



Universidad Internacional de La Rioja
Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades

Máster Universitario en Gestión y Emprendimiento de
Proyectos Culturales

**Actividad pedagógica en torno a la
representación de una pieza teatral para
público juvenil**

Trabajo fin de estudio presentado por:	José Luis Verguizas Moguer
Tipo de trabajo:	Propuesta de intervención
Director/a:	Javier Gomáriz Zarapico
Fecha:	10/07/2024

Resumen

Basándonos en nuestra creencia del poder transformador del teatro como herramienta plena e idónea para incidir en las estructuras de una sociedad, queremos llevar a cabo un proyecto cultural de intervención donde, mediante la labor de la compañía de teatro madrileña La Infinita Producciones, compuesta por profesionales procedentes del ámbito de las artes escénicas y el trabajo social, abarquemos una serie de actividades en torno a la producción y exhibición de una pieza teatral denominada *Polaris*, enfocada al público juvenil y adolescente, y donde, mediante el uso de diferentes herramientas, recursos y estrategias inherentes al campo de la pedagogía y el trabajo social, nos sirvamos del hecho teatral, y las posibilidades que ofrece este arte como lugar de comunión y encuentro entre personas, para visibilizar y debatir sobre diversos temas, perspectivas y problemáticas presentes en el día a día de esta tipología de público. Todo ello, orientado a la transmisión de valores basados en la asertividad, la empatía y la comunicación, siempre desde un punto de vista lúdico y ameno.

Palabras clave:

Teatro, valores, adolescencia, pedagogía, encuentro.

Abstract

Based on our belief in the transformative power of theatre as a full and ideal tool to influence the structures of a society, we want to carry out a cultural intervention project where, through the work of the Madrid-based theatre company La Infinita Producciones, composed of professionals from the field of performing arts and social work, we cover a series of activities around the production and exhibition of a theatrical piece called Polaris, focused on youth and adolescent audiences, and where, through the use of different tools, resources and strategies inherent to the field of pedagogy and social work, we will use theatre and the possibilities offered by this art as a place of communion and encounter between people, to make visible and debate on different themes, perspectives and problems present in the daily life of this type of audience. All of this is aimed at transmitting values based on assertiveness, empathy and communication, always from a playful and entertaining point of view.

Keywords

Theatre, values, adolescence, pedagogy, encounter.

Índice de contenidos

1.	Introducción	6
1.1.	Justificación.....	7
1.2.	Objetivos del TFE.....	8
2.	Marco teórico y estado de la cuestión	9
2.1.	El Teatro como elemento de cambio en la historia reciente.....	9
2.1.1.	La Barraca, teatro y nada más que teatro	9
2.1.2.	El <i>Distanciamiento Brechtiano</i> y su legado hasta nuestros días	14
2.1.3.	El Teatro Foro como elemento sanador	17
2.1.4.	Nuevos caminos: el Teatro Aplicado	20
2.2.	Hacia la contemporaneidad o estado de la cuestión.....	23
2.2.1.	El Teatro en los modelos educativos españoles de los últimos años	23
2.2.2.	Focos actuales comprometidos con el teatro juvenil.....	25
3.	Diseño metodológico.....	35
3.1.	Fase I. Guía didáctica en el aula.....	36
3.2.	Fase II. Asistencia a la representación	37
3.2.1.	Características del espectáculo <i>Polaris</i>	37
3.2.2.	Desarrollo: presentación, exhibición y coloquio	38
3.3.	Fase III. Pedagogía teatral en el aula	39
3.3.1.	Actividades.....	40
3.4.	Cronograma de producción	43
3.4.1.	Preproducción.....	43
3.4.2.	Producción y gira	43
3.5.	Recursos (perspectiva, personal y espacios necesarios)	44
4.	Conclusiones	47

5. Limitaciones y Prospectiva	49
Referencias bibliográficas.....	52
Anexos.....	57

En este tipo de canción, el niño reconoce al personaje y, según su experiencia visual, que siempre es más de lo que suponemos, perfila su figura. Está obligado a ser un espectador y un creador al mismo tiempo,

¡y qué creador maravilloso!

Federico García Lorca. (García Lorca, 1928)

1. Introducción

Con más de quince años de experiencia en diferentes compañías enfocadas a la producción de piezas teatrales para chicos y chicas de instituto (secundaria y bachillerato), he observado ciertas carencias o enfoques limitantes que el propio gremio teatral ostentan a la hora de dirigirse a este nicho de espectadores.

En muchas ocasiones, nuestras producciones tienen una orientación ambigua y, en otras tantas, carecen de rigor o compromiso con el público aludido. Sé de compañías que deciden su repertorio basándose más en la programación pedagógica de los centros escolares, que en el propio afán creativo de levantar una pieza teatral útil y atractiva para el alumnado. Resultado de ello, es la aparición de obras insulsas, poco maduras y normalmente anquilosadas en dramaturgias convencionales, sin apenas revisión o intención de actualización. Otras que, para acceder a este nicho, se limitan a recortar sus obras sin apenas rigor o revisión (una escena aquí y otra allá) para adecuarla al tiempo estipulado de 50 minutos y así poder introducirlas en estos circuitos. Por último, las hay que ni si quiera se plantean un enfoque concreto, pues les es suficiente con tener los contactos necesarios con los que entrar en dichas redes de distribución, siendo el rédito económico el único aliciente para trabajar para adolescentes.

Por todo ello, considero sumamente necesario empezar a proponer nuevas dinámicas a la hora de hacer teatro juvenil y adolescente, creando propuestas específicas para ellos, donde la pieza artística actúe como un espejo en el que el alumno/a se pueda ver reflejado y donde el hecho teatral se convierta en un vehículo generador de estímulo, curiosidad, toma de conciencia y, por encima de todo, reflexión, pues somos conscientes de que estamos ante un

público donde la respuesta más constructiva casi siempre viene precedida por una pregunta bien enfocada.

Por último, argumentar que, en torno a la representación, se englobarán un número de actividades, asimilando técnicas pedagógicas, previas, durante y posteriores a la representación, propiciando la indagación en el mundo juvenil y dando cabida a la expresión, el debate y la asertividad, siempre aprovechando el encuentro entre seres humano inherente al hecho teatral.

1.1. Justificación

Fruto del desconocimiento y prejuicio general, el teatro puede parecer una disciplina poco interesante y carente de atractivo para gran parte de la sociedad española actual, donde, en muchas ocasiones, el único reclamo hacia estas manifestaciones está relacionado con el ocio.

Como ya hemos dicho, en el caso del teatro enfocado al público juvenil y adolescente, incide, además, la falta de una oferta especializada y rigurosa que se esfuerce por ser atractiva y seductora.

Ante esta situación, defendemos que nuestra propuesta de intervención es una ocasión perfecta para acercar, dar a conocer, poner en valor y crear el interés del público juvenil y adolescente hacia el género teatral, apostando por la idea de formar espectadores/as críticos desde edades tempranas, para que se convierten en el público orgánico del futuro.

Recogemos, a través de las acertadas palabras del profesor Motos, la perspectiva que va a marcar nuestra filosofía a la hora de acometer nuestra labor:

El teatro, entendido como materia de enseñanza en la Educación Secundaria Obligatoria, no debe consistir solamente en "hacer y ver teatro". Tampoco debe considerarse como un cuerpo de conocimientos sobre la historia y la literatura dramáticas y sobre las técnicas actorales. En esta etapa educativa, hay que optar por enfoques más flexibles y didácticamente más ricos, centrados en el proceso de investigación y aprendizaje, en el proceso de compartir y aportar ideas y en el proceso de creación. (Motos, 2009, p. 7)

Teniendo en cuenta esto, y sabedores del material humano al que nos vamos a dirigir; es decir, personas inmersas en un proceso de definición de identidad frente al mundo que los rodea al mismo tiempo que experimentan cambios fisiológicos, morfológicos, psicológicos y emocionales, con la consiguiente readaptación a sus cuerpos que ello conlleva (Ruibérriz, 2022, p. 3), nuestra intención es proponer una actividad que sirva para fomentar, por un lado, el pensamiento lógico, abstracto, hipotético y reflexivo en ellos/as y, por otro, estimular la capacidad emocional a través de la incorporación de temas y conceptos complejos a su mundo interior, combatiendo la posible timidez, introversión y contradicción emocional, naturales de esta etapa vital.

1.2. Objetivos del TFE

Objetivos generales:

Diseñar una actividad teatral enfocada a público juvenil, con fines pedagógicos y basado en valores actuales con la representación de una pieza teatral como eje transversal.

Objetivos específicos:

- Producir una pieza teatral enfocada al público juvenil llamada *Polaris*, cuya trama reflexiona y visibiliza la situación de estrés que existe en torno a la “toma de decisiones” en edades juveniles.
- Elaborar una serie de actividades pedagógicas que enriquezcan la comprensión y asimilación de los temas expuestos en la representación teatral, mediante técnicas socio teatrales y herramientas de intervención social antes, durante y después de la función.
- Fomentar en el espectador juvenil el aprendizaje autónomo, la observación, el análisis, el pensamiento crítico, la curiosidad y la interpretación de una realidad compleja a partir de su participación activa en la actividad pedagógica, a partir de tres fases bien definidas: preparación previa a la representación, asistencia y visualización de la representación y posterior encuentro con el público y, por último, visita al centro escolar con la intención de debatir, analizar, reflexionar y propiciar la participación activa del alumnado, con la obra como telón de fondo.

- Proporcionar hábitos culturales innovadores a partir del uso de las TIC, ofreciendo herramientas al alumnado para identificar, tomar conciencia y asumir las emociones que el espectáculo, y la propia actividad, pueda producir en ellos/as, con la intención de incidir y desarrollar en su capacidad emocional.

2. Marco teórico y estado de la cuestión

2.1. El Teatro como instrumento de cambio en la historia reciente

Para realizar este apartado y con el objeto de asentar las bases de lo que hoy puede ser nuestro actual *Teatro en Valores*, al que nos vamos a referir durante nuestro análisis, vamos a poner de relevancia una serie de momentos históricos, pertenecientes al siglo pasado, donde el teatro ha sido esgrimido como una herramienta cultural, instructiva, directa y sin ambages, entremezclado, por diferentes motivos, con el ámbito social.

Cada momento referido en estas líneas ha contribuido a luchar contra el analfabetismo, la inconsciencia, el desconocimiento o, incluso, a visibilizar problemáticas sociales, con la intención de proponer preguntas y soluciones a un gran abanico de cuestiones, siempre, desde el escenario y la práctica teatral.

Por su alto compromiso social, acuñando una mirada de alto calado pedagógico, y una creencia sin ambages en la idea de que el teatro puede remover las estructuras sociales de un pueblo hasta convertirlo en un grupo sociocultural mucho más empático, unificado, rico en valores y, por tanto, evolucionado, citaremos estos movimientos teatrales que han pretendido arrojar luz donde reinaba la oscuridad en sus referidos momentos históricos.

2.1.1. La Barraca, teatro y nada más que teatro

Por identidad territorial y cercanía temporal, empezaremos citando uno de los proyectos más ilusionantes y prósperos, a la vez de utópicos, que se han llevado a cabo en España a lo largo de toda su historia reciente en relación al teatro como eje educativo, y del que, aún en la actualidad, muchas compañías teatrales contemporáneas siguen bebiendo, buscando la asimilación de su modelo y componiendo las mismas líneas de acción. Hablamos, por supuesto, de la compañía de teatro de repertorio La Barraca.



Ilustración del artista Carlos Bautista. Instagram @carlos_bg99 Fuente: Reina, 2021.

Como alega Reina (2021) en su artículo *Misiones Pedagógicas y La Barraca, la utopía cultural que quiso revolucionar España*, La Barraca es un proyecto pedagógico que nace en 1931 impulsado por el escenógrafo, escritor y director de teatro y cine Eduardo Ugarte y el poeta y dramaturgo Federico García Lorca, donde a raíz de una admiración mutua, una férrea amistad y una mirada equivalente en lo referente a la concepción de lo que debe ser el teatro y su funcionalidad, y, sea importante también decirlo, gracias al apoyo gubernamental de la II República con una subvención de cien mil pesetas, consiguen levantar este proyecto consistente en la creación de una compañía teatral de repertorio a partir de un grupo estable de intérpretes con la intención de llevar y difundir piezas teatrales, en su mayoría textos perteneciente al Siglo de Oro español, arte y cultura por los rincones más recónditos de la geografía nacional.

Según reza su manifiesto fundacional:

El Teatro Universitario se propone la renovación, con un criterio artístico, de la escena española. Para ello se ha valido de los clásicos como educadores del gusto popular; nuestra acción, que tiende a desarrollarse en las capitales, donde es más necesaria la acción renovadora, tiende también a la difusión del teatro en las masas campesinas,

que se han visto privadas desde tiempos lejanos del espectáculo teatral. (Gredos, 1936, p. 56)

Siguiendo las líneas de Mario de las Heras en su artículo *La Barraca, la compañía de teatro formada por falangistas y comunistas que acercó los clásicos al pueblo* para la Revista digital *El Debate*, nos servimos para contextualizar esta iniciativa:

[...] La Barraca fue como un grupo de rock justo antes de la Guerra Civil. [...] Era una compañía de teatro surgida de la Universidad Central de Madrid en los primeros tiempos de la II República. Futuros filósofos, futuros arquitectos y abogados se unieron casi por destino (y por Pedro Salinas, que les espoleó desde el púlpito para hacer teatro), y cuando Federico García Lorca apareció por allí encantado con la idea y con estar rodeado de jóvenes tan dispares e ilusionados por el arte, el asunto se disparó. (De las Heras, 2023)

Es significativo reseñar que, durante la dictadura de Primo de Rivera, el teatro español vivía una etapa de aletargamiento, anquilosado en valores fuertemente conservadores y nada reactivos.

