



MODELO EXAMEN RESUELTO

ASIGNATURA: ARTES ESCÉNICAS

OPCION A:

1. Síntesis de las características de la tragedia en Grecia. Comente el fragmento y explique sus características como discurso dramático (2,5 puntos)

ANTÍGONA: Ya me has cogido. ¿Quieres algo más que matarme?

CREONTE: Nada más; teniendo tu vida, tengo todo lo que quiero.

ANTÍGONA: Pues, entonces, ¿a qué aguardas? Tus palabras me disgustan y ojalá me disgusten siempre, ya que a ti mis actos te son odiosos. ¿Qué hazaña hubiera podido realizar yo más gloriosa que de dar sepultura a mi hermano?

(Con un gesto designando el CORO.) Todos los que me están escuchando me colmarían de elogios si el miedo no encadenase sus lenguas. Pero los tiranos cuentan entre sus ventajas la de poder hacer y decir lo quieren.

CREONTE: Tú eres la única entre los cadmeos que ve las cosas así.

ANTÍGONA: Ellos las ven como yo; pero ante ti, sellan sus labios.

CREONTE: Y tú, ¿cómo no enrojeces de vergüenza de disentir de ellos?

ANTÍGONA: No hay motivos para enrojecer por honrar a los que salieron del mismo seno.

CREONTE: ¿No era también hermano tuyo el que murió combatiendo contra el otro?

ANTÍGONA: Era mi hermano de padre y de madre.

CREONTE: Entonces, ¿por qué hacer honores al uno que resultan impíos para con el otro?

ANTÍGONA: No diría que lo son el cadáver del muerto.

CREONTE: Sí; desde el momento en que tú rindes a este muerto más honores que al otro.

ANTÍGONA: No murió como su esclavo, sino como su hermano mandará.

CREONTE: Pero al hombre virtuoso no se le debe igual trato que al malvado.

ANTÍGONA: ¿Quién sabe si esas máximas son santas allá abajo?

CREONTE: No; nunca un enemigo mío será mi amigo después de muerto.

ANTÍGONA: No he nacido para compartir el odio, sino el amor.

CREONTE: Ya que tienes que amar, baja, pues, bajo tierra a amar a los que ya están allí. En cuanto a mí, mientras viva, jamás una mujer me mandará.

Sófocles. *Antígona*. Gredos, 2010.

La tragedia griega se desarrolla exclusivamente en Atenas durante la época de mayor apogeo cultural y político: el siglo V a d C. *Antígona*, de Sófocles, ejemplifica las características de un género que nace, vinculado al mito, en los rituales religiosos celebrados en honor a Dionisos.

Valiéndose de los mitos, se plantean problemas relacionados con las pasiones humanas y la conducta de los hombres y mujeres por lo que el espectador se siente reflejado en ellos.

Será Aristóteles quien sistematice las características formales y conceptuales del género, entre las que destacan la unidad de tiempo, lugar y acción.



El número de actores de la tragedia no superaba a cuatro y la importancia del coro fue, en sus distintas funciones, muy característica, si bien se va reduciendo su importancia progresivamente.

En la tragedia el héroe se enfrenta inevitablemente a un destino que provoca su caída y que acaba siendo aniquilado. En el caso de Antígona, se enfrenta a su antagonista Creonte, rebelándose y sacrificando su vida, para inspirar a los espectadores la catarsis.

El fragmento seleccionado pertenece a un episodio, es decir, una de las cinco partes en las que se estructuraba la obra, precedidas de un prólogo. A través de él podemos reflexionar sobre la caracterización del personaje que da título a la tragedia: su entereza, resolución y valentía, que han permitido su vigencia a través de los siglos. Se nos exponen los motivos de su confrontación, al vulnerar la prohibición de enterrar al hermano muerto en el bando enemigo, lo que supone desobedecer las órdenes de gobierno dictaminadas por el rey. Las consecuencias posteriores se apuntan ya aludiendo al castigo mortal que se decreta para ella.

