinventarse y eso siempre es positivo, darle rienda suelta a nuestra imaginación e ir más allá de la situación. Es por eso que hemos considerado esencial incluir parte de estos cambios, ya que no sabemos si pueden generar o si formarán parte del teatro del mañana. Hemos creado un apartado donde reflexionaremos acerca del teatro en streaming. Principalmente aquel dirigido a niños y niñas. La única vía teatral posible en tiempos de pandemia. Concretamente, hemos querido hacer un ejercicio de análisis sobre un proyecto innovador que ha lanzado Teatring, productora teatral, consistente en una plataforma de teatro en streaming de compañías nacionales e internacionales dirigido a centros educativos con espectáculos de teatro infantil y juvenil desarrollados en distintos idiomas.

## 4.1. Análisis del concepto

El teatro ofrece la posibilidad de adquirir una lengua extranjera dentro de un contexto vivo con unos objetivos de aprendizaje, transmisión y comunicación más allá del conocimiento puramente lingüístico. Lo que quiere decir que encaja a la perfección en el ámbito educativo y que debería existir un programa amplio de oferta artística que complemente el aprendizaje de las lenguas en las aulas. De esta manera, formaría parte de las nuevas tendencias que se imponen y conforman un sistema educativo más centrado en el desarrollo de capacidades que en la mera adquisición memorística de contenidos.

Sin embargo, para llegar a esta integración debemos apoyar la representación con un trabajo previo y/o posterior a la expresión artística y este debe adecuarse a las expectativas del alumnado y del profesorado. Es por eso que debería existir un material didáctico complementario al hecho teatral. Como nos plantea Elena Valero (enero 2021, comunicación personal), para el diseño de este debemos considerar la legislación y el currículum centrándolo en lo que es de utilidad para el profesorado, ofreciéndole así un trabajo de calidad fácil de llevar a la práctica.

¿Es este teatro bilingüe en sí mismo por trabajar el aprendizaje de las lenguas? Antes de analizar este concepto en profundidad, nos gustaría señalar la relación que existe entre la enseñanza CLIL, existente en numerosos colegios de nuestro país, y el teatro. Lo que nos ayudará a entender la interpretación más aceptada pero poco precisa, desde nuestro punto de vista, del concepto de teatro bilingüe.

### 4.1.1. CLIL y teatro

Tras implantarse la metodología CLIL en educación, ha habido una serie de estudios liderados por profesionales de la lingüística, como Muszynska (2012), Nicolás Román (2011), Nicolás y Torres (2015), Hillyard (2010), entre otros; enfocados en la relación entre este tipo de enseñanza y el teatro. Un intento de concreción de todo lo avanzado con el uso del teatro como herramienta de aprendizaje.

Muszynska (2012) afirma que la conexión entre un enfoque CLIL y el teatro se basa en dos aspectos fundamentales. “Por un lado, ambos son vistos como fuerzas motivadoras en la clase de lengua. Por otro lado, ambos se caracterizan por su naturaleza holística, que capta la

atención del aprendiz en su totalidad durante la experiencia de aprendizaje”<sup>7</sup> (p. 236). Ambas perspectivas tienen una serie de factores en común: se basan en la resolución de conflictos, permiten un análisis crítico e interpretativo, desarrollan habilidades en el individuo y sus funciones lingüísticas, ambos motivan el aprendizaje de la lengua y despiertan la creatividad, y dan importancia a la comprensión con un carácter transversal (Muszynska, 2012).

Susan Hillyard (2010) afirma que entre el drama y CLIL existe “una poderosa conexión”<sup>8</sup> que conduce a una eficiente adquisición de las lenguas. Cuando aprendemos nuestra lengua materna somos estimulados entre otros medios con canciones e historias, apoyando con gestos e imágenes que captan la atención del bebé. De igual manera, comenzamos entendiendo antes de pasar a expresarnos. Es por ello que los bebés empiezan a comunicarse con gestos y movimientos pese a entender perfectamente los mensajes de los adultos. La adquisición de una segunda lengua pasa por las mismas fases que cuando aprendemos la primera. Por lo que seremos capaces de entender mucho más que lo que podemos expresar.

La integración de teatro dentro de un contexto CLIL estimula las destrezas comunicativas al mismo tiempo que motiva a los estudiantes a poner toda su atención en el tema, los personajes y el contenido, extendiendo y aplicando las funciones lingüísticas usadas en clase (Garipova, en Nicolás y Torres, 2015).

No obstante, todos los estudios encontrados están basados en el uso de teatro como recurso en el aula. Apenas se hace referencia a la exposición a un teatro profesional de calidad y cómo este puede beneficiar en el aprendizaje y la consecución de objetivos. Entonces, ¿el teatro bilingüe qué es? ¿Estamos hablando de un teatro de niños y no para niños? ¿Tiene cabida en la enseñanza de hoy en día? ¿Las compañías podrían trabajar de forma colaborativa con el currículum y el profesorado aportando su experiencia y profesionalidad?

Nosotros creemos que sí tiene cabida y que sería muy interesante ese trabajo colaborativo, pero que existe un cúmulo de malas interpretaciones. La metodología CLIL

---

<sup>7</sup> Traducción propia. Texto original: “On the one hand, they are both seen as motivating forces in the language classroom. On the other hands, they are both characterized by a holistic nature, that engages the whole learner in the learning experience” (Muszynska, 2012: 236).

<sup>8</sup> Texto original: “The powerful connection between CLIL and Drama” (Hillyard, 2010, p. 25)

implica que el horario lectivo se divide en dos lenguas vehiculares en porcentajes. Normalmente, se busca que el 50% de las clases se den en español y el otro 50% en inglés (si se trata de un centro bilingüe inglés), porcentajes que varían según la edad. Aunque la realidad de las aulas es otra, pero eso es un debate fuera de nuestras pretensiones. De ese 50% cuya lengua vehicular es la lengua extranjera, incluye las clases de lengua inglesa, pero también es donde se aplica la metodología CLIL impartiendo otras asignaturas porcentualmente en inglés. Por lo que el centro es bilingüe por el hecho de que las dos lenguas se trabajan simultáneamente. Sin embargo, cuando hacemos una búsqueda sobre espectáculos bilingües en nuestro país lo que encontramos mayoritariamente son espectáculos vehiculados por una lengua extranjera, normalmente inglés o francés. Lo que nos devuelve a la pregunta formulada anteriormente sobre el verdadero concepto de teatro bilingüe, el cual analizamos a continuación.

#### **4.1.2. Teatro bilingüe o teatro en lengua extranjera**

La Real Academia de las Lenguas define *bilingüe* como un adjetivo que califica a aquella persona que habla dos lenguas o aquello que está escrito o impartido en dos lenguas. Siguiendo esta definición, el teatro bilingüe debería de ser aquel que se desarrolla en dos lenguas y no el que se representa en una lengua distinta a la materna, en este sentido deberíamos hablar de *teatro para bilingües*, término que consideramos mucho más acertado.

Cada día vemos más series de televisión y películas donde los personajes hablan o la acción se desarrolla en diversos idiomas, como por ejemplo: narco, la unidad, Ramy, etc. Además, con las nuevas plataformas digitales ha incrementado el visionado de versiones originales, contribuyendo así a la adquisición de nuevas lenguas de forma natural y teniendo la ventaja de añadir subtítulos en el idioma original o en el nuestro. En teatro, también hay cada vez más directores de prestigio que generan sus espectáculos en idiomas distintos al materno, por ejemplo *Hamlet* de Tomaz Pandur con Blanca Portillo, así como obras que no necesitan ser traducidas para ser entendidas y disfrutadas como la mayoría de las óperas (en estas, también hay ocasiones que se incluyen subtítulos).

También podemos deleitarnos con festivales internacionales donde las escenificaciones son representadas en su idioma original y son generadores de turismo

internacional. Como ejemplo me gustaría señalar el festival de teatro de Edimburgo<sup>9</sup>, cargado de teatro y música; el festival de Moscú, conocido como el festival internacional de teatro de Chekhov<sup>10</sup>, en el que se pueden disfrutar de obras de autores diversos al igual que los idiomas; y, por citar uno de nuestro país, el festival internacional de teatro de Cazorla, conocido como FIT Cazorla, donde la calle es uno de los principales protagonistas.

Yendo un poco más allá, el lenguaje puede llegar a ser un elemento prescindible, es el caso del teatro gestual, por ejemplo: compañías como Yllana o Tuttifamili. Por lo que las herramientas de las que se vale el teatro para hacerse entender van más allá del lenguaje. La gestualidad y la expresión corporal son unos buenos andamiajes para aquellos que aún no dominan la lengua a la perfección.

Según Torres Núñez (1995) es interesante incluir un personaje que no domine el inglés en obras de habla inglesa para extranjeros. De esta manera facilitaría la comunicación y expresión a aquellos alumnos que presenten mayores dificultades. Sin embargo, no podemos olvidar que la labor experiencial e investigadora de este autor se centra en el teatro de niños y no para ellos. Como hemos mencionado no podemos equiparar los textos de uno y de otro, ya que los alumnos necesitarán un texto mucho más sencillo para poderlo hacer por ellos mismos. De la misma manera, Nicolás y Torres (2015) refuerzan en su libro *Drama and CLIL* la necesidad de emplear dos idiomas de forma simultánea, de esta manera empatizamos con los alumnos y las posibles dudas que les puedan surgir con el objetivo de que todos puedan participar, independientemente de su nivel comunicativo.

Por lo que el hecho de que el texto dramático se desarrolle en dos lenguas (la española y la inglesa, por ejemplo) tiene algunos beneficios extra que lo diferencian del que se realice completamente en lengua extranjera. Sobre todo en niveles intermedios (7 a 12 años) donde el teatro realmente bilingüe puede ser una estrategia más para el entendimiento y el disfrute del objeto espectacular, ya que es la etapa donde suelen presentar un mayor rechazo a lo que no entienden. Curiosamente, en los niveles inferiores (0 a 6 años) no suelen manifestar sorpresa ante una obra en inglés, están preparados para enfrentarse a ella sin reticencias, a disfrutarla en su totalidad, nos explica Elena Valero (enero 2021, comunicación personal), probablemente porque aún no dominan su propia lengua con

---

<sup>9</sup> Nombre original del festival: Edinburgh Fringe.