Asumiendo una postura de completo rechazo hacia las vanguardias emergentes en Europa, cualquier intento de renovar la escena española era desairado y ninguneado, cuando no censurado, por la autoridad competente. Pero con la llegada de la II República, “los ministros de Instrucción Pública, primero Marcelino Domingo y poco después Fernando de los Ríos, tomaron como punto primordial del nuevo planteamiento cultural la renovación del teatro y se decidieron a tomar parte activa en la protección y el desarrollo de iniciativas escénicas”. (Reina, 2021)

Junto a otras iniciativas, como las famosas Misiones Pedagógicas (Reina, 2021), se apoya y propicia la constitución del proyecto de La Barraca, unificado bajo un logotipo acertadamente sugerente: una máscara (insignia del arte teatral, hija de Talía y Melpómene) y una rueda (estandarte de nómadas y distintivo de lo rural) junto al mono azul que lucían sus integrantes a guisa de uniforme, en remembranza del imaginario proletario como guiño directo al símbolo popular del proyecto.

Así se refería Manuel Bartolomé Cossío a La Barraca en sus declaraciones de julio de 1931 al periódico *El Sol*:

Este momento maravilloso de España no es fruto de unos días. Es la obra de cincuenta años. Lo que cayó, cayó como una fruta madura por un proceso lento y evolutivo. Ese proceso lo determinaron dos fuerzas: la fuerza de aquella disciplina austera e inteligente que impuso a la masa obrera Pablo Iglesias, y la fuerza tenaz de cultura y afinamiento intelectual que emanaba de aquí, de esta casa [la Institución Libre de Enseñanza]. (Guerra, 2008)

Entre su repertorio se encontraban los *Entremeses* de Cervantes, *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, *La vida es sueño* de Calderón de la Barca o *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, entre otros, llegando, incluso, a proponerse textos del propio Lorca en un intento por comenzar a sembrar en el público popular su denominado *Teatro del Porvenir*. (García Lorca, 2010, p. 24)

Con este material se pretendía entretener la reminiscencia tradicional de la patria pretérita con ciertas briznas de la nueva modernidad (Guerra, 2008), todo ello con el objeto de expropiarle a la clase burguesa el estandarte de la cultura, que de forma innegociable se habían auto asignado. Estos clásicos, como decía Lorca, “se los arrebatamos a los eruditos y los devolvemos a la luz del sol y al aire de los pueblos”. (Reina, 2021)

Era relevante la política de precios para visionar los espectáculos, siendo para la gente adinerada cuantías medio-altas, pero completamente gratuita para la clase baja y trabajadora. Por su parte, en cuanto a la organización interna del grupo, primaba la hermandad y la transversalidad, donde no hay ni “primeras ni segundas figuras, no se admiten los divos. Formamos una especie de falansterio en que todos somos iguales y cada uno arrima el hombro según sus aptitudes [...] Una democrática y cordial camaradería nos gobierna y alienta a todos”. (Campoamor, 1932, p. 786)

De esta forma La Barraca anduvo por caminos de todo el territorio español, llevando sus producciones por capitales y pueblos de Madrid, Galicia, las Castillas, Andalucía, Asturias, Cataluña o Cantabria, en una labor que empezó en julio de 1932, en la localidad de Burgos de Osma (Soria) con la representación de los *Entremeses* de Cervantes y finalizó su andadura en Tarrasa, en abril de 1936, con la representación de *El Caballero de Olmedo* de Lope de Vega. En sus cinco años de actividad, abarcaron más de setenta localidades.



Lorca junto a integrantes de la Barraca. Fuente: Escena Erasmus, 2012.

Pero, por supuesto, una actividad tan enfocada a la instrucción rural, en especial niños/as en edades de escolarización, pronto levantó detractores, contrarios a la culturalización de las clases bajas. Por un lado, y en un principio, la izquierda más acérrima temía que el contenido religioso de algunas de las piezas a representar trasladara al pueblo mensajes contrarios a la línea del pensamiento republicano y, por otro, a medida que el proyecto se establecía y se enarbolaba como una iniciativa exitosa, los sectores más tradicionalistas, comenzaron un ataque sin tregua al considerar la iniciativa como un instrumento de propaganda izquierdista.

Para más inri, a partir de la victoria electoral de la CEDA (Confederación Española de Derechas Autónomas) en el año 1933 y en el poder hasta febrero de 1936, divisaron con recelo la iniciativa y comenzaron una campaña de estrangulamiento presupuestaria mediante paulatinos recortes.

Por su parte, la prensa más reaccionaria, consciente de la ideología política de Lorca y de algunos de los “barracos”, arremetieron ferozmente contra el poeta y el proyecto. Como ejemplo de ello, la revista ultraderechista *El Duende* acusó a La Barraca de ser “una pandilla de sodomitas”, denunciando que “también el Estado da dinero para La Barraca [...] ¡Qué vergüenza y qué asco!”. (Reina, 2021)

En el verano de 1934, el órgano falangista FE recoge el testigo y acusa a La Barraca de estar pervirtiendo a los honrados campesinos españoles con “costumbres corrompidas propias de

países extranjeros” y de moverse “en las aguas turbias y cenagosas de un marxismo judío”. (Reina, 2021)

Entre el otoño de 1935 y la primavera de 1936, se produce la desintegración definitiva de La Barraca y con el comienzo de la Guerra Civil española, la mayoría de los barracos se exilian al extranjero (Eduardo Ugarte, Enriqueta Aguado y Ramón Gaya a México, Julián Bautista y M.^a del Carmen García a Buenos Aires, Alberto Sánchez a Moscú y Santiago Ontañón a Chile) o directamente son asesinados, fruto de la barbarie bélica (Ródenas Llusjá, Rodríguez Rapún y el propio Federico García Lorca, símbolo y *alma mater* del proyecto).

2.1.2. El *Distanciamiento Brechtiano* y su legado hasta nuestros días

Por seguir buscando modelos dramáticos comprometidos con su momento social, con un claro interés por despertar al pueblo de su letargo y asumiendo el hecho teatral como una vía para generar pensamiento y reflexión sobre su propio contexto histórico y social, es evidente que el poeta, novelista, dramaturgo y director de escena Bertolt Brecht (1898-1956) reluce como una de las figuras más elevadas en el desarrollo teatral del siglo XX.

Brecht, de origen alemán, precisamente por sus ideas y publicaciones en tiempos convulsos, se vio obligado al exilio, lo que le llevó, lejos de darse por vencido, a afilar su mordacidad contra la ideología fascista desde Dinamarca, Suecia, Finlandia, la URSS, Suiza, Estados Unidos y, finalmente, desde la República Democrática Alemana, una vez de vuelta a su tierra tras la derrota del régimen nacionalsocialista.

“Sólo pude hacer poco. Pero los gobernantes estaban más seguros sin mí. Es lo que yo esperaba”.

Bertolt Brecht (Brecht, 2012, p. 6)

La frase es un sutil epítome de una vida en la que la palabra del autor fue un lúcido y bello combate contra el fascismo. Pese a ello, no escribió para el poder, sino para los hombres que lo combatían y que resistían. (Brecht, 2012, p. 6)

En 1934, Brecht publicaba un texto llamado *Cinco dificultades para decir la verdad*, donde, a partir de diferentes planteamientos, reflexionaba sobre la lucha contra la mentira y la ignorancia. (Escobar, 2016, p. 48)

En su segunda dificultad, expone que es fundamental “adquirir la inteligencia necesaria para descubrir la verdad”: (Brecht, 1934, p. 34)

También están los que por falta de conocimientos no llegan a la verdad. Y, sin embargo, distinguen las tareas urgentes y no temen a los poderosos ni a la miseria. Pero viven de antiguas supersticiones, de axiomas célebres, a veces muy bellos. Para ellos, el mundo es demasiado complicado: se contentan con conocer los hechos e ignorar las relaciones que existen entre ellos. Me permito decir a todos los escritores de esta época confusa y rica en transformaciones que hay que conocer el materialismo dialéctico, la economía y la historia. Tales conocimientos se adquieren en los libros y en la práctica, si no falta la necesaria aplicación. (Brecht, 1934, p. 35)

Y es esta confusión, esta falta de conciencia, la que promulga el teatro anterior a sus postulaciones, donde mediante la identificación del espectador con el hecho teatral, éste llega a abandonar la realidad, entrando en un estado catatónico, plagado de su propia subjetividad, y por encima de todo, sumido en una catarsis hipnótica que lo separa de la “verdad”. Como medida de oposición ante todo esto, y con la intención de crear audiencias reflexivas y proactivas, Brecht creó una corriente o perspectiva teatral que fomentaba la diferencia entre la realidad y la ficción, a la que tras varias revisiones denominó efecto de extrañamiento o distanciamiento. (R. García, P. Martín y B. Cadiñanos, 2023, p. 1)

Con el fin de evitar que el público se introduzca en la fábula como en un río, para dejarse arrastrar a la merced de la corriente, deben estar de tal manera concatenados los hechos, que se noten en seguida las junturas. Los acontecimientos no debieran sucederse inadvertidamente, sino que debe poderse intervenir por entre ellos mediante la facultad de juzgar. (Brecht, 2019, p. 67)

Según el dramaturgo, el espectador ideal debe permanecer incólume ante las persuasiones de la fábula (Escobar, 2016, p. 48), con una actitud crítica, sin ceder a la tentación de la identificación, con el objeto de reflexionar sobre los paralelismos entre la puesta en escena y su entorno social.



B. Brecht junto a actores de la compañía del Berliner Ensemble. Fuente: EFE, 2015.

Mediante la técnica del *distanciamiento*, el espectáculo crea en el público una sensación de extrañeza, una separación entre el actor y el personaje que, a diferencia de otras tendencias teatrales inmersivas, donde sí se busca la unificación entre el sujeto y el objeto (como puede ser el método Stanislavski, creado por el actor, director y teórico ruso Konstantin Stanislavski), Brecht pretende romper cualquier tipo de asociación, potenciando así la convención teatral, con el objetivo primordial de que el espectador tome conciencia de estar asistiendo a una representación teatral, favoreciendo que éste desarrolle una actitud analítica y finalmente reconozca la verdad, que no es otra que lo que se esconde tras la máscara de la ilusión.

Para ello, y a fin de que la audiencia no se deje llevar por el relato, se sirve de pancartas que anuncian los diferentes sucesos de la fábula, permite a los actores que apelen y hablen directamente al público, muchas veces en tercera persona e, incluso, se permite detener la trama para evitar la enajenación propia de la historia o la trama.

En su propio contexto, es comprensible que las postulaciones de Brecht conecten transversalmente con el movimiento obrero que viene recorriendo toda Europa desde el Siglo XIX, el Marxismo, pues reconocemos su interés por hacer que el arte esté a disposición de una

clase que busca el cambio estructural de la sociedad del momento, concibiendo, para ello, el teatro como un altavoz que propicie la transformación, como un arma escénica que luche a favor del cambio y, por supuesto, una herramienta para dotar a la masa proletaria de criterio y consciencia.

Pese a ello, Brecht es consciente que la dificultad más grande no consiste en la lucha y cambio político de su momento, sino la evolución del pensamiento del propio proletario, a quienes considera, en su gran mayoría, perezosos y acostumbrados a vivir en la mentira (Escobar, 2016, p. 49), hacia conciencias más críticas:

En lugar de entonar ditirambos sobre el campesino hay que hablar de máquinas y de abonos que facilitarían el trabajo que se ensalza. Cuando se clama por todas las antenas que el hombre inculto e ignorante es mejor que el hombre cultivado e instruido, hay que tener valor para plantearse el interrogante: ¿Mejor para quién? Cuando se habla de razas perfectas y razas imperfectas, el valor está en decir: ¿Es que el hambre, la ignorancia y la guerra no crean taras? (Brecht, 1934, p. 54)

2.1.3. El Teatro Foro como elemento sanador

Actores somos todos nosotros, y ciudadano no es aquel que vive en la sociedad: ¡Es aquel que la transforma!

Augusto Boal. (Cantos, 2010, p. 253)

Nos detendremos, a continuación, en una nueva corriente teatral que cobra sentido enraizando sus principios fundamentales en la sociedad de su momento. Hablamos del Teatro Foro, una técnica teatro-social que aparece como ramificación de la corriente basal del Teatro del Oprimido, creada por el dramaturgo brasileño Augusto Boal entre los años 1960 y 1970 en Latinoamérica (fundamentalmente entre Brasil, Argentina, Perú y Bolivia) y que tiene su esencia en los principios educativos de la Pedagogía del Oprimido de Paulo Freire y en el Teatro Político de Bertolt Brecht, anteriormente aludido.

