

Cuadernos  
didácticos  
para el  
montaje

**Eloísa  
está debajo  
de un almendro**

Enrique Jardiel Poncela

**TEATRAL**

Nº **2**



**Comunidad de Madrid**

CONSEJERIA DE EDUCACION  
Dirección General de Ordenación Académica



Ref.: 1415

# ELOÍSA ESTÁ DEBAJO DE UN ALMENDRO

Enrique Jardiel Poncela

M<sup>a</sup> Nemesia Legaz  
Margarita Ramírez de Arellano

*Música:* Susana Blázquez



**Comunidad de Madrid**

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN  
Dirección General de Ordenación Académica



**Biblioteca Virtual**

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN  
**Comunidad de Madrid**

Esta versión digital de la obra impresa forma parte de la Biblioteca Virtual de la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid y las condiciones de su distribución y difusión de encuentran amparadas por el marco legal de la misma.

[www.madrid.org/edupubli](http://www.madrid.org/edupubli)

[edupubli@madrid.org](mailto:edupubli@madrid.org)

**Colección:** Cuadernos Didácticos para el Montaje Teatral, nº 2.

**Serie Azul:** Comedia.

**Coordinación técnica:** Carmen Cantueso Nevado.

© **Consejería de Educación. Dirección General de Ordenación Académica.**

I.S.B.N.: 84-451-2623-7

Depósito legal: M-54.848-2003

**Imprime:** B.O.C.M.

**“Es inútil ponerse de espaldas al público  
porque el escenario está de frente.”**

*Enrique Jardiel Poncela*



# ÍNDICE

<b>PRESENTACIÓN</b> .....	<b>7</b>
<b>PRÓLOGO</b> .....	<b>9</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>11</b>
<b>EL AUTOR Y SU OBRA</b> .....	<b>13</b>
<b>PROYECTO PARA EL MONTAJE TEATRAL</b> .....	<b>19</b>
1. Organización del trabajo .....	19
2. Elección de la obra .....	20
3. Primer contacto con los alumnos .....	21
4. Aproximación al texto: el contenido .....	24
5. Estilo general de la puesta en escena: la obra y su mundo .....	27
6. Los personajes:	
• Análisis y caracterización .....	27
• Reparto de papeles .....	30
7. Escenografía: decorados y atrezzo .....	30
8. Vestuario .....	34
9. Música y efectos especiales .....	38
10. Ensayos de la obra .....	42
11. El día de la representación .....	47
12. Evaluación .....	48
<b>PROPUESTA DE ACTIVIDADES</b> .....	<b>53</b>
• Actividades para ver la representación:	
1. Alumnos de Educación Secundaria Obligatoria .....	53
2. Alumnos con adaptaciones curriculares significativas .....	60
3. Alumnos de Bachillerato .....	61
• Actividades de expresión teatral .....	63
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>67</b>



## PRESENTACIÓN

La Colección “Cuadernos didácticos para el montaje teatral” presenta su segundo número, dedicado al montaje teatral de la obra *Eloísa está debajo de un almendro*, que concurrió al **IX Certamen de Teatro Escolar de la Comunidad de Madrid** y obtuvo el tercer premio.

Esta Colección de la Dirección General de Ordenación Académica de la Consejería de Educación surge al amparo de la convocatoria del Certamen de Teatro, para difundir entre el profesorado interesado en el arte dramático el material que los grupos de teatro de los centros de Educación Secundaria han elaborado como apoyo para la preparación de sus representaciones. Se proponen contenidos y actividades para el estudio de la obra dentro del aula y se ofrecen los instrumentos empleados en el proceso que implica todo montaje teatral, con el fin de potenciar la puesta en escena de textos dramáticos en los centros educativos y, en última instancia, de formar a los alumnos como futuros espectadores de teatro.

El color de la portada distingue el género literario al que pertenece el volumen: el primer número (*serie roja*) recogía los apuntes de dirección de un drama poético: *El maleficio de la mariposa*, de F. García Lorca. El volumen actual (*serie azul*) presenta la preparación para su puesta en escena que de la comedia *Eloísa está debajo de un almendro*, de E. Jardiel Poncela, hizo el grupo de teatro del IES Clara Campoamor, de Móstoles. La elección la justifican las directoras, explicando que es un autor muy del gusto de nuestros jóvenes por su fino humor e ironía y, además, por-

que se celebraba el año del montaje el centenario de su nacimiento.

Las profesoras M<sup>a</sup> Nemesia Legaz y Margarita Ramírez de Arellano, asesoradas en la parte musical por Susana Blázquez, han elaborado este cuaderno de dirección a partir de su propia experiencia docente, reflejando la práctica cotidiana desde el primer momento, en que se conforma el grupo de teatro, hasta el final, en que tiene lugar la puesta en escena ante el público. Los recursos que ofrecen, en cuanto a contenidos, fichas y actividades, son, pues, instrumentos ya verificados por ellas antes, durante y después de la representación. Las fotografías y diseños muestran esta realidad que con tanto entusiasmo y creatividad ha llevado a cabo el grupo de teatro del IES Clara Campoamor.

Esperamos con esta nueva publicación poder contribuir al fomento del teatro escolar, conscientes de que “el teatro es, sin duda, el esfuerzo artístico que más educa al público”, como decía el propio Jardiel. En la práctica escénica, efectivamente, se aborda el entrenamiento de las diversas expresiones –corporal, musical, verbal y plástica– que contribuyen al desarrollo integral de la persona, y que, a su vez, constituyen las diversas manifestaciones de la expresión artística. Por todo ello, animamos a los profesores de Educación Secundaria a participar en las próximas convocatorias del Certamen.

**José María de Ramón Bas**

*Director General de Ordenación Académica*





Este cuaderno recoge ideas y actividades diversas que pueden servir a profesores y alumnos para preparar la representación de cualquier obra dramática, utilizando como ejemplo nuestro montaje de *Eloísa está debajo de un almendro*. También se ofrecen actividades para trabajar el teatro en el aula con grupos de alumnos de diferentes niveles.

El IES *Clara Campoamor* de Móstoles (Madrid) cuenta, desde el primer año de su creación (curso 86-87), con un grupo de teatro. Participamos en la Muestra de Teatro de los institutos de Móstoles desde su origen (incluso la idea original de realizarla surgió en nuestro centro). En el 2002 se celebró la XI Muestra, para la que presentamos la "*Eloísa*" que sirve de base a este trabajo. En cada una de las ocasiones el instituto ha presentado una o dos obras. Desde hace tres años participamos también en el Certamen de Teatro Escolar que organiza la Comunidad de Madrid. Esta obra obtuvo, en su IX convocatoria, el tercer premio.

El grupo de teatro ha estado formado casi exclusivamente por alumnos de las optativas de Teatro. En el curso 2001-02 empezamos a plantearnos la conveniencia de crear un grupo independiente de la actividad lectiva. Por ello ofrecimos a alumnos y exalumnos del centro la posibilidad de formar un grupo que ensayara un día por la tarde.

En nuestra experiencia, en grupos de estas características, los alumnos varían cada año. Algunos repiten, pero otros muchos se estrenan. "*Eloísa*" contó con veintiún actores y diez músicos, de los que tres fueron exalumnos. Las diferencias entre un grupo de teatro formado por alumnos procedentes de las optativas de 3º y 4º de ESO de Teatro o un grupo en el que participan muchachos de todos los niveles son grandes. Los dos modelos tienen sus ventajas y sus inconvenientes: en el primer caso no sólo se dispone de más horas, sino que además éstas entran en el horario escolar, la actividad es obligatoria y se recompensa con una buena nota; frente a esto, hay que arrastrar a lo largo de todo el curso a alumnos que no quieren actuar en público. La participación en el segundo grupo es voluntaria; de antemano todos los alumnos están allí porque quieren, aunque esto también supone más ausencias a los ensayos en épocas de exámenes. Nosotras, en estos momentos, apostamos por un grupo diverso, por alumnos interesados y dispuestos a trabajar fuera del horario lectivo.

Esperamos que nuestra experiencia sirva para otros profesores que pretendan montar una obra con jóvenes y para jóvenes.

Agradecemos de todo corazón a todos los que nos han ayudado a montar la obra y a preparar este cuaderno su paciencia y buenos consejos. ●



## INTRODUCCIÓN

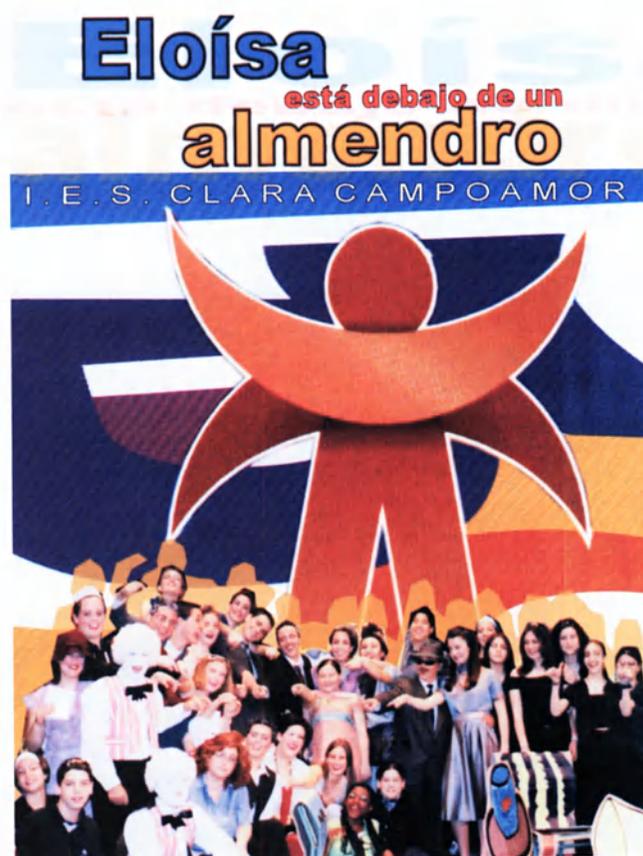
- **El teatro con alumnos de Educación Secundaria.**

Aunque las actividades de teatro por la tarde en nuestro centro no tienen una relación directa, como se ha dicho, con la actividad lectiva, las profesoras que llevamos el grupo compartimos una filosofía común: este trabajo es parte de nuestra labor como educadoras; más que el resultado final, más o menos brillante, sobre las tablas, nos importa **el proceso** y lo que los chicos aprenden por el camino. El trabajo colectivo, el esfuerzo, la responsabilidad, la disciplina, el ocio sano que supone esta actividad son valores que intentamos fomentar; ayudamos a nuestros alumnos a crecer, a tener seguridad en lo que hacen, y ellos se sienten gratificados con el hecho mismo. Participar en la Muestra de Móstoles o en el Certamen de la Comunidad de Madrid es simplemente un estímulo para todos, un premio a su trabajo.

- **El montaje de *Eloísa* como ejemplo.**

Representamos *Eloísa está debajo de un almendro* en el año 2002, año en que se conmemoraba el centenario del nacimiento de Enrique Jardiel Poncela. Pero éste no fue más que un motivo añadido a los que, año tras año y en cuatro ocasiones ya, nos han llevado a elegir obras de este autor. El número siempre elevado de personajes, la vistosidad de decorados y vestuarios que posibilita el trabajo de muchos y diversos alumnos (también de integración) en distintas áreas del currículo (Plástica,

Música, etc.), la sencillez de los textos, el humor, el hecho de que sus personajes sean tipos son rasgos que hacen a las obras de Poncela muy apropiadas para los actores y el público con que contamos, alumnos de Educación Secundaria que no han leído ni visto apenas teatro antes. Por ello preferimos empezar por comedias de corte convencional. En todas las ocasiones el público ha disfrutado mucho.



El grupo, casi al completo, orgulloso del premio. Al fondo, la estatuilla de los premios de la Comunidad que representa a un joven que abre sus brazos en un gesto doble, hacia arriba y hacia abajo (sonrisa de comedia y mueca de tragedia).

*Eloísa* es la obra más conocida de su autor. Ha sido representada infinidad de veces, y ello supone un nuevo reto: crear una propuesta diferente, con un sello propio. Una casa de locos, un crimen, un misterio, dos parejas de enamorados, humor disparatado y poesía, como siempre en Poncela, son la mejor bienvenida al teatro para los alumnos de Secundaria que de una u otra forma participan en la representación.

### • Organización del cuaderno didáctico.

La base de este cuaderno refleja nuestra experiencia. Ofrecemos aquí, sobre todo, aspectos prácticos de la puesta en escena que con los años hemos ido mejorando y nos han servido para hacer el trabajo más fácil: éste es el proyecto de montaje que presentamos ahora a los lectores.

No pretendemos hacer un estudio de la obra de *Eloísa*, sino explicar cómo llevarla a escena con adolescentes. Aunque sigue un orden cronológico, (desde que elegimos la obra hasta el día de la representación), la mayoría de los apartados se superponen en el tiempo: la escenografía, la ropa, los elementos de atrezzo... se van construyendo a

la vez que se ensaya o que se compone la música. Comenzamos por una información general que creemos muy útil: breves notas sobre el autor y su obra y, más ampliamente, la organización del trabajo.

Por otro lado, aparecen en este cuadernillo actividades que pueden muy bien utilizarse en clase de Lengua o en otra materia, en la que el profesor pretenda acercar el teatro a sus alumnos. Todas inciden en la formación de un público que aprecie, que comprenda, que disfrute del teatro, y aparecen separadas según el nivel de los alumnos (ESO, con un apartado especial para los alumnos con dificultades de aprendizaje, o Bachillerato). Por último, hemos incluido algunas actividades propiamente teatrales. Existen muchos y muy variados ejercicios de teatro, todos útiles y enriquecedores, pero para nosotras hay algunos de uso constante que, como la sal o el azúcar en una cocina, forman parte natural de nuestro trabajo. Muy sencillos, son enormemente estimulantes, sugerentes y clarificadores. Por ello no podemos dejar de dedicarles un apartado. ●

### 1. PONCELA Y EL TEATRO DE HUMOR

El teatro de humor, tanto el dedicado simplemente a hacer reír como el que usa el ingenio para criticar, siempre ha gustado y sigue gustando al público español. En los años anteriores a la guerra dominaban dos tipos de teatro de humor: el género llamado "astracán", de Pedro Muñoz Seca, y el popular, tragicómico, de los sainetes de Carlos Arniches. Como una superación de este teatro encontramos a Jardiel Poncela o a Miguel Mihura, autores con mucha fuerza en la posguerra, si bien empiezan a escribir en los años 30; es decir, que la renovación que buscan para el teatro a base del humor, de lo inverosímil, comenzó antes de la guerra, aunque fuera en los años 40 cuando floreciera este género, alejado de la realidad inmediata de una dura posguerra.