La obra estaba destinada a ser representada ante el público en un teatro al aire libre con elementos extratextuales de vestuario y máscara. Las partes musicales correrían a cargo del coro.

Los elementos de técnica dramática del discurso trágico que aparecen en el fragmento son el diálogo esticomítico (de intervenciones breves) y una acotación funcional que alude a la gestualidad complementaria de la acción e involucra al coro como personaje colectivo que cumple diversas funciones, desde la imprecativa a la comentadora, entre otras.

Los protagonistas confrontan en un agón por el distinto concepto del cumplimiento de la ley de la traición y la familia y la ley de la ciudad. La soberbia y la tiranía en el ejercicio del poder provoca el error trágico de Creonte, que es en sentido estricto el héroe, y señala el inicio de su caída y final trágico. Pero Antígona es una heroína nueva: es audaz y no retrocede ante nada. Muere sin ceder, como un héroe cuyo error trágico la condena al sacrificio, víctima de la intolerancia de quien no escucha a los demás.

2. a) Identifique este personaje de la *Commedia dell'Arte* y describa sus cualidades y atributos; b) Explique los tres tipos de personajes característicos de este tipo de comedia y los recursos expresivos empleados por sus actores y actrices (2 puntos)



a) En la imagen propuesta aparece Arlequín (*Arlecchino*), el más conocido de los *zanni* o sirvientes de la *Commedia dell'Arte*. Arlequín se comporta frecuentemente como un criado bobo (ingenuo, rústico, simplón) en contraste con Brighella, el siervo astuto con quien puede formar pareja. Se le identifica por el uso de un traje multicolor a rombos, máscara negra, un gorro del que cuelga una cola de conejo y zapatillas sin tacón. Suele llevar un palo llamado *batocchio*. Arlequín es joven, inquieto e interesado. Como los demás *zanni*, es pobre y trata de conseguir alguna ventaja inmediata en lo que respecta a dinero o comida, pero es particularmente atolondrado y no piensa en las consecuencias de sus acciones. Puede servir a un magnífico o a un enamorado, a quienes a menudo crea problemas y malentendidos que se van agrandando. Es optimista, ocurrente, imaginativo e imprudente. Con su figura ágil y acrobática efectúa movimientos felinos, brincos y saltos. No toca ningún instrumento. Tiene voz aguda y risa contagiosa. Está enamorado de Colombina.

b) La *Commedia dell'Arte* no se basa en un texto teatral completo sino en la improvisación a partir de los *scenari* o *canovacci* (guiones esquemáticos) y el uso de repertorios de frases y algunos diálogos. Por eso se la denomina también *Commedia all'improvviso*. Los elementos de apoyo quedaban registrados en los libros de las compañías (*zibaldoni*) y los recursos individuales eran anotados en los cuadernos de cada uno de los actores, que interpretaban siempre el mismo personaje. Los *lazzi* podían ser tanto orales como de gestualidad corporal. En las compañías de Comedia del Arte los actores percibían dinero por su trabajo y las mujeres pudieron ejercer como intérpretes tempranamente.

A través de este género escénico iniciado en el Renacimiento se formaron los arquetipos de la comedia moderna. Sus personajes se clasifican en *magnifici* (magníficos), *zanni* (sirvientes) e *innamorati* (enamorados). Plagados de incidentes y enredos, a menudo los argumentos aluden a conflictos de poder entre ricos y pobres o entre afectos e intereses.

Los magníficos (Pantalone, Dottore, Capitano, etc.) llevan un vestuario fijo y suelen tener alguna peculiaridad física (una joroba, una pierna más corta, un vientre abultado...). Muchos de ellos portan una máscara que les cubre solamente media cara, de forma que los actores pueden gesticular



con los ojos y la boca; por lo general estos personajes poderosos son ridiculizados con pómulos muy marcados y narices grandes.

Los *zanni* o sirvientes (Arlecchino, Brighella, Pulcinella, Colombina...) suelen hablar en dialectos y también llevaban un vestuario estereotipado y máscara (exceptuando las *zagnie*, personajes femeninos). Los sirvientes suelen ser los causantes de los enredos de la trama pero casi siempre salen bien parados gracias a su ingenio.