Esta técnica fue promulgada por Boal como una forma de tratar problemáticas localistas en su Brasil natal, pero, fue tal el éxito de sus fundamentos, que, pronto, se difundió por Latinoamérica y el mundo entero.

En su origen, es una herramienta para la reflexión y la transformación social, que puede usarse también para la investigación. En función del contexto, objetivos y posibilidades de cada proyecto. (Calsamiglia y Cubells, 2016, p. 189)

En el paradigma actual de convulsión a partir de la galopante crisis económica, el problema del terrorismo fundamentalista, las catástrofes naturales, la pérdida de valores humanos, la inmigración o la crisis del modelo familiar convencional y educativo (Cantos, 2010, p. 253), las aportaciones de Boal, asumiendo las teorías de su compatriota Paulo Freire, cobran más sentido que nunca al perseguir mejoras sociales, culturales y educativas para los pueblos del mundo.



A. Boal en una sesión de trabajo. Foto: Jean-Gabriel Carasso, 1979. Fuente: Coudray, 2017.

Sobre la praxis, el Teatro Foro, es una actividad que, mediante una puesta en escena, pretende crear situaciones problemáticas a conciencia para posteriormente darles una solución eficaz. Es decir, visibiliza una problemática, se toma distancia de ella, se analiza y, tras ello, se empiezan a buscar diferentes vías con las que acometer posibles soluciones.

Más concretamente, a partir de una pieza breve de teatro de alrededor de treinta minutos de duración, con una trama concreta y bien definida, se propone la narración de la historia de un

personaje protagónico, que Boal llama “oprimido”, cuya función es lograr un objetivo, llamado “deseo”, en contraposición con la figura de un antagonista, denominada “opresor”, que se lo intenta impedir. Este “deseo”, según el maestro Boal, tiene que estar relacionada con una injusticia que necesariamente debe ser transformada, para lo cual el “oprimido”, intentando diferentes estrategias de acción y contando con la ayuda de los personajes aliados, debe acometer. Es en este punto, donde se llega al momento álgido de la dramaturgia, denominado “crisis china” (Calsamiglia y Cubells, 2016, p. 190), un punto de no retorno en el que se conjugan los dos significados del ideograma chino de crisis: conflicto y oportunidad (Luque, 2020, p. 4). Pese a esta tentativa, la posibilidad de lograr el deseo, y así revertir la injusticia, finalmente se ve frustrada por un error de elección de la persona oprimida. Esto le hace desistir y se ve obligada a abandonar, dirigiendo la pieza hacia su derrota final.

Es en este momento, cuando empieza la participación del público (*espect-actores* y *espect-atrices*), que retoman la situación abandonada con el objeto de intentar nuevas vías de solución para acabar revirtiendo la situación de injusticia.

Una sesión tipo de Teatro Foro parte de la representación de una obra breve o escena que expone un conflicto social, una situación de opresión relevante para una audiencia concreta. Pero en esta pieza anti-modelo, el personaje protagonista cede ante el opresor, por lo que seguidamente el “animador” o *coringa* invita a los espectadores a subir al escenario para reemplazar y corregir al protagonista, y mediante sus actuaciones teatrales, y no sólo a través del lenguaje hablado, intervenir y proponer sus pensamientos, deseos, estrategias y soluciones. Todo esto, sugiere al grupo, al que el *espect-actor* pertenece, una serie de alternativas de acción. La escena es reinterpretada varias veces según las diferentes intervenciones. Seguidamente se somete a debate y análisis la viabilidad de cada solución propuesta, lo que da pie a un encuentro participativo con el cual finaliza la sesión. (Luque, 2020, p. 4)

Así pues, el Teatro Foro no es sólo una representación teatral, sino también un proceso participativo de entrenamiento para responder a una injusticia. Como hemos visto, el proceso cuenta con la figura de un personaje especial, el/la *coringa*, *jocker*, Comodín o Moderador/a del Foro, que no participa en la trama, pero que se encarga de gestionar las diferentes intervenciones del público. (Luque, 2020, p. 4-5)

Estas intervenciones o participaciones, y según las corrientes de Teatro del Oprimido más fieles a la tradición de Augusto Boal, se realizan desde la sustitución de la persona oprimida y, en lo posible, por identificación o analogía, aunque también darse por solidaridad.

Dado que la construcción de los personajes nos hace reconocer una primera necesidad de cambio interna (reconciliarnos con nuestra dicotomía opresora/oprimida), en la construcción de la pieza no se puede identificar a un solo personaje opresor ante el que realizar todas nuestras propuestas. Por ello, se aplican escenas simbólicas o se construyen secuencias expresionistas en las que se produce un distanciamiento de la realidad para personificar las estructuras sociales contra las que enfrentarse, tanto externas (autoridad, burocracia, etc.), como internas (miedo, falta de autoestima, etc.). En ellas se señalan las diferentes estructuras que construyen nuestro carácter y nos niegan la posibilidad de cambio. (Luque, 2020, p. 6)

En el Teatro Foro una situación, que es personal y política a la vez (Calsamiglia y Cubells, 2016, p. 191), se escenifica para poder ser analizada y debatida en términos de relaciones de poder, visibilizando la dimensión la situación personal, ensayando una estrategia para subvertir la opresión en lugar de reproducirla.

Frente a una sociedad en la que lo aparente, lo virtual y lo simulado sustituye a la realidad y en la que optamos por la vía escapista, lanzándonos de cabeza a los mundos que otros construyen para nosotros, sin ser conscientes de los efectos que esta deserción puede llegar a producir en nuestras vidas, este modelo del *espect-actor/actriz* que se propone en el Teatro Foro reluce como una propuesta de regeneración social centrada en un nuevo rol de ciudadano activo y participativo, capaz de generar soluciones a los problemas que acontecen a la sociedad de su tiempo que les debe llevar a configurar un mundo posible distinto, liberado de la opresión sobre la que se ha trabajado (García y Vicente, 2020, p. 6), y a los que, de forma mucho más matizada, intrinca directamente con la actitud o predisposición que nosotros queremos crear y propiciar en el público juvenil al que nos vamos a dirigir con nuestra propuesta.

2.1.4. Nuevos caminos: el Teatro Aplicado

Todo lo que vemos y oímos

se nos puede agregar o nos hace crecer de alguna manera,

y así podría ocurrir con este espectáculo. Algunas
semillas se han esparcido desde nuestro escenario. Unas pocas,
incluso, se han depositado y arraigado en ti.
Pero lo que estas semillas sean, aunque
en tus lugares más oscuros se alimenten y crezcan,
cualquier cosa que estas semillas sean tú nunca lo sabrás.

Marat Sade. Peter Weiss (Motos, 2013, p. 1)

Empezamos a tomar conciencia que para realizar la actividad teatro-pedagógica que nos proponemos, ha habido una serie de precursores, aludidos en estas líneas y, por supuesto, muchos más, que han ido implantando una huella hacia un teatro social verdaderamente renovador. Nuestra labor no es otra que basarnos en ellos, adaptar las enseñanzas a nuestra contemporaneidad y conseguir descifrar esas sinergias, para llevarlas particularmente a nuestro contexto histórico-social, con mención especial al ámbito de la adolescencia.

Remataremos este apartado refiriéndonos a un movimiento escénico surgido a finales del siglo pasado, que también podemos encuadrar dentro de los paradigmas educativos y que se engloba bajo la denominación de Teatro Aplicado.

Bajo este enunciado se acogen una gran variedad de proyectos y actividades cuyo eje central es el uso de técnicas y procesos escénico-teatrales con el fin de generar aprendizaje en los participantes del juego escénico, a través de diferentes realidades, temáticas y contenidos, ya sean de carácter teatral o no.

Es una corriente pedagógica dirigida principalmente al ámbito educativo en centros escolares, eventualidad que aporta transversalidad al estudio que nos atañe en estas líneas, pero debido a su carácter regenerador, lúdico y motivador, también puede servir para prestar ayuda a individuos o colectivos con carencias personales o sociales, llegando incluso a un alto grado de exclusión, marginalidad, opresión o disfunción social (Benito, 2017, p. 15).

En este sentido, no podemos hablar de teatro comercial al uso, pues toda obra de teatro busca en su fin la representación. En este caso el Teatro Aplicado puede acabar con la muestra del trabajo, pero el foco no está en el resultado, sino en el proceso que se ha llevado a cabo a lo largo de las diferentes sesiones.

Es una actividad fundamentalmente experimental donde a partir de diversas dinámicas y ejercicios se pueden tratar temas sociales, a la vez que se indaga en la capacidad afectivo-emocional de los participantes y se desarrolla la expresión corporal y la propiocepción.

Otra ventaja significativa del Teatro Aplicado es su capacidad para despertar el interés de los estudiantes. El teatro es cuerpo, voz y mente, y la naturaleza interactiva y divertida de las actividades teatrales puede captar la atención del alumnado, haciendo que el aprendizaje sea más atractivo. Además, las lecciones aprendidas a través del teatro tienden a ser recordadas durante más tiempo, porque el teatro es un gran generador de experiencias, y las experiencias vividas se quedan grabadas en la memoria. (Aula Teatral, 2023)

Acabaremos este apartado, exponiendo un minucioso mapa propuesto por el profesor Tomas Moto donde se nos permite visualizar las diferentes líneas de acción que se desprenden del Teatro aplicado.



Figura 1. Mapa del Territorio del Teatro Aplicado. Fuente: Motos, 1992, p. 3

2.2. Hacia la contemporaneidad o estado de la cuestión

Ya hemos tomado conciencia a lo largo de este análisis, de la importancia y la valía del teatro, en sus diferentes vertientes, como herramienta laudable para propiciar cambios en las estructuras de una sociedad. Es harto reconocido, que, desde la antigua Grecia, el teatro era ya una fuente de educación y propaganda ideológica. Las palabras que aportamos a continuación expuestas por Motos, nos ayudan a incidir en esta idea del teatro de nuestro tiempo:

[...] Cuando se tiene la voluntad de contribuir al cambio social en favor del respecto, la igualdad y la solidaridad a través de la facultad educativa de las artes, en general, y del teatro, en particular, entramos en un territorio del cambio de los colectivos, entendido como empoderamiento de los individuos y de las comunidades. Es el espacio donde se utiliza el teatro y las estrategias dramáticas como intervención socio-política. (Motos, 2013, p. 3-4)

Asumiendo este alegato, nos acogemos al teatro como herramienta educativa, que en nuestro caso irá dirigida a jóvenes en edades de escolarización, y nos parece pertinente seguir nuestro análisis indagando ahora en las políticas culturales que afectan y posicionan el arte y el teatro en el ámbito académico en la España actual.

Para ello, creemos necesario contextualizar brevemente la situación, y sin ánimo de entrar en detalles, expondremos que el panorama artístico-educacional de nuestro país prácticamente no ha conocido la estabilidad ni el consenso en lo referente a las leyes educativas desde la promulgación de la primera Constitución de la democracia española en el año 1978.

2.2.1. El Teatro en los modelos educativos españoles de los últimos años

En total, hasta ocho leyes educativas, han regido el sistema educativo español desde la entrada de la democracia hasta la reciente aprobación de la Ley Orgánica de Modificación de la LOE (LOMLOE) aprobada en el Parlamento Español en el año 2020, a pesar de que todos los expertos coinciden en que una reforma educativa requiere de diez a doce años para comprobar su efectividad. (Estudillo, 2023, p. 18)

En nuestra época reciente, hemos de hacer hincapié en que desde la pasada aprobación de la LOE (2006) y la actual LOMLOE (2020) el tiempo no ha transcurrido en balde: la crisis económica en España ha modificado el papel de la educación en nuestra sociedad, así como la percepción que tenemos de ella.

Por un lado, la educación se ha visto bastante menoscabada, especialmente la educación de titularidad pública, la cual ha sufrido recortes sistemáticos, pero, por otro, esta situación de incertidumbre económica ha servido de refugio ante la falta de oportunidades.

El resultado es que, en los últimos años, el modelo educacional ha ido cambiando hasta el punto en el que las tasas de abandono prematuro de escolarización han disminuido sustancialmente y, en lo referente a la formación no obligatoria y media, la inscripción y partición, incluso, se ha visto incrementada.

LA LOMLOE se presenta, en este contexto, como una propuesta legal que pretende consolidar y profundizar esta última tendencia y vincularse a las demandas de mayor participación y reconocimiento en el currículo de los movimientos sociales que la crisis ha impulsado. La educación debe aumentar su implicación en la sociedad y en el tejido productivo, apostando por la formación profesional y por la revitalización de los órganos de participación, y no limitar su papel a la generación de personas egresadas. (BOE núm. 340, de 30 de diciembre de 2020)

Pero una pregunta se eleva de todo esto: “¿En qué situación se encuentran las artes, y en especial el teatro, en la estructura educativa de los centros escolares nacionales hoy día?