Para Jardiel el teatro español de los años 30 y, por supuesto, el de la posguerra, estaba dominado por la mediocridad. Lo dijo y lo escribió en numerosas ocasiones (el autor explicaba su técnica escénica en los prólogos a cada una de sus comedias y también dio numerosas conferencias sobre teatro). Aspiraba a romper con el teatro anterior. Le atraía lo inverosímil y afirmaba que lo único que había de verosímil en sus obras era una concesión a los gustos del público, hecha "con repugnancia", según sus propias palabras.

Nadie mejor que él mismo para explicar su concepción del teatro:

*"¿Qué asco oír la palabra "verosímil" aplicada al arte del teatro! Porque un teatro verosímil ¿no es la negación justa del teatro?"*

*¿Se construye un edificio a propósito, se colocan allí enfrente centenares de asientos desde donde poder ver y escuchar, se levanta aquí la complicada trabazón del escenario para que lo que ocurra aquí sea una imagen y semejanza de lo que puede ocurrir ahí...? ¡No, no! Para eso, tanto más valía convertir todo el edificio en un garaje o en una fábrica de pastas para sopa.*

*¡No! Lo que aquí dentro ocurra tiene que ser lo más diferente posible a lo que pueda ocurrir fuera. Y cuanto más diferente, más inverosímil. Y cuanto más inverosímil, más se acercará a lo que debe ser el teatro (...).*

*Ése fue el propósito que me empujó años atrás a la escena y que en ella me mantiene: renovar la risa. Arrumbar y desterrar de los escenarios de España la vieja risa tonta de ayer, sustituyéndola por una risa de hoy (...) y a esa risa joven y sagaz, cuyo esqueleto estaba hecho de inverosimilitud y de imaginación, inyectarle en las venas lo fantástico y llenarle el corazón de ansia poética<sup>1</sup>".*

Concebía su teatro como un arte de diversión para mayorías, pues "es inútil ponerse de espaldas al público porque el escenario está de frente". Él era

<sup>1</sup> Palabras de Jardiel en una conferencia en Buenos Aires (1944), reproducidas por Francisco Ruiz Ramón, *Historia del Teatro español, Siglo XX*. p. 271.

consciente del peligro que esto suponía. Sin embargo, no renuncia en ninguna de sus obras a satisfacer y divertir al espectador. Aunque le hubiera gustado poder “volar más lejos” hacia lo que en el fondo era para él el verdadero teatro (ese famoso “inverosímil” que tantas veces menciona), el público español de entonces no estaba abierto a experimentos, y Poncela lo sabía:

*“El teatro es sin duda el esfuerzo artístico que más educa al público, pero todo el que se propone hacer un Teatro educativo se encuentra sin público al que educar”.*

Según esta concepción dramática, creó un estilo propio basado en la conflictividad de lo inverosímil. Este nuevo teatro se caracteriza por:

- **Renovación de los temas.** Abandona los temas realistas o costumbristas y busca temas ilógicos, irracionales incluso (muertos que se aparecen como en *Un marido de ida y vuelta* o personajes que rejuvenecen como en *Cuatro Corazones con freno y marcha atrás*), siempre alejados del realismo, de la “verosimilitud”. La crítica en su teatro no se refiere a cuestiones políticas ni sociales, que evita siempre, sino que se centra en el desorden, en el desquiciamiento de un mundo formado esencialmente por la locura y el disparate. Poncela era un maestro inventando situaciones, intrigas o misterios inverosímiles.

- **Renovación de los personajes.** Ese mundo absurdo es aceptado con la ma-

yor naturalidad por los personajes que forman parte de él; son personajes sin ninguna profundidad, sin sentimentalismo ni ternura; a veces sólo puros objetos escénicos, pero también llenos de humor. Destacan en sus obras los personajes secundarios, como esos criados impasibles ante las locuras de sus señores, serios, que contraponen la realidad a la locura de sus amos y que, como contraste en la línea de los “graciosos” barrocos, añaden más comicidad a la obra.

- **Renovación de la escenografía.** En su teatro aparecen escenarios complicados; la acción transcurre en cualquier lugar: en la cubierta de un barco, en un vagón de ferrocarril, en una isla, en un patio de butacas de un cine, ...

- **Renovación del diálogo humorístico.** Por encima de los aspectos anteriores la mayor contribución de Poncela hay que buscarla en la forma ideada para expresar sus temas. Especialmente debemos reconocer su capacidad para extraer del lenguaje nuevos e insospechados efectos de comicidad, que con frecuencia le aproximan al actual teatro de vanguardia.

En la situación teatral de la inmediata posguerra, Poncela es el único autor realmente valioso que estrena de manera regular a lo largo de una década y el único capaz de despertar el interés y el entusiasmo de los públicos más exigentes y más jóvenes. Desde 1939, en que estrena *Carlo Monte en Montecar-*

lo, hasta su última comedia, *Los tigres escondidos en la alcoba* (1949), Jardiel escribe y estrena a un ritmo ininterrumpido, siendo durante ese tiempo el autor de moda, el más discutido y para muchos el más indiscutible. La gente iba dispuesta a aplaudir o a meterse con él. Tuvo grandes éxitos y grandes fracasos. Su teatro era muy diferente al que estaban acostumbrados los espectadores. La actriz Ana Mariscal afirmó:

*"Le exigían mucho porque daba mucho, como Manolete en los toros<sup>2</sup>".*

En los años cincuenta su teatro fracasó, sus obras fueron pateadas sistemáticamente. Los críticos teatrales le atacaron ferozmente; sólo un crítico, Alfredo Marqueríe, defendía al autor, al que reconocía su originalidad y sus excelencias estéticas. Lo que más se le ha criticado a Poncela son sus excesos, su acumulación de situaciones, de personajes, que producen un efecto de confusión. Aunque él lo soluciona todo en el desenlace (para agradar al público), este mismo público (que sí entiende la solución lógica), queda emocionalmente con la sensación de caos y abigarramiento que ha acumulado a lo largo de la obra.

Francisco García Pavón considera fundamental la figura de Jardiel Poncela para el teatro de posguerra; sin él hubiera sido imposible el teatro de Mihura. Sin embargo, nos dice:

*"Si Jardiel hubiese sido hombre de formación más sólida y preocupada, su teatro, de extraordinarias invenciones, hubiera tenido mayor profundidad. No hubiera quedado en mera gimnasia imaginativa. En tal caso, como Gómez de la Serna, Valle-Inclán o Lorca hubiera contenido más vida española, más mundo, más hondura humana, más trascendencia<sup>3</sup>".*

En los últimos años se han repuesto numerosas obras de Jardiel que el público acepta con entera normalidad, como



Enrique Jardiel Poncela en los años cuarenta. Es su imagen más conocida

<sup>2</sup> Mariscal, Ana, *Cincuenta años de teatro en Madrid*, p. 56.

<sup>3</sup> García Pavón, "La inventiva de Jardiel Poncela", en *Historia y crítica de la Literatura Española*, volumen 7, pág. 751.

mo si se hubiesen escrito hoy. La causa hay que buscarla en los valientes planteamientos futuristas del autor y en su relación con un cierto teatro del absurdo de nuestra época.

Enrique Jardiel Poncela había nacido en Madrid el 15 de octubre de 1901. Su

padre era periodista y su madre pintora. Inició sus estudios primarios en la Institución Libre de Enseñanza, que dirigía Francisco Giner de los Ríos, y terminó el Bachillerato en el Instituto de San Isidro. Abandonó los estudios de Filosofía y Letras para dedicarse al perio-



Dibujos de revistas ilustradas de la época. En la última aparece el autor de *Eloísa* caricaturizado.

dismo e iniciarse en la literatura profesionalmente. Colaboró en *Los Lunes del Imparcial*, *La Nueva Humanidad*, *La Libertad...*, y trabajó como redactor en *La Acción* y *La Correspondencia de España*. En 1922 entró en contacto con Ramón Gómez de la Serna (que tanto habría de influir en él) y se incorporó a las revistas *Buen Humor* y *Gutiérrez*.

Jardiel comenzó su carrera de dramaturgo la noche del 28 de mayo de 1927 estrenando en el Teatro Lara de Madrid la comedia *Una noche de primavera sin sueño*, obra que ya refleja la inconfundible personalidad de su autor, y a la que seguirán: *Margarita, Armando y su padre* (1931); *Usted tiene ojos de mujer fatal* (1933); *Angelina o el honor de un brigadier* (1934); *Un adulterio decente* (1935); *Las cinco advertencias de Satanás* (1936); *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (1939). Aquí consigue lo que más buscaba, lo inverosímil, éste es el punto de madurez de su teatro. Después de la guerra, y sin ninguna ruptura con su teatro anterior, siguió escribiendo: *Un marido de ida y vuelta* (1939); *Eloísa está debajo de un almendro* (1940); *Madre, el drama padre*; *El amor sólo dura 2.000 metros*; *Los ladrones somos gente honrada* (1941); *Es peligroso asomarse al exterior* (1942); *Los habitantes de la casa deshabitada* (1942); *Blanca por fuera y Rosa por dentro* (1943); *El sexo débil ha hecho gimnasia* (1946); *Agua, aceite y gasolina* (1946); *Tú y yo somos*

*tres* (1946); *Las siete vidas del gato* (1948) y otras. La originalidad del dramaturgo se aprecia incluso en los títulos que da a sus obras. A partir de 1941 fue también colaborador asiduo de *La Codorniz*, revista fundada ese año por Miguel Mihura.

Casi al mismo tiempo que iniciaba Jardiel su carrera teatral, comenzaba también su quehacer novelístico. En 1929 se edita *Amor se escribe sin hache*, y poco después aparecen: *¡Espérame en Siberia, vida mía!*; *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* y *La "tournée" de Dios*.

Algunas obras fueron llevadas al cine con gran éxito. El mismo Poncela realizaba las adaptaciones. En el año 1932 fue contratado en Hollywood por la Fox Film Corporation (también lo fue Miguel Mihura).

*Los tigres escondidos en la alcoba* fue su último estreno en el Teatro Gran Vía de Madrid en enero de 1949. Un año más tarde publica su último libro: *Para leer mientras sube el ascensor*. Pasa los dos últimos años de su vida en la más absoluta miseria. Enrique Jardiel Poncela muere en Madrid el 18 de febrero de 1952.

## 2. ELOÍSA ESTÁ DEBAJO DE UN ALMENDRO

Ambientada en 1940, sin referencias sociohistóricas concretas, vuela sobre la dura realidad de la posguerra para pre-

sentar un mundo disparatado en el que la locura tiene varias caras: locura para huir de una realidad dolorosa (Edgar-do), locura en la vitalidad curiosa y excesiva de Ezequiel, locura encantadora en la búsqueda del riesgo de Clotilde, locura real como trastorno mental peligroso en Micaela, locura de amor en Mariana, ...

En *Eloísa* encontramos todos los rasgos que hemos visto que caracterizan el teatro de Poncela:

- **Una puesta en escena muy original:** un prólogo en el patio de butacas de un cine madrileño, con personajes de barrio; un primer acto en una habitación tan llena de muebles que resulta prácticamente intransitable; y un último acto en una finca llena de misterio que cuenta con una alacena secreta.

- **Una intriga inverosímil en apariencia:** ¿quién es Eloísa?, ¿por qué está debajo de un almendro? (No olvidemos que no se la menciona hasta el desenlace) ¿Quién es la mujer misteriosa que se aparece en sueños a Fernando? ¿Qué oscuros secretos esconden Ezequiel y Fernando?

- **Muchos personajes humorísticos:** la tía loca con sus perros, el padre que no sale de la cama pero viaja en ella, el doctor que mata mujeres (¿o gatos?).

- Y sobre todo, **un diálogo ingenioso y divertido** que se mantiene a lo largo de toda la obra, salpicado de poéticas acotaciones en las que Poncela se extiende explicando con profusión lo extraordinario de situaciones y personajes.

El humor es el verdadero protagonista de toda la obra. Encontramos numerosos recursos de ese humor inverosímil que el autor buscaba: parodia de los procedimientos cómicos del sainete en el prólogo (con un léxico plagado de vulgarismos y chistes, de tópicos y frases hechas); la ironía y los diálogos incoherentes; las situaciones absurdas o equívocas; las gesticulaciones exageradas (sobre todo de los criados).

*Eloísa está debajo de un almendro* se estrenó en el Teatro de la Comedia de Madrid, el día 24 de mayo de 1940. Con ella Poncela obtuvo uno de sus éxitos más rotundos. Desde entonces ha sido representada en numerosas ocasiones y se ha convertido en un clásico del teatro de humor. Hoy en día se sigue representando y somos muchos los que hemos llegado al mundo fantástico del teatro, e incluso al de la literatura, a través de la lectura de esta obra. ●

# PROYECTO PARA EL MONTAJE TEATRAL

## 1. ORGANIZACIÓN DEL TRABAJO

Es fácil entender la importancia que tiene organizar bien un montaje teatral en el que existen tantas partes distintas: comprensión de la obra, caracterización de los personajes, decorados, vestuario. Todas las decisiones generales se discuten en grupo, pero hay que repartir el trabajo. Se procura que todos y cada uno de los participantes encuentren su sitio y se integren en la tarea, sean o no actores, músicos o co-

laboradores. En todos los grupos hay chicos muy dispares, algunos incluso con necesidades educativas especiales, de edades muy variadas. La participación de tantos alumnos en labores distintas hace difícil la organización del trabajo, por ello es conveniente contar con asistentes de dirección, que pueden ser antiguos alumnos de teatro, y con responsables de tareas entre los propios actores que menos actúan en la obra: del decorado, del *atrezzo*, de la música y los efectos especiales, del

## CALENDARIO DE LOS ENSAYOS

### SEMANA DEL 13 AL 17:

AVISAR A TODO EL MUNDO (Manu, David, Sara, Mario, ...)