Los enamorados llevan un vestuario realista (es decir, el propio de su época) y pronto dejaron de usar máscara. A través de ellos a menudo se ridiculizaban las modas y las actitudes de los jóvenes cortesanos. Las parejas de enamorados son un elemento fundamental en la estructura de las comedias ya que con ayuda de los sirvientes han de vencer los obstáculos que les imponen los magníficos para la realización de su amor.

Además de la acrobacia y la gestualidad corporal, la música y la danza eran elementos relevantes en estas comedias. Su interpretación corría a cargo de algunos sirvientes y enamorados que interpretaban canciones nuevas o parodias de las existentes con acompañamiento de flauta, laúd, guitarra o pandero.

3. Meyerhold y la biomecánica (2 puntos)

A principios del siglo XX surgieron movimientos artísticos que buscaban nuevas formas teatrales y se empezó a dar relevancia a otros elementos de la escena aparte de la interpretación, como por ejemplo, la escenografía o la música. Este nuevo teatro muestra la realidad de una forma simplificada, no naturalista, mostrando lo esencial a través de símbolos y convenciones que mostraban de forma sintética el contenido total de la obra.

El principio básico de este tipo de teatro es que entre el público y los actores tienen que darse una serie de convenciones que ambos deben conocer y aceptar. Hacer partícipe al espectador que lo que está viendo en escena no es real, sino que el espectador tiene que ser consciente de que lo que ve es una interpretación de la realidad, una escenografía, un juego teatral.

A partir de su sólida formación musical, Meyerhold consideraba que la música era el mejor instrumento para dar forma a un espectáculo porque permite distribuir perfectamente los tiempos y los ritmos, tanto a nivel corporal como textual, y a la vez ayuda a conectar con la parte emocional del actor.

La técnica más conocida para el entrenamiento del actor que desarrolló Meyerhold sirviéndose de otras fuentes como la Comedia del Arte, el circo, la danza o el teatro oriental, fue lo que se conoció con el nombre de BIOMECÁNICA. La biomecánica se basa en el estudio de una serie de rutinas psicofísicas que no dejan de ser un conjunto de movimientos físicos que se repetían a modo de entrenamiento.

La característica principal de la biomecánica es el uso del cuerpo como principal elemento expresivo. El resto de las herramientas del actor (voz, emociones, etc.) se articulan en torno al trabajo corporal. En la biomecánica existe todo un código de movimientos que a modo de una partitura corporal se repiten y pone en funcionamiento todas las partes del cuerpo. Como decía Meyerhold: "Si la punta de la nariz trabaja, todo el cuerpo también trabaja".



Meyerhold no recogió por escrito su sistema de formación del actor, lo hicieron algunos de sus alumnos y especialmente uno de sus colaboradores, Nikolai Kustov, gracias al cual han llegado hasta nosotros las bases de este tipo de entrenamiento que ha influido decisivamente en autores posteriores como Brecht, Barba y Brook entre otros.

4. Comente y valore un espectáculo que se haya presenciado o representado a lo largo del curso (1,5 puntos)

Pregunta de respuesta abierta en forma de texto expositivo / argumentativo. Recomendaciones:

- 1) Indique el título del espectáculo y su lugar de representación.
- 2) Identifique y explique de forma clara las tareas y responsabilidades asignadas a distintas personas o grupos en el diseño escénico efectuado (o, en su caso, presenciado como espectador/a).
- 3) Detalle las distintas fases del diseño escénico del montaje comentado (dramaturgia, producción, dirección escénica y distribución).
- 4) Especifique las tareas desempeñadas por el o la estudiante en el diseño escénico,
- 5) Integre las tareas desempeñadas por el o la estudiante en la perspectiva global del trabajo colectivo valorando la necesaria coordinación entre ellas.