<sup>10</sup> Nombre original: Chekhov International Theatre Festival.

seguridad y saben que eso no les impide sacar el máximo partido a los cuentos, el teatro, los juegos y demás actividades lúdicas.

De todo esto podemos deducir dos ideas. Por un lado, cuanto antes se produzca la exposición de los infantes a este tipo de actividades más natural será para ellos la adquisición de una segunda lengua. Y por otro, el teatro bilingüe y el teatro en lengua extranjera podrían tener los mismos beneficios, siempre y cuando se produzca el proceso comunicativo y el espectador sea capaz de asimilar y comprender el contenido, aunque el incorporar ambos idiomas permite asegurarnos de que este proceso comunicativo no se rompe y perdemos parte de la audiencia. Por lo que la elección de uno u otro dependerá principalmente del nivel de los espectadores y de los objetivos fijados. No es necesario recordar, que la parte interpretativa en sí también será una herramienta de andamiaje y fijación primordial en este tipo de teatro.

Buscando la raíz de la confusión semántica, nos hemos dado cuenta de que al profesorado que le hablamos de teatro bilingüe automáticamente piensa en teatro en inglés, ya que vive inmerso en la dialéctica educativa donde el profesor bilingüe es el que se encarga de impartir las materias que se vehiculan en lengua extranjera. Mientras que las compañías alternan sus expresiones entre teatro bilingüe y teatro en lengua extranjera. Por lo que creemos que se trata de una cuestión de marketing. Las compañías venden mejor sus espectáculos en los centros escolares introduciendo la palabra bilingüe, cuando realmente se están refiriendo a un teatro en inglés o en francés, así como los profesores con las familias.

No obstante, la mayoría de las compañías investigadas que realizan teatro en inglés normalmente también realizan teatro en español. Por lo que sería más oportuno decir que son compañías bilingües y no de espectáculos bilingües. Así nos ahorraríamos este malentendido conceptual que hace que el teatro verdaderamente bilingüe caiga en el olvido ya que está cubierto por el teatro en un segundo idioma.

Aparte de esta precisión conceptual, sea llamado teatro bilingüe o teatro en lengua extranjera, lo que sí parece claro es que ha quedado fuera de cualquier reconocimiento institucional, festival e incluso dentro del campo de la investigación y la crítica teatral. Tal y como nos comentaba Laura López (comunicación personal, abril 2020), el teatro bilingüe aun está cubierto de incertidumbre, juzgándose su calidad y profesionalidad, siendo excluido de los festivales y circuitos de teatro infantil y juvenil. Son escasas las compañías profesionales que se embarquen en esta hacienda, ya que lleva un arduo trabajo de adaptación y la

necesidad de plantear un material complementario para que la comunicación con el espectador sea la deseada. Un gran esfuerzo poco valorado y reconocido; sin embargo, necesario y demandado por una sociedad que aspira a mejorar la comunicación en diversos idiomas. Paradójicamente, todo dentro de una Europa que destaca por su diversidad lingüística y cultural, que necesita permanecer unida manteniendo sus singularidades regionales.

Partiendo de esta controversia entre lo que educativamente se entiende como teatro bilingüe, que no corresponde con la dualidad del lenguaje sino con la adquisición de una segunda lengua, y su verdadero significado, consideramos más acertado llamarlo *teatro para bilingües*. Término que hemos empleado en diversas ocasiones a lo largo de este trabajo fin de máster, con la idea de englobar ambos: teatro bilingüe y teatro en lengua extranjera. Consideraremos como tal a aquel teatro creado para un público no nativo con la intención de cubrir distintos objetivos que van desde el disfrute de actividades en un idioma distinto al materno, hasta la adquisición de forma natural de determinadas expresiones, pasando por constituir un ejercicio de *listening* muy completo.

#### 4.2. Análisis de *Drácula*. Obra en inglés para estudiantes de secundaria

Siendo coherentes con nuestra defensa ante este tipo de teatro como un teatro que no debe dejar de lado su profesionalidad por ir dirigido a un público que no tiene un completo manejo de la lengua con la que va a ser representado, hemos querido incluir este apartado de evaluación y crítica de una obra que ha sido creada con este fin. De igual manera, queremos resaltar la complejidad añadida que conlleva su creación y su valor dentro del teatro infantil y juvenil. Se trata de una versión propia de la conocida novela de *Drácula*, escrita por el irlandés Bram Stoker. Esta versión ha sido creada por la compañía En la luna teatro y va dirigida a un público de entre 12 y 16 años, cuya segunda lengua es el inglés. Lengua en la que la escenificación se lleva a cabo.

Es necesario resaltar que es muy diferente la elaboración de una obra con la intención de mejorar un segundo idioma a una obra para un público nativo. Probablemente, esta obra no funcionaría ni sería adecuada para un público inglés del mismo bloque de edad y a la inversa sería imposible de seguir por nuestros espectadores. Por lo que se trata de un

tipo de teatro muy específico e imposible de reemplazar por el de compañías extranjeras sin pasar por un proceso de adaptación.

El análisis lo vamos a realizar desde dos perspectivas. Por un lado, evaluaremos desde el punto de vista educativo, siguiendo las bases asentadas en el marco teórico (Taxonomía de Bloom, CLIL, inteligencias múltiples, neurociencia, cognición). Por otro lado, haremos una lectura de lo espectacular siguiendo los pasos marcados por Barrientos y considerando las características establecidas en nuestra metodología.

#### **4.2.1. Enfoque educativo**

Este tipo de actividad genera una oportunidad de adquisición y consolidación de la lengua de forma natural en un contexto nacional y cercano. Normalmente, se lleva a cabo en el teatro local e incluso, en ocasiones, en el propio salón de actos del centro, lo que lo hace muy accesible. Para ello la compañía tiene una escenografía básica, acompañada de un ciclorama. Esto les permite un desplazamiento sencillo y una reducción en el tiempo de montaje.

Nos encontramos ante una obra que ha definido claramente su rango de edad entre los 12 y los 16 años. Lo que favorece su adaptación lingüística teniendo en cuenta los contenidos curriculares mínimos marcados por el Real Decreto 1105/2014, de 26 de diciembre, por el que se establece el currículum básico de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato. Otra ventaja al concretar el marco de edad es que la obra ha sido adaptada a las características del público al que va dirigida. Concretamente, En la luna teatro ha diseñado una obra que deja de ser musical (recurso que suele utilizar durante toda la primaria y que en ocasiones el público de secundaria considera algo infantil), optando por incluir más texto, ya que partimos de un nivel más avanzado que podríamos situar en torno al A2 del Marco Común Europeo de Referencia (ver tabla 1). De hecho, lo ideal que marca la legislación es alcanzar un nivel B1 al final de bachillerato.

Como consecuencia, el ritmo de acción también es un poco más rápido que el del teatro musical. De esta manera, se intenta evitar que el alumnado se aburra por el exceso de repetición y que genere un rechazo por su simpleza lingüística. Aunque no podemos olvidar que dentro de los espectadores nos vamos a encontrar con distintos niveles y el espectáculo debe tener la solidez suficiente para que no suponga una desconexión por parte del público.

Retomando ciertas innovaciones metodológicas comentadas previamente, vemos que la obra viene acompañada de un material didáctico al cual tienen acceso los profesores. Por lo que, pese a que la obra representada no alcanza por sí sola los niveles cognitivos más altos como analizar, evaluar y crear (Taxonomía de Bloom, Anderson & Drathwohl, 2001), sí que sentará las bases para tratar de alcanzarlos en un trabajo posterior con este material de ampliación mencionado. Permitiendo comenzar recordando, comprendiendo y aplicando lo adquirido en la representación. Al igual que podremos aprovechar los distintos niveles del alumnado para resaltar simbología y otras expresiones comunicativas complementarias.

Cabe destacar que este tipo de exposición a la lengua permite un aprendizaje integrado de la misma, dejando a un lado la metalingüística. Desligamos así la adquisición de una lengua de su morfología, la cual no es un objetivo del nivel. Creemos que esto es propio de niveles más avanzados donde la morfosintaxis demuestra unos conocimientos profundos del idioma y resta naturalidad a la expresión. En estos niveles aprendemos el idioma para comunicarnos de forma natural y no para analizarlo sintácticamente, más propio de carreras universitarias.

Respecto a las inteligencias múltiples o distintas vías de cognición de conocimientos, esta obra tiene un trabajo visual muy interesante (el cuál es uno de los vías más efectivas de transcripción de información por la mayoría de la población), incorporando un ciclorama donde será proyectada parte de la escenografía, que no es sólo un decorado sino un elemento más de la escenificación. Ésta cobrará sentido y dinamismo en distintas partes de la representación. El lenguaje no verbal es muy expresivo, lo cual contribuye a su entendimiento. Sin olvidar la musicalidad que aporta la entonación de un correcto acento británico.

Todo esto sumado al uso de la sorpresa, el suspense y el humor para mantener las conexiones neuronales del público activas e involucradas. La duración del espectáculo es de 45 minutos. Tiempo que se adecúa a sus capacidades. Sabemos que mantener la atención ante un lenguaje que difiere del que creamos nuestros pensamientos genera agotamiento, por la necesidad de ir traduciendo simultáneamente. No es conveniente que este tipo de espectáculos duren más de una hora.

Hablando desde el punto de vista de la adquisición del lenguaje, En la luna trata de adaptar la obra al plurinivel que nos vamos a encontrar entre el público empleando apoyo visual en pantalla, representando determinadas palabras en imágenes, así como con la

repetición de expresiones y frases. De esta manera se aseguran que todos pueden disfrutar de la actividad pese a ser dirigida en un segundo idioma, adaptándola a la diversidad.