Pagar el libreto en extraescolares (8 euros) todo el que quiera copia.

**JUEVES día 16, de 2,20 a 3,20:** prólogo

Músicos para ver entradas y tiempo de la pieza principal y cambio al acto I.

### SEMANA DEL 20 AL 24:

**LUNES día 20, de 2,20 a 3,20:** acto I con músicos.

TAREAS para los que no actúan:

- Comprobar el cajón de maquillaje y comprar lo que falte (laca, sacapuntas, horquillas, toallitas, ...). Responsable, Arancha.
- Comprobar el atrezzo y arreglar lo que haga falta. Pintar por detrás todos los objetos del atrezzo. Aprovechar más el truco de pegar los objetos con velcro. Responsable, Gemita.
- Comprobar paneles decorados y sujeciones (maderas y gomitas), así como la cama-sofá. Responsable, Mamen.
- Panel expositor y programas de mano. Responsable, Encarni.
- Cambiar las sillas del bar por otras (el día 23). Responsable, Luis.

### SEMANA DEL 27 AL 29:

**LUNES 27. DE 2.20 a 3.20:** acto II con músicos.

**LUNES 3 de junio: ENSAYO GENERAL CON ATREZZO Y DECORADO. DESPEDIDAS. COMPROBAR EN CASA EL VESTUARIO Y EN EL INSTITUTO QUE TODO ESTÁ CORRECTO. MÚSICOS TODO EL TIEMPO.**

**MIÉRCOLES 5 de junio, en el Joan Miró. ¡LA FUNCIÓN ES A LAS 17 h.! ¡Y VIENE EL JURADO! ¡Y VIENE LA INSPECTORA! ¡Y DESPEDIMOS A LOS DE SEGUNDO! ¡Y ESTARÁ TODO EL MUNDO!**

maquillaje y la peluquería, del programa de mano, del cartel anunciador, de las fotos, etc. No se trata de que los responsables hagan las tareas, sino de que se preocupen de que están en marcha, de lo que falta, de lo que hay que comprar o de quiénes son los encargados de pintar ese día, y lo comuniquen a la dirección.

El tiempo con el que contamos no es mucho. Dos horas semanales (siempre más) de octubre a abril suponen unas veinticinco sesiones. A esto hay que añadir los ensayos generales, que se realizan en un centro cultural y ocupan toda la mañana. Es útil fabricar calendarios de tareas y ensayos con vistas a efectuar en el segundo trimestre un primer ensayo general. Véase el ejemplo de la página anterior.

Cada sesión comienza con una reunión general en la que se cuenta lo que se va a hacer ese día; en principio ya lo saben, pero se vuelve a hablar de ello, y se distribuye el trabajo, intentando aprovechar al máximo el tiempo: los que van a ensayar, los que van a trabajar en los decorados o a realizar el programa de mano, los que han de probarse su traje...

El ambiente en estas sesiones es siempre distendido y hay que estar alerta para que los actores se concentren y los demás trabajen sin que tengamos que estar encima de ellos. Por este motivo son muy útiles los responsables de los que hablábamos antes. Es preferible que los alumnos más peque-

ños del grupo (primer ciclo de Secundaria) asistan sólo a las sesiones en las que tienen que ensayar.

La colaboración de distintas áreas en el montaje (Plástica, Música o Tecnología) supone una motivación extra para todos y creemos que contribuye a la formación social de los alumnos. Sin embargo, es fundamental la coordinación. Aunque la responsabilidad última pertenece al grupo en su conjunto, por encima de todos, un único director garantiza la coherencia del proyecto.

No podemos olvidar un último apartado en este capítulo referido a la organización: el presupuesto. Nuestro instituto tiene una cantidad asignada a esta actividad de teatro, a ella tenemos que ajustarnos. Los gastos han de ser justificados debidamente. El problema es que se compren muchas cosas de bajo coste, en "tiendas de cien", en mercadillos donde no siempre es posible conseguir una factura con el CIF. No hay más remedio que asumir estos gastos personalmente o pedir a los alumnos que lo hagan. Por ejemplo, en *Eloísa* los globos de aire que representaban a Caín y a Abel, los fieros perros de Micaela, fueron comprados a un vendedor callejero.

## 2. ELECCIÓN DE LA OBRA

El comienzo de todo el proceso se centra en la elección de la obra. Cada año se realiza una visita a la librería *La avispa*, donde siempre nos asesoran bien (muchas veces nos han ofrecido

obras divertidas y que han dado buenos resultados). Hasta hace unos años presentábamos a los alumnos varias posibilidades y ellos aportaban otras, las analizábamos y al final elegíamos una entre todos, pero los alumnos no conocen mucho teatro y se perdía tiempo. En la actualidad la obra la decidimos las directoras del grupo. De todos modos, conviene escuchar sus preferencias, si las tienen.

Los criterios para elegir la obra dependen principalmente del número de alumnos inscritos y del número de personajes. Además, siempre buscamos textos sencillos, con posibilidades escenográficas, graciosos. En esta ocasión seleccionamos *Eloísa está debajo de un almendro*. Anteriormente ya habíamos trabajado obras de Poncela: *Un marido de ida y vuelta* y *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*.

El teatro de Poncela es un teatro amable, "blanco", colorista y divertido, con muchos personajes y situaciones, y diálogos cómicos que el público agradece. Para nosotras, este autor es un valor seguro. Aunque la puesta en escena pueda parecer complicada, se puede resolver bien con imaginación.

*Eloísa está debajo de un almendro* es la mejor manifestación de las cualidades de Poncela; en ella el enredo se transforma en misterio, las situaciones rozan lo surreal y el humor casi es poesía. Además, la celebración del centenario de Jardiel en el 2001 nos animó a elegir su obra más representativa.

El eje de nuestro trabajo es la creación colectiva a partir del texto literario. Muchas manos en la misma tarea. Por ello las líneas generales tienen que quedar muy claras desde el principio. Así:

- Queríamos una función tan disparatada y loca como la obra.

- Queríamos recrear en la puesta en escena el mundo divertido y atrevido del humor gráfico de la época. Las revistas humorísticas ilustradas (*La Ametralladora*, dirigida por Poncela durante la guerra civil, y *La Codorniz*, en la que colaboró habitualmente) han sido riquísima fuente de inspiración.

- Todo tenía que ser plano: los personajes y los decorados, como un tebeo puesto de pie.

A partir de aquí, investigamos colectivamente las posibilidades del texto, de los personajes, del vestuario, de los decorados, etc.

### 3. PRIMER CONTACTO CON LOS ALUMNOS

Estamos en septiembre. Se convoca, mediante carteles, a todos los que quieran participar en el montaje teatral del curso: actores, músicos, pintores, costureros, ... A pesar de que el instituto se inunda con los anuncios, el boca a boca es el mejor reclamo y durante las tres primeras sesiones el vaivén de alumnos es continuo.

En la primera reunión, como siempre hay chicos nuevos, se les explica, con ayuda de los veteranos, lo que sig-



Foto de un anterior montaje: el alto número de personajes en *Un marido de ida y vuelta* ofrece la posibilidad de actuar a un gran grupo de alumnos.

nifica participar en el grupo de teatro: el compromiso serio que supone presentar una obra en público (en nuestro caso, la participación en el Certamen de la Comunidad de Madrid y en la Muestra de Teatro de los Institutos de Móstoles). Entre todos hablamos distendidamente de las expectativas de cada uno, incluidas las de las profesoras. Qué supone hacer teatro, las obras de otros años, ensayos en épocas de examen..., anécdotas y recuerdos salen siempre en la conversación. Después se les explica el proyecto para ese curso, en este caso, la divertida y loca "Eloísa". Por último, se les pasa una ficha en la que, si están de acuerdo con lo hablado, firman un "contrato", como el que figura en la página siguiente.

Este contrato puede ser un primer control, pues siempre son muchos los alumnos que se presentan. Así conseguimos tener recogidos desde el princi-

pio los datos, para llamar por teléfono ante una ausencia o retraso al ensayo, para conocer alguna de sus habilidades (a veces sorprenden), para pasar correctamente su nombre al programa de mano, etc.

Para conocer mejor a los chicos se utiliza también la segunda sesión de trabajo, dedicada a realizar improvisaciones a partir de pequeños fragmentos de la propia obra. Antes incluso de leerla, se pueden utilizar fragmentos de la misma para trabajar en grupos. Divididos los alumnos en grupos pequeños, se les da el texto y se les pide que elaboren una propuesta de representación. No tienen que memorizar nada, sino representar en el escenario una situación a partir del fragmento. Se les da una hora, cada grupo está en un espacio distinto (nosotras utilizamos para esta actividad aulas diferentes) por el que nos vamos pasando para

NOMBRE:

EDAD

TELÉFONO

CURSO Y GRUPO—TRABAJO—UNIVERSIDAD

HORARIO DE TRABAJO O CLASES

CAPACIDADES (imitación, música, danza, peluquería, carpintería u otros)

**Trabajar en un montaje de una obra dramática implica:**

- Acudir a todos los ensayos (incluso cuando hay exámenes al día siguiente) y permanecer atento y trabajando en todo momento.
- Asumir las órdenes de la Dirección, aunque a veces no se entiendan o no se esté de acuerdo.
- Mantener siempre una actitud cooperante con el grupo del que todos somos parte.

**Alterar el clima de trabajo del grupo supone la inmediata expulsión del mismo.**

**Me comprometo a trabajar en el montaje dramático que el Instituto presentará a la Muestra y al Certamen este curso, conociendo todo lo que ello implica,**

Firmado en ....., a ..... de ..... de 200 .....

**OTRAS OBSERVACIONES:**

La firma de este contrato ayuda a crear el clima de seriedad que se necesita para el trabajo.

ayudarles y comentar algunos aspectos. En gran grupo, luego, se ven y se comentan las distintas actuaciones. Las profesoras, a la vez, vamos tomando nota (puede hacerse en la misma ficha del alumno) de las características de cada uno: aspecto físico, presencia escénica, voz, dinamismo, relación con los demás, efecto de unos junto a otros, etc.

De este primer contacto con los chicos, de las dos primeras sesiones, salen siempre consideraciones muy interesantes sobre lo que es hacer teatro: ellos se van conociendo relajadamente y aprenden la mecánica del trabajo posterior. Además, sus improvisaciones pueden utilizarse en la puesta en escena definitiva.

#### 4. APROXIMACIÓN AL TEXTO: EL CONTENIDO

Por supuesto, desde el primer día se indica a los chicos que deben leerse la obra cuanto antes, pero la experiencia nos demuestra que en la tercera sesión menos de la mitad lo han hecho. Por ello, antes de comenzar a trabajar las escenas, se hace un resumen argumental por partes, se leen fragmentos y se señala la estructura. Se trata de dejar claro el sentido general de cada parte. Así, en *Eloísa*:

- **El prólogo:** en él se ve que los personajes principales pertenecen a un mundo muy distinto del real, que no son corrientes. Los personajes populares se encargan de ello mediante conversaciones en las que destaca su vulgaridad.

- **El primer acto:** la locura. Todos quieren algo que no pueden conseguir fácilmente: *Fermín*, marcharse de esa casa de locos; *Leoncio*, un trabajo nuevo; *Mariana*, descubrir el misterio de su amado *Fernando*; *Clotilde*, un encuentro con *Ezequiel*; *Fernando*, llevar a *Mariana* a su casa...

- **El segundo acto:** el misterio. El pasado se hace presente: la mujer soñada por *Fernando* se parece a *Mariana*, en el armario se esconde la hermana desaparecida, el criado viejo lo sabe todo y parece no recordar quién era *Eloísa*. Con variaciones de ritmo y tono Poncela nos lleva a través del misterio, del amor y la risa, hasta el desenlace en que todo cobra sentido.

En esta *Eloísa* retocamos algo el texto porque en ocasiones resultaba desfasado y en gran medida incomprendible para nuestros alumnos. Los cambios principales se han realizado en el Prólogo, que es la parte de esta obra que más acusa el paso del tiempo. Los propios actores han elaborado algunos de los parlamentos a partir de improvisaciones o de pequeñas piezas (por ejemplo, de Alfonso Zorro) que se trabajaron como calentamiento. El proceso fue largo y difícil (a los chicos les cuesta no tener un texto al que agarrarse), pero el resultado encajó bien en la obra y mereció la pena el esfuerzo. Reproducimos aquí uno de los diálogos como ejemplo de este tipo creación colectiva, que intenta captar el sentido del humor jardieliano:

(Sillas que simulan un patio de butacas de un cine. Música y luz. Entran hablando dos "señoritas de la vida", Rosa y Mamen. Detrás de ellas entra tímidamente una señorita y se sienta en silencio).

**ROSA:** La verdad es que la gracia que hay en Madrid para el piropo no la hay en ningún lado, ¿eh?

**MAMEN:** En ningún lado, Rosita, en ningún lado. (Se sientan en sus butacas). Pues, chica, no lo sabía. Cuéntame. Y ¿cuántos años tiene?

**ROSA:** Cincuenta años.

**MAMEN:** ¡Cincuenta años! Y ¿está casado?

**ROSA:** Sí, pero no se habla con la mujer.

**MAMEN:** No se habla con su mujer. ¿Están regañados?

**ROSA:** No. Es que se quedó afónica de una gripe.

**MAMEN:** ¿Que se quedó afónica de una gripe? ¿Y es rico?

**ROSA:** De lo más.

**MAMEN:** ¿Y te da mucho la lata? (Entra un señor con sombrero y se sienta en su butaca).

**ROSA:** Mujer... pues lo corriente.

**MAMEN:** ¿Y cuánto te pasa al mes?

**ROSA:** Once duros.

**MAMEN:** ¡Once duros! Hija mía, yo no sé de dónde sacáis esas gangas.

(Siguen hablando. Entran hablando dos señoras de edad, Leticia y Encarni, y se sientan mientras continúan su charla).

**LETICIA:** Es lo que yo digo, que hay gente muy mala por el mundo.

**ENCARNI:** Muy mala, muy mala, señora Leti.

**LETICIA:** Y a perro flaco to son pulgas.

**ENCARNI:** Pero al fin y al cabo no hay mal que cien años dure.

**LETICIA:** Eso, desde luego. Como que después de un día viene otro. Y Dios aprieta pero no ahoga.

**ENCARNI:** Ahí le duele. Claro que agua pasá no mueve molino, pero yo me asocié con la Puri por aquello de que más valen cuatro ojos que dos y porque lo que uno no piensa al otro se le ocurre. Pero de casta le viene al galgo, la madre de la Puri siempre ha sido de los de quítate tú para ponerme yo, y de tal palo tal astilla, y genio y figura hasta la sepultura. Total, que la tal Puri empezó a asomar la oreja y yo a darme cuenta, porque por el humo se sabe dónde está el fuego.