5. Explique y desarrolle a partir del texto la siguiente cuestión: El público y su tipología (2 puntos)

Al escribir teatro pueden tomarse dos actitudes: escribir para el público o contra el público.

Estas dos actitudes entrañan dos posiciones artísticas y éticas diferentes.

La primera suele ser inmediatamente recompensada por un público complacido. La segunda suele ser rechazada por un público que se siente molesto.

Benavente escribió para el público de su tiempo. Valle-Inclán contra el público de su tiempo.

Escribir contra el público no quiere decir disparar contra él por sarcasmo. Eso sería estúpido.

Un autor que se arriesga a escribir contra el público -contra la rutina y la pereza mental de su tiempo- no pretende degradar, sino que intenta contribuir a elevar a ese público, a medida que también él se eleva.

Esta actitud suele acarrear dificultades al autor dramático. De ahí su valor ético.

Valle-Inclán, velando por la calidad artística de su obra y por su independencia de escritor, se encontró rodeado de obstáculos. Pero hoy, a más de treinta años de su muerte, ¿quién ha dado más que él?

Ahora su teatro es aceptado, pero no es aceptado por el público que lo rechazó. Lo es, pese a todo, por un público nuevo.

Las fallas humanas, políticas o sociales que preocupaban a Valle-Inclán son distintas a las que nos afectan a nosotros. O casi distintas. Por eso su mordacidad se tolera. O casi se tolera. Se la digiere. O casi se la digiere.

José Rubial



Universidad de Oviedo
Universidá d'Uviéu
University of Oviedo

Modelo de examen resuelto de la
prueba de evaluación de bachillerato para el acceso a la Universidad

Curso 2017-2018

Los gustos, las tendencias y las actitudes ante una obra dramática pueden modificarse por el contexto histórico y literario. Se ejemplifican dos casos de innovación en el teatro del siglo XX que colisionaron con los hábitos de los espectadores de su tiempo, evolucionando después a su favor.

El autor teatral compone sus piezas consciente de su dependencia del receptor, de ahí que según el momento histórico en el que escriba, los intereses específicos y personales que lo muevan, pueda escribir contra el público o para el público.

El público es uno de los agentes fundamentales a tener en cuenta en el análisis del espectáculo teatral. Su función no es la de un mero observador de un producto artístico sino algo más complejo que puede relacionarse con las funciones siguientes:

- Interlocutor, ya que puede intervenir en el espectáculo respondiendo con aplausos o muestras de desaprobación; incluso puede no acudir o abandonar la sala.
- Espectador, puesto que percibe un mundo de signos en el escenario, y se siente dentro de esa realidad de ficción
- Interpretante, desde el momento que descifra el significado de los signos desde su perspectiva personal, según sus conocimientos teatrales, su cultura, su sensibilidad y su condición de miembro de una sociedad determinada.

Lope de Vega o Benavente escribían según los dictados del público. Valle Inclán y García Lorca se arriesgaron a romper con las tendencias de su tiempo para elevar su valor.



OPCIÓN B

1. El teatro isabelino: Shakespeare y la comedia (2,5 puntos)

TESEO.—La pena de muerte o renunciar para siempre al trato con los hombres. Por tanto, bella Hermia, examina tus deseos y mide bien tus sentimientos. [...]

(Salen todos menos LISANDRO y HERMIA).

LISANDRO.—¿Qué tal, mi amor? ¿Por qué tan pálida? ¿Cómo es que tus rosas se han mustiado tan deprisa?

HERMIA.—Tal vez por falta de lluvia, que bien podría darles con diluvios de mis ojos.

LISANDRO.—¡Ay de mí! A juzgar por lo que he leído o lo que he oído de casos reales o fábulas, el río del amor jamás fluyó tranquilo. O había diferencia de rango...

HERMIA.—¡Qué cruz! Ser noble y no poder prendarse del humilde.

LISANDRO.—... o edades dispares y no hacían pareja.

HERMIA.—¡Qué cruel! Ser vieja y no poder casarse con un joven.