Al ser una obra de suspense, permite que los personajes hablen despacio y empleen frases cortas lo que favorece el entendimiento sin que sea raro. La dicción es clara y el acento, como hemos mencionado, es inglés-británico dando coherencia al espacio-tiempo donde sucede la ficción. El vocabulario y la gramática empleada se centra principalmente en presente y futuro, tiempos verbales muy trabajados a esta edad. También incluye un apartado participativo con frases sobre localizaciones que ya era parte del currículum en primaria, siendo conscientes que el nivel de expresión del espectador siempre va a ser inferior a su nivel de comprensión (Chomsky, 1968).

El espectador del espectáculo no es un ente pasivo, ya que hay componentes emocionales y de humor que lo mantienen despierto, aunque creemos que hubiera estado bien una mayor implicación del público en la obra. Tenemos en cuenta que el formato elegido es de teatro a la italiana; que cuenta con audios y material complementario para alcanzar esta implicación en el aula; y que en estos momentos la participación del pública queda limitada por las normas actuales para hacer de la experiencia teatral un evento seguro ante el virus.

Por otro lado, hay un apartado más que consideramos debe estar presente en toda obra teatral y que en esta caso hemos echamos de menos, la evaluación. Valero (conversación personal, enero 2021) insiste en que es la clave de su éxito. Sabemos que el teatro para niños tiene mucho de ensayo-error y que contar con un buen feedback puede hacer crecer no sólo el espectáculo en cuestión, sino los siguientes.

La evaluación, sin duda, contribuye en el crecimiento y mejora de la compañía. Este es un elemento básico en educación, pero que, a veces, pasa desapercibido en el ámbito teatral. Sin embargo, no podemos decir si la compañía cuenta o no con ese recurso ya que debido a las circunstancias hemos accedido al material gracias a que ellos mismos nos han compartido su trabajo vía streaming, por lo que es posible que realicen de forma interna esta labor de feedback con el público. De hecho, nos comentaba Laura López (conversación personal, abril 2020) que mantienen un contacto estrecho con los profesores asistentes, incluso para recoger sus necesidades para próximos espectáculos. Por lo que estamos seguros de que existe una cooperación muy fructífera entre la compañía y el personal docente.

#### 4.2.2. Enfoque artístico

Volviendo al esquema de análisis de Barrientos (2012) que vimos en la metodología, comenzaremos refiriéndonos a la estructura, dicción y ficción dramática de la obra. Dentro de esto nos fijaremos en el texto, los diálogos, la situación/acción, la trama, la tensión dramática, el conflictos, el incidente desencadenante y el tema.

Comenzamos analizando el texto y los diálogos, debemos admitir que son bastante simples, aunque podemos encontrar la justificación en su intención de ser comprendidos por un público de habla hispana y no inglesa. Por lo que la simpleza lingüística se intenta compensar con una mayor calidad del lenguaje no verbal y la expresividad de la interpretación. Muestra de ello podría ser la figura 6, complementando lo comentado con una imagen visual.



Figura 5. Drácula, de En la luna teatro (imagen cedida por la compañía, enero 2021)

La obra intenta evitar plantear una visión mojigata o un final idílico, en este caso, además incluye el efecto sorpresa o giro final que anula el *happy ending* al que se suele tener acostumbrados a los jóvenes. Las sorpresas surgen en distintos momentos, no sólo al final, manteniendo la tensión dramática a lo largo de la obra. Se trata de una estructura sencilla apoyada en el humor, cargada de acciones que consiguen mantener un ritmo más o menos

adecuado para la comedia. Por lo que, en lo referente a la situación/acción se trata de una obra basada en acciones, que se suceden de forma fluida.

La trama consiste en una pareja de agentes inmobiliarios en Londres que, tras recibir el encargo de vender un castillo en Transylvania, deciden ir para conocer al propietario y tomar fotos para la venta. Al llegar allí el Conde, dueño del castillo, no es la persona que esperaban. Mientras ella está encantada con la mansión y el Conde, él comienza a ver que se trata de una trampa mortífera, que la mansión está encantada y que el Conde no quiere vender su castillo. Gracias a eso, consigue contactar con su amigo el doctor, casualmente experto en vampiros, que inmediatamente se persona en Transylvania dispuesto a echarles una mano. Finalmente, consiguen escapar y deshacerse del Señor Drácula, no sin antes recibir un inocente lametón en las heridas de nuestro amigo protagonista. Hecho que puede cambiar, lo que parecía ser un final redondo convirtiéndolo en espeluznante.

En esta ocasión la trama no trata ningún tema cercano al espectador, ni ninguna problemática social contemporánea, ya que se trata de una obra de ficción. No obstante, es en la personalidad de los personajes donde podemos ver reflejada las reacciones y conductas sociales y donde intenta dejarnos un mensaje de coraje y valentía ante lo desconocido. ¿Y no está cargado de desconciertos y desconocimientos la adolescencia? El momento de enfrentarse al mundo y desenvolverse de forma autónoma. Es por eso que consideramos este argumento es idóneo para la edad para la que se ha diseñado.

Lo que nos lleva hasta el tema, que pese a, como hemos mencionado, no ser cercano a la realidad del niño sí que le muestra reacciones y conductas muy cercanas a su edad y conflictos. Una temática que aboga por la resolución de conflictos y el enfrentarse a los problemas de forma activa. Entre los subtemas destacamos una figura femenina con personalidad, seguridad y decisión que no necesita de la figura masculina para solventar sus problemas.

El incidente desencadenante es la impugnable oferta que nuestros protagonistas reciben, hecho que sucede anteriormente al comienzo del espectáculo. Esto les hace desplazarse hasta la casa del Conde Drácula. El principal conflicto surge cuando él descubre que hay algo oscuro en lo que parecía una simple transición inmobiliaria, pero su compañera cree que está celoso por las atenciones que ha despertado en el señor Drácula y por eso se comporta de esa manera tan extraña.

Alejado de un adoctrinamiento, Laura López y su compañía han pretendido atraer la atención del joven con una temática de suspense, donde el miedo no merma los actos de los personajes que son capaces de enfrentarse a él. Hemos visto claros los objetivos lingüísticos, aunque un poco más difuminados podemos localizar otros objetivos como el de enfrentarse a los miedos, buscar ayuda cuando la necesitas, el deseo de protección por alguien a quien quieras y que cuanto más sabes más preparado estás para la vida y sus problemas. Sin olvidar el objetivo cultural, el de crear espectadores críticos y reflexivos y, por supuesto, el de disfrutar de una actividad dirigida en un segundo idioma.

El siguiente gran bloque a analizar siguiendo a Barrientos y nuestro tabla 2 sería el espacio-tiempo. La obra está ambientada en el siglo XV, con un vestuario acorde a ello que le da coherencia. Consiguen la ambientación gracias a la iluminación y el efecto provocado por máquinas de humo. Pese a eso, la obra ha sido adaptado al lugar y a las tecnologías disponibles hoy en día, empleando un ciclorama que genera el gran grueso de la escenografía, la cual en determinados momentos se convierte en un personaje más dentro de la obra. De esta manera, su uso deja de ser un adorno aislado de la historia, convirtiéndose en un elemento indispensable para la comprensión de la misma. Empleando así nuevos lenguajes comunicativos e incluyendo la escenografía como ente vivo cuyo símbolo y significado forma parte holística del acto espectacular. A continuación incluimos unas imágenes que pueden ayudar a visualizar lo comentado anteriormente.

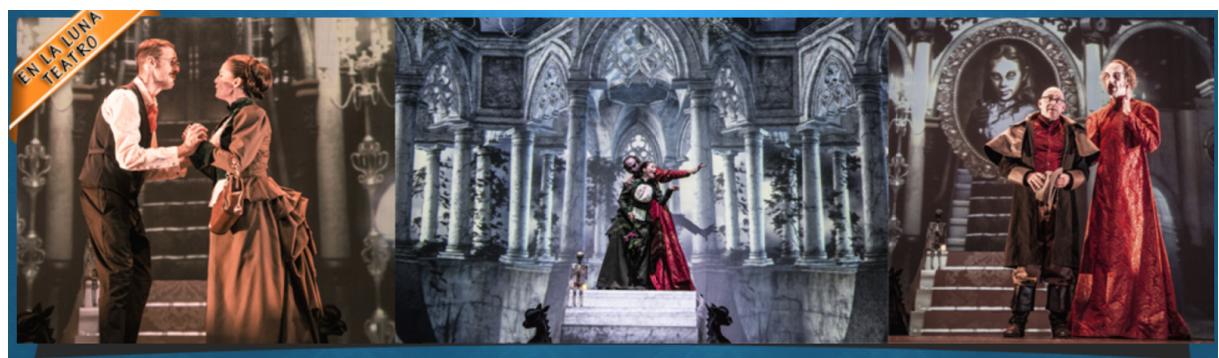


Figura 6. Drácula de En la luna teatro (Imagen extraída de internet. <http://revistaiestafacar.blogspot.com/2017/11/obra-de-teatro-en-ingles-dracula-de-la.html>)

En lo que respecta al tiempo y duración de la obra, se trata de un espectáculo de 45 minutos, lo cual nos parece adecuado considerando el agotamiento que puede generar por su idioma. Es cierto que este rango de edad pueden aguantar un espectáculo de más duración, pero creemos que la obra no ganaría si fuera más larga y se arriesgaría a que se perdiera la tensión dramática.

Hablemos de los personajes. La forma de hablar de los mismos es contemporánea. Evidentemente, si mantuvieran el lenguaje británico de la época sería muy posible que el espectador no pudiera seguirla. Por lo que la obra conlleva un proceso de adaptación a los códigos expresivos y gestuales más conocidos de la cultura británica, así como muchos muy cercanos a nuestro público para facilitar su comprensión. La interpretación gestual es muy pronunciada. Por lo que el estilo de interpretación es más corporal que textual, más cercano a los métodos de Lecoq o Meisner que a otros más psicológicos o catárticos como Strasberg o Chéjov.