Hemos de decir que, en comparación, con el páramo que supuso la anterior ley de educación, más conocida como “ley Wert”(Sánchez, 2015), en las que estas artes eran literalmente menospreciadas (no podemos olvidar la cita del propio ministro en relación a la temática “¡Hay asignaturas que distraen!”), la vigente norma educativa, la LOMLOE, octava de la democracia para el sector, recupera las artes en Primaria y 1º ciclo de la ESO, siendo obligatorio incluir al menos una asignatura del ámbito artístico como Música, Plástica o Educación Visual y Audiovisual, sin embargo en 2º ciclo la asignación de estas asignaturas queda en manos de las comunidades autónomas, situación que no termina de convencer a los docentes (Sánchez, 2015).

Según Raquel Hernández, profesora de Música en Secundaria y portavoz del COAEM (Confederación de Asociaciones de Educación Musical) “Esta ley nos deja en el mismo punto. Seguimos quedando al albur de las comunidades autónomas. Ahora son obligatorias en Primaria y Secundaria, pero ni siquiera en todos los cursos”. (Zas, 2020)

Por su parte, en lo relativo al teatro, nos encontramos una situación aún más decadente, pues no hay ni si quiera atisbos de propuestas serias de incluir esta disciplina en la formación académica en los centros educativos españoles, más allá del Bachillerato Artístico, especialidad muy poco ofrecida por los centros escolares si lo comparamos con las ramas de Humanidades y Letras o Ciencias de la Biología, por ejemplo.

Es por toda ello que creemos imprescindible que la actividad que proponemos en estas líneas, no es ya necesaria sino prioritaria ante la falta de compromiso político con la materia teatral, pues acciones como la nuestra rellenan un hueco esencial en la educación de nuestros jóvenes y adolescentes y que, de otra forma y sin nuestra presencia, simplemente no se cubrirían.

Aludimos a los principios que plantea Motos en relación a los beneficios del Teatro en el aula:

El teatro en la educación es un medio muy adecuado para conseguir la integración de los contenidos y experiencias curriculares, dado que se trata de un lenguaje total. [...] Estos planteamientos, desde una perspectiva didáctica, se traducen en la integración del currículum a través de procedimientos que impliquen interdisciplinariedad o transdisciplinariedad, generando así nuevos ambientes de aprendizaje, bajo las diferentes denominaciones recibidas cuando se lleva el teatro al terreno de la educación (Arte Dramático, Dramatización, Expresión Dramática, Drama). (Motos, 2009, p. 1)

2.2.2. Focos actuales comprometidos con el teatro juvenil

Llegados a este punto, y tras haber evidenciado la problemática de la situación, vamos a enumerar una serie de iniciativas, proyectos y colectivos que sí que están en la línea de enfocar sus esfuerzos a la incursión del teatro y las artes escénicas en el ámbito educativo, ya sea desde el aula, el escenario o los despachos.

2.2.2.1. ASSITJET España



Logo de ASSITEJ España. Fuente: Cervantes Virtual, 2024.

ASSITEJ España es una asociación cultural sin ánimo de lucro, miembro fundador de la organización internacional ASSITEJ (fundada en París en 1965 por el Instituto Internacional de Teatro de la UNESCO), cuya labor consiste en promover el desarrollo del teatro para la infancia y la juventud en España, actuando en todo el territorio nacional y participando en diversas actividades de las redes internacionales, a partir de una alianza mundial que, hoy en día, une a miles de teatros, organizaciones e individuos a través de los Centros Nacionales ASSITEJ en más de 80 países (ASSITEJ, 2024).

Entre sus principales objetivos encontramos:

- Agrupar y representar a personas, compañías o colectivos que dediquen toda o parte de su actividad al teatro para la infancia y la juventud.
- Facilitar y promover el desarrollo de un teatro para la infancia y la juventud de alto valor artístico, propiciando su promoción hasta lograr un buen repertorio.
- Estimular a escritores/as para la creación de obras de teatro para la infancia y la juventud.
- Favorecer la publicación y divulgación de libros, revistas, textos de teatro y demás materiales artísticos dedicados a la infancia y la juventud relacionados con el teatro y a través de diversos canales de difusión.
- Organizar archivos en cualquier formato para una mejor documentación y estudio del teatro para la infancia y la juventud.

2.2.2.2. ASOCIACIÓN TE VEO de las Artes Escénicas para la infancia y la juventud

La ASOCIACIÓN TE VEO, es una asociación creada en el año 1996 formada por compañías de todo el estado español que se unen bajo una misma plataforma con el objeto de llevar sus propuestas artístico-pedagógicas a niños/as y jóvenes de todo el territorio nacional.

Su finalidad primordial es la creación de un tejido orgánico y referencial en el sector de las artes escénicas mediante la defensa, el apoyo y el acceso de la infancia y la juventud a la cultura de calidad. (Te Veo, 2024)



Encuentro TEVEO Valladolid 2023. Fuente: Isidro, 2023.

La asociación desarrolla diferentes líneas de acción para generar iniciativas que fomenten el crecimiento social en estas edades a partir de las artes escénicas, siendo la creación, producción y divulgación de obras de teatro, danza o circo el eje transversal que los aúna. Entre sus diversas actividades encontramos:

- Encuentros organizados en colaboración con el Ayuntamiento de Valladolid, en el que, durante el mes de noviembre de cada año, el Teatro Calderón abre sus puertas para acoger propuestas de diferentes formatos y temáticas, tanto nacionales como

internacionales. Entre los eventos organizados a lo largo de estos 25 años encontramos homenajes, publicaciones, celebración de mesas redondas y exposiciones o ferias de libros enfocados a edades infantiles y juveniles.

- Creación de un circuito estatal que impulse la movilidad de producciones dirigidas al público escolar por todo el territorio nacional, potenciando la cohesión estatal del sector y facilitando, a su vez, la visibilidad de temas y aspectos relacionados con valores educativos y de sensibilización social. Sus áreas de trabajo están organizadas en torno a la exhibición, mediación y desarrollo de audiencias.
- Fomento de las artes escénicas entre los más pequeños en edades de escolarización mediante el proyecto *Camino Escena Norte*, proyecto que cuenta ya con cinco ediciones, fruto de la colaboración de diferentes compañías del territorio nacional que se juntan para proponer actividades y talleres previos a las representaciones, donde, incluso, los niños/as pueden participar junto con sus familiares.

Y todo ello bajo unos protocolos de exhibición establecidos por la asociación, que se desarrollan bajo seis medidas concretas, a saber:

- limitación de aforos.
- Difusión, divulgación y comunicación enfocada a estas edades específicamente.
- Garantizar la adecuada recepción, acomodación y percepción de los espectadores en su asistencia a las representaciones.
- Fomentar la contratación de especialistas que impulsen las relaciones teatro-escuela o teatro-familia.
- Aumentar los recursos de exhibición y su frecuencia.
- Ampliar la oferta teatral a partir de sus miembros. (Te Veo, 2024)

2.2.2.3. Compañías teatrales referenciales en España enfocadas al público juvenil

Vamos a reseñar a continuación, y a modo de conclusión de este apartado, una serie de compañías de teatro actuales, pioneras y de relativa repercusión en el panorama teatral español dedicadas a crear, producir y representar por y para público juvenil y adolescente:

The Cross Borders Project

The Cross Border Project es un proyecto personal de la directora de escena, dramaturga y arte-educadora vallisoletana Lucía Miranda.

La semilla de esta iniciativa nace en Nueva York, pero desde 2012 se establece en España. Se trata de una compañía formada por artistas pertenecientes al ámbito del teatro, la educación y la transformación social.



Escena de *Casa*. The Cross Border Project. Foto: Javier Burgos. Fuente: Oliveira, 2023.

The Cross Border Project surge como un colectivo dedicado a la innovación cultural y social, compuesta por una compañía de teatro, una escuela de Teatro Aplicado y una cocina, tres espacios que les permite investigar y desarrollar proyectos multidisciplinares con otros grupos. Con un enfoque que se mueve desde lo local a lo internacional, bajo este proyecto se han desarrollado diferentes acciones en espacios tan dispares como Rivas-Vaciamadrid, Medina de Rioseco, París o Dakar, ya que desde The Cross Borders Project pueden trabajar y asumir diferentes idiomas como español, inglés y francés. (The Cross Border Project, 2024)

En cuanto a sus producciones, *algunos de sus montajes más reconocidos son Fiesta, Fiesta, Fiesta, creado por la propia Lucía Miranda gracias al V Programa de Nuevas Dramaturgias del INAEM, Alicia buscan Maravillas, impulsado por el V Laboratorio de Escritura Teatral de la*

SGAE o *¿Qué hacemos con la abuela?* creado, una vez más por Miranda, para el Festival Africano de Teatro Foro, en Dakar.

Miranda, alega que [mediante *Cross Border Project*] intenta fomentar e instaurar la idea de que el teatro, como herramienta de transformación social y educativa, se pueda convertir en una parte integrante de los centros de artes escénicas y educativos nacionales e internacionales. (Altuna, 2021)

Asumiendo estas palabras, entre los principales objetivos de esta entidad encontramos:

- Interculturalidad: donde sus integrantes, personajes y proyectos se unen desde la multiplicidad de lenguas, razas, colores y rasgos étnicos.
- Equidad de género: basado en la apuesta de visibilizar personajes y roles femeninos empoderados a partir del cuestionamiento de los roles de género.
- Participación: donde los integrantes de la propia compañía o de cualquier proyecto siempre tienen cabida, voz y voto en las diferentes actividades.
- Colaboración: para desarrollar todos sus proyectos, ya que tanto ideas, estéticas y contenidos siempre proceden del grupo.
- Procesos abiertos: eventualidad que les permite invitar a público y alumnos a participar en sus proyectos de creación y ensayos, recibiendo impresiones y *feedbacks* desde el primer momento.
- Experiencial: bajo esta premisa sus proyectos y productos se presentan buscando siempre la riqueza de la experiencia, más que poniendo el foco en el hecho exclusivamente representativo o efectista.
- Globalidad: a partir del trabajo local e internacional se abren al mundo como una ventana desde España para buscar la transformación social y educación en cualquier parte del globo. (*The Cross Border Project*, 2024)

El Aedo Teatro

El Aedo es una empresa cultural fundada por el actor, director y dramaturgo gaditano Jesús Torres, dedicada a la creación artística, con especial atención al fomento del teatro enfocado al público joven y adolescente.

Entre sus metas, está la de promover que las nuevas generaciones de espectadores vivan las artes escénicas de una forma diferente, por un lado, centrando su atención en producir espectáculos teatrales (más de treinta desde 2008) y, por otro, proponer el desarrollo de estrategias didácticas mediante publicaciones (nueve libros publicados hasta la fecha) y, de más reciente aplicación, la creación de herramientas de gamificación para el fomento de la lectura y las artes (con la aportación de unidades didácticas interactivas, juegos online, etc.). (El Aedo Teatro, 2024)



Escena de la obra *Oteló #en la Red*. El Aedo Teatro. Foto: Moisés Fernández. Fuente: Palma, 2019.

Entre sus producciones teatrales más importantes se encuentran su emblemática *La Vida es Sueño: El bululú* que, con más de 500 funciones desde su estreno, recrea y combina desde una perspectiva unipersonal una de las obras más importantes de la literatura española, *La Vida es Sueño* de Pedro Calderón de la Barca, al tiempo que realiza un viaje por la calles y lugares de la España del Siglo de Oro, *Oteló #en la Red*, pieza enmarcada en el Teatro de Valores y que aborda temas actuales entre los jóvenes como el *Bullying*, el ciberacoso o la incomunicación en la sociedad actual, *La Metamorfosis de Gregor*, donde a partir de una versión libre de la

Metamorfosis de F. Kafka, se lleva a escena un espectáculo interactivo que habla sobre la salud mental en jóvenes o el espectáculo *Puños de Harina*, donde se reflexiona sobre el racismo, la homofobia, la violencia y la masculinidad.

Gracias a su labor de años, persistencia y trabajo duro, hoy día, El Aedo Teatro es una compañía que ha conseguido posicionarse como referente en el teatro clásico y teatro para jóvenes en España, llegando a escenarios claves del territorio nacional. (El Aedo Teatro, 2024)

Ventrílocuo Veloz

Se trata de una productora teatral madrileña creada por Verónica Pérez y Cristóbal Suárez con la intención de llevar a cabo propuestas teatrales dirigidas al público juvenil y con el objeto de plantear problemáticas enraizadas en la sociedad actual, asumiendo el espíritu griego de educar desde la *escena* en valores como la libertad, el respeto y la tolerancia. (Ventrículo Veloz, 2024)



Escena de la obra *Cuatro Salvajes Vestidos de Hiedra*. Foto: Patricia Fuertes y Sergio Parra. Fuente: Ventrículo Veloz, 2024.

Es una prolífica compañía que nace en el año 2016. Entre sus obras más representativas están la trilogía del dramaturgo y director José Padilla *Papel*, creada el mismo año de su fundación y que trata sobre el acoso escolar en edades adolescentes, *Por la Boca*, creada en 2017 y cuya temática habla del Trastorno de la Conducta Alimentaria, o *Dados*, estrenada en 2018 para interpelar al público joven sobre la identidad de género. En 2019 se sumergen en un proyecto para la educación en igualdad y la prevención de la violencia de género con el espectáculo *El Último Romántico*, de Denise Despeyroux, en 2022 estrenan *Pretopía*, con la intención de fomentar el pensamiento crítico en el aula, y en 2023, coproducen junto a la Compañía Nacional de Teatro Clásico, *Cuatro Salvajes Vestidos de Verde Hiedra*, de José Padilla, sobre textos del Siglo de Oro español.