**LETICIA:** Y que lo que cada uno vale a la cara le sale. Y que antes se pillaba a un embustero que a un cojo.

**ENCARNI:** Eso es. Y como no hay que olvidar que de fuera vendrá quien de casa te echará, yo me dije, digo: "Hasta aquí hemos llegao; se acabó lo que se daba; tanto va el cántaro a la fuente, que al final se rompe; ca uno en su casa



Personajes del Prólogo, sentados en sillas delante del telón, que simulan el patio de butacas de un cine.

y Dios en la de tos; y a mal tiempo buena cara y quien ríe el último ríe mejor”.

**LETICIA:** Y los malos ratos pasarlos pronto.

**ENCARNI:** Total, porque los hombres hablando se entienden, y le dije: “Oye, bonita. Las cosas claras y el chocolate espeso; esto pasa de castaño oscuro, así que cruz y raya, y tú por un lado y yo por otro; ahí te quedas, y si te he visto no me acuerdo.” Y ¿qué te parece que hizo ella?

**LETICIA:** ¿El qué?

**ENCARNI:** Pues contestarme con un refrán.

**LETICIA:** ¿Que te contestó con un refrán?

**ENCARNI:** ¡Con un refrán!

**LETICIA:** ¡Pero qué tía más cínica!

**ENCARNI:** ¿Qué te parece?

**LETICIA:** ¡Será sinvergüenza! (*Siguen hablando aparte*).

### 5. ESTILO GENERAL DE LA PUESTA EN ESCENA: LA OBRA Y SU MUNDO

Se explica a los alumnos el momento histórico-cultural en el que se publica y se estrena la obra, y se les enseñan libros, fotografías, revistas y demás materiales relacionados con la obra y su mundo (ver "Bibliografía"), pero en modo alguno se trata de una lección de historia de la literatura, sino de la comprensión del entorno, en el que se creó la "Eloísa".

Teniendo en cuenta la documentación consultada, el montaje se pretendía que fuera colorista, divertido, incluso "gamberro". Se abandonó el realismo y se trató todo lo relacionado con la función como un juego imaginativo en el que queríamos implicar al público. Se trataba de crear un montaje abigarrado, dinámico, impactante, loco, pero sencillo. Para conseguir ese efecto empleamos distintos recursos, unos buscados y pensados casi desde el principio y otros que fueron apareciendo según se iba desarrollando el montaje:

- Decorados planos (con dibujos en paneles móviles).
- Música esquemática (compuesta e interpretada por alumnos).
- Interpretaciones exageradas bastante coreografiadas.
- Mimo.
- Detalles "locos", como la sustitución de los perros por dos globos hinchables de diablos de Tasmania (Pica-

chus en una de las funciones), o las gafas de bucear con las que sale *Ezequiel* de su laboratorio.

- *Atrezzo* plano que se pega con velcro a los decorados.

### 6. LOS PERSONAJES

- **Análisis y caracterización.**

En "*Eloísa*", sin olvidar las posibilidades de los propios alumnos con sus peculiaridades, queríamos caracterizar a los personajes contrastándolos: jóvenes y mayores, ellas y ellos, criados y amos, pueblo y clase alta. Destacar los rasgos enfrentando opuestos es siempre útil cuando se trabaja con actores tan jóvenes. Como ejemplos de ejercicios de contrastes pueden consultarse las actividades de expresión teatral de este mismo cuaderno didáctico.

Los protagonistas jóvenes, *Mariana* y *Fernando*, son delicados, de movimientos suaves y elegantes (dentro del absurdo general). La locura les roza de forma distinta. A ella, como un adorno: encantadora y ardiente enamorada que huye de su amado cuando lo presente vulgar. A él, en forma de sueños obsesivos.

Los mayores, *Clotilde* y *Ezequiel*, son más movidos. El gesto elegante no esconde acciones absurdas ni desmedidas; sus gestos son más abiertos. Tienen más fuerza.

*Edgardo* se convirtió en un ser rígido y poco expresivo gracias a la propia rigidez del actor que lo interpretaba; tra-



Acto II. Ezequiel, que sale de su laboratorio con sus gafas de bucear, habla con Clotilde.

bajamos la interpretación utilizando sus cualidades para exagerarlas: movimientos lentos, voz potente, impasibilidad.

Su hermana *Micaela* es tan rígida de movimientos como él, pero con la delicadeza de las mujeres de la familia. Monocorde, fantasmal, parece flotar y, sin embargo, siempre sigue líneas rectas en sus movimientos.

Los criados, *Leoncio* y *Fermín*, forman una pareja cómica que se exageró al máximo por las cualidades de los alumnos (uno veterano y otro novel).

Las criadas casi no tienen texto. Las acciones mímicas son el eje de su actuación: comen pipas mientras cotillean, entran y salen con cualquier excusa pa-

ra subrayar desde el fondo la comicidad de las acciones.

Los dos *Dimas* idénticos aparecen con una exagerada cojera reforzada por un absurdo efecto de sonido que los confunde aún más y permite dar pistas a los espectadores.

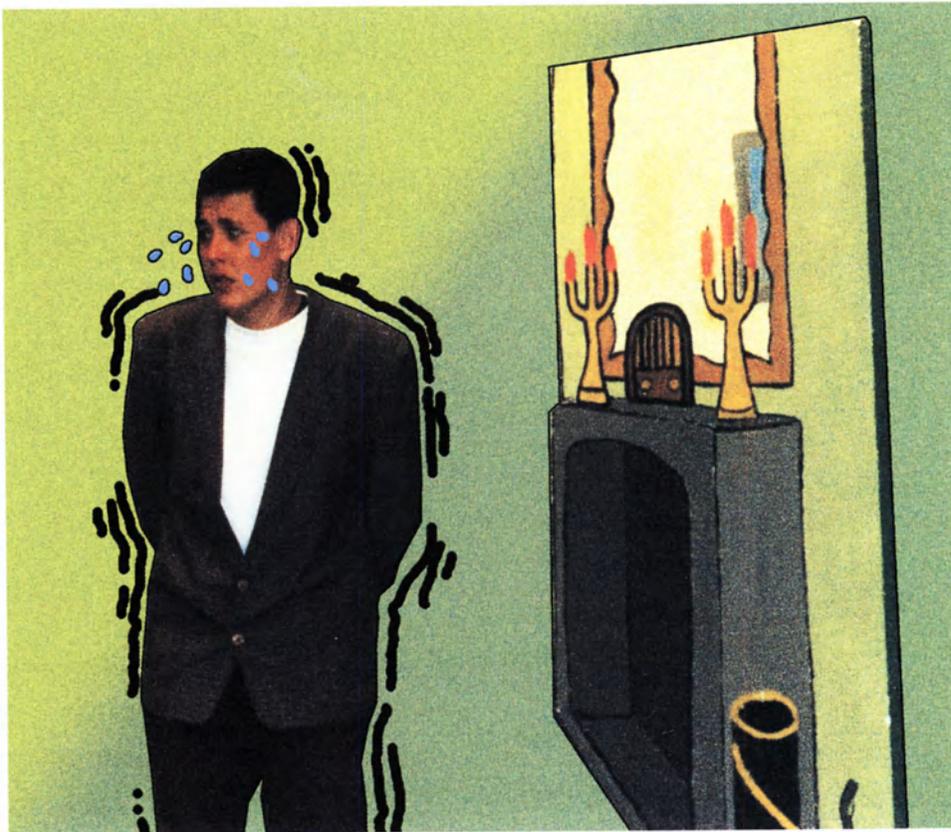
Los personajes del prólogo se crearon, como ya se ha dicho, a partir de textos utilizados en improvisaciones: dos mujeres de la vida, dos señoras cotillas, dos chicas jóvenes, una solterona mojigata y un piropeador pesado son los personajes "tipo" que sustituyen a los de Poncela.

Con actividades basadas en las técnicas de Stanislavsky se ayuda a los acto-

res a ir creando sus personajes. Nos inventamos un pasado, unos gustos musicales o culinarios (por ejemplo, con *Mariana* hablamos de qué perfume le gusta más, de qué lecturas prefiere, de cómo es su amiga íntima, de sus sentimientos hacia *Fernando*, de la ropa interior que lleva, de lo que ha hecho esta mañana, etc.).

El trabajo de creación de personajes tiene gran parte de juego atento. Es muy enriquecedor "atrapar" un rasgo y desarrollarlo libre e imaginativamente hasta la caricatura. En estos ejercicios se

producen muchas veces hallazgos muy interesantes para incorporar a la representación. Por ejemplo, las alumnas que interpretaban a las criadas (papeles menores, una de ellas casi sin texto) se lanzaron a desarrollar los silencios de sus personajes a partir del "cotilleo". Llevándolo a la caricatura, y contagiadas del ambiente loco que estábamos creando con toda la propuesta escénica, decidieron comer pipas en un momento del primer acto, como si estuvieran en los toros, mientras cuchicheaban y observaban atentamente lo que decían los señores.



Temblores de cuerpo, encogimientos y lloriqueos llevaron a nuestro Leoncio a ser propuesto como "Mejor actor de reparto en el IX Certamen de Teatro Escolar de la Comunidad de Madrid."

### • Reparto de papeles.

El reparto de papeles es siempre difícil. Desde el primer día se van tomando notas del trabajo de los alumnos. Se les ha visto moverse, hablar, memorizar. Aproximadamente para la tercera sesión se les pide que elijan el personaje que les gustaría representar y defiendan su elección en algo parecido a un "casting". Hace años este proceso se discutía con los propios interesados y se decidía entre todos la asignación de papeles. Esto provocaba entre los chicos tensiones que no son un buen comienzo para el trabajo en grupo y que costaba olvidar. Por ello, creemos que es preferible dejar claro desde el principio que las decisiones en este sentido sólo las tomamos las profesoras. Así, si se enfadan (y lo hacen siempre), es con nosotras y no entre ellos.

Se intenta desde el principio constituir un grupo compacto cuya fuerza radica en la unión: da igual si se es protagonista o no, si se actúa o sólo se apoya a la dirección. Además, una gran ventaja de las obras de Jardiel son los personajes secundarios, que dan mucho juego, y la libertad que ofrece de añadir o quitar algún personaje sin que varíe el sentido.

## 7. ESCENOGRAFÍA: DECORADOS Y ATREZZO

Este apartado constituye una parte importante de la puesta en escena. Antes de decidirnos por una línea, se tra-

baja la época, el autor, las obras pictóricas de ese momento, las costumbres; por otra parte, las posibilidades con las que se cuenta influyen mucho en esta elección: escasez de medios, de espacios grandes, y demás carencias.

La ayuda del departamento de Educación plástica y visual resulta muy interesante para todo este trabajo. Los alumnos de 4º de ESO de la optativa de Plástica pueden ayudar con sus propios diseños, puesto que en esta materia trabajan el color, la perspectiva, etc.

En *Eloísa* descartamos desde el principio una escenografía realista. Nos imaginamos la obra dentro de un ambiente divertido, como de *La Codorniz*. Vimos muchas fotos de Poncela y de Mihura, dibujos de humoristas de los años 40, y con todo ello recreamos el ambiente que describe el autor.

Es importante enseñar a los alumnos todo el material, transmitirles la idea de la caricatura, que comprendan el porqué de la elección de este extraño decorado. En un primer momento, la edad de nuestros alumnos les lleva a preferir una escenografía realista, pero, conforme van viendo esta imaginativa propuesta, les ayuda incluso a comprender mejor su personaje y son ellos los que aportan nuevas ideas. Por ejemplo, el alumno que hacía de *Ezequiel* acabó trayendo un día de su casa unas gafas de bucear y un enorme cuchillo que incorporamos inmediatamente a su personaje.

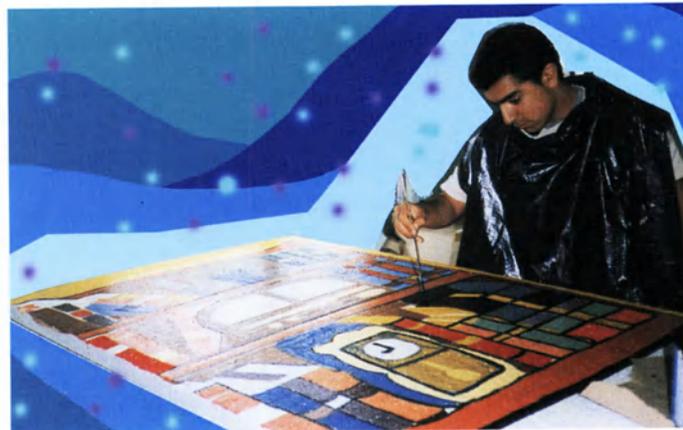


Dos de los paneles del primer acto, con fondo amarillo, que representan estancias de la casa y su mobiliario

Los materiales utilizados ha sido cartón y poliuretano. El decorado se ha realizado y pintado siguiendo los dibujos de las revistas humorísticas de la época y con diseños de los propios alumnos. Están contruidos como si estuvieran recortados de un tebeo, son planos y con mucho colorido.

Empleamos paneles de poliuretano expandido de los que se usan en la construcción, de 1m x 2m x 4cms. Son dobles, por una cara sirven para el decorado del primer acto y por la otra para el del segundo. Están apoyados en una base de madera con dos triángulos abiertos en los lados en los que encaja el panel. Es un sistema fácil que hemos utilizado en numerosas ocasiones.

El resto del mobiliario y el *atrezzo* se puede construir en cartón. Este material es fácil de cortar, de doblar y admite muy bien la pintura. Para colocar el



Alumno pintando decorados en el aula de Plástica. Para no mancharse, son muy útiles las bolsas de basura como mandiles.

atrezzo plano sobre decorados planos se ha utilizado velcro doble.