Otro punto controvertido y muy debatido de este tipo de espectáculos es si los actores deben ser nativos. Nos comentaba Elena Valero (entrevista personal, enero 2021), que en sus 26 años de experiencia se ha dado cuenta de que hace unos años era imposible realizar una representación con actores nativos, ya que los niños no entendían nada. Hoy en día, los niveles del alumnado son más altos, pero lo que es más importante los del profesorado también. Esto permite el uso de actores nativos, sin ser un elemento imprescindible. En cuanto a la interpretación, nos parece interesante destacar que compañías como Teatring, ensayan las obras de forma completamente gestual y después le incorporan el texto. Es así como eliminan la posible barrera que pueda suponer el lenguaje en algún momento. No sabemos si En la luna teatro emplean la misma táctica, pero creemos que si volviéramos a ver la obra mutada también podríamos entenderla. Este matiz en la interpretación, hacia una interpretación gestual creemos que es esencial para este tipo de teatro.

Por último, Barrientos nos habla sobre la visión de la escenificación. En este sentido, creemos que la obra es disfrutada por su público, contribuyendo así a la creación de espectadores sensibles amantes del teatro. El adulto puede formar parte del público sin entorpecer lo que se pretende con la obra. Estamos seguros de que habrá una evolución de la puesta en escena desde su estreno hasta el final de su existencia.

### 4.3. Beneficios y limitaciones del teatro para bilingües

Son muchos y muy diversos los beneficios que se pueden extraer de una obra de este tipo. Sin embargo, siempre va a depender de cómo la usemos, de cuáles sean sus objetivos y la adaptación que se haga de ella. De igual manera ocurre con las limitaciones vinculadas a ellas. Somos conscientes de que lo que educativamente es una ventaja, para las compañías puede convertirse en un inconveniente, incluso puede que para el niño sea un factor indiferente. Es por ello que hemos preferido diferenciar entre cada uno de estos ámbitos analizándolos por separado, pero sin olvidar que son distintas partes de un todo. El fin último está en minimizar las limitaciones en la búsqueda de la calidad artística para conseguir sembrar algo en cada uno de los espectadores hacia los que va dirigido.

#### 4.3.1. Compañías teatrales

Para las compañías teatrales embarcarse en una obra vehiculada en otro idioma no es tarea fácil. Las limitaciones a las que hay que hacer frente no son baladíes, pero tampoco se alejan tanto de las dificultades que cualquier compañía teatral debe enfrentarse para crear un producto de calidad. Es cierto, que el tema del idioma hay que trabajarla, como hay que trabajar la dicción, el acento, la expresión y otros factores asociados en toda obra teatral. Es por eso que el período de ensayo y el de trabajo personal del actor no es de un día, sino de meses.

Por otro lado, los beneficios pueden ser todos los que normalmente tiene una obra teatral más los que aporta el tema del idioma. Por ejemplo, existe una amplia demanda aún no explotada. Los padres y madres gastan mucho dinero en academias de idiomas porque están seguros de la necesidad latente hoy en día de poder comunicarse en más de un idioma, además de su preocupación de que sus hijos no tengan éxito académico por este motivo ¿Crees que no estarán dispuestos a invertir dinero en experiencias que acerquen a sus hijos a este objetivo?

En ocasiones, el problema viene en cómo empezar. En este sentido, la pregunta sería, ¿qué analizan las compañías cuando van a crear un nuevo espectáculo? ¿Parten realmente del universo del niño? Siguiendo las pautas que nos comentan las compañías con las que

hemos hablado hay una serie de factores a analizar en profundidad antes de adentrarse en la creación de una obra de teatro para bilingües:

\* *El idioma*

Sin duda este es la primera traba que nos plantean las compañías. Afirman que muchos educadores exigen que estas obras sean representadas por nativos y adaptadas al plurinivel que presentan los espectadores (Josemi Rodríguez y Macarena Pérez, comunicación personal, abril 2020). Sin embargo, como comentábamos, Elena Valero (conversación personal, enero 2021) afirma que en muchas ocasiones esto es contraproducente, ya que si el niño no está adaptado al acento puede perderse con facilidad. Lo que no implica que la pronunciación deba ser buena. Habría que distinguir entre pronunciación y acento. Si la pronunciación es buena el acento no debería ser un problema, además el período de ensayos es perfecto para trabajar en este sentido.

Teniendo en cuenta que las obras se suelen preparar para niveles de idioma que oscilan entre A1 y B1 (CEFR<sup>11</sup>, ver tabla 1), los diálogos serán sencillos por lo que no habrá mucho texto. De esta manera el actor podrá enfocar su trabajo en la expresividad y en la pronunciación. No sería necesario contar con más de un B2 de inglés, aunque sí recomendable un nivel alto para que la interpretación pueda ser más fluida y natural.

Precisamente por este hecho que frena a las compañías, este tipo de teatro se convierte en una necesidad de los centros escolares (Valero, conversación personal, enero 2021). Los colegios demandan estos circuitos para las actividades extraescolares de libre autonomía de los centros, para complementar curricularmente las competencias trabajadas en las aulas. No queremos decir con esto que se trate de una actividad de adoctrinamiento, ni embriagada de didactismo. Recordamos que se trata de una lengua, por lo que los objetivos de la obra pueden ser tan enriquecedores como cualquier otra para este público, pero con el doble objetivo de la lengua. De igual forma la expresividad artística no debería estar comprometida, aunque sí sería conveniente reducir al máximo la improvisación, ya que este tipo de teatro no es el más adecuado para aquellos que no dominan el lenguaje.

Otra ventaja que nos puede empujar a embarcarnos en esta aventura del teatro para bilingües es la internacionalidad de la obra. Lo que permite moverla más allá de las fronteras

---

<sup>11</sup> Siglas en inglés de Marco Común Europeo de las Lenguas.

territoriales. Esta obra serviría para cualquier niño o joven que esté aprendiendo esa lengua en particular, lo que implica un mercado más amplio.

Ser una compañía bilingüe permite una especialización de la propia empresa, crear una imagen distintiva que es tan favorecedor hoy en día, ya que hay una oferta tan amplia que es fácil perderse. Si analizamos el teatro de Yllana, evidentemente vemos su estilo en cada trabajo, de tal manera que podríamos adivinarlo sin saberlo, de igual manera que no podremos evitar que nos roben unas cuantas carcajadas; igual sucede con las obras de El espejo negro, basadas en teatro negro y con temáticas transgresoras cuyos títeres tienen una expresividad que solo Calvente puede conseguir; la Maquiné, nos sorprende y emociona; y otras muchas. Esta especialización dentro de un campo, como el teatro de títeres, minimalista, gestual, laboratorio, clásico, improvisado, musical, etc. Unido a nuestra propia aportación personal es lo que nos proporcionará una marca, un sello, gracias al cual se nos localizará en el mercado, consiguiendo fidelizar a nuestro público. Elena Valero (conversación personal, enero 2021), nos comentaba que después de tanto tiempo los colegios confían en su trabajo y apuestan por sus propuestas cada año, a pesar de que cuando están en fase de ventas la propuesta aún no está diseñada al 100%. Sabemos que el teatro tiene una perspectiva más humanista y son muchos los que se niegan a regirse por las normas de oferta y demanda, pero tampoco podemos olvidar que es un servicio prestado a una población y necesita ser demandado. Por mucho que nos duela el marketing es importante también en el teatro.

Hablando del mercado, nos atrevemos a premonizar que el interés por los idiomas no va a disminuir, sino todo lo contrario. No sólo los niños aprenden idiomas, cada vez habrá más adultos que les encantará disfrutar de una obra que le haga trabajar su mente en más de un idioma y les sirva para mantenerlo vivo. Son muchos los adultos que se sienten frustrados por no dominar el inglés, por ejemplo. Este tipo de espectáculos pueden ser un factor motivante para seguir aprendiendo.

#### \* *La dramaturgia*

La dramaturgia suele ser un problema por la falta de textos creados para ser representados con esta finalidad. La mayoría de los textos teatrales o han sido creados para que los niños los usen para practicar o para su lectura. Son pocos los que crean textos para su representación profesional. Las compañías con las que hemos hablado suelen trabajar sus

propios textos o bien a partir de un clásico, lo que favorece el entendimiento porque los niños conocen la historia, o a partir de una idea u objetivos específicos. Entre los consejos que nos proporcionan Elena Valero y Laura López podemos destacar: introducir la musicalidad, el clown y el humor como trucos infalibles para mantener la conexión con el público. Entre otras cosas Teatring intenta introducir un gag cada 3 minutos aproximadamente y basar las historias en acciones, lo que es más fácil de seguir y permite un mejor ritmo.

Las adaptaciones de textos son difíciles porque no sólo hay que adaptar el texto a un rango de edad sino también a un nivel lingüístico específico. Manejar más de una versión y contar con la opinión de expertos puede ayudar a mejorar en este sentido, aunque sabemos que el dramaturgista hoy en día suele coincidir con la figura del director, actor y otros muchos -or, que cargan sobre una misma persona demasiadas labores. No obstante, la ventaja está en que los textos no tendrán una gran complejidad lingüística por lo que teniendo la historia clara y siendo una historia que funcione, la elaboración de la parte textual puede ser relativamente sencilla, quizás más que con una obra en español que exige mayor calidad literaria. De esta manera, podemos concluir que, si la compañía escribe sus propias obras sin contar con la figura de un dramaturgista, será más sencillo hacer una versión en inglés de la misma que hacerla en castellano para el mismo tipo de público.