La Joven Compañía (LaJoven)

LaJoven es un proyecto de la Fundación Teatro Joven, que se encarga de unir a profesionales de las artes escénicas con la comunidad docente, actuando como punto de encuentro entre jóvenes apasionados por el teatro, profesionales de las artes escénicas y cientos de profesionales de la docencia de todo el ámbito nacional. (LaJoven, 2024)

Por su parte, La Fundación Teatro Joven es una plataforma sin ánimo de lucro creada en el año 2017 con la intención de dar continuidad y un mayor soporte institucional al trabajo iniciado desde la Asociación Jóvenes al Teatro. Entre sus principales objetivos encontramos:

- Combatir la desafección entre los jóvenes y la cultura, demostrando que el teatro con y para jóvenes no es un género menor, muestra de ello es la labor de generar y producir contenidos escénicos enfocados por y para este tipo de público.
- Extender el amor por la cultura y el teatro a través de la creación de futuros profesionales, artísticos y técnicos, fomentando la investigación dramática, y buscando la incorporación de los públicos jóvenes al teatro a través de las dramaturgias contemporáneas.
- Contribuir a la promoción, difusión y reflexión de la cultura en los jóvenes en general, así como a la creación de la identidad cultural y a la expresión de la ciudadanía a través de las artes escénicas y el teatro en especial. (LaJoven, 2024)

En nueve años, LaJoven ha estrenado 23 montajes que han disfrutado cerca de 350.000 espectadores.



Elenco de la pieza *Play Off*. LaJoven. Foto: David Ruano. Fuente: Pinto, 2019.

Entre sus proyectos más destacados encontramos *PlayOff* (2019), una tragicomedia escrita por la dramaturga catalana Marta Buchaca, que reflexiona sobre el papel de la mujer y del deporte femenino en una sociedad y un ámbito minado por el machismo, *La Edad de la Ira* (2017), escrita por Nando López, pieza que reflexiona sobre la edad adolescente y se presenta como un canto a la diferencia y a la búsqueda, libre y valiente, de nuestra identidad o *Punk Rock*, estrenada en 2015 y escrita por Simon Stephens, donde el autor dibuja un preciso retrato de los jóvenes de nuestros días, de sus inquietudes y miserias, del ecosistema educativo y el difuso futuro que les espera.

3. Diseño metodológico

Hasta mediados del siglo pasado, la investigación social estaba encuadrada estrictamente bajo el enfoque cuantitativo, dirigido por el método científico. (Colmenares, 2012, p. 102-103) Debido al desarrollo de nuevos avances e investigaciones en los campos de las ciencias sociales y humanas, poco a poco se ha producido un cambio de paradigma, que se ha ido

decantando por una visión mucho más cualitativa, marcando una gran diferencia con el prisma anterior.

Aludimos a las palabras de Anadón, a partir de su análisis *La investigación llamada “cualitativa”: de la dinámica de su evolución a los innegables logros y los cuestionamientos presentes*, cuando dice:

La investigación cualitativa [...] se interesa por la complejidad y valora la subjetividad de los investigadores y de los sujetos, combina varias técnicas de recolección y análisis de datos, es abierta al mundo de la experiencia, de la cultura y de lo vivido, valoriza la explotación inductiva y elabora un conocimiento holístico de la realidad. (Anadón, 2008, p. 208)

Y es en este enfoque donde, con nuestra actividad, pretendemos incidir, permitiendo al alumno/a un aprendizaje personal y subjetivo a través de la vivencia.

Metodológicamente hablando, el proyecto o actividad constará de tres fases bien diferenciadas. Una fase previa donde se le proporcionará al alumnado y profesorado material para acercarse a los contenidos de la pieza teatral en su propia aula de trabajo, una segunda fase donde el alumnado y profesorado asistirán a la visualización de la representación y, por último, una tercera fase, donde la compañía visitará el centro escolar referido para proponer dinámicas relacionadas con la propia pieza mediante el encuentro con el alumnado.

Es importante señalar que, para poder acometer nuestro propósito de forma eficiente en cada una de las fases, es imprescindible un compromiso del profesorado en relación a la actividad. Esto es, profesores facilitadores que contribuyan a desarrollar las aptitudes de los alumnos/as partiendo del descubrimiento personal que se les propone (Alcalá, 2015, p.24), velando por una serie de aspectos comportamentales, que el grupo debe asumir:

- Mostrar interés en colaborar en el programa planteado, asumiendo su genuinidad.
- Intervenir de forma activa en las dinámicas propuestas tanto en la teoría como en la práctica.
- Aceptar las reglas y normas básicas de comportamiento, tanto entre compañeros/as en el aula como para con los miembros de la compañía teatral en todas las fases expuestas.

3.1. Fase I. Guía didáctica en el aula

En esta primera fase, propiciaremos una primera toma de contacto y acercamiento del alumnado y profesorado al mundo imaginario de la pieza teatral *Polaris*. Para ello, la productora teatral (en adelante La Infinita Producciones) facilitará material didáctico a los centros docentes con la intención de ser trabajado, utilizado y desarrollado en clase junto al alumnado.

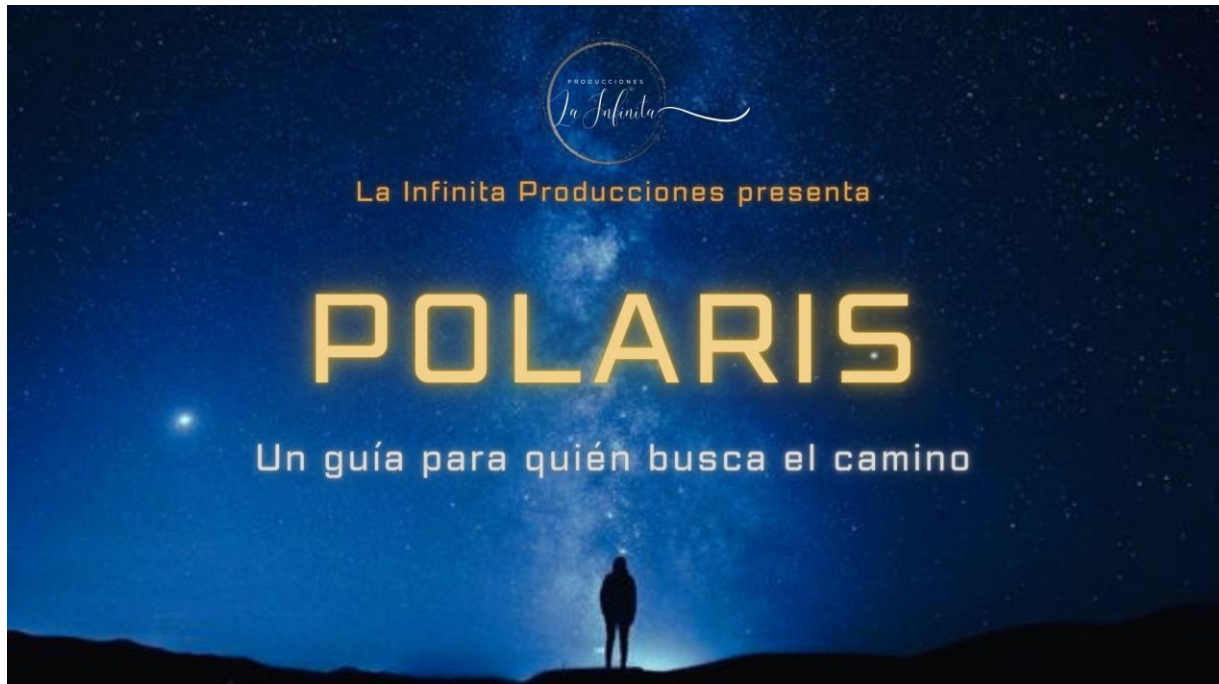
Este material se compone de:

- Dossier pedagógico, donde se explican pormenorizadamente todos los detalles sobre la pieza *Polaris* (sinopsis, temas, resumen, enfoque de la propuesta, biografía de la compañía y ficha artística y técnica)
- Guía didáctica, donde se pretende ofrecer herramientas al profesorado para acercar al alumnado a la actividad. Aquí encontramos datos sobre el ámbito o áreas a las que va dirigida la actividad (departamentos de orientación, ciencias naturales, lengua y literatura y música, en nuestro caso), sinopsis, justificación de la propuesta, objetivos, metodología y, además, una serie de actividades para abarcar, tanto en la primera fase como en la tercera, en relación con el texto de la obra; todo ello para ser trabajado en clase.

3.2. Fase II. Asistencia a la representación

3.2.1. Características del espectáculo *Polaris*

En esta segunda fase, que es el eje sobre el que se vertebra la actividad, se producirá la visualización del espectáculo *Polaris*.



Fuente: Elaboración Propia.

Por nuestra parte, hemos creado una pieza cuya puesta en escena es completamente flexible, permitiendo la posibilidad de actuar en un espacio teatral al uso, con óptimas dotaciones técnicas, o en cualquier otro espacio no convencional, con unas dotaciones mínimas.

La naturaleza de este formato se apoya en nuestro afán por exhibir en el máximo número de lugares posibles, permitiendo a los centros escolares la contratación de la actividad, cualesquiera que sean sus capacidades y aferrados a la idea de hacer nuestra actividad lo más asequible posible, confiando plenamente en el hecho teatral y en la propuesta, por encima de cualquier otro elemento que pueda separarnos de dicho objetivo.

Sobre este punto, hacemos nuestra la reflexión del maestro P. Brook cuando expone:

Hoy, como en toda época, necesitamos escenificar auténticos rituales, pero se requieren auténticas formas para crear rituales que hagan de la asistencia al teatro algo tonificante de nuestras vidas. (Brook, 2015, p. 67)

3.2.2. Desarrollo: presentación, exhibición y coloquio

Antes de empezar el *show*, un miembro de la compañía tomará la palabra e introducirá la pieza, invitando al alumnado a encontrar similitudes con el material didáctico, previamente trabajado en clase, incitándoles a fijarse en los detalles, comportamientos, formas de accionar de los personajes que van a aparecer a lo largo de la representación y, sobre todo, incidiendo en la posibilidad de dejarse llevar por las emociones, pensamientos e improntas que el espectáculo pueda suscitar en ellos.

Con esta breve presentación pretendemos preparar al público para recibir un hecho artístico, creando un clima propicio, alejado del mundo exterior, y recordando la responsabilidad fundamental de la audiencia en el buen devenir de la propia actividad.

A continuación, comenzará la función y, tras ésta, lo cual tendrá una duración de cincuenta minutos aproximadamente, el elenco de la obra y el director, invitarán a los asistentes a participar, siempre desde el respeto, en un coloquio de unos veinte minutos de duración.

Se propiciará un espacio para reflexionar sobre lo ocurrido, tanto en escena como en el patio de butacas, compartir impresiones, dudas, críticas positivas o negativas constructivas o cualquier otra inquietud que haya podido suscitar la visualización del espectáculo, relacionada o no con éste.

Somos plenamente conscientes que, en gran medida, la sensación que se va a llevar el auditorio va a estar muy determinada por el clima, la energía y la sinergia que se desarrolle entre el elenco y el público en este coloquio. Es por ello que, para nosotros, es una parte fundamental de la actividad y, en algunos momentos, incluso más que la propia representación, pues con esta acción posibilitamos profundizar, aclarar, debatir o afianzar conceptos, situaciones o vivencias reales teniendo y usando la obra como telón de fondo.

3.3. Fase III. Pedagogía teatral en el aula



Logotipo de La Infinita Producciones. Fuente: Elaboración Propia.

Esta tercera fase consiste en la visita de La Infinita Producciones al centro educativo que previamente ha asistido a la exhibición para, durante una hora y media aproximadamente, desarrollar acciones relacionadas directas o indirectamente con la obra *Polaris*.

Asumiendo el trabajo de Motos en su escrito *El Teatro en la educación secundaria: fundamentos y retos* vamos a rescatar una tabla que hemos hecho nuestra, que describe con exactitud los fundamentos que nos han llevado a proponer esta tercera fase como indispensable y que nos van a ayudar a dotar de significado nuestra actividad pedagógica:

Bases sobre las que se asientan la fase 3		
	El teatro como	Pretende
Artístico/estética	<ul style="list-style-type: none">• Forma artística de conocimiento dirigido a los sentidos y a la conciencia del sujeto.• Desarrollar lenguaje propio.	<ul style="list-style-type: none">• Aprender a utilizar el lenguaje teatral y a alcanzar nuevos modos de comunicación.• Crear productos estéticamente elaborados.
	<ul style="list-style-type: none">• Un tipo de teatro que permita un discurso multinivel.	<ul style="list-style-type: none">• Crear un clima libre de miedos y temor al ridículo.