Para el **prólogo** se decidió colocar exclusivamente unas sillas en el proscenio, a telón cerrado. Eso permitía tener preparado el decorado del primer acto. La dificultad quedaba en la salida de las sillas. Decidimos que, como en los antiguos cines de verano, los propios actores las plegaban y se las lleva-

ban consigo mientras abandonaban la escena charlando con la mayor naturalidad posible.

El **primer acto** ha de reproducir la locura del salón de la casa del padre de *Mariana*. La mesa con la pecera, otra mesa con las flores, la cama, etc. Conseguimos el abigarramiento llenando los huecos con sillas que camuflamos vistiéndolas también con cartón pintado.



Primer acto: véase la cama de Edgardo, abierta y cerrada. *Cain* y *Abel*, los perros, son dos globos de aire.



Plano general del segundo acto. Obsérvense los paneles dobles de poliuretano sobre sus bases de madera.

El **segundo acto** transcurre en el salón de la casa de los Ojeda. Se trataba de crear un ambiente muy distinto al anterior, serio, casi austero. En los paneles, a los que se les ha dado la vuelta, aparece un tono verde más frío que los amarillos y rojos del primer acto.

La dificultad de fabricar una alacena, de la que había que sacar elementos, se solucionó abriendo un hueco en la parte de debajo de un panel. El armario que se abría y cerraba terminó ocupando el panel completo (la actriz lo movía entero en vez de abrir puerta alguna). Los muebles son escasos, sólo una mesa con dos sillas y un diván (que había sido la cama de *Edgardo* en el primer acto).

Los cambios de decorado son siempre un problema. Por el público al que

presentamos nuestras obras, jóvenes poco acostumbrados al teatro, no nos interesa hacer descansos. Normalmente manejamos dos opciones: a telón cerrado, representando mientras tanto alguna pieza breve, o al descubierto viendo cómo los propios actores cambian el decorado (véase la foto en página siguiente).

En este caso era tanto lo que había que mover que preferimos cerrar el telón unos momentos. Amenizamos los dos minutos que dura el cambio de decorados con un número en el que los protagonistas eran los músicos (cfr. el apartado 9).

Los decorados de nuestra *Eloísa está debajo de un almendro* recibieron el premio en el IX Certamen de la Comunidad de Madrid "A la mejor escenografía".



Sillas, mesas, detalles de *atrezzo* en cartón pintado. Sobre la mesa, se ve la bandeja que un criado ha traído y colocado allí.

## 8. VESTUARIO

El vestuario se puede adecuar a la época, pero no es fundamental que sea así; lo que sí resulta necesario es tener en cuenta la intención del autor. En general, hemos realizado un vestuario bastante realista, inspirado en los gustos estéticos de las distintas décadas del segundo tercio del siglo XX. Así, el corte de algunos vestidos recuerda los años veinte (el de *Clotilde*, por ejemplo), mientras que otros, como el vestido camisero de falda acampanada de *Mariana*, se inspiran en los años cincuenta.

En *Eloísa* se trataba de apoyar a los personajes-tipo: los señoritos, las criadas, la enamorada, la loca. Se buscó la

uniformidad de los protagonistas a través de las telas. Los colores son suaves y elegantes para los personajes de la clase alta: coquetas ellas, serios ellos; y ropas vulgares y chillonas para los personajes del prólogo.

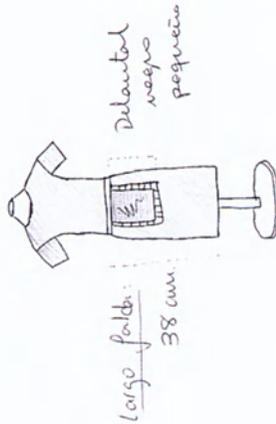
Desde el momento en que se decide que la música es en directo, hay que diseñar un espacio y un vestuario para los músicos. Se puede optar por incluirlos o no en la obra dentro de la época y el estilo, pero siempre –puesto que se les ve constantemente– con una estética buscada para ellos. En el caso de *“Eloísa”* decidimos que fueran vestidos de negro y con gafas negras (aunque se las tuvieran que quitar para tocar porque no veían).

PROYECTO PARA EL VESTUARIO FEMENINO.

VESTUARIO:

PRÁXEDIS: muchacha pequeña y menuda que persongifica la velocidad. Su vestimenta consiste en una blusa toda grisaca acompañada por un delantal pequeño de color negro.

\* Realmente... está loco?



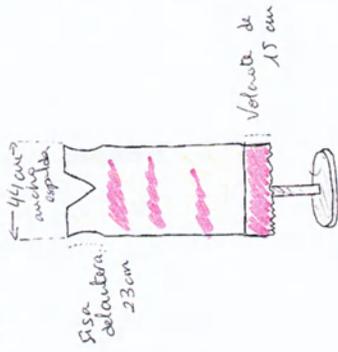
Largo falda: 38 cm.

Delantal negro pequeño

CLOTILDE

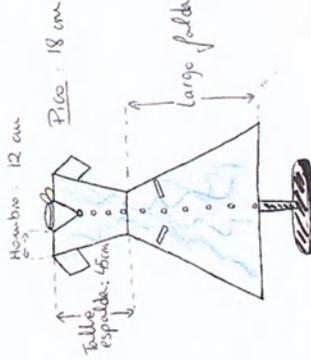
dama de avanzada y cinco años de edad madura. Vestida elegantemente con «toilette» de noche de color rosado, acompañando por un volante.

\* «TOILETTE»: Arreglo

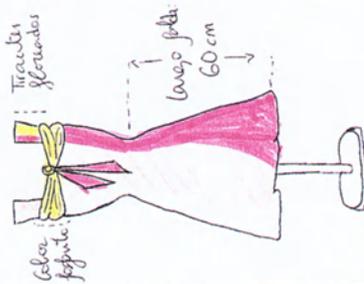


MARIANA:

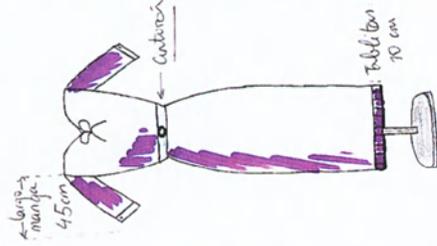
Además de su protagonista su es la gran «torca», su abayo de un abanico es una muchacha joven de unos veinte años de simoncha y elegancia hasta el estiramiento aristocrático de color azul.



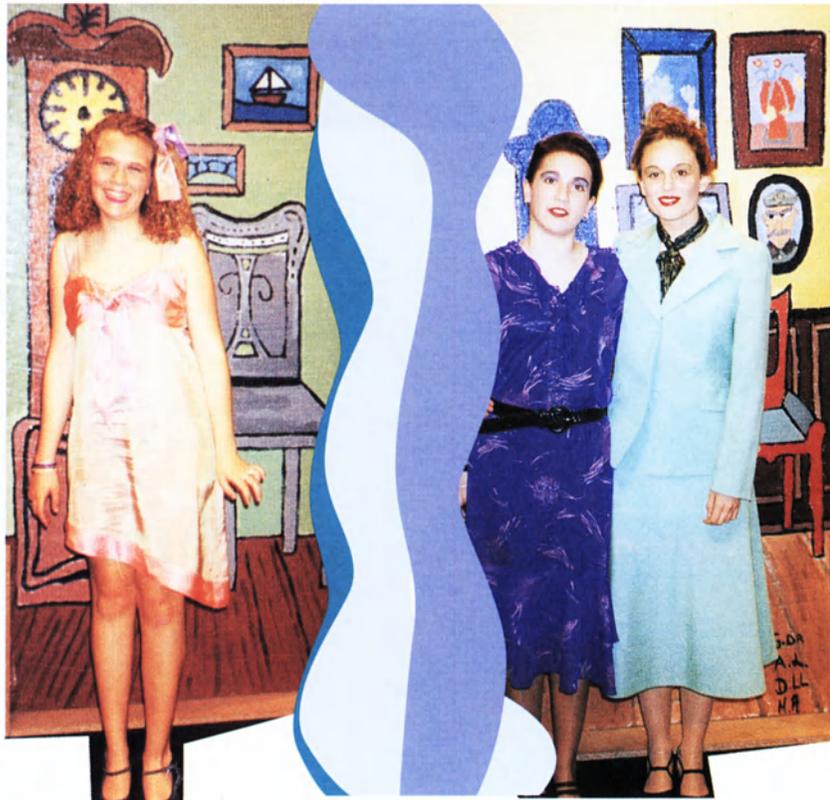
Julia: jovenzota muy atolada acompañada de color rosa pálido que envaya perfectamente por su personalidad. Junto a su vestido lleva unos llamativos tirantes y un precioso el centro del la parte del traje.



Michela: mujer madura e igualmente distinguida y singular que el resto de la familia. Es rigida y alta y se expresad siempre de modo dominante. Su vestuario se basa en un largo vestido a su altura acompañado por un tablero al final del largo de su vestido.



Dibujos y explicaciones realizados por Cristina Morcillo, exalumna responsable del vestuario.



Contraste entre *Julia*, con su atrevido y elegante vestido, y dos de las mujeres vulgares del prólogo.



Paloma Morcillo se asegura de que nuestras chicas estén muy guapas. Las hermanas Morcillo fueron propuestas para el premio al mejor vestuario.



Los dos Dimas, con maquillaje y sin él.

**La peluquería y el maquillaje** ocupan siempre un papel importante. A veces se busca algún efecto concreto; éste fue el caso de los dos Dimas: la misma peluca y la cara blanca. Aparte de estos personajes, la peluquería y el maquillaje siguen la misma línea que el vestuario; es decir, dentro de una estética realista, referencias a épocas distintas de la historia de

España en el segundo tercio del siglo XX: moño alto años cuarenta ("arriba España") para *Micaela*, junto a recogido engominado tipo años veinte para *Clo-tilde*; ojos subrayados con línea negra para algunos personajes y sombras de color para otros. Más que la recreación concreta de una década, hemos buscado el aire español de toda una época.

### 9. MÚSICA Y EFECTOS ESPECIALES

Como en el resto de los aspectos, la música ha de ir acorde con el espíritu de la obra y de la época. En otros montajes se ha utilizado generalmente música grabada; pero la diferencia es muy grande si se puede contar con la colaboración del Departamento de Música y son los propios alumnos los que intervienen en la búsqueda y composición, tanto de la música como de todos los efectos de sonido. Además, el hecho de que pueda ser interpretada en directo y recibir la aprobación del público, les anima a seguir componiendo.

La programación de la optativa "Música" de 4º de ESO incluye la unidad: "*Música y Medios de Comunicación*", que puede ser aprovechada para esto. Lo habitual es trabajar la música asociada al cine; pero, planteada la colaboración con Teatro, es posible adaptarla a una obra dramática.

Para las representaciones en las que no se pueda contar con una interpretación en directo, es importante organizar los temas musicales y los efectos sonoros en cintas o CD diferentes para cada momento (música de entrada, timbre de una puerta, música de apoyo a un monólogo, ruido de cristales rotos, ...). Así, una vez numeradas por orden de aparición, se facilita su utilización, ya que no hay que rebobinar, ni buscar el corte.

En esta ocasión, el trabajo en el aula de música se desarrolló de la siguiente forma:

#### 1. Trabajo preliminar.

Se lee primero la obra. Buscamos dos objetivos:

- Asimilar el carácter general de la obra y del estilo que la va a caracterizar: creación de un tema principal que servirá como presentación y que se repetirá para abrir y cerrar el telón.
- Señalar los lugares del libreto en los que se puede introducir la música.

En este punto se explica a los alumnos que hay dos tipos de música escénica, la que suena independiente de la acción y la que se justifica con la acción. El primer tipo es la música que crea o destaca un ambiente determinado, por ejemplo, cuando estamos viendo unas montañas y suena una orquesta sinfónica; es la más importante, pues nos indica lo que vamos a ver, define el carácter de un personaje, subraya una acción, etc. (no es lo mismo ver un paisaje oyendo música de "misterio" que "romántica"). El segundo tipo es la música o los efectos de sonido requeridos por la acción misma e implicados en ella, por ejemplo, cuando el protagonista enciende una radio o abre una caja de música. Como veremos, en nuestra obra había de los dos tipos.

Para buscar las situaciones que podrían ambientarse musicalmente había que tener en cuenta que en el cine puede haber música como fondo de un diálogo, pero en el teatro no, así que lo mejor era buscar las acotaciones escénicas, que nos darían los momentos más adecuados para poner música. Además,

estas acotaciones son bastante explícitas en Jardiel Poncela, ya que nos presentan también el carácter del momento: una lectura de los diálogos también es necesaria para completar la caracterización. Cuantos más matices podamos captar, más sutil y precisa será la música compuesta.

### 2. Composición.

Una vez realizado este trabajo se pasó a la composición, que se lleva a cabo en dos etapas:

- Creación de fragmentos musicales que respondan de forma precisa a la escena.
- Desarrollo de los mismos en función de la estructura requerida: hay escenas que precisan música con forma cerrada (como el tema que se utilizó para introducir la obra, y que se repetía en el intermedio y al final, o el efecto sonoro de la caja de música) y otras en las que la forma de la música se ajusta a la escena.

Para crear los motivos se dividió la clase en grupos de dos o tres alumnos y se asignó a cada grupo la composición de motivos para dos o tres escenas de carácter diferente. De esta forma contamos con diferentes propuestas, y podemos elegir la mejor, o tener varios motivos de un mismo tipo que puedan usarse en un desarrollo, o trabajar uno como principal y otro de acompañamiento. Los motivos debían responder de forma precisa a la escena asignada (el efecto de la cojera de Dimas debía describir su caminar y subrayarlo cómicamente; el del armario no sólo debía ser cómico, sino tener cierto misterio).

Una vez decididos los motivos se procedió a crear el acompañamiento más conveniente. En el caso del tema principal, se pensó que el estilo musical más adecuado era el "ragtime", porque la obra era una comedia ambientada en la época de mayor auge del género (primeras décadas del siglo XX). Era un estilo que ya habíamos trabajado en un montaje anterior, así que los alumnos ya conocían el tipo de acompañamiento, el uso de las síncopas en la melodía, la alternancia de armonías I y V y la estructura. Un par de grupos desarrollaron sus motivos usando este estilo de la siguiente forma: los motivos de 4 compases tenían final abierto y se repetían con final cerrado. La frase de 8 compases así obtenida se repetía dando lugar a una sección A de 16. Después se creaba otro motivo en una tonalidad diferente y se procedía de la misma forma para crear una sección B. Como el tema no debía ser muy largo, se cerraba la pieza con una vuelta a la parte A sin repeticiones. De los dos intentos, sólo uno se llegó a desarrollar del todo, que fue el tema de la obra.