LISANDRO.—O depender de la elección de los tuyos.

HERMIA.—¡Ah, infierno! ¡Que elijan nuestro amor ojos de otros!

LISANDRO.—O, si había consonancia en la elección, asediaban al amor enfermedad, guerra o muerte, volviéndolo fugaz como un sonido, veloz como una sombra, efímero cual sueño, breve cual relámpago que, en la noche oscura, alumbraba en su arrebato cielo y tierra y, antes que podamos decir «¡mira!», lo devoran las fauces de las sombras. Así de rápido perecen ilusiones.

HERMIA.—Si los amantes encontraban siempre estorbos, será porque es ley del destino. Soportemos pacientes nuestra pena, pues es cruz que de antiguo se ha llevado, y tan propia del amor como los sueños, suspiros, ansias, deseos y llanto que siempre le acompañan.

LISANDRO.—Buen parecer. Entonces, oye, Hermia: tengo una tía viuda, señora de grandes rentas y sin hijos. Reside a siete leguas de Atenas, y yo soy para ella como su único hijo. Allí, querida Hermia, puedo desposarte (...)

W. Shakespeare. *El sueño de una noche de verano*. Alianza, 2008

Llamamos teatro renacentista inglés al que, entre las últimas décadas del siglo XVI y las primeras del XVII, se inició durante el reinado de Isabel I, por lo que también se denomina teatro isabelino. En esta época estalla en Inglaterra un auténtico furor por el teatro.

No se solían respetar las unidades. Por lo que respecta a la acción, la mayoría de las piezas de esta época presentan argumento principal y uno o varios argumentos secundarios. Por lo que respecta al tiempo y al espacio, mediante las acotaciones habladas y otros recursos conseguían saltos cronológicos y geográficos.

Las tragedias se solían situar en ambientes cortesanos y aristocráticos, y las comedias en ambientes burgueses o populares; en este caso se combina el mundo de los duques en Atenas con el mundo del bosque y sus pobladores.

Se mezclaba lo trágico y lo cómico, lo heroico y lo farsesco. Recibe la influencia de los dramaturgos cómicos latinos, Plauto y Terencio y también se inspiró en la mitología clásica y en la Comedia del Arte italiana.



Se pueden percibir cuatro fases claramente diferenciadas en la comedia de Shakespeare y es en la más temprana donde situamos *El sueño de una noche de verano*.

Algunos rasgos característicos, ejemplificados en el fragmento, son:

a) Shakespeare no tiene como objetivo fustigar los vicios de la época. No puede decirse que sea una comedia de costumbres. Los protagonistas del diálogo son nobles, pero en otro momento aparecerán artesanos y personajes de fantasía

b) Shakespeare no abandona el mundo real ni en sus partes más imaginativas. Demuestra gran destreza en la delineación de caracteres, en la manipulación de varios hilos argumentales a la vez y en la alternancia de distintos tipos de escenas para crear contrastes de estados de ánimo, impacto teatral, suspense. Hermia comprometida con Demetrio, pero enamorada de Lisandro, al que su padre no acepta, decide fugarse con él.

c) Un rasgo distintivo es la creación de un mundo aparte, o “mundo verde”, al que los personajes se trasladan y donde, liberados de la cotidianidad, también lo es el empleo del disfraz. En este caso la fuga de los enamorados será a un bosque, donde el mundo de las hadas se hará patente.

d) Los personajes se agrupan produciendo paralelismos y contrastes; la intriga amorosa se divide entre varias parejas.

e) En las comedias se da la existencia de un mundo cómico, habitado en general por personajes de clase inferior a la de los protagonistas, y que ofrece un contraste evidente con el espacio romántico de las parejas (los artesanos frente a Lisandro y Hermia...).

f) Casi todas las comedias de Shakespeare están situadas fuera de Inglaterra; en este caso la acción transcurre en Atenas.

g) La relación amorosa de los protagonistas forma el nudo argumental y los excesos del amor, caprichoso e irracional, se ven criticados. Los estereotipos temáticos que vinculan el amor con el sufrimiento serán una constante del autor.