#### \* *Necesidad de coordinación*

Una coordinación entre compañías y educadores, consigue un trabajo conjunto que favorece al máximo aprovechamiento de la experiencia espectacular. Luis Matilla (2003) insiste en esta idea de combinar ambos enfoques y utilizar las ventajas que nos aportan los conocimientos de un profesor. No podemos olvidar que hoy en día y mientras el derecho a la educación tenga el formato que tiene, el profesor es uno de los pilares básicos del universo del niño y su trabajo consiste en investigar sus capacidades y necesidades para proveerlos con aquello que necesitan a nivel intelectual, físico y emocional.

Será un beneficio para todos los ámbitos si conseguimos que el teatro y la educación trabajen juntos en el objetivo de colaborar en la formación de un ser humano completo. Recuperando las artísticas, muy olvidadas dentro del campo educativo y devolviéndoles el valor que merecen. Porque tanto el teatro escolar como el teatro para la escuela debe ser un despertador de conciencias, una motivación para el desarrollo de las habilidades, un

empuje hacia la autonomía, un romper con los prejuicios y lo preestablecido, pero también debe ser valiente, creativo y libertador de un mañana mejor trabajando desde el presente.

\* *Los circuitos/área de venta*

Este es uno de los puntos aún por construir. Es cierto que el teatro hecho para bilingües no favorece la entrada de la compañía en circuitos nacionales y acceso a premios de reconocido prestigio. Esto puede hacer que la compañía quede rebajada de categoría y no ser reconocida en campos de investigación y crítica, juzgándose en ocasiones como teatro de segunda o meramente didáctico, limitando sus representaciones al ámbito escolar.

Premios como FETEN y MAX no apuestan por este tipo de obras, quedando fuera de sus selecciones. No obstante, creemos que es cuestión de tiempo la inclusión de obras guiadas en más de un idioma en estos circuitos y premios.

\* *Escenificaciones complejas e improvisación*

Debido al lenguaje, no sería buena idea un espectáculo basado en la improvisación, ya que pone en riesgo la comunicación y eso restaría sentido al acto espectacular. Sin embargo, pensamos que atreverse con espectáculos innovadores, con temáticas transgresoras, con una ruptura con lo clásico y las estructuras convencionales podría enriquecer aún más la experiencia. No pensamos que el idioma pueda constituir una barrera para ello. La mayoría de los grandes autores e investigadores de teatro infantil y juvenil de nuestro país, como Cervera (1982) o Matilla (entrevista con Ana Llorente. Recuperada del Centro de Documentación Teatral, INAEM, 2010), insisten en que el niño es capaz de entender mucho más de lo que creemos y no debemos tener miedo a experimentar y soñar con nuevas estructuras que quizás todavía no existan en el paradigma mental de la sociedad.

Además, si analizamos el consumo de los niños y jóvenes de hoy en día un gran porcentaje viene por canales de comunicación no convencionales. Los videojuegos y youtubers han abierto canales aún por explorar y de los que se pueden extraer nuevas ideas y tendencias. Dicen que todo está hecho, pero mientras haya creatividad siempre habrá nuevos senderos por explorar.

\* *Aprovechamiento escénico. La estética-estilística*

También podemos economizar en escenografía y vestuario si ampliamos la oferta de una obra teatral en distintos idiomas y/o distintos niveles. Esto es una ventaja, sobre todo para las empresas que no tienen un gran poder de producción, permitiendo poder hacer una mayor inversión estética-estilística ya que puedes sacarle un mayor rendimiento. También así podremos ampliar la vida útil de la propia obra, así como de su escenografía. Ahorrando también en espacio de almacenamiento.

\* *La importancia del símbolo*

Fischer-Lichte (1999) afirmaba que el teatro reúne en sí un conjunto de signos heterogéneos: lingüísticos, paralingüísticos, mímicos, vestuario, decoración, música, luces, etc., cada uno de los cuales manifiesta el significado de forma diferente, y se integra en el conjunto de la obra en formas también diferentes. Cualquier elemento puesto en un escenario se magnifica, una navaja no es sólo una navaja en escena. Todo está cargado de significado, condicionado en parte por la cultura y contexto social. Puesto que el teatro en lengua extranjera implica una mayor atención al símbolo, este debe ser tenido en cuenta y usado ventajosamente para transmitir nuestros objetivos.

\* *Nuevos canales comunicativos*

Como mencionábamos, este tipo de espectáculos crean nuevos vías de comunicación que favorecen su entendimiento. Cuando no dominamos el idioma tendemos a mantener todos nuestros sentidos despiertos captando y poniendo atención en cada detalle, porque eso nos ayudará a entender mejor, pero de igual manera nos ayuda a ser más receptivo emocionalmente. De tal forma que, esta absorción de cada símbolo, conseguirá que el núcleo de convección dramática nos llegue con mayor intensidad y que captemos la atmósfera y la belleza escénica no sólo visualmente sino con todos los sentidos.

\* *La creación de poéticas más allá del lenguaje*

Siguiendo la línea del párrafo anterior, este tipo de espectáculos también favorece a la creación de poéticas que van más allá de la palabra y que pueden ser captadas por los cinco sentidos. Aunque es evidente que el lenguaje es un objetivo intrínseco en nuestro espectáculo, la necesidad interpretativa más expresiva que textual ayuda a poner en juego este tipo de elementos que serán agraciados por nuestro público por su propia belleza y espectacularidad.

#### **4.3.2. Profesorado**

Tras hablar con varios profesores de primaria, se nos plantean una serie de factores que consideran a la hora de incluir un espectáculo dentro de su planificación anual y su programación curricular. Factores que las compañías deberían conocer y tener en cuenta a la hora de distribuir sus espectáculos, des esta manera podrán crear obras que se aproximen a su público con un mayor conocimiento de su situación y necesidades.

\* *Presión educativa*

Hoy en día el exceso de politización en la educación hace que los contenidos curriculares que los profesores deben incluir en sus clases sea muy grande, ya que los contenidos mínimos estatales crecen con los de las comunidades autónomas y con los del propio centro.

Esto genera un nivel de estrés en el profesorado que debe atender no sólo a los contenidos de sus asignaturas, sino también a los transversales, sin olvidar las celebraciones anuales que van en aumento y lo que una sociedad demasiado ocupada no puede atender. Antiguamente, las sociedades educaban en comunidad; sin embargo, hoy en día todo queda bajo la responsabilidad de los maestros.

Este estrés en ocasiones crea desmotivación o desinterés hacia este tipo de eventos por parte del profesorado, que van demasiado rápido como para detectar las numerosas ventajas que puede aportar. Con una colaboración más estrecha y adaptada a las necesidades del mismo conseguimos que esta perspectiva cambie.

Las compañías entrevistadas nos trasmítían que el hecho de incluir un material curricular atractivo y preparado para su puesta en práctica es un plus para tener al profesor motivado con el evento. Su satisfacción se traducirá en que deposite su confianza y se deje ayudar por propuestas externas. Lo que genera una rueda de acción que favorece el crecimiento del teatro para bilingües, así como su aprovechamiento.

\* *Adaptación al currículum*

La obra teatral debe adaptarse al currículum por varios motivos. El más importante es que sino se adapta a lo que el niño conoce difícilmente éste podrá entenderlo y disfrutarlo. Lo cual lo hace esencial. Todas las compañías bilingües con las que nos hemos entrevistado trabajaban codo con codo con docentes, realizando una labor conjunta. Juntos hacen labores de elaboración de materiales y concreción de vocabulario, tipo de conversaciones y otros elementos que facilitan enormemente a la hora de crear un espectáculo propio. De esta manera podemos simplificar su elaboración, creando una serie de pautas marcadas que nos mantendrán donde queremos estar sin perder la confianza del profesorado y contribuyendo a aquello que necesitan, sin tener que sacrificar nuestra labor artística.

\* *Planificación de aula*

Todos los docentes entrevistados coinciden en este punto. En educación la planificación es fundamental. Normalmente, las planificaciones se cierran de un año para el siguiente. Esto es lo ideal, para aquel profesor que está fijo en un centro y no va a moverse, como nos comentaba una de nuestras profesoras que trabaja en un centro concertado. A final de curso suelen saber los niveles que trabajarán el próximo año. Por lo que necesitarán tener la información de la oferta teatral a finales de mayo o durante el mes de junio para poderlo incluir en su programación del próximo curso.

Sin embargo, hay profesores que no saben dónde van a estar el próximo curso, ni el nivel al que se van a dirigir por lo que en mayo, junio sería demasiado pronto para planteare este tipo de actividades. Siendo septiembre la mejor época para ellos. Siempre hay otros casos, como las sustituciones e interinidades, pero en estos casos seguro que hay suficientes profesores en el centro como para tomar una decisión previa a este respecto. Además, será

la programación del profesor titular la que el interino deberá seguir, incluido este tipo de eventos.

Esto nos obliga a tener un planteamiento y un dossier de venta para estas fechas y no pretender que a última hora podamos ser adaptados a cualquier planteamiento curricular. La planificación y organización temporal es fundamental para ser profesionales.

\* *Comunicación con los docentes*

Hemos insistido enormemente en esta idea, pero es que la mayoría de los docentes entrevistados echan de menos la comunicación con la compañía para expresar qué dificultades encuentran en su alumnado y qué sería interesante incluir en la obra. Compañías como Teatring, basan su trabajo en la investigación. Han creado una base de datos de todas las evaluaciones obtenidas por los profesores que han pasado por sus espectáculos. De esta manera, al plantear el próximo curso tienen en cuenta los comentarios de ese año para mejorar su trabajo y adaptarlo mejor a las necesidades reales. Otra fórmula es la que realiza En la luna teatro, manteniendo una comunicación estrecha con el profesorado. Al tratarse de una compañía más pequeña que abarcan un ámbito menor pueden permitirse esta proximidad.