Pedagógica/curricular	<ul style="list-style-type: none"> • No separación teoría de la práctica. 	<ul style="list-style-type: none"> • Desarrollo de la propia Identidad, fortalecer la autoimagen y la autoconfianza. • Compartir emociones y propiciar interacciones. • Uso de las prácticas dramáticas para tomar conciencia de su potencial educativo.
Sociológico/cultural	<ul style="list-style-type: none"> • Formas artístico-sociales centradas en controversias político-sociales. 	<ul style="list-style-type: none"> • Educación para la vida en sociedades multiculturales. • Implicación en la vida política y social. • Educación basada en valores.

Fuente: Elaboración propia a partir de Tabla 1. (Motos, 2019, p. 6)

3.3.1. Actividades

Mediante estas siguientes acciones pretendemos acercar contenidos artísticos a los alumnos, con la intención de contribuir al desarrollo de sus competencias culturales, lejos de un proceso aburrido, donde ellos mismos sean los protagonistas (Alcalá, 2015, p. 24), y para ello nos vamos a basar fundamentalmente en las posibilidades que nos ofrece el juego dramático.

Aunque todas indagan en el aspecto lúdico como base para fomentar la expresión en el seno del grupo, encontramos diferentes vertientes a la hora de definir este concepto. De entre todas, nos parece sumamente acertada la definición de Tomás Motos, recogida en su escrito *Psicopedagogía de la dramatización*, cuya cita extraemos de *El uso del juego dramático como estrategia metodológica gamificada para el acercamiento al proceso lectoescritor*, de la profesora Purificación Cruz:

Actividad espontánea del juego simbólico que se somete a reglas. Como forma teatral, es una práctica colectiva que reúne a un grupo y, sin guion escrito, improvisan conjuntamente según un tema elegido de antemano o precisado por la situación. No

hay separación entre espectador y actor, los participantes desempeñan alternativamente ambos papeles. (Cruz, 2019, p. 2, a partir de Motos, 2013)

Si a esta acepción, unimos las palabras de Tejerina, quien defiende el juego como una herramienta útil para propiciar mecanismos de autoconocimiento y expresión, podemos hacernos una idea más minuciosa sobre la terminología aludida:

La finalidad del juego dramático es lograr una experiencia educativa integradora de lenguajes expresivos que, basada en el juego y el protagonismo de los niños, posibilite su expresión personal, el impulso de su capacidad y actitud creativas y la mejora de sus relaciones personales. (Tejerina, 2006)

Aclarado este apartado, expondremos a continuación el trabajo a realizar en el aula concerniente a esta tercera fase a través de la siguiente tabla, donde la labor se dividirá en varios apartados y en total tendrán una duración de sesenta minutos, coincidiendo con el tiempo estimado de una clase tipo en horario lectivo:

ACTIVIDAD 1	
Descripción	Toma de contacto con el alumnado, donde de forma distendida se abarquen las vivencias de la segunda fase, propiciando la conexión con elementos y características de la pieza <i>Polaris</i> .
Tiempo estimado	Veinticinco minutos.
Propuesta	<p>1º Elegir una escena de la obra e intentar describirla entre todos/as. ¿Qué ocurre en la escena? ¿Cómo son los personajes de la escena? ¿Qué detalles recordáis?</p> <p>2º Dos voluntarios representan la escena siguiendo la línea argumentada. El resto puede participar de forma activa opinando y, si fuera rico para la actividad, sustituyendo al primer voluntario.</p> <p>Es imprescindible una actitud de respeto por parte de los alumnos/as hacia sus propios compañeros/as.</p>

Objetivos	Entrenar la capacidad discursiva, asertiva, de mimesis, improvisación, atención, retentiva, respeto y tolerancia entre los miembros del grupo.
ACTIVIDAD 2	
Descripción	<p>Invitar al alumnado a participar en diversos juegos escénicos propuestos por La Infinita Producciones.</p> <p>Estas dinámicas se incluyen en la base de la formación actoral y sirven para desarrollar parámetros escénicos fundamentales.</p>
Tiempo estimado	Veinticinco minutos.
Propuesta	<p>1º Como grupo tienen que contar hasta 10, empezando desde el número 1 y sin que dos personas coincidan a la hora de decir un número. Si esto ocurriera, deben empezar desde el principio. Concentración, grupo, escucha grupal.</p> <p>2º Distribuidos en pareja, se pide al alumnado que improvisen sobre las emociones de alegría, tristeza, sorpresa, ira, miedo, asco o placer. Con la ayuda de los miembros de la compañía, se trabajarán las características físicas, vocales y psicológicas de cada emoción, en la tarea de su escenificación.</p>
Objetivos	<p>1º Acercamiento a los conceptos de atención, concentración, colaboración participación en equipo y escucha.</p> <p>2º Acercamiento a los conceptos de expresión, imaginación, genuinidad o adjudicación de roles.</p>
ACTIVIDAD 3	
Descripción	Conclusión, con la que reflexionaremos sobre los vínculos, las anécdotas y las emociones experimentadas durante toda la sesión.

Tiempo estimado	Veinte minutos.
Objetivo	Estimular la capacidad de interiorizar, percibir, expresar y comunicar conceptos abstractos y complejos, desarrollando la creatividad, la capacidad de expresión personal y la inteligencia emocional.

Fuente: Elaboración propia.

3.4. Cronograma de producción

3.4.1. Preproducción

Calendario Preproducción. La Infinita Producciones (LIP)		
Obra: <i>Polaris</i>		
Servicio	Temporalidad (meses)	Profesional a cargo
Derechos del texto	1º mes	LIP (producción)
Búsqueda de financiación	2º mes en adelante	LIP (producción)
Elaboración pre dossier	2º mes	D. Gráfico (externo)
Elección equipo técnico	2º a 4º mes	LIP (dirección)
Elección equipo artístico	2º a 5º mes	LIF (producción)
Elaboración presupuestos (proyecto)	5º mes	LIP (dirección)
Elaboración dossier	5º mes	D. Gráfico (externo)
Búsqueda estreno	5º mes	LIP (producción)
Distribución	5º mes en adelante	LIP (producción)
Contacto con Centros Educativos	5º mes en adelante	LIP (producción y elenco)
Asistencia a Centros Educativos	6º mes en adelante	LIP (producción)

Fuente: Elaboración Propia.

3.4.2. Producción y gira

Calendario Producción. La Infinita Producciones (LIP)		
Obra: <i>Polaris</i>		
Servicio	Temporalidad (meses)	Profesional a cargo
Ensayos	6º a 7º mes	LIP (dirección)
Estreno	7º mes	LIP (producción)
Asistencia a Centros Educativos	6º mes en adelante	LIP (producción y elenco)

Gira Madrid	A partir del 7º mes	LIP (producción)
Gira fuera de Madrid	A partir del 7º mes	LIP (producción)

Fuente: Elaboración Propia.

3.5. Recursos (perspectiva, personal y espacios necesarios)

3.5.1. Perspectiva

Como hemos argumentando a lo largo de este análisis, es importante subrayar que La Infinita Producciones se moviliza bajo unas acciones y objetivos concretos, prueba de ello es la labor que venimos desarrollando en estas líneas.

Llegados a este punto, nos resulta obligatorio hacer alusión a la perspectiva que se ha establecido en el seno de la compañía, la cual engloba e interrelaciona los objetivos de este proyecto y otros anejos, permitiendo incidir en la finalidad de las acciones y, en última instancia, a marcar una guía o filosofía a seguir por el equipo.

Por ello, y debido al compromiso latente que nos impulsa, a la hora de conformar los diferentes equipos de trabajo, en la Infinita Producciones intentamos definir unos parámetros, que, a modo de emisores de sentido, nos ayudan a direccionar el foco o mirada de dichos integrantes hacia una perspectiva común. Hablamos de tres específicamente:

- *Misión* o declaración de principios compartida por el equipo, que responde la pregunta “¿qué somos?”.

En nuestro caso, se manifiesta con el enunciado “compañía teatral que pretende incidir en el desarrollo educacional del público juvenil mediante producciones y dinámicas teatrales”.

- *Visión* o proyección aspiracional de la compañía en el futuro, que surge tras la pregunta “¿qué queremos ser?”

Por nuestra parte, la respuesta consiste en “una compañía que propicie la formación de espectadores orgánicos y cultivados a través de materiales teatrales con gran valor artístico, educacional y social”.

- *Valores* o principios éticos y creencias sobre los que se asienta nuestro proyecto, que está relacionado con la pregunta “¿quiénes somos?” y que instamos a asumir a nuestros colaboradores cuando trabajan con nosotros.

La respuesta alude a “un equipo de profesionales que pretenden incidir en la sociedad contemporánea aunando teatro, educación y sociología como herramientas de cambio”.

Sería utópico perseguir que todos nuestros colaboradores (docentes, creativos, técnicos, etc.) se alineen al 100% con estos conceptos, pero, al menos, nos parece importante que se conozcan, sobrevuelen la atmósfera del trabajo y, sobre todo, se perciban como elementos basales propios de la compañía.

Precisamente, de todo esto, se vislumbra el perfil de agentes que vamos a necesitar para realizar nuestra labor, entroncando así con el siguiente bloque.

3.5.2. Personal

Partiendo de la perspectiva o filosofía que el equipo de La Infinita Producciones asume y representa, nos centraremos en este apartado en el personal específico que participará en las prácticas pedagógicas junto al alumnado. Esto es la Fase III (visita al centro escolar tras la exhibición), ya que la labor de los agentes que intervienen en la Fase I y Fase II está más enfocadas a preparar y propiciar dicha práctica pedagógica que asumirla (para más detalles sobre los agentes implicados en el proceso de preproducción y producción atender al apartado de “cronograma”).

Es en este sentido, y para dicha visita al centro escolar, será indispensable, por un lado, la presencia de, al menos, un miembro del profesorado que, a poder ser, haya asistido y participado en el desarrollo de la Fase II (exhibición y coloquio). Su figura nos servirá de nexo natural entre el alumnado y los miembros de la compañía, pudiendo participar de forma activa en las dinámicas si así lo deseara, ya que proponemos un lugar de horizontalidad y transversalidad en cuanto a los roles de todos los presentes para esta última fase.

Por otro lado, nos parece fundamental la presencia de los miembros del elenco en la visita al centro pertinente, pues, fruto de la representación y coloquio anterior, ya se ha propiciado una relación actor-alumno; eventualidad que va a permitir la reminiscencia con la actitud y clima con la que se desarrolló la Fase II, si fue positiva, para seguir incidiendo en ella y, si hubiera sido negativa, para intentar revertirla en este nuevo encuentro.

En última instancia, será también fundamental la presencia de una persona, dentro del equipo, que asuma la planificación de los encuentros con el alumnado y acompañe a los miembros del elenco en dichas visitas. Esta persona debe poseer amplios conocimientos en materias relacionadas con el Trabajo Social, la Sociología/Psicología y la Pedagogía ya que se encargará de las siguientes labores:

- Preparar y formar al elenco de cara a las dinámicas a realizar en el aula.
- Dotar de herramientas al elenco para su mejor implicación en el ámbito socio-educacional en el que se pretende incidir.
- Definir y contextualizar los motivos y finalidad de las acciones a recrear en el aula, enfocado a profesorado y elenco.
- Si fuera necesario, guiar la sesión en el aula, buscando el mejor aprovechamiento del tiempo y las dinámicas a desarrollar.
- Incidir en las vivencias o experiencias de los alumnos y transfórmalas en preguntas o reflexiones constructivas.
- Propiciar un ambiente lúdico, distendido y participativo junto al resto del equipo (profesorado incluido).

Todas estas acciones, y las que surjan, no serán responsabilidad absoluta de esta figura, sino que elenco y profesorado podrá intervenir gustosamente en el devenir de la sesión, asumiendo la guía propuesta como una estructura no limitante y sí sugerente.

3.5.3. Espacios

Por último, y en relación a las necesidades del espacio para acometer esta Fase III, nos mostraremos flexibles con las dotaciones que aporte cada institución, pues somos conscientes de la complejidad logística que puede suponer el día a día de un centro escolar.

Por nuestra parte, y partiendo de las condiciones más óptimas, solicitaremos, previo acuerdo con el profesorado, un espacio dentro del centro que pueda ser mayormente diáfano, que nos permita realizar ejercicios y labores sin presencia de obstáculos, y esté recogido, pues es importante para el buen devenir del trabajo propiciar la sensación de intimidad, cercanía y, por qué no, exclusividad entre los participantes.

Para ello, el uso de espacios como salones de actos, teatros, gimnasios o salas polivalentes o similares serán idóneas y si esto no fuera posible, al menos contar con aulas diáfanas y limpias de mobiliario para evitar posibles accidentes.

4. Conclusiones

Aunque nos parezca una ventana a través de la cual puede verse lo que vendrá, el futuro es una especie de espejo que sólo puede mostrar nuestro propio reflejo.