Podemos afirmar que la comedia, lo mismo que la tragedia, tiene una personalidad propia y no existe un molde único con el que Shakespeare haya confeccionado el conjunto de sus comedias.

Como discurso teatral el texto presenta un diálogo y una acotación de tipo funcional. Los personajes están caracterizados mediante sus palabras que expresan emociones y razonamientos relativos al estado de enamoramiento que padecen. Encontramos una alusión que remite a la tragedia griega en relación con el destino y su designio implacable que es preciso aceptar.

2. a) Identifique este número circense; b) Defina tres especialidades entre las siguientes: funambulista, malabarista, trapecista, mimo, escapista; c) Explique las características del circo como espectáculo y enumere los recursos que en él se ponen en juego (2 puntos)



a) Una pareja de acróbatas formada por un hombre y una mujer efectúa un número en la especialidad llamada "mano a mano". El difícil equilibrio que muestra la imagen requiere un alto grado de flexibilidad y fuerza, además de competencia y adiestramiento muscular, control corporal y una gran coordinación entre las dos personas que forman el dúo. A destacar que en el instante captado por la fotografía el único punto de apoyo sobre el suelo se produce a través de los pies de la mujer. Este tipo de equilibrios logrados a través de desvío de la fuerza de gravedad, el contacto y la compensación del peso entre dos personas es parte sustancial de un tipo de número que consiste en construir y deshacer lentamente sucesivas figuras casi escultóricas, haciendo gala de una gran resistencia y dominio del movimiento gradual.

b) **Funambulista:** Equilibrista que camina y hace acrobacias sobre un alambre grueso y tensado, dispuesto a gran altura cerca de la cúpula del circo; suele ayudarse con una vara horizontal. Con frecuencia participan varios funambulistas en el mismo número.

Malabarista: Persona que hace juegos malabares, ejercicios de agilidad o destreza que consisten en lanzar y recoger objetos o mantenerlos en un equilibrio inestable. Puede trabajar con bolas, mazas, aros, etc.

Trapeicista: Artista de circo que trabaja en los trapecios, palos horizontales suspendidos de dos cuerdas por sus extremos. Las acrobacias se realizan mientras el trapecio se balancea y es frecuente que se utilicen simultáneamente dos trapecios, lo que permite traslados de uno a otro.

Mimo: Intérprete teatral que actúa sirviéndose principalmente de gestos y movimientos corporales. A diferencia de los payasos, los mimos no usan las palabras, aunque haya elementos de maquillaje facial que pueden guardar similitudes respecto a ellos.

Escapista: Ilusionista capaz de liberarse de cadenas, camisas de fuerza, esposas o cuerdas, con frecuencia dentro de una caja o jaula aparentemente hermética. Sus números suelen combinar las cualidades de flexibilidad, fuerza y destreza física con efectos de ilusionismo.

c) El circo es un espectáculo con larga historia, de carácter misceláneo y ecléctico, compuesto a base de números breves de diverso carácter con los que se trata de provocar la admiración o la risa de los espectadores.

Este espectáculo se ofrece en espacios circulares, de construcción estable o efímera (bajo una carpa), que reciben el mismo nombre. Las actuaciones se ofrecen en una o varias pistas a la altura del suelo y el público se dispone en gradas elevadas a su alrededor. Por tradición los artistas de circo eran



itinerantes y vivían de un modo peculiar, lo que generó a su alrededor un halo de magia y misterio. Actualmente hay circos estables en algunas ciudades.

Las disciplinas circenses pueden ser de carácter predominantemente físico (a cargo de distintos tipos de acróbatas tales como equilibristas, alambrietas, funambulistas, trapezistas, malabaristas, contorsionistas), basadas en habilidades mentales y manuales (magos, hipnotizadores, ilusionistas), de carácter humorístico (payasos), o de aventura y riesgo (domadores, tragafuegos, etc.).