\* *Repetición de obras*

Es interesante tener en cuenta que las obras que el alumnado ya ha visto el año anterior pierden el interés para volver a verlas al año siguiente. Por lo que los ciclos teatrales, como nos comentaba Elena Valero (conversación personal, enero 2021), deberían ser de unos 3 años. Es decir, retomar una representación cada 3 años, de esta manera el grupo que pertenecía a ese ciclo o grupo de edad habrá salido de él. De esta manera, podríamos mejorar la fidelidad de nuestros espectadores, ya que saben que cada año tendremos algo nuevo con que sorprenderlos y que, tal y como hemos dejado latente con nuestra imagen de marca, no les defraudará.

\* *Lingüística y pronunciación ¿Deberían ser nativos?*

Hemos hablado de esto en el apartado anterior. No hemos detectado un criterio ecuánime y la ley no se pronuncia la respecto. Partimos de que ni siquiera el propio profesorado lo es, sí es cierto que se trata de proporcionar al alumnado experiencias que se aproximen al máximo a la realidad de la lengua. Sin embargo, no estamos dando una clase de lengua en sí y no podemos olvidar que se trata de disfrutar de la experiencia en otro idioma. Además de la dificultad que puede tener entender determinados acentos. Imagina que preparamos una obra para extranjeros y le hablamos en andaluz cerrado, probablemente estemos haciendo algo inaccesible para ellos.

Anecdóticamente, nos comentaba Elena Valero (comunicación personal, enero 2021) que los profesores solían sentirse agradecidos de que los actores fueran españoles porque al final de la obra suelen hacer un coloquio en el que los jóvenes quedan sorprendidos de que los actores son españoles y les sirve de motivación al poder verse reflejados en ellos.

\* *Motivación del alumnado*

Esto va a afectar al profesorado a la hora de decidir si hacer este tipo de actividades o no. Es cierto que cuanto más acostumbrados estén al lenguaje teatral más van a disfrutar de él y más motivados van a asistir a estos eventos.

La obligatoriedad que sufren los niños de tener que asistir con el resto de la clase a la obra que otra persona eligió para ellos, así como asistir con sus familias a lo que sus tutores de nuevo eligieron para ellos, puede causar rechazo y desmotivación. Propuestas como las que vemos en el próximo apartado pueden resolver este problema y cambiar esta perspectiva cuando vayan a ver un espectáculo en vivo.

#### 4.4. Plataformas de teatro en streaming

Teatring es una plataforma de teatro infantil y juvenil en streaming con una amplia oferta de producciones en diversos idiomas. Tal y como nos confiesa Elena Valero (entrevista personal, enero 2021), directora artística, su creación ha sido empujada por la pandemia.

“Con el nivel de trabajo habitual hubiera sido imposible la creación de este espacio”, nos comenta Elena.

El hecho de que se ha acelerado su advenimiento, no quiere decir que sean los primeros en crear un material semejante. El Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, INAEM, ya cuenta con una teatoteca, compuesta por un banco de datos de obras en streaming, sobre todo para estudiantes e investigadores de las artes escénicas. En Reino Unido, donde dan una especial importancia al teatro en la infancia y la juventud, ya llevan años funcionando plataformas parecidas.

Lo novedoso de Teatring es su doble perspectiva educativa y artística, dando oportunidades a un sector muy hundido por la pandemia y ofreciendo a los centros educativos un recurso en formato digital muy útil para la situación actual. Para ellos el marketing y la investigación es una sección más dentro de su trabajo, pese a buscar una alta calidad artística y dramatúrgica consideran que el teatro no debe quedar fuera del sistema de mercado predominante en la actualidad, por lo que la evaluación constante forma parte de su dinámica habitual. Cabría preguntarse si este tipo de plataformas, ¿son algo temporal o tienen suficiente que ofrecer como para sobrevivir a la pandemia?

Está claro que cuando surgió Canal+ en España nadie pensó que la televisión de pago a la carta llegara a ser tan popular como lo es hoy en día. Tras Netflix, el gran gigante creado en Estados Unidos, han surgido numerosas plataformas de televisión a la carta de pago, como Amazon Prime, HBO, Filmin, etc.

Es cierto que no podemos equiparar el teatro con la televisión, la emoción generada por un espectáculo en vivo jamás será reemplazable por su visionado en streaming. No podemos saber cómo será el mañana, pero sin duda podemos evaluar las ventajas e inconvenientes que el teatro en streaming proporciona para la sociedad de hoy.

Al preguntar a Elena Valero (entrevista personal, enero 2021) sobre lo que esta plataforma tiene que ofrecer a la sociedad del siglo XXI lo primero que nos subraya es que en el niño podrá al fin elegir qué quiere ver y no irá a ver la obra que otros hayan elegido para él. Este punto de autonomía es muy complejo en el teatro presencial y siempre ha sido muy discutido entre los expertos. Es obvio que el 100% de una clase no tiene por qué estar interesado en el mismo tipo de cosas ni gustarle las mismas representaciones, lo que puede generar el efecto contrario al deseado, hasta llegar al punto de que el niño odie el teatro. Esto no sólo ocurre en el ámbito escolar. Si profundizamos un poco en el ámbito familiar casi

siempre son los padres los que eligen lo que ir a ver y aunque tengan en cuenta el gusto de sus hijos será su cribado el que priorice. Con esta opción el niño podrá elegir sin el temor a que acceda a contenido no apropiado para él, sin necesidad de limitar su acceso.

También nos comenta Valero, que entre sus ventajas está la posibilidad de pausar, repetir y seccionar una obra. Esto lo podrá hacer el profesorado a su interés y también el niño siguiendo sus gustos. Esta posibilidad sería impensable en el teatro en vivo y no deja de tener sus puntos positivos. Ciento es que pierde la magia poética de lo efímero de una obra teatral. Hecho que en la situación actual queda un poco olvidado, pero que, intuimos, volverá cuando todo este período pase.

Otra ventaja importante de esta plataforma es su difusión. Obras de gran calidad podrán llegar a pueblos pequeños donde por motivos económicos sería inviable su representación, despertando inquietudes en niños que de otra manera nunca hubieran tenido contacto con este tipo de teatro. Este matiz nos parece muy interesante teniendo presente la cantidad de escuelas rurales y lugares aislados que existen en España y cómo puede hacer crecer niveles culturales en estas zonas, así como el amor hacia el arte, las emociones y las expresiones artísticas; que, por otro lado, parecen ser las grandes olvidadas dentro del sistema educativo, que se centra en la lengua y las matemáticas.

Los principales inconvenientes que vemos con esta plataforma y que igualmente hemos hablado con Elena Valero son: por un lado, el riesgo de devaluación laboral del actor, ya de por sí muy dañado hoy en día; y por otro lado, la pérdida de la belleza del espectáculo en vivo. La atmósfera, la piel erizada, la vivenciación de un acto, todo esto está en entredicho en un producto digitalizado. Sin embargo, nadie dijo que la existencia de uno significara la desaparición del otro. Creemos que el teatro en streaming es una evolución en el mundo teatral que no tiene por qué trabajar en contra del teatro convencional sino a su favor, generando nuevos espectadores, nuevos amantes del teatro y acercándolo más a la sociedad de hoy en día que parece desligada de uno de los artes más antiguos de la humanidad.

Es cierto que es un camino donde queda mucho por andar, comenzando por reglar las condiciones laborales de las compañías, derechos de imagen, etc. Es importante trabajar en su difusión y en su entendimiento, lejos de ser un enemigo para el sector. Por supuesto, tenemos que ver si el futuro nos da la oportunidad de hacer crecer el teatro y no sólo el cine entre la población.

## 5. Conclusiones

Concluimos satisfechos con la reflexión y análisis que se ha llevado a cabo en este trabajo, cumpliendo con lo que se planteó como su leitmotiv, que no es otro que la de dar a conocer y analizar un teatro que queda invisibilizado dentro del teatro infantil y juvenil. El teatro para bilingües, como hemos preferido llamarlo, que nace de la necesidad de experiencias motivadoras en el control y manejo de diversas lenguas. Sin embargo, va más allá de su objetivo lingüístico, ofreciendo experiencias artísticas completas.

¿Por qué al teatro destinado a la escuela no se le da el rigor que merece? ¿Acaso no genera las bases de los futuros consumidores y creadores artísticos? “Existe una necesidad social de crear espectadores sensibles desde la infancia” (López, 2011, 9). Es algo que venimos reflexionando desde el principio. Cuya crítica ha sido mencionada por todas las compañías y cuya necesidad es conocida por toda la comunidad educativa. Con este trabajo de investigación pretendemos activar un flujo científico y académica acerca de este arte que tiene mucho por decir. Prueba de ello es que llega a miles de niños y jóvenes cada año. La necesidad de su existencia va más allá de los reconocimientos. Valero (comunicación personal, enero 2021) reconocía que era tanta la demanda por parte de escuelas y ayuntamientos que en su productora nunca invirtieron esfuerzos en su propio marketing para darse a conocer como lo que son, una productora teatral de innovación.

Es por eso que nos ha parecido oportuno hacer un barrido histórico sobre la relación del teatro y la educación. Dos mundos que se han ido entrelazando y cuya combinación enriquece a ambos. En esta trayectoria se han generado vínculos que permanecen hasta hoy. No obstante, viendo este análisis reconocemos la ausencia de literatura especializada, no sólo de textos de teatro infantil y juvenil, sino de estos en lengua extranjera adaptados a los distintos niveles de aprendizaje que marca el CEFR. De igual forma cabe destacar que se tratan de dos variables vivas en constante evolución.

En esta sociedad cambiante, se valora enormemente el conocimiento de las lenguas y se invierte cada día más recursos en crear una población plurilingüe. Por lo que es interesante resaltar que se trata de un camino en el que tan solo se ha comenzado a andar. La demanda es elevada y creemos que puede convertirse en una especialización artística como lo es el teatro gestual o el teatro de títeres, haciendo de la diversidad lingüística una ventaja expresiva y generando canales de comunicación innovadores.