En la escena de la caja de música se utilizó otro de los motivos creados, también con acompañamiento de I y V, pero en este caso fue muy importante utilizar en uno de los teclados un sonido que fuera muy similar al de las cajas de música.

Para mantener una coherencia rítmica con el estilo utilizado para el fondo musical, otras piezas de la obra estaban en la misma línea; así, para la aparición de la protagonista y de su tía en el cine se utilizó "Blues in the night" de

Quincy Jones (una pieza que también habíamos trabajado en el mismo tema que el "ragtime"), y como música de ambiente, mientras está entrando el público, se utilizó una selección de grandes éxitos de Louis Armstrong.

Para cada una de las músicas que dependían de la escena sólo se creó un motivo y se apuntaron algunas posibilidades de acompañamiento, pero fue necesario esperar a que los alumnos vieran la escena para poder desarrollarlo. Por ejemplo, para el efecto del armario que se abre "solo": solamente viendo cuándo aparecía la mano de la actriz, se podía calcular el tiempo necesario de incremento de la tensión, y de esta manera desarrollar el motivo principal. Se optó por una combinación del motivo en tesitura aguda y en notas cortas con un acompañamiento de notas tenidas que se iban acumulando creando un acorde disonante (un procedimiento habitual y sencillo para crear tensión).

Finalmente, en el intermedio entre el prólogo y el primer acto, se utilizó música grabada (trabajada en los contenidos: "Música e Informática" y grabada en formato MIDI). Ellos realizaban un "playback", lo que les sirvió para comprender que también hay que ensayar este procedimiento.

Los efectos sonoros ocupan otro capítulo que puede aprovecharse en las clases de Música. En "Eloísa" una alumna se encargó de utilizar las posibilidades del teclado MIDI para crear los efectos requeridos.



### 3. Ensayos intermedios.

Las músicas compuestas se presentaron a las directoras. Algunas le parecieron adecuadas; otras, no; en algunas hubo que hacer modificaciones, pero lo más importante era que los alumnos supieran cuánto duraba la escena en la que tenían que tocar y en qué momentos debían hacerlo. Además, en estos ensayos se vio la necesidad de hacer efectos de sonido para determinadas acciones –timbres, silbatos, etc.– y se ajustaron los momentos en que se realizaban.

### 4. Reajuste en el aula.

Posteriormente se procedió a la reelaboración de la música, especialmente

de aquélla que dependía de la escena. El trabajo consistió en estructurar la música sobre un guión minutado. Sirva de ejemplo la escena del armario:

- Una frase del diálogo señala el inicio de la música, el motivo en notas cortas tocado por el carillón soprano.

- Después de unos segundos se iniciaba el acompañamiento en el teclado en notas graves, tenidas, que iba aumentando la tensión, mientras el motivo se iba modificando.

- En el momento culminante, cuando la mano aparecía, la tensión musical era suficiente. Es muy importante conocer la duración exacta de la acción para poder controlar el desarrollo de la música.

- Finaliza la escena con una relajación musical adecuada, no se corta la música de golpe, puesto que esta escena se iba a repetir más tarde.

Otro trabajo de reelaboración en el aula fue el de encontrar los efectos de sonido adecuados. En una de las escenas era necesario que sonaran varios timbres diferentes; los alumnos sugirieron que se utilizaran melodías de canciones muy conocidas – en ese momento las del programa televisivo “Operación Triunfo” – que el público reconocería al escuchar las primeras notas, y que producirían un efecto cómico.

El resto del trabajo en el aula consistió en ensayar hasta conseguir ajustar los efectos a la obra.

**Distribución de los momentos de música a lo largo de la representación:**

- Música de Louis Armstrong para la entrada del público.

- Tema principal para marcar el comienzo de la acción.

- Entrada de la protagonista en el cine: “*Blues in the night*”.

- Tema principal al acabar el intermedio, para marcar el cambio de escena.

- Músicas y efectos de sonido durante el primer acto: caja de música, timbres, disparo, radio, etc.

- Música del intermedio.

- Músicas y efectos del segundo acto: cojera de Dimas, escena del armario, etc.

- Tema principal: final de la obra.



## 10. ENSAYOS DE LA OBRA

La obra comienza a ser ensayada a partir de la cuarta sesión. Para entonces los alumnos ya se conocen y se mueven con menos vergüenza.

- **Los primeros ensayos:** se organizan por escenas, comenzando por la lectura y el comentario del texto. El ensayo se realiza a partir de la situación, sin memorizar los diálogos: trabajo corporal, gestual, movimientos o voz.

Se insiste en que cada actor trabaje cómo y por qué siente su personaje un estado de ánimo determinado en cada escena. Tratamos de que se concentren en qué pretende en cada momento, cómo se acomoda al espacio por el que se mueve, si hace frío o calor, ... En suma, buscamos que se vaya acercando al personaje y a la situación a partir del mundo sensorial y afectivo más que a través del texto.

- **Los ensayos semanales:** una vez analizada la división de la obra en partes (actos y escenas), hay que trabajar con detalle todas ellas, en particular, aquéllas que suponen momentos de inflexión. En éstas es fundamental indagar minuciosamente la finalidad de cada escena y la actitud de cada personaje (relación con el espacio, cómo se siente y por qué). Puede ser muy útil imaginar detalles aparentemente sin importancia, como si le huele o no el aliento, qué ropa interior lleva o qué comió antes. Por ejemplo, el interrogatorio misterioso de *Edgardo* y el nuevo criado se trabajó a partir de la explicación de este aparentemente absurdo

diálogo: por qué le pregunta qué comen los búhos o si conoce los principales trayectos ferroviarios de España (tiene su lógica según la visión de *Edgardo*: su hermana *Micaela* colecciona búhos y él viaja constantemente, aunque no se haya movido de la cama en treinta años).

Generalmente se ensaya con todos los actores, actúen en esa escena o no, pero en ocasiones es mejor trabajar sólo con algunos alumnos.



Primeros ensayos en el gimnasio del Instituto, con el texto todavía en la mano. La directora aclara matices.





Tres momentos de ensayos: 1º, en el gimnasio, probando las dimensiones y el efecto de algunos paneles ya terminados. 2º, con paneles y materiales de otras obras para hacer la cama de Edgardo. 3º, un ensayo con las pruebas de vestuario.



- **Los ensayos generales:** conviene hacer al menos dos, el primero bastante pronto, conforme se vayan teniendo los decorados, vestuario, el atrezzo, etc. El último, pocos días antes de la representación.

Llevar a los alumnos a un teatro de verdad siempre es muy útil y formativo. Para ello, qué mejor que un ensayo general en el que vivirán, más que verán, los camerinos, el escenario, las luces, los telones. Los centros culturales

permiten a los grupos escolares ensayar por la mañana en sus instalaciones siempre que se solicite con tiempo suficiente.

Antes de mostrarles el espacio, que harán suyo en pocos minutos, conviene darles una ficha con un vocabulario mínimo (sala, aforo, patio de butacas, escenario, embocadura, foro, proscenio, bambalinas), además de unas normas básicas y un horario preciso de la jornada: véanse nuestras propuestas.

## PRIMER ENSAYO EN UN CENTRO CULTURAL DE *ELOÍSA ESTÁ DEBAJO DE UN ALMENDRO*

ESTÁS EN UN TEATRO y necesitarás conocer un vocabulario mínimo.

En un teatro tenemos la sala y el escenario.

### La sala:

El espacio para el público se divide en:

A) **Patio de butacas**: en dos zonas, pares e impares.

B) **Palcos**: localidades más baratas que las de patio.

C) **Paraíso**: en el piso más alto, llamado también gallinero. Son las entradas más baratas.

El **aforo** de un teatro es la capacidad de espectadores que admite.

### El escenario:

Está constituido por dos cuerpos: uno visible en el que se monta la escena y otro superior, que es invisible desde la sala. En él pueden estar colgados telones, bambalinas, etc.

La parte alta se caracteriza por unas barras de hierro o madera; este armazón es el **telar**. Al telar se accede en muchos teatros por unos puentes en los que circulan los **tramoyistas**.

La parte anterior o boca del escenario constituye la **embocadura**, que es cerrada por los **telones**.

El **proscenio** es la superficie o espacio del borde anterior del tablado.

Aquello que se pisa en el escenario, el suelo o planta, es llamado **tablado** o tablas porque está constituido por éstas.

El **foro** es el frente posterior que cierra el escenario.

### Los camerinos:

Para vestirse y maquillarse los actores emplean los camerinos. No sólo nosotros los utilizamos. Puede que encontremos en ellos materiales de otras compañías. El trato exquisito a este espacio común es indispensable: orden, higiene y respeto por lo ajeno.

### NORMAS ESENCIALES PARA LA VISITA A UN ESPACIO TEATRAL

#### De seguridad:

1. El espacio tras los telones es muy estrecho y puedes encontrar obstáculos como cuerdas, cables, etc. NO TOQUES NADA, pues podrías hacer caer una de las barras superiores sobre algún compañero o provocar un accidente grave.
2. Ten un extremo cuidado cuando muevas algún objeto: no tropieces con nada, no golpees nada.
3. Un escenario puede ser muy peligroso. Por favor, extrema las precauciones: no corras, muévete siempre con delicadeza, no provoques situaciones de descontrol.
4. No se puede fumar, ni comer, salvo en el vestíbulo, la cafetería y los pasillos. En ningún caso en la sala, ni en la escena ni en los camerinos.

#### De orden:

1. Empleamos un bien colectivo que debemos cuidar. Que puedan hablar bien de nosotros cuando nos marchemos.
2. El maquillaje es muy caro. No lo desperdicies. Si hay que reponerlo antes de lo previsto, se os cobrará.
3. La ropa, los objetos, todo cuanto uses, debe ser controlado por ti mismo. Sois muchos. El orden es una exigencia. Se pierden cosas si no se hace así.
4. El silencio es también esencial, incluso cuando estés en los camerinos: todo se oye desde arriba.
5. Emplea los tiempos en que no actúes en repasar texto o concentrarte. Tu charla desconcentra a otros y evita que tú estés dispuesto cuando se te reclame.

## PLAN DE TRABAJO EN UN ENSAYO GENERAL

**9 h.** Lectura y comentario de la ficha: TEATRO EN UN TEATRO.

**9.20 a 9.40 h.** En dos grupos:

- Colocar la ropa en perchas en los camerinos. Actores del acto II, vestirse y maquillarse. Dirigen Alicia y Esther.
- Colocar decorados. Actores del acto I y del intermedio.

**9.40 a 10 h.** Dos grupos:

- Revisión trajes y maquillaje actores acto II.
- Se visten los del acto I.

**10 a 11.45 h.**

- Ensayo de principales movimientos. Hay que ser ágil en las entradas y salidas, sin esperar órdenes. Memorizad cada uno por dónde y cuándo entra.
- Entradas y salidas del acto I: marcar puertas y sentidos.
- Movimientos entre las sillas.
- Apertura y cierre de la cama.
- Cambios de decorados.

**11.45 a 12 h.** Descanso.

**12 h.** Ensayo general con músicos. Se hará todo seguido y sin pausas para corregir. Cada uno entrará sin que se le tenga que indicar. Anotaremos los fallos y problemas principales.

**Nadie hace ruido, nadie se desconcentra. DOS HORAS A TOPE.**

En un ensayo de este tipo conviene acabar representando toda la obra de un tirón, aunque no se sepan bien el texto o falten elementos. El apuntador completará las partes necesarias sin que se pierda la concentración (es conveniente usar dos apuntadores que cono-

can muy bien el texto; en *Eloísa* eran dos muchachas del prólogo). No debe pararse ni para el cambio de decorados. Debe ensayarse como si hubiera público en la sala. Comprobamos así cuestiones esenciales de ritmo, duración, etc.

En nuestra experiencia, el vídeo nos ha resultado una herramienta válida, por las deficiencias de grabación, porque es preciso tener a alguien encargado de grabar y, sobre todo, porque los nervios de ser grabados y posteriormente verse en el vídeo bloquean a los alumnos más que les ayudan.

No detener la acción no significa renunciar a corregir los errores. Un cuaderno para anotar y varias personas fijándose en distintos aspectos es más útil. Ofrecemos el esquema del que nosotras nos servimos en el apartado de *Instrumentos para la Evaluación*.

### 11. EL DÍA DE LA REPRESENTACIÓN

Hemos dedicado un apartado a este día porque sabemos que los problemas que surgen son fácilmente solucionables si estamos preparados. Son inevitables los nervios de todos, por lo cual todo lo demás ha de funcionar con un orden riguroso:

- **Traslado de material.**

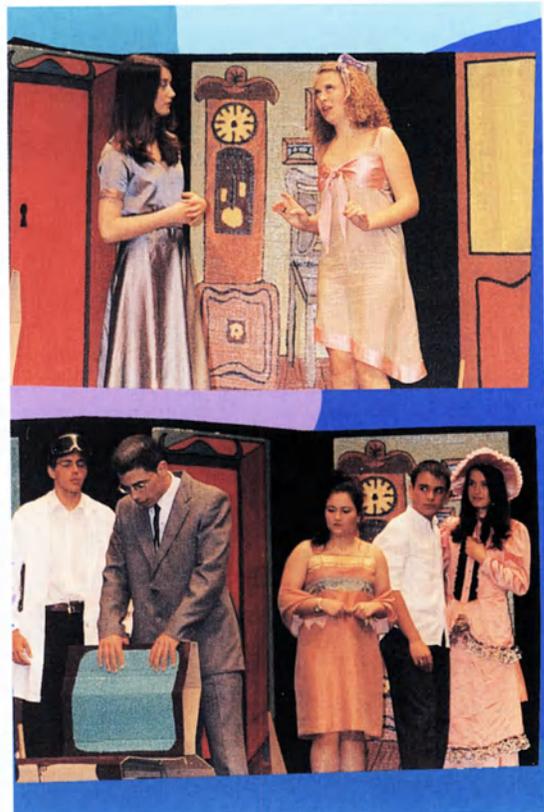
Los decorados y el *atrezzo* general, preparados desde el día anterior, son responsabilidad de la mitad del grupo que ayuda a subirlo todo al camión. La otra mitad será la encargada de devolverlo a su sitio por la tarde. Los instrumentos musicales exigen un cuidado especial. En un baúl se traslada el material de peluquería y maquillaje (¡qué cantidad de horquillas, alfileres, toallitas húmedas!) y lo que nosotras llamamos "material de emergencia": tijeras, grapadora, hilo y aguja, analgésicos,

compresas. Metemos también en él "*atrezzo* delicado". Por último, las linternas de las apuntadoras y pilas de recambio.