En la mayoría de los casos, los artistas de circo han de tener una o varias habilidades extraordinarias, que además deben cultivar con un entrenamiento y disciplina muy exigentes.

3. Bertold Brecht y el Teatro Épico (2 puntos)

El teatro épico surge a partir de los experimentos escénicos revolucionarios de los años 20 del pasado siglo, sumados al pensamiento marxista y a la creatividad dramática de su creador Bertold Brecht.

Con la finalidad de mejorar el mundo considera necesario combatir las formas de teatro convencional y erradicar el teatro burgués y su efecto de ilusión. Para Brecht el teatro tenía como objetivo la instrucción de la gente a propósito de su posición ante la realidad por lo que se define su aportación como “teatro de propaganda”.

Para este autor alemán las obras teatrales eran parábolas y no imitaciones de la vida. Introdujo el concepto de “distanciamiento” por el que se descarta la tensión dramática y el suspense, mediante el uso de prólogos y epílogos, invitando al público a juzgar a los actores y las situaciones expuestas, sin identificación alguna con ellos.

Respecto a las condiciones de la representación, recurrió a recursos propios del teatro griego, de la danza, la pantomima, del teatro barroco, del teatro oriental así como elementos tomados del circo, del cabaret y del clown, a los que incorpora elementos técnicos contemporáneos como las grabaciones de voz, las proyecciones, etc. Se ilumina con luz blanca general y se permite ver la utilería y la estructura teatral sin artificios.

Con frecuencia utiliza temas históricos para reflexionar y extraer lecciones para el presente. En lugar de sentir, el público debe pensar y ser crítico con lo que ve en el escenario.

Madre Coraje y sus hijos o Galileo Galilei ejemplifican esta corriente renovadora y original que tanto influiría en los movimientos de vanguardia y en los grupos independientes.

4. Comente y valore un espectáculo que se haya presenciado o representado a lo largo del curso (1,5 puntos)

Pregunta de respuesta abierta en forma de texto expositivo / argumentativo. Recomendaciones:

- 1) Indique el título del espectáculo y su lugar de representación.
- 2) Identifique y explique de forma clara las tareas y responsabilidades asignadas a distintas personas o grupos en el diseño escénico efectuado (o, en su caso, presenciado como espectador/a).



- 3) Detalle las distintas fases del diseño escénico del montaje comentado (dramaturgia, producción, dirección escénica y distribución).
- 4) Especifique las tareas desempeñadas por el o la estudiante en el diseño escénico,
- 5) Integre las tareas desempeñadas por el o la estudiante en la perspectiva global del trabajo colectivo valorando la necesaria coordinación entre ellas.

5. Aspectos básicos de la crítica escénica

Una obra de teatro puede o no causar en el crítico reacciones emotivas, confirmar sus propias convicciones o delatar sus prejuicios personales, pero a la hora de realizar su valoración debe asumir una posición de observador profesional y evaluar, analizar y reconocer los aciertos y los errores de la obra.

Su desarrollo puede darse en dos niveles: la crítica inmediata, que se realiza tras presenciar el espectáculo, y la crítica de investigación, como fuente de registro y análisis. El concepto de crítica viene de la raíz griega “kritikós” (capaz de discernir) que, a su vez, proviene de “kríno” (discernimiento) y de “krínein” (analizar, separar). Es usual que cuando alguien oye o lee la palabra crítica, piense que es equivalente a una objeción, otorgándole una connotación negativa, cuando en realidad debe ser una reflexión.

Se puede afirmar que la crítica teatral consiste en descubrir la interacción de los diferentes elementos que participan en el montaje: el texto escrito, la puesta en escena, la relación con el público, la construcción de los personajes, etc., mostrando respeto y conocimiento; actitud abierta y rigor ante todo el proceso, controlando sus propios prejuicios.

Asimismo el crítico debe tener en cuenta las reacciones del público, sobre todo si son diferentes a las suyas, ya que es un indicador de los niveles de aceptación. Y sobre todo, está obligado a exponer las razones que sustenten sus conclusiones en torno a la obra analizada.