Las leyes educativas abogan por ello, al igual que las nuevas tendencias educativas hacen del teatro una herramienta de gran valía. Hemos evaluado alguna de estas tendencias y cómo podemos utilizarlas a nuestro favor a la hora de crear un espectáculo para bilingües. Con ello nos gustaría servir de guía y motivación a compañías que están pensando en dar el salto a este tipo de teatro.

Por otro lado, sabemos que el teatro es un canal de comunicación y conocimientos que ha sido muy valorado en el aprendizaje de las lenguas, como vimos en el apartado 2.3. Pero que su estudio se ha centralizado en el punto de vista del docente y del teatro de los niños (siguiendo la nomenclatura de Cervera, 2006). Es hora de invertir los esfuerzos en la creación de un sector artístico de calidad y profesionalidad del que se hable en el ámbito científico. Con ello no queremos decir que no existan compañías de calidad en este sector, sólo que se habla poco de ellas. De igual modo sucedió con el teatro infantil y juvenil que aún hoy le quedan secuelas de lo que por muchos años ha sido un teatro de segunda.

Gracias a autores como Luis Matilla, José Luis García Barrientos, entre otros, hemos podido establecer una serie de características a tener en cuenta a la hora de crear o analizar un espectáculo infantil y juvenil y vemos que el tema del lenguaje no tiene por qué ser una barrera para alcanzar los objetivos fijados. De hecho, son muchos los elementos expresivos que rodean a una obra y que, en las de este tipo, son potenciados. Dando importancia al símbolo y fomentando la escucha activa desde los cinco sentidos.

También hemos querido profundizar en el concepto de teatro bilingüe y teatro en lengua extranjera, convergiendo en el teatro para bilingües y en la necesidad de alentar y constituir compañías bilingües que puedan satisfacer las necesidades reales de la sociedad del siglo XXI. Para ello, será necesaria una labor de análisis y evaluación por parte de las compañías, desde el punto de vista espectacular al igual que educativo. Lo que obliga a marcarse objetivos en ambos ámbitos y para lo que consideramos esencial una relación y una colaboración entre expertos de ambos lados. La estructura, dicción y ficción son esenciales tanto como su correlación espacio-tiempo y ritmo. Los personajes son clave en un teatro que debe estar cargado de expresividad y que exige una buena técnica interpretativa. Además, requiere un apoyo didáctico que ninguna compañía podría crear sin conocimientos pedagógicos.

Tras reflexionar sobre todo esto y establecer una serie de factores que componen los principales beneficios y limitaciones de este tipo de teatro desde distintas perspectivas nos

damos cuenta de que: el teatro para bilingües *ha venido para quedarse*, frase muy comentada en nuestros días con un contenido emocional totalmente opuesto y que nos complace poder emplear en esta ocasión. Y es que no podemos olvidar que nos encontramos en tiempos de pandemia. Rodeados de incertidumbres nos hemos aventurado a hablar también de ello y de la transición que se está haciendo en el teatro creándose plataformas de teatro en streaming, que nos permiten seguir disfrutando del arte. Aunque no sin echar de menos a aquel que volverá para mantenernos vivos. Pese a ello, esta nueva fusión entre teatro y tecnología abre una puerta aún por explorar, consiguiendo llegar a cualquier parte del mundo y eliminando las barreras espacio-tiempo. Lo cual nos hace creer que un teatro especializado en el aprendizaje de las lenguas forma parte de un nicho de mercado esperando a ser cubierto.

No, no creemos que sea una moda pasajera que unos cuantos se han atrevido a experimentar, sino que un día compañías como Teatring, En la luna, Theatre4Schools, La Tourné, La íntegra, Luminaria, entre otras muchas, constituirán una referencia que permita seguir avanzando en esta poderosa conexión entre teatro y educación. Plantamos así una semilla que comienza a germinar.

Cerramos este trabajo no con un adiós, sino con un hasta pronto porque somos conscientes de que queda mucha investigación por realizar, de la cual hablamos en el apartado de limitaciones y prospectiva. Tal y como comenzamos nos gustaría concluir con una frase que ha sido fuente de inspiración de este trabajo para alguien que ama la infancia y el teatro.

*“Porque si un niño toca el teatro con la mano, tiene una conexión viva y cálida con el personaje y con el actor.” Matilla*

## 6. Limitaciones y Prospectiva

Llegados a este punto nos gustaría comenzar agradeciendo a todas y cada una de las personas que han colaborado en que este trabajo sea posible con su sabiduría y experiencia, además de la buena disposición que hemos encontrado tanto en el sector educativo como en el artístico. Han sido muchas las fuentes consultadas, pero nada como la voz de la experiencia para iluminar un trabajo de esta índole.

Debemos reconocer que ha sido un camino largo no exento de incertidumbres, contratiempos y dudas. Las principales limitaciones que nos hemos encontrado han sido provocadas por la pandemia que no nos ha permitido el acceso a determinado material. Para las entrevistas nos hemos valido de métodos digitales ya que ha sido imposible hacerlas de forma presencial, privándonos de poder ver lugares de trabajo, ensayos y recursos empleados por las compañías. Aunque internet siempre es una fuente inagotable también tiene sus limitaciones. Sin embargo, gracias a ello hemos descubierto nuevos caminos de investigación, además de darnos cuenta de que el ser humano se hace más fuerte ante las adversidades.

Hay algunos aspectos más que nos han supuesto una barrera. Por un lado, la falta de estudios y escritos por parte de compañías sobre esta categoría. Y por otro, la dificultad para poder acceder a obras y ensayos. Lo cual, finalmente, nos ha llevado por una línea de investigación más teórica.

Finalmente, podemos decir que aunque ha significado un arduo trabajo, creemos que todas y cada una de las circunstancias han contribuido a favorecer el resultado final de este trabajo fin de máster. No obstante, como hemos repetido hasta la saciedad nos queda mucho por decir. El tiempo y extensión no nos ha permitido abarcar aspectos que nos parecen muy interesantes y sobre los que sería interesante seguir indagando. A continuación, paso a comentar alguno de ellos a los que quizás podamos dedicar tiempo más adelante o quizás puedan inspirar al lector para hacerlo, lo cual sería motivo de orgullo por nuestra parte.

Comencemos hablando de partes específicas del teatro para bilingües, como el tema de la pronunciación y la coherencia en cuanto a las expresiones o su necesidad de adaptarlas para su entendimiento. Y cómo esto puede o no afectar al fin cultural que se plantea este tipo de teatro, que no es un curso de idioma sino una experiencia integradora entre un

idioma y su cultura. Sin menospreciar los estudios relativos a los procesos cognitivos de adquisición de un idioma que pueden dar pistas de gran valor a la hora de escribir y montar este tipo de espectáculos. Así como la necesidad de generar literatura dramática necesaria para ello, cuestionándonos si debería de ser creada desde el idioma nativo o permitirnos adaptar desde la perspectiva del extranjero.

Dentro de estas partes específicas nos planteamos dudas acerca de si sería posible establecer unas fases de creación para este tipo de espectáculos. Fijándonos en las establecidas por autores como Hormigón, pero incorporándoles especificidades que sería interesante tener en cuenta como la creación de materiales didácticos y en qué punto incorporarlos. También podríamos incorporar reuniones de especialistas que favorezcan lo visual en escena, reforzando la acción. Todo con la intención de crear un recurso guía para compañías teatrales.

Retomando el tema del material didáctico, se nos plantea el estudio acerca de qué debería contener, cómo complementarlo de forma virtual y cómo debe mantener una concordancia con la estética y estilística de la compañía y la obra. Tal y como sucede con otros elementos como cartelería, dossier, programa de mano, etc. Ya que sería necesario diseñar un material de calidad. Al mismo tiempo, creemos que se podría establecer un formato base que sirviera de guía nuevamente, para todas aquellas compañías que deseen incrementar la calidad de sus espectáculos, no sólo en escena sino también fuera de ella. Lo que nos deja mucho por conocer acerca de recursos digitales, también muy recomendables dentro y fuera del escenario.

¿Y qué pasa con la literatura? Parece que todo se limita a la puesta en escena, pero no debemos olvidar la labor del dramaturgo y del dramaturgista. Más compleja, si cabe, para crear un guión literario que se adapte a distintos niveles de conocimiento de la lengua a la vez que incluya los contenidos curriculares trabajados en las aulas y que se trate de una historia interesante y de calidad. Dicho así parece una labor casi imposible. Por eso consideramos que su estudio sería interesante para descubrir nuevos autores que se atreven a aceptar el reto. Nos consta que en este sentido hay muy poco publicado y las compañías deben crear sus propios textos o hacer adaptaciones, corriendo el riesgo de perder calidad. Muchas compañías tiran de clásicos, pero aún así es necesario una adaptación. Además de la necesidad de avanzar en las temáticas y los roles.

En lo relativo a la interpretación se nos plantean varias dudas. Por un lado, cuáles serían las mejores técnicas y estrategias interpretativas para este tipo de teatro y si sería posible llevarlo a cabo en un formato más vanguardista. Un reto creativo en el que nos encantaría embarcarnos. Casi tanto como en la creación de espectáculos realmente bilingües, guiados en dos idiomas de forma simultánea sin necesidad de traducción. El cual será nuestro próximo paso a seguir, la experimentación con espectáculos bilingües que podamos documentar y evaluar, desde dentro y desde la respuesta del público. Como dice El Principito, “todo final es el principio de algo nuevo” (Saint-Exupéry, 1943).