El vestuario y el *atrezzo* pequeño es responsabilidad personal de cada uno. Se les ha indicado que lo traigan en perchas para que no se les arrugue. Nada más llegar al teatro lo tienen que colgar.

- **Instalación de decorados y de *atrezzo*.**

El decorado se coloca tal y como está previsto. Los encargados de cambiar un elemento del decorado durante el transcurso de la función son quienes lo



Ensayo general: momentos finales de la representación.

dejan en su sitio antes de comenzar. Lo mismo sucede con el *atrezzo*: cada uno es responsable de poner sus cosas en un lugar donde (sin interrumpir el paso) le resulte cómodo sacarlas luego a escena. Les recordamos que no deben mover tras los telones nada que no sea suyo. Si algún objeto se comparte, hay que asegurar muy bien cómo se hará. Se comprueba que todo está en su sitio y, si hay tiempo, se ensaya el cambio de decorados.

A la vez se coloca en la entrada del teatro una pequeña exposición acerca de cómo se ha montado la obra: fotografías, recuerdos, etc.

- **Vestidos y maquillados.**

Los actores se ayudan unos a otros a vestirse y maquillarse, aunque es conveniente contar con más ayuda para arreglar un moño, coser un bajo que se ha roto o retocar un efecto de maquillaje.

- **Ensayo de algunas escenas.**

Si hay tiempo, conviene ensayar las escenas más complejas para tranquilizar a los propios chicos. También suele ser el momento en el que se ensayan los saludos.

- **Recepción del público.**

El público puede ver la exposición hasta que se le da acceso a la sala. En la entrada, los programas de mano son repartidos por miembros de la compañía (a veces los criados, a veces los marineros, los músicos, siempre personajes no protagonistas para no desvelar la intriga de la función).

Una música, pensada según la obra, suena fuerte en la sala.

Todo está listo para comenzar; no habrá descanso y el público será despedido de nuevo con otra música seleccionada con ese fin.

## 12. EVALUACIÓN

La evaluación hay que ir haciéndola a lo largo de todo el proceso. La crítica constructiva es necesaria para ir montando la representación. Los participantes se acostumbran rápido a las opiniones de sus compañeros sobre su trabajo y aprenden a valorarlas como una ayuda.

Pero, además de esta evaluación continua, es conveniente dedicar algún momento para charlar de la marcha general. Incluso en ocasiones conviene hacerlo por escrito para que todos expresen su opinión.

- **Qué evaluar:**

En general, **la actuación** (la consecución del objetivo emocional y rítmico, el volumen de la voz, la verosimilitud), **el escenario** (sus efectos plásticos, su sentido dentro de la obra), **las actitudes** (la colaboración entre todos, la disposición de cada uno, el entusiasmo o los momentos bajos), **la organización del trabajo** (si los responsables de tareas trabajan bien y con suficiente ayuda, si los materiales están ordenados), **la música; las exposiciones y el programa de mano.**

- **Cuándo evaluar:**

Aunque en un trabajo de este tipo es constante, es bueno dedicar algún tiempo concreto a la reflexión colectiva. Momentos esenciales son los ensayos generales y después de cada función. La evaluación final cierra el proceso.

### • **Cómo evaluar:**

El diálogo relajado es la mejor forma de hacerlo, pues se combinan con naturalidad la autoevaluación con la heteroevaluación y la evaluación colectiva. Para asegurar un tiempo de reflexión, en las sesiones dedicadas especialmente a evaluación entregamos a los alumnos unas cuestiones que deben responder en silencio. Luego, hablamos. A veces sirve el diálogo en pequeños grupos

antes de abordar el debate colectivo. Otras veces, comentamos las notas que observadores externos y las directoras hemos tomado durante los ensayos.

Éstas son algunas preguntas que les formulamos para pensar en silencio antes de la sesión de evaluación.

Las fotografías y los vídeos, como ya hemos dicho, nos resultan menos útiles por los problemas que plantea su realización.

## CUESTIONARIO DE EVALUACIÓN TRAS EL ENSAYO GENERAL

- ¿Cuál es tu impresión general?
- ¿Qué te ha parecido el teatro? ¿Has aprendido algo que no supieras?
- ¿Cuántas cosas has visto en la obra en las que tú no has trabajado?
- ¿Quién crees que las ha hecho?

### **Hablaremos de la colaboración con los demás y de la disciplina:**

• La concentración y el orden: ¿se han mantenido con normalidad? ¿Algo o alguien ha dificultado tu trabajo? ¿Has contribuido tú al desorden?

### **Hablaremos de los decorados, de su colocación, del tiempo para el cambio.**

• Los decorados ¿han dado problemas? ¿Qué tal el cambio del primer acto al segundo? ¿Qué tal que se abra el armario entero? ¿Y el *atrezzo*?

• El ritmo: ¿en qué momentos parecía decaer la obra? ¿Han resultado bien en el conjunto las escenas que esperabas? ¿Qué se te ocurre para enganchar al público?

- El trabajo de las apuntadoras, ¿ha resultado útil?
- Tu trabajo: principales dificultades y propuestas de mejora.

- **Las herramientas de evaluación:**

La observación que hacen los propios alumnos es esencial, aunque no se haya recogido metódicamente. Contar con una ficha de observación es importante. Así no olvidaremos ningún aspecto esencial ni ninguna escena. Fiar todo a la memoria falla. Nos hemos encontrado en un ensayo general con la repetición de un error tonto (como la falta de una bandeja, por ejemplo), porque no lo habíamos apuntado y lo habíamos olvidado atendiendo cuestiones de otro tipo. Por ello trabajamos con unos cuadernos de observación, donde destinamos para cada escena un espacio dividido en casillas temáticas:

Una vez realizada la representación, dedicamos una sesión a comentar cómo vivieron su experiencia, a intercambiar fotos y vídeos y, después de charlar distendidamente, pasamos una hoja de evaluación personal, como la de la siguiente.

Escena	
Actuación	
Vestuario	
Atrezzo	
Efectos	
Música	
Otros	

## ELOÍSA ESTÁ DEBAJO DE UN ALMENDRO. EVALUACIÓN FINAL

NOMBRE: .....

- La presentación de la obra en la *Muestra de teatro escolar de Móstoles* y en el *Certamen de la Comunidad de Madrid* es una actividad muy importante de este instituto. Tú has formado parte de esto. ¿Lo has sentido así? ¿Cuándo? ¿Por qué? El día de la función es el resultado final de algo que se ha preparado a lo largo de muchos días. Sin embargo, las profesoras tenemos la sensación de que algunos de vosotros no os lo habéis creído hasta el final. ¿Se corresponde esta impresión con la tuya? ¿Por qué?

- Si nos piden más representaciones, ¿estarás dispuesto a un ensayo aunque coincida con exámenes?

- ¿Quieres seguir formando parte del grupo de teatro el año que viene? ¿Por qué? ¿Qué estás dispuesto a aportar?

- Si tienes alguna opinión o sugerencia, o si quieres decirnos algo que no se haya recogido en la evaluación, puedes usar la parte de atrás del folio.



## ACTIVIDADES PARA VER LA REPRESENTACIÓN

### 1. ALUMNOS DE EDUCACIÓN SECUNDARIA OBLIGATORIA

#### Objetivos:

- Para alumnos de ESO, el objetivo principal es enseñarles a ser público. Hablar con ellos antes de ir a ver la función, prepararles para que la disfruten, darles las instrucciones mínimas de comportamiento y recoger después, en un diálogo distendido en clase, lo principal de la experiencia, suele ser suficiente como pautas mínimas de comportamiento.

- También podemos emplear la asistencia a una representación como motivación para un trabajo más profundo. Una salida al teatro puede ser la base de actividades muy diversas en asignaturas tan distintas como Plástica, Música, Lengua, Historia o Tecnología, pues, independientemente de la obra y de las características del montaje, una función teatral pone en juego saberes y artes muy variados.

- Dentro de la asignatura de Lengua Española el género dramático se aborda con distintos niveles de profundidad en los cuatro cursos. Por ello, llevar a los alumnos a una representación tiene cabida siempre dentro de la programación.

### ANTES DE VER LA FUNCIÓN

#### INTRODUCCIÓN AL TEATRO

Vamos a ver *Eloísa está debajo de un almendro*, obra escrita por Enrique Jardiel Poncela en 1940. La interpretan alumnos del instituto, y los decorados, el vestuario y la música han sido realizados por ellos mismos. Antes de ir a verla, hablaremos de algunos asuntos importantes relacionados con el teatro.

- EL TEATRO no es simple literatura, implica a muchas personas. El teatro es tarea de grupo. Aunque la obra la escriba un autor, el verdadero sentido de la creación teatral es la representación, y en ella intervienen **actores, director, escenógrafo, peluquero, figurinista, tramoyistas, regidor y público**. El resultado es siempre una TAREA CONJUNTA.

- UN TEATRO es un espacio destinado a la representación de obras pertenecientes, principalmente, al género dramático. Aunque los hay de distintos tipos, el más frecuente es el teatro a la italiana, donde encontramos claramente separados la sala y la escena.

La **sala** es el espacio reservado al público. En ella distinguimos:

- **El patio de butacas:** localidades situadas frente al escenario y en la planta baja.
- **Los palcos:** son pequeñas salitas con balcón, en el primer piso generalmente.
- **El gallinero o paraíso:** es la zona más alta y alejada de la escena. Son las localidades más baratas.

El **escenario** es el espacio donde se desarrolla la acción. Distinguimos:

- **Foro:** el fondo del escenario.
- **Boca o embocadura:** la parte anterior donde el escenario se abre al público.
- **Corbata o proscenio:** la parte que queda fuera del telón cuando éste se cierra.

#### EJERCICIOS

- Busca en el diccionario las palabras: *tramoyista, regidor, escenógrafo y figurinista* y explica en qué consisten esas profesiones.
- Dibuja un teatro y señala cada una de las partes que se han mencionado en la ficha anterior.

### INTRODUCCIÓN AL TEXTO DRAMÁTICO

- ESTRUCTURA

Una obra de teatro se divide en **actos**, entre los que puede transcurrir un tiempo imaginario variable. Los actos acaban con un oscuro o con un telón. Son las grandes partes de la obra. Suelen ser dos o tres, y a veces se hace un descanso entre ellos.

Cada acto se divide en **escenas**. Una escena nueva comienza siempre que entra o sale un personaje. Hay escenas largas y cortas, de pocos o muchos personajes, con diálogo o mudas.

En una obra de teatro, además del diálogo, existen textos que el público no oirá, porque no los dice un personaje, sino que son indicaciones sobre el escenario, el vestuario o los gestos, etc. Se llaman **acotaciones**.

- DIÁLOGOS, MONÓLOGOS Y APARTES

Si un personaje habla solo, realiza un **monólogo**.

Si habla para el público o para otro personaje, como si los demás que están en escena no le oyeran, realiza un **aparte**.

- PERSONAJES Y CARACTERIZACIÓN

Los personajes principales son los **protagonistas**. Los demás son personajes **secundarios**. En el teatro español son muy frecuentes los personajes secundarios cómicos, según un tipo denominado "gracioso" que desarrolló Lope de Vega en el siglo XVII.

- TIPOS DE OBRAS

Hay tipos muy diversos de obras dramáticas. Los principales son:

**Comedia:** con personajes sencillos en su vida cotidiana, el tono suele ser amable y divertido, y el final feliz.

**Tragedia:** con personajes importantes a los que les ocurren sucesos extraordinarios que acaban mal.

Lee con atención el siguiente texto que pertenece al primer acto de *Eloísa está debajo de un almendro*.

*[Edgardo, un rico señor que decidió un día acostarse y lleva dieciséis años sin levantarse de la cama, aunque no está enfermo, ha entrevistado a Leoncio, sorprendido aspirante a nuevo criado, a quien el criado viejo (Fermín) está aleccionando sobre cómo debe servir en la extraña "casa de locos" donde viven. Edgardo acaba de anunciar que en cinco minutos salen de viaje para San Sebastián.]*

*(En ese momento, por el foro izquierda, aparece MICAELA, hablando a grandes voces.)*

**MICAELA.** ¡Edgardo! ¡Edgardo! ¿Estoy yo loca, o has dicho que te vas a San Sebastián?

**EDGARDO.** Las dos cosas, Micaela.

*(Esta MICAELA merece párrafo aparte también, y no hay más remedio que dedicárselo. Se trata de una dama igualmente distinguida e igualmente singular que el resto de la familia que vamos conociendo. Es un poco mayor que EDGARDO y no podemos decir que esté más desequilibrada, porque EDGARDO ha dado ya algunas muestras de estarlo bastante. MICAELA viste totalmente de negro, es rígida y altiva; se expresa siempre de un modo dominante, como si se hallase colocada a 1.200 metros sobre el nivel del mar, y en el momento en que la conocemos lleva dos grandes perros sujetos con una cadena. Sus ojos negros y enormes tienen una mirada dura e impresionante. Avanza deprisa, tirando de los perros, y con destreza de persona ya habituada a ello, por entre los muebles, hacia la cama de EDGARDO).*

**MICAELA.** *(De un modo patético)* ¡Insiste por ese camino, Edgardo! Insiste por ese camino, que algún día acabarás por decir algo ingenioso. Pero, dejando aparte tus sarcasmos, que ya no me hieren ni me ofenden, yo me pregunto si no puedes irte a San Sebastián mañana por la noche u otra noche cualquiera, que no sea la noche de hoy, precisamente...

**EDGARDO.** ¿Y por qué en la noche de hoy no debo irme a San Sebastián?

**MICAELA.** Porque esta noche van a venir ladrones, Edgardo. Te lo estoy anunciando desde el lunes. ¡Y no me lo discutas! No me lo discutas, porque ya sabes que a mí eso no se me puede discutir...