Arthur Danto. (Danto, 1995, p. 1)

Desde hace ya algunos años y en un intento consciente de dar sentido a nuestro arte, la compañía teatral La Infinita Producciones comienza a trazar un plan de acción encauzado a trabajar hacia el público juvenil y adolescente a partir de la dinamización e instauración de actividades teatrales en el seno de los centros escolares. Se percibe la posibilidad de implementar una nueva dinámica teatral en un nicho relativamente poco desarrollado (en estas páginas hemos citado algunos de los proyectos más sólidos a nivel estatal sobre la materia) y con evidentes carencias de metodología, difusión y captación de audiencia.

Por otro lado, la actividad política para con las artes en nuestro país, y en especial las artes escénicas en el aula, en relación a todo lo que engloba y alude a las leyes educativas, no deja de ser, hasta la fecha, un itinerario marcado por propuestas tibias y poco convincentes, impidiendo así su eclosión, con el objeto de acercarse a las prácticas y necesidades tan demandadas desde algunos sectores del ámbito educativo; quizás, en esta falta de posicionamiento estemos ante una respuesta manifiesta que, en realidad, no queremos aceptar.

Y lo que es más, asistimos en la actualidad a un panorama sociohistórico, asolado y marcado por la crisis en un amplio sentido del término: desde el ámbito político (auge de los

nacionalismos que prometen la fragmentación de las alianzas comunitarias continentales y mundiales como medida de rechazo a la globalización, en un intento de viraje hacia políticas cada vez más estatales) la inestabilidad provocada por el enfrentamiento bélico entre países orientales y la problemática social que esto implica (pueblos desplazados, estigmatización de la inmigración, etc.) o llegando, incluso, a la propia crisis identitaria del individuo contemporáneo (donde se asume, y casi premia, la pérdida del sentido de comunidad a favor de una existencia cada vez más subjetivista).

Al mismo tiempo y, aun así, no podemos olvidar, que desde épocas pretéritas hemos conseguido avances sociales evidentes y es indudable el intento por inculcar en la ciudadanía española una educación basada en valores, siempre hacia un modelo de sociedad más evolucionado. La sensación actual es que, pese a todo, el camino trazado nunca es suficiente.

Y es, precisamente, en este caldo de cultivo donde confiamos en proyectos de intervención como el nuestro, que apuestan por seguir creando acciones estructurales de pedagogía social, basadas en la idea de que el teatro siempre ha surgido, a lo largo de la historia del ser humano, como un instrumento de cambio, asiento de valores y asimilación de dinámicas sociales. Estamos, pues, ante una nueva oportunidad para el Teatro y, por extensión, para el Arte.

Por nuestra parte, hemos estimado partir de metodologías cualitativas para acometer nuestra labor y, desde ahí, desarrollar una línea de acción enfocada específicamente a jóvenes y adolescentes, donde, mediante la participación grupal, se les permita la asistencia, vivencia y experimentación de prácticas dramáticas colectivas. Nuestra intención ha sido, por encima de todo, interconectar a la audiencia con el mundo del teatro, en sus diferentes disciplinas, posibilitándoles diversión, al tiempo que entrenan su inteligencia emocional y capacidad reflexiva, pues perseguimos una formación del ciudadano convertido en una máquina de producir sentidos (Veronese, 2007).

Asumiendo las complejidades inéditas y genuinas que poseen las artes escénicas en nuestra contemporaneidad, alegamos que la visualización de un hecho cultural vivo, como es el teatro, por parte de estos chicos/as, puede ser el vehículo de una aventura interior que parta desde el exterior. Posibilitamos, por tanto, un viaje, casi iniciático, hacia el saber, a través del pensar.

Nos hacemos eco, en este punto, de las palabras de Dubatti cuando alude a la actividad que relaciona estos dos parámetros:

Existe una función impropia del pensar que lo vincula al saber, pero el saber no es otra cosa que adquirir un poder sobre las cosas y la efectividad de ese poder se instala como verdad. (Dubatti, 2007, 8)

5. Limitaciones y Prospectiva

A la hora de realizar nuestro análisis, y debido al carácter innovador de nuestra línea de trabajo, no hemos hallado una bibliografía o fuentes próximas que nos hayan posibilitado conexiones paralelas con situaciones o estudios similares al nuestro. De ahí que prácticamente la totalidad de nuestro estudio se considere genuino.

Por otro lado, hemos de reseñar que nuestra actividad aún no ha sido puesta en práctica, por lo que este apartado estará matizado por dicha eventualidad. No obstante, valoramos enormemente la posibilidad de seguir desarrollando la propuesta, teniendo en cuenta varias limitaciones:

Una posible incompatibilidad de nuestra actividad con el horario lectivo establecido por los centros escolares para cumplir su labor didáctica, sobre todo en etapas académicas como Bachillerato, donde los calendarios escolares son aún más estrictos. Asumimos, por tanto, que, para desarrollar nuestra actividad de la forma más idónea, es necesaria la dedicación e implicación del profesorado de una forma casi voluntariosa.

Podemos encontrarnos un profesorado, e incluso alumnado, reactivo a nuestros métodos que, dado el alto nivel participativo que proponemos, inevitablemente pueda acabar dificultando el buen devenir de nuestra actividad. Para estos casos, sería sumamente interesante plantear en el futuro acciones que consigan atraer a estos grupos no implicados mediante nuevas estrategias de captación.

Por último, hemos desarrollado acciones que promulgan beneficios y mejoras para la ciudadanía, pero no debemos olvidar que lo que realmente va a marcar la diferencia y el éxito de nuestro producto van a ser parámetros puramente relacionados con el *marketing* y la venta del producto, asumiendo que un contenido tan válido como el nuestro, de nada va a resultar si no le acompaña un continente que cree impacto y seduzca al cliente, tanto o más que el propio contenido.

En este punto, es necesario señalar que, aunque el consumidor final va a ser el alumnado, el cliente al que nos vamos a enfocar será el profesorado, en ocasiones casi en las antípodas de los gustos e intereses del propio consumidor, aspecto que no podemos dejar pasar en ningún momento.

Por todo ello, debemos ser muy conscientes de la estrategia de *marketing* a desarrollar, así como la específica labor de producción, necesaria para introducirnos y establecernos en este nicho de mercado con éxito.

Precisamente debido a estas limitaciones, se podrían plantear en el futuro líneas de trabajo que permitieran desarrollar nuestra labor de una forma mucho más minuciosa.

Un ejemplo de ello, sería la creación de talleres teatrales elaborados por La Infinita Producciones, que contaran con una duración media para su desarrollo, oscilando desde un trimestre a año lectivo completo y que pudiera celebrarse en el propio centro escolar en horario fuera de clase. Esto permitiría potenciar exponencialmente todos los objetivos que nos hemos propuesto para con la actividad, pues, además de contar con más tiempo para incidir en todos los aspectos marcados, se podrían ampliar el campo de trabajo, llegando, incluso, a proponer muestras abiertas al público con los resultados obtenidos.

Otra forma de consolidar nuestra actividad, sería la búsqueda de coproducción con otras compañías teatrales similares a la nuestra, tanto en el ámbito privado, a fin de ayudarnos mutuamente y compartir aspectos como la producción, financiación, visibilidad o fidelización de los clientes, como en el ámbito público, donde además de estos aspectos anteriores, el respaldo y amparo de una marca consolidada y de prestigio público, aportarían confianza e interés del consumidor por nuestro proyecto.

En último lugar y como conexión con el paradigma actual en el ámbito de la gamificación en el aula, empiezan a surgir empresas que posibilitan la creación de contenido interactivo a partir de las TIC. En nuestro caso, estos formatos podrían ser aglutinados a la actividad pedagógica, suponiendo un nuevo elemento de captación que, mediante una estrategia de comunicación consolidada, posibilitáramos materiales interactivos a partir de simuladores, encuestas online, animaciones digitales con contenido didáctico y un sinnúmero de posibilidades más, que acompañaran y enriquecieran (nunca remplazarán) la asistencia al hecho teatral.

En definitiva, consideramos que estamos ante un nicho de audiencia que todavía puede mostrar grandes dotes a la hora de consumir experiencias donde la convección entre artificio y realidad es elevada.

No podemos olvidar que hasta hace unos años el motor lúdico de estos chicos/as ha sido la pura imaginación y es, en este sentido, donde nosotros, desde La Infinita Producciones, queremos seguir incidiendo a través del teatro, arte que necesita de ese alto grado de convección.

Conectando con esta idea anterior y en este sentido, cerraremos con un fragmento que aparece en el libro *El Espacio Vacío* del maestro de actores y directores Peter Brook y que para nosotros ha supuesto la piedra angular del análisis que hemos venido desarrollando en estas líneas, y el cual expone:

En el escenario se veía un brillante firmamento azul. Dos payasos, andrajosos y con lentejuelas, estaban sentados sobre una nube pintada, que los llevaba a visitar a la Reina del Cielo: “¿Qué le pediremos?”, decía uno. “Una cena”, le contestaba el otro, coreado por los gritos de aprobación de los niños. “¿Qué comeremos para cenar?” Y el payaso comenzó a citar una lista de alimentos inalcanzables en esa época, mientras que los gritos de entusiasmo de los niños fueron reemplazados gradualmente por un siseo que se transformó después en un profundo y auténtico silencio teatral. En respuesta a la necesidad de algo que no existía, una imagen se había hecho realidad.

Peter Brook. *El Espacio Vacío*. (Brook, 2015 p. 65)

Referencias bibliográficas

- Alcalá, Sara. (2015). *El teatro musical como vehículo para desarrollar la competencia social en secundaria*. Trabajo Fin de Master. UNIR Facultad de Educación. La Rioja
- Anadón, M. (2008). *La investigación llamada "cualitativa": de la dinámica de su evolución a los innegables logros y los cuestionamientos presentes*. Revista de Investigación y Educación en Enfermería. Vol. 26. Medellín.
- ASSITEJ España. (2024). *Artes Escénicas para la Infancia y la Juventud*. Madrid. (https://www.assitej.net/es_es/)
- Aula teatral. (2023). *Teatro Aplicado. Una herramienta más en el aula*. (<https://aulateatral.com/site/es/2023/08/14/teatro-aplicado-una-herramienta-mas-en-el-aula/>)
- Baráuna, T. y Motos, T. (2009). *De Freire a Boal. Pedagogía del Oprimido*. Teatro del Oprimido. Ñaque. Ciudad Real.
- Barrios, A.; Hidalgo, A.; Maceira, E.; Moreno, J.; Rodríguez, E.; Uceró, L.; Navarro, R. (2012). *El juego dramático como recurso educativo en el aula. Una experiencia de formación enriquecedora*. Dpto. Teoría e Historia de la Educación y Pedagogía Social. Universidad de Sevilla. Sevilla.
- Benito de la Torre, Elena. (2017). *Propuesta de Intervención Teatral para la adquisición de habilidades de interacción social dentro del Módulo de Mujeres del Centro Penitenciario de Valladolid*. UNIR. La Rioja.
- Boletín Oficial del Estado "BOE" núm. 340, Ley Orgánica 3/2020, de 29 de diciembre, por la que se modifica la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, páginas 122868 a 122953 (<https://www.boe.es/eli/es/lo/2020/12/29/3>)
- Brecht, B. (1934). *Cinco dificultades para decir la verdad (1934)*, Mientras Tanto, primavera del 2000, No. 77, pp. 53-62 (<https://www.jstor.org/stable/27820480>)
- Brecht, B. (2019): *El pequeño organón para teatro*. Traducción Georg Leidenberger. Universidad nacional autónoma de México.
- Brook, Peter. (2015). *El Espacio Vacío*. Ediciones Península. Barcelona.

- Calsamiglia, A.; Cubells, J. (2016). *El Potencial del Teatro Foro como Herramienta de Investigación*. Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona.
- Campoamor González, Antonio. Cervantes Virtual. (1932). *La Barraca y su primera salida por los caminos de España*. El carro de la farándula; La Vanguardia, Barcelona 1 diciembre 1932.
- Cantos Ceballos, Antonio Miguel. (2010). *De Freire a Boal. Tania Baraúna, Tomás Motos Teruel. Ñaque 2009*. Reseña. Revista de Pedagogía de la Universidad de Salamanca. Salamanca.
- Cervantes Virtual. (2024). Logo AASITEJ España digital. (www.cervantesvirtual.com/portales/assitej)
- Colectivo Cross Border Proyect, compañía teatral. (2024). (www.thecrossborderproject.com)
- Colmenares, Ana. (2012). *Investigación-acción participativa: una metodología integradora del conocimiento y la acción*. Voces y Silencios: Revista Latinoamericana de Educación, Vil. 3, No.1, 102-115.
- Cossío, M. B. (1934). *Definición de las Misiones Pedagógicas*. Escuelas de España, 5, 1-12.
- Coudray, Sophie. (2017). *The Theatre of the Oppressed*. Culture Matters. Fotografía impresa. UK. (<https://www.culturematters.org.uk/index.php/arts/theatre/item/2455>)
- Cruz, Purificación. (2019). *El uso del juego dramático como estrategia metodológica gamificada para el acercamiento al proceso lectoescritor*. Universidad de Castilla La Mancha.
- Danto, Arthur. (1995). *El final del arte*. El Paseante, núm. 22-23.
- De las Heras, Mario. (2023). *La Barraca, la compañía de teatro formada por falangistas y comunistas que acercó los clásicos al pueblo*. Revista El Debate. Madrid. (www.eldebate.com/cultura/teatro-y-artes-escenicas/20230803/barraca-compania-teatro-formada-falangistas-comunistas-acerco-clasicos-pueblo_132072.html)
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Editorial Atuel. Buenos Aires.