## Referencias bibliográficas

### Bibliografía básica

- AHUMADA, L. (2013). Las vanguardias del siglo XX en el Teatro Infantil y Juvenil Español. *Ñaque*, 74, 8-22. <https://zuazaluis.wordpress.com/2013/03/23/las-vanguardias-del-siglo-xx-en-el-teatro-infantil-y-juvenil-espanol/>
- ALMODÓVAR, M.A. y OTROS (1987). *Teatro de, por, para,... los niños*. Madrid: Acción educativa.
- ARRÓNIZ, O. (1977). *Teatro y escenarios del siglo de Oro*. Madrid: Gredos.
- BERCEBAL, F., LAFERRIÈRE, G., PRADO, D. Y MOTOS, T. (2001). *Sesiones de trabajo con los pedagogos de hoy*. Ciudad Real: Ñaque.
- BOAL, A. (2002). *Juegos para actores y no actores*. Barcelona: Alba Editorial.
- BLOOM, B.S. y KRATHWOHL, D. R. (1956). *Taxonomy of Educational Objectives: The Classification of Educational Goals, by a committee of college and university examiners*. Handbook I: Cognitive Domain. NY, NY: Longmans, Green.
- BROOK, P. (1993). *El espacio vacío*. Barcelona: Península.
- CAÑAS, J. (1984). *Actuar para ser*. Jaén: Fundación Paco Natera.
- CERVERA, J. (1982). *Historia crítica del teatro infantil español*. Madrid: Editora Nacional.
- COUNCIL OF EUROPE. (2006). *Common European Framework of Reference for Languages: Learning, teaching, assessment*. Bruxelles: Cambridge University Press.
- CUTILLAS, V. (2015). El teatro y la pedagogía en la historia de la educación. *Tonos digital*, 28, 1-31. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4952441>
- GARDNER, H. (1994). *Estructuras de la Mente. La Teoría de las Inteligencias Múltiples*. México: Fondo de cultura económica. (Título original: Frames of Mind. The Theory of Multiple Intelligences. Publicado en 1983).
- GARCÍA BARRIENTOS, J.L. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro*. México, D.F.: Paso de Gato.

- GÓMEZ, G. Y ORTIZ, A.M. (2020). El teatro para la infancia y la juventud en los márgenes de un territorio inexplorado. *Talía*, 2, 1-3. <http://dx.doi.org/10.5209/tret.70369>
- HILLYARD, S. (2010). Drama and CLIL: The Power of Connection. *Humanising. Language Teaching*, 12(6). <http://www.hltmag.co.uk/dec10/sart10.rtf>
- LAFERRIÈRE, G. (1997). *La pedagogía puesta en escena*. Ciudad Real: Ñaque.
- LÓPEZ, X. (2011). *Tocar el teatro con las manos o el teatro para niños de Luis Matilla*. Madrid: ASSITEJ.
- MORA, F. (2013). *Neuroeducación*. Madrid: Alianza.
- MATILLA, L. (2003). Teatro para niños. Reflexiones de un autor. *Las puertas del Drama*, 14, 4-9. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4181652>
- MUSZYNSKA, A. (2012). Drama Method and Corpus Linguistics in CLIL: the power of connection. An example of practical application in action research project “Lord of the Flies” for Secondary school level. *Breeze, R., Jiménez, F., Llamas, C. Martínez, C., & Tabernero, C. (eds.) Teaching approaches to CLIL / Propuestas docentes en AICLE*, 235-248. Pamplona: Universidad de Navarra. <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/27589/1/Muszynska.pdf>
- NICOLÁS, S. (2011). El teatro como recurso didáctico en la metodología CLIL: un enfoque competencial. *Encuentro*, 20, 102-108. <https://core.ac.uk/download/pdf/58908962.pdf>
- NICOLÁS, S. Y TORRES, J.J. (2015). *Drama and CLIL: a new challenge to the teaching approaches in bilingual education*. Bern: Peter Lang.
- OLIVA, C. Y TORRES, F. (1990). *Historia básica del Arte Escénico*. Madrid: Cátedra.
- OSORIO, A. Y otros (2014). *El teatro va a la escuela*. Madrid: Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (EOI).
- PAVIS, P. (1987). *Diccionario del Teatro*. [libro digital] Wilku. Espaebook. <https://espaebok.mobi/diccionario-del-teatro/>
- SÁNCHEZ, L. (2007) Teatro y educación. *IACAT. Recrearte*, 7 (sección III). <http://www.iacat.com/Revista/recrearte/Indice07.htm>
- SANTOS, A. (1998). *La escritura dramática*. Madrid: Castalia.

SMITH, S. (1984). *The Theatre Arts and the Teaching of Second Languages*. London: Addison-Wesley.

TORRES NÚÑEZ, J.J. (1995). *Teatro inglés para estudiantes españoles. Cuatro proyectos andaluces con instrucciones para su puesta en escena*. Almería: Universidad de Almería.

WESSELS, C. (1987). *Drama*. Oxford: Oxford University Press.

### Bibliografía complementaria

ANDRADE, A. (2011) *Comenio: Aportes pedagógicos*. Trabajo Fin de Estudios. Universidad Pedagogía Nacional: México. <http://200.23.113.51/pdf/27884.pdf>

BAÏDAK, N., LUISA, M., MÍNGUEZ, G. & OBERHEIDT, S. (2006). Content and Language Integrated Learning (CLIL) at Schools in Europe. Brussels: Eurydice.

BERBER, D. (1997). El teatro como participación viva. *Centro Virtual Cervantes. ASELE, Actas VIII*, 151-157. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=891265>

BRECHT, B. (1948. Traducción de 1991). *El pequeño Organon para el teatro*. Sevilla: Editorial Don Quijote.

CAMPOS, A.L. (2010). Neuroeducación: uniendo las neurociencias y la educación en la búsqueda del desarrollo humano. *La educ@ción revista digital*, 143, 1-14. <http://kdoce.cl/wp-content/uploads/2017/10/DOC1-neuroeducacion.pdf>

CAÑAS, J. (1994). *Didáctica de la expresión dramática*. Barcelona: Octaedro.

CHOMSKY, N. (1968). *Language and Mind*. New York: Harcourt Brace and World.

COYLE, D. (2007). Content and Language Integrated Learning: Towards a connected research agenda for CLIL pedagogies. *International Journal of Bilingual Education and Bilingualism* 10(5), 543-562. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.2167/beb459.0>

COYLE, D., HOOD, P. and MARSH, D. (2010). *CLIL: Content and Language Integrated Learning*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

DAVIES, P. (1990). The use of drama in English Language Teaching. *TESL Canada Journal*, 8 (1), 87-99. <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ420165.pdf>

DELORS, J. Y otros (1996). *La educación encierra un tesoro. Informe a la UNESCO de la Comisión Internacional sobre la Educación para el siglo XXI*. Madrid: Santillana-UNESCO

EUROPEAN UNION (2009). Council conclusions of 12 May 2009 on a strategic framework for European cooperation in education and training. *Official Journal of the European Union, 2009/119/02*. Bruxelles. [http://eurlex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/PDF/?uri=CELEX:52009XG0528\(01\)&from=EN](http://eurlex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/PDF/?uri=CELEX:52009XG0528(01)&from=EN)

FISCHER-LICHTE, E. (1999). *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco Libros.

GALAZKA, A., MUSZYNSKA, A., & URPI, C. (2017). Teacher Education through Drama. CLIL Practice in the Spanish Context. Formación del profesorado a través de la dramatización: Práctica en el aprendizaje integrado de Lengua y Contenido en el contexto español. *Estudios sobre educación*, 32, 179-195 <https://doi.org/10.15581/004.32.179-195>

GARCÍA BARRIENTOS, J.L. (2007). *Análisis de la Dramaturgia. Nueve obras y un método*. Madrid: Fundamentos-Resad.

GONZÁLEZ DÍAZ, L. (1987). *El Teatro. Necesidad humana y proyección sociocultural*. Madrid: Ed. Popular.

HOLA CHAMY. C. (2016, 7 de enero). ¿Es el monolingüismo el analfabetismo del siglo XXI? BBC News. [https://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/01/160106\\_monolinguismo\\_analfabetismo\\_siglo\\_xxi\\_ch](https://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/01/160106_monolinguismo_analfabetismo_siglo_xxi_ch)

HORMIGÓN, J.A. (1991). *Trabajo dramatúrgico y puesta en escena* (Vol. I y II). Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

LÓPEZ, R. (2013). Historia de la escuela y cultura escolar. Dos décadas de fructíferas relaciones. La emergente importancia del estudio sobre el patrimonio escolar. *Cuestiones pedagógicas*, 22, 17-42. [https://institucional.us.es/revistas/cuestiones/22/art\\_1.pdf](https://institucional.us.es/revistas/cuestiones/22/art_1.pdf)

MENÉNDEZ, J. (2005). Teatro e Iglesia en el siglo XVI: de la reforma católica a la contrarreforma del Concilio de Trento. *Criticón*, 94-95, 49-67. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1374951>

MANTOVANI, A. & MORALES, I. (2009). *Juegos para un taller de teatro*. Bilbao: Artezblai.

- MARSH D. Y LANGÉ, G. (2000). *Using Languages to Learn and Learning to Use Languages.* Finland: University of Jyväskylä.
- MARSH, D. (2002). *CLIL/EMILE- The European Dimension: Acts, Trends and Foresight Potential Public Services.* Public Services Contract DG EAC: European Commission.
- MARTUCCI, L. (2015). CLIL, Cooperative Learning and Theatre as Active methodologies in learning languages. *Formazione & Insegnamento XIII-2-2015.* ISSN 1973-4778.  
[https://doi.org/107346/fei-XIII-02-15\\_07](https://doi.org/107346/fei-XIII-02-15_07)
- NICOLÁS, S. (2011). El teatro como recurso didáctico en la metodología CLIL: un enfoque competencial. *Encuentro,* 20, 102-108. <https://core.ac.uk/download/pdf/58908962.pdf>
- SAINT-EXUPÉRY, A. (2001. Original 1943). *El Principito.* Madrid: Salamandra.
- TEJERINA, I. (1993). *Estudio de los textos teatrales para niños.* Santander: Universidad de Cantabria.
- TEJERINA, I. (2007). Panorama histórico del teatro infantil en castellano. *Teatro Infantil. Del texto á representación.* 57-84.