- EFE. (2015). Bertolt Brecht, padre del teatro. TeleSurTV.net. Fotografía impresa. (www.telesurtv.net/news/Bertolt-Brecht-padre-del-Teatro-Epico-20150210-0022.html)
- Eisne, J. y Mantovani, A. (2007) *Didáctica de la dramatización. El niño sabe lo que su cuerpo puede crear*. Barcelona, Gedisa.
- El Aedo Teatro, compañía teatral. (2024). (www.teatroparajovenes.com)
- Escena Erasmus. (2012). *La Barraca de García Lorca regresa hoy, 73 años después, a Ayerbe, protagonizada por nuestros actores europeos*. Fotografía impresa. www.escenaerasmus.eu/la-barraca-de-garcia-lorca-regresa-hoy-73-anos-despues-a-ayerbe-protagonizada-por-nuestros-actores-europeos/
- Escobar, Aliber. (2016). *El Distanciamiento Brechtiano en las obras de Michael Haneke*. Revista Xihmai XI (21), 45-64. México.
- Estudillo, Mariano. (2023). *Polaris*. La Infinita Producciones. (s.p.)
- Flores Deache, Santiago. (2012): Bertolt Brecht. *Hablar en Tiempos Oscuros (Antología)*. Fundación Rosa Luxemburg Stiftung y Para Leer en Llibertat A.C. México.
- García Lorca, Federico. (1928). "Aclaración de por qué canto". Fragmento extraído de la conferencia *Las nanas infantiles*. Fotografía digital. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. España. www.cervantesvirtual.com/portales/assitej/cita/
- Guerra, Alfonso. (2008). *Las Misiones Pedagógicas y la Barraca*. La cultura en la II República. Unidad Cívica por la República.
- Isidro. (2023). *Encuentros Te veo Valladolid 2023: programa del festival de teatro*. Revista digital Ocio Valladolid. (ociovalladolid.com/festival-de-artes-escénicas-teveo)
- La Joven, compañía teatral. (2024). (www.lajoven.es)
- Luque Pérez, Emma Lucía. (2020). *El Teatro Foro con enfoque sistémico: aportaciones y novedades para la transformación social*. Asociación TR3S Social. Madrid.
- Motos, T. (2009). *El Teatro en la educación secundaria: fundamentos y retos*. Revista Creatividad y Sociedad. Universidad de Valencia. Valencia.

- Motos, T. (2009). *Las técnicas dramáticas: procedimientos didácticos para la enseñanza de la lengua y la literatura*. Enseñanza&Teaching. Revista Interuniversitaria de Didáctica, 10.
- Motos, T. (2013). *Teatro Aplicado, teatro en los Museos*. Universidad de Valencia. Valencia.
- Oliveira, Ana. (2023). *The Cross Border Project reflexionará sobre el concepto de hogar el domingo 23 de julio en La Cava*. Periódico digital Noticias de Navarra 30. España. (www.noticiasdenavarra.com/cultura/2023/07/22/the-cross-border-project-reflexionara-7078908.html)
- Palma, Festival. (2019). El Aedo Otelo #en la Red. (www.feriadepalma.es/otelo-la-red-el-aedo-teatro)
- Paulino J. (1998). María Francisca Vilches y Dru Dougherty: *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*. Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas, 16, 290.
- Pinto, Información. (2019). *La Joven Compañía volvió a Pinto con la obra Playoff*. Periódico digital pintoinformacion.es (www.pintoinformacion.es/la-joven-compania-volvio-a-pinto-con-la-obra-playoff)
- Plataforma Educación sin Artes. Decálogo. (2024). (www.educacionnosinartes.wordpress.com/decalogo-educacionnosinartes/)
- Reina Corbacho, Francis. @franciscrc93. (2021). *Misiones Pedagógicas y La Barraca, la utopía cultural que quiso revolucionar España*. Diario El Salto. Extremadura. (<https://www.elsaltodiario.com/ii-republica/misiones-pedagogicas-la-barraca-utopia-cultural-revolucionar-espana#comentarios>)
- Ruibérriz de Torres Fernández, Ana. (2022). *Guía didáctica para el espectáculo "Bailar Ágora"*. Programa Abecedaria. Red Andaluza de Teatros Públicos.
- Sánchez Caballero, Daniel. (2015). La LOMCE desafina: Música deja de ser obligatoria y pierde horas de clase. ElDiario.es (https://www.eldiario.es/sociedad/profesores-musica-lomce-obligatoria-pierde_1_4334106.html)
- TE VEO España. (2024). *Artes Escénicas para la Infancia y la Juventud*. (<https://www.teveo.es/>)

- Tejerina, I. (2006). *El juego dramático*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes: Editorial del Cardo. (www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-juego-dramtico-en-la-educacin-primaria-0/html/003f81ec-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html)
- Ucelay, Margarita. (2006). *Así que Pasen Cinco Años de Federico García Lorca*. Colección Letras Hispánicas. Cátedra. Madrid.
- Unir La Rioja. (2021). 10 cuestiones claves que tienes que saber sobre la LOMLOE. Educación. (<https://www.unir.net/educacion/revista/cuestiones-clave-lomloe/>)
- Usal, Gredos. (1936). *Manifiesto fundacional La Barraca*. (<https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/25093/THI~N5~P56-69.pdf?sequence=3>)
- Ventrículo Veloz, compañía teatral. (2024). (www.ventriculoveloz.com)
- Ventrículo Veloz. (2024). *Cuatro Salvajes Vestidos de Verde Hiedra*. Fotografía digital. (www.ventriculoveloz.com/espectaculos/4svvh/)
- Veronese, Daniel. (2007). Las máquinas poéticas. La Revista del CCC. Septiembre/diciembre 2007, nº1. (es.scribd.com/document/240881750/Veronese-Daniel-Las-Maquinas-Poeticas)
- Zas Marcos, Mónica. (2020). *La ley Celaá no termina de afinar: las enseñanzas artísticas piden recuperar todo el protagonismo que les quitó Wert*. ElDiario.es (https://www.eldiario.es/sociedad/lomloe-no-termina-afinar-musica-pasa_1_6447058.html)

Anexo A. Esquema básico de desarrollo para el coloquio

PRESENTACION
<p>Después de haber asistido a la representación nos gustaría dedicar unos minutos a hablar sobre lo que habéis visto. Nos interesan muchísimo vuestras opiniones, tanto si os ha gustado como si no, qué os ha llamado la atención, cualquier pregunta relacionada con la interpretación, con la escenografía, las luces, lo que queráis, ya que es un material hecho exclusivamente para vosotros y vosotras.</p> <p>Somos (nombres de los integrantes) y estaremos encantados/as de responder a vuestras preguntas.</p>
TURNO DE PREGUNTAS
<p>A la hora de responder, será importante tener en cuenta ciertas cuestiones:</p> <ul style="list-style-type: none">- Concisión y claridad en las respuestas. Hacer un uso excesivo del turno de palabra puede acarrear la desconexión del auditorio.- Dar una imagen fresca y amable, a la par de rigurosa. No podemos olvidar que somos profesionales respondiendo a cuestiones que hemos trabajado y analizado.- No tratar al alumnado con condescendencia. Perseguimos que las nuevas generaciones estén bien instruidas, ostenten un lenguaje rico y un pensamiento crítico. El coloquio es para ello.- Intentar reconducir, en la medida de lo posible, las preguntas hacia la obra. Es plausible entrar en otras cuestiones anejas a la materia, pero al intentar mantener la actividad hacia la obra, podremos incidir mucho más en las cuestiones a analizar.- Cualquier síntoma de humor siempre será bienvenido en el coloquio.- Tras nuestra intervención, agradecer a la persona que ha preguntado. Queremos que sienta que su participación activa ha sido importante.
CONCLUSIÓN

- Agradecer la actitud del alumnado a la hora de enfrentar la actividad. Y si ésta no hubiera sido acorde con lo esperado, es importante también reseñarlo, siempre desde un lugar constructivo, recordando que el teatro es un lugar especial, con unas normas conductuales concretas que deben conocer y que invitamos a que lo recuerden en sucesivas ocasiones.
- Agradecer al profesorado su implicación en la actividad.
- Finalizar recordando nuestras redes sociales, donde estaremos disponibles para contestar a cualquier cuestión que pueda surgir en el futuro sobre la obra, la profesión, el arte, etc.

Anexo B. Escena de la pieza *Polaris* relacionada con las leyes educativas en España

(Suena la música. Los actores aparecen vestidos con trajes de luces y sombreros de copa. La escena es baile, juego, música de karaoke y divertimento)

- ACTOR. - La primera ley educativa en España fue la Ley de Instrucción Pública aprobada en el año 1957, conocida como la Ley Moyano. Esta ley se aprobó con la intención de solucionar el grave problema de analfabetismo que sufría el país en aquella época.
- ACTRIZ. - Tras la aprobación de la Constitución Española, en el año 78, el Sistema Educativo Español empezó una nueva andadura en relación a la legislación educativa.
- ACTOR. - Un total de 8 leyes educativas han regido el Sistema Educativo Español desde la entrada de la democracia hasta la reciente aprobación de la Ley Orgánica de Modificación de la LOE (LOMLOE).
- ACTRIZ. - Ley Orgánica por la que se regula el Estatuto de Centros Escolares (LOECE)
- ACTOR. - Primera ley educativa aprobada en democracia bajo el Gobierno de Unión de Centro Democrático, en el año 1980, firmada por el ministro José Manuel Otero.

- ACTRIZ. - El PSOE la recurrió, aduciendo que no respetaba la Carta Magna, y el Tribunal Constitucional le dio la razón.
- ACTOR. - Por lo que la ley no llegó a entrar en vigor por dos motivos: en primer lugar, por el golpe de Estado del 23-F (1981) y por la posterior victoria electoral del Partido Socialista en el año 1982.
- ACTRIZ. - Ley Orgánica reguladora del Derecho a la Educación (LODE)
- ACTOR. - Aprobada en el año 1985 por el PSOE creó los consejos escolares y sustituyó las subvenciones a los colegios privados por el sistema de conciertos.
- ACTRIZ. - Ley Orgánica de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE)
- ACTOR. - Se encargó de estructurar el sistema educativo en Primaria, Secundaria y en Bachillerato.
- ACTRIZ. - Esta ley fue propuesta por el Partido Socialista Obrero Español y entró en vigor en el año 1990.
- ACTOR. - Ley Orgánica de Participación, Evaluación y Gobierno de los centros docentes (LOPEG)
- ACTRIZ. - Ley que obligó a todos los colegios concertados de España a admitir a alumnos de minorías sociales.
- ACTOR. - Fue propuesta por el PSOE y aprobada por mayoría en el año 1995.
- ACTRIZ. - Ley Orgánica de Calidad de la Enseñanza (LOCE)
- ACTOR. - Tras el cambio de gobierno, de izquierdas a derechas (de PSOE a PP), se aprobó una nueva ley educativa.
- ACTRIZ. - La LOCE introdujo itinerarios en la ESO y Bachillerato, creó la Prueba General de Bachillerato y estableció que la Religión o su versión laica computaran para la nota. Entró en vigor en el año 2002.
- ACTOR. - Ley Orgánica de la Educación (LOE). Tras la vuelta al gobierno del PSOE, en el año 2006, se aprueba por mayoría una nueva ley educativa que crea la nueva materia denominada Educación para la Ciudadanía, dejando la Religión como optativa.

- ACTRIZ. - También fijó en el 55% las materias comunes en CCAA con lengua cooficial.
- ACTOR. - Ley Orgánica de Mejora de la Calidad Educativa (LOMCE)
- ACTRIZ. - También conocida como la Ley de Wert, eliminó la nueva materia que proponía la LOE (Educación para la Ciudadanía) e introdujo reválidas en cada etapa educativa.
- ACTOR. - Se aprobó en el parlamento en el año 2013.
- ACTRIZ. - Ley Orgánica de Modificación de la Ley Orgánica de la Educación (LOMLOE)
- ACTOR. - Tras el cambio de gobierno, esta vez de derechas a izquierdas, la ministra Celaá creó un nuevo proyecto de ley educativa. Finalmente, se aprobó en el parlamento a finales de 2020.
- ACTRIZ. - La Ley Celaá (LOMLOE) se caracteriza por incorporar una nueva materia denominada Valores Cívicos y Éticos. El castellano deja de ser lengua vehicular y se deja en el 50% de las materias comunes en CCAA con lengua cooficial y la Religión vuelve a no contar para la nota.
- ACTOR. - En resumen, la Educación es un arma a la que todos los gobiernos quieren meter mano, lo que nos ha llevado a aprobar –y luego derogar– hasta nueve leyes educativas en los últimos cincuenta años,
- ACTRIZ. - A pesar de que todos los expertos coinciden en que una reforma educativa requiere diez o doce años para comprobar su efectividad.

(Termina el número musical y vuelven a “la realidad”)