**EDGARDO.** Ya, ya lo sé. Y no pienso discutírtelo. *(Volviéndose a FERMÍN)* Aíslame, Fermín.

**FERMÍN.** Sí, señor. *(Toca el resorte de la pared, y la especie de persiana de madera que aísla una habitación de otra comienza a bajar.)*

**MICAELA.** *(Patéticamente)* ¡Aislándote no evitarás que los ladrones vengan, Edgardo!

**EDGARDO.** Pero dejaré de verte y oírte, Micaela. *(La persiana baja del todo, tapando la cama y el trozo de habitación correspondiente.)*

**MICAELA.** *(Digna y pesarosa)* Bien está. Cuando yo digo que ésta es una casa de locos... Irse a San Sebastián esta noche, justamente esta noche, que toca ladrones... *(Dando un enorme suspiro.)* ¡En fin! Por fortuna vigilo yo y vigilan "Caín" y "Abel" *(por los perros)*; que si no estuviésemos aquí nosotros tres, no sé lo que sería de todos... *(Se va por el primero derecha, llevándose a remolque los dos perros.)*

### EJERCICIOS

Ahora responde a las siguientes cuestiones:

- Un texto dramático se compone de DIÁLOGOS y ACOTACIONES. Distínguelos. ¿Hay alguna marca gráfica que los diferencie?
- Señala cómo se introducen las palabras que cada personaje dice.
- Este fragmento es una ESCENA. Indica qué hecho marca su comienzo y su final.
- ¿Hay en el texto algún MONÓLOGO? ¿Y algún APARTE?
- En *Eloísa* hay locura y misterio: ¿y en este texto? Localiza algún elemento misterioso y algún detalle loco.
- Según lo que ves en el texto, ¿crees que *Eloísa* es una TRAGEDIA o una COMEDIA? ¿Por qué?
- Una de las acotaciones describe al personaje de *Micaela*. Fíjate bien en sus rasgos y, cuando veas la obra, compara con la idea inicial la recreación que hace la actriz.
- En pequeños grupos, preparad la escenificación de este fragmento. Apuntad los rasgos más sobresalientes de cada personaje, físicos y psíquicos.

## DESPUÉS DE VER LA FUNCIÓN

La asistencia a una representación puede ser el origen de un debate en clase. Incluimos la ficha que empleamos nosotros para un primer debate con alumnos que han leído la obra. Sirve también si sólo la han visto.

### INTRODUCCIÓN AL DEBATE

El debate es una discusión o diálogo en el que los participantes expresan su opinión sobre un tema. Os lo podéis encontrar en una asamblea de estudiantes, en una junta de vecinos o en la televisión.

Hacemos este ejercicio principalmente con dos motivos: que aprendáis la técnica de este acto comunicativo y que mejoréis la expresión oral.

Para la realización de un debate son necesarios:

UN MODERADOR que

- presentará el tema
- concederá los turnos de palabra
- animará si decae la conversación
- hará un resumen final.

Y UNOS PARTICIPANTES que

- se habrán preparado el tema previamente
- expresarán y defenderán con argumentos sus ideas
- escucharán y respetarán las ideas de los demás
- procurarán llegar a una conclusión de carácter general.

### EVALUACIÓN DEL DEBATE

- ¿Ha resultado interesante?
- ¿Se han respetado los turnos de palabra?
- ¿Se han dado vueltas al mismo tema sin avanzar?
- ¿Cómo ha sido la labor de los moderadores?
- ¿He participado activamente? ¿He tomado notas?
- ¿He expresado mis opiniones con calma?
- ¿He intentado aportar ideas que sirvan?

### DEBATIR SOBRE ELOÍSA ESTÁ DEBAJO DE UN ALMENDRO

Como no tendrás la palabra en el momento en que se te ocurra una idea o una respuesta a alguien, es imprescindible ir tomando notas de lo que otros dicen y de lo que quieres tú decir.

Como el debate tendrá lugar después de haber visto la representación, es conveniente que te plantees antes de ir al teatro si has entendido bien el texto escrito, si te ha resultado divertido, si te gustan los personajes, etc., para valorar mejor la diferencia entre leer y ver un texto dramático.

La comunicación teatral no se produce directamente entre el autor y el receptor a través del libro. Hay "intermediarios" que también aportan a la obra su visión y su creatividad. Por eso una puesta en escena es siempre una RECREACIÓN original. Comentamos en clase qué nos ha parecido la puesta en escena. Cuáles nos parecen los principales aciertos. Qué opciones no nos gustan... Y aportamos nuevas ideas.

### EJERCICIOS

- **Sobre la representación:** ¿ha gustado al público? ¿Y a ti? ¿Te ha gustado más o menos que al leer la obra? ¿Por qué?
- **Sobre los personajes:** ¿son gente bien? ¿Tontos o listos? ¿Están todos locos? ¿Qué les importa en la vida? ¿Con quiénes los puedes asociar? ¿Sus problemas son reales o son tonterías? ¿Cuál te gusta más? ¿Por qué? ¿Los imaginabas como los has visto luego sobre el escenario? Recuerda el fragmento que se comentó en clase: pedíamos entonces que te fijaras en el personaje de *Micaela*. La actriz que la recreó, ¿vestía igual? ¿Cómo se las arregló para que pareciera "*Hallarse colocada a 1.200 metros sobre el nivel del mar*"?
- **Sobre el ambiente:** ¿es creíble? ¿Es loco? ¿Es cursi? ¿Es falso? Los decorados que describen las acotaciones son bastante difíciles de realizar (en Poncela siempre lo son). En este caso, el autor describe una habitación aislable con paneles que se mueven y con la presencia de dos perros en escena. ¿Cómo se han resuelto esas dos dificultades en la obra que has visto? ¿Qué te parece? Jardiel dice que el teatro no tiene por qué ser "verosímil". ¿Crees que esta función ha tenido en cuenta esta afirmación del autor? ¿Por qué? ¿Qué te ha parecido la escenografía?
- **Sobre el final:** ¿es un final feliz o desgraciado? ¿Se resuelve finalmente el misterio de Eloísa? Explícalo.
- **Sobre el tema:** ¿qué temas destacan en esta obra? ¿Hay amor en ella? ¿Y misterio? ¿Y humor? ¿Se puede considerar una obra de puro entretenimiento?

## 2. ALUMNOS CON ADAPTACIONES CURRICULARES SIGNIFICATIVAS

De la introducción al teatro hay algunos conceptos que pueden ser útiles para estos alumnos, como *patio de butacas*, *palcos*, *comedia* o *tragedia*, aunque conviene sustituir otros por una explicación del argumento, ya que puede resultarles algo confuso.

Si están en clase con todo el grupo cuando se hace el debate, ellos participarán según sus posibilidades. Si se trabaja sólo con ellos, pueden simplificarse las cuestiones según las siguientes pautas para el diálogo.

### EJERCICIOS

#### La representación:

- ¿Habías estado antes en el teatro?
- ¿Qué te han parecido los decorados?
- ¿Y el vestuario?
- ¿Y la interpretación?
- ¿Qué cambiarías?
- ¿Qué ha sido lo que más te ha gustado?
- ¿Y lo que menos?

#### Lo que ocurre en la obra:

- ¿Lo has entendido?
- ¿Es creíble o increíble?
- ¿Resulta divertido?
- ¿Interesante?
- ¿Por qué?

#### Los personajes:

- ¿Qué tipo de gente son?
- ¿Trabajan?
- ¿Están locos? ¿Por qué?
- ¿Qué les importa en la vida?
- ¿Sus problemas son reales o son tonterías?
- ¿Cómo crees que te sentirías tú en una situación similar?
- ¿Qué personaje te gusta más?
- ¿Por qué?

#### El final:

- ¿Es un final feliz o desgraciado?
- Entonces, ¿esta obra es una comedia o una tragedia?

### 3. ALUMNOS DE BACHILLERATO

En el segundo curso los programas oficiales contemplan el teatro de humor como un apartado dentro del teatro español a partir de la guerra civil. Las actividades que planteamos recogen dos cuestiones “tipo” que se exigen en la prueba de Lengua y Literatura del examen de Selectividad: tipo de texto y argumentación sobre un tema.

**Lee con atención el siguiente texto que pertenece al acto II de *Eloísa está debajo de un almendro*:**

**CLOTILDE.** Explícate, Mariana. Entonces, ¿estás enterada de lo que aquí sucede?

**MARIANA.** Lucho por estarlo, tía Clotilde. Y me asusta conseguirlo, porque, la verdad, debe de ser horrible, ¡horrible!... a juzgar por lo descubiertito...

**CLOTILDE.** Habla. Habla, que luego hablaré yo...

**MARIANA.** En voz baja, porque tengo la seguridad de que nos están oyendo...

**CLOTILDE.** Di...

**MARIANA.** Aquí se ha asesinado a una mujer...

**CLOTILDE.** (Como quien oye una cosilla de poco peso.) ¡Hum!

**MARIANA.** ¿Y lo querrás creer? No me ha sorprendido descubrirlo.

**CLOTILDE.** Ni a mí. Ni a mí me sorprende, hijita...

**MARIANA.** Siempre sospeché algo siniestro en la vida de Fernando. Ya ves que esta misma noche, en el cine, aún te lo decía... Pero bien sabe Dios que no le creí capaz de ser protagonista del misterio que leía en sus ojos. Hace un rato, al volver yo del cloroformo, hemos hablado largamente los dos, y Fernando me ha expuesto las cosas de modo que él parecía una víctima de acontecimientos pasados. Me ha hablado de un traje Imperio, éste (*señalando al que ha quedado en el sofá.*), encontrado en una alacena, junto con esta caja de música y este retrato al óleo. (*Le muestra ambas cosas.*) Me ha dicho que esa mujer del retrato, que, como ves, soy yo, se le ha aparecido, algunas noches, vestida con el traje hallado en la alacena...

**CLOTILDE.** Sí, sí... Cuentos persas. ¡Qué vas a decirme!

**MARIANA.** Pero en un momento en que él ha salido a encerrar el coche, ese criado a quien ahora vigila Fermín me ha hecho ver que las palabras de Fernando tendían a embrollarme y despistarme...

**CLOTILDE.** ¡Claro!...

**MARIANA.** Que el misterio está en el propio Fernando...

**CLOTILDE.** ¡Y en el tío, Mariana, y en el tío!

**MARIANA.** Y me ha dicho que le pregunte a Fernando qué es lo que enterraba una noche en el jardín...

**CLOTILDE.** ¡Ajajá!

**MARIANA.** Entonces, entre el criado y yo hemos abierto aquella alacena, que estaba tapada por el empapelado, y dentro han aparecido pedazos del traje Imperio y un cuchillo, todo ello manchado de sangre...

**CLOTILDE.** Debía de aterrarme, Mariana, pero no me aterro, porque eso no es nada para lo que yo sé...

**MARIANA.** Pues, ¿qué sabes tú, tía Clotilde?

**CLOTILDE.** Que la muerta y enterrada aquí no es una mujer, sino varias.

**MARIANA.** ¿Qué dices?

**CLOTILDE.** Lo que estás oyendo, hija mía. Sólo que el que ha matado a esas mujeres que te digo no es Fernando, sino el otro... El pequeñillo...

**MARIANA.** ¿Quién?

**CLOTILDE.** El del hongo. Landrú.

**MARIANA.** ¿Ezequiel?

**CLOTILDE.** ¡Ezequiel! Hacía tiempo que a mí me ocurría con él lo que a ti con Fernando, que le notaba algo raro. Y en su cuaderno de bolsillo he descubierto sus hazañas esta noche, porque el muy cínico las lleva anotadas, hijita... Allí aparecen Juanita y Felisa, y sabe Dios cuántas más. Que no me dio tiempo a ver, con pelos y señales... Hasta apunta el tiempo que tardaron en morirse... ¿Qué de particular tiene que el Fernandito haya matado también alguna? Todo se pega, Mariana, todo se pega.

**MARIANA.** Pero es espantoso...

**CLOTILDE.** ¡Toma! Claro.

**MARIANA.** Es espantoso, porque..., después de saber lo que he sabido yo..., yo no aborrezco a Fernando, tía Clotilde. Por el contrario, Dios me perdone, pero siento... siento como si ahora tuviese aún más interés por él...

**CLOTILDE.** Que estamos las dos locas de remate, porque lo mismo me pasa a mí con el de la barba.

**MARIANA.** ¡Tía Clotilde!

**CLOTILDE.** Soy tan Briones como tú puedas serlo, hija mía.

### ANTES DE VER LA REPRESENTACIÓN

#### EJERCICIOS

- Justifica por escrito a qué tipo de texto pertenece este fragmento de *Eloísa está debajo de un almendro*. Explica sus características lingüísticas y literarias.
- Localiza en el texto rasgos del teatro de humor y de la alta comedia. Explícalos por escrito.

### DESPUÉS DE LA REPRESENTACIÓN

#### EJERCICIOS

- Debate a partir de las siguientes cuestiones:  
Lo que conoces de los años cuarenta (inmediata posguerra), ¿responde a lo que has visto?  
  
¿Se corresponden las situaciones y personajes con la sociedad actual?  
  
¿Qué no hay? ¿Religión? ¿Política? ¿Referencias culturales? ¿Datos concretos? Extraigamos conclusiones.
- Expón y argumenta por escrito tu opinión acerca de uno de los siguientes temas:
  - El teatro en la cultura actual.
  - La evasión placentera en *Eloísa está debajo de un almendro*.
  - El público, los empresarios y los autores: relaciones y condicionamientos.
  - Diferencias entre teatro leído y teatro representado (si se ha leído la obra completa).

### ACTIVIDADES DE EXPRESIÓN TEATRAL

Durante la preparación de la puesta en escena no todo se puede centrar en la obra. Son necesarios muchos y muy variados ejercicios. Además, los chicos que trabajan en ella no son alumnos de teatro. Mostramos algunos de los que hemos empleado con este grupo. Todos los que incluimos aquí son muy sencillos y nos han dado buenos resultados. Están clasificados por objetivos de interés: ejercicios de contrarios para facilitar que los alumnos encuentren una expresión; los de energía para favorecer la disposición al trabajo; los de confianza en el grupo para momentos de crisis y, por último, ejercicios para moverse en el escenario.

## EJERCICIOS DE CONTRARIOS

### • Un individuo frente al grupo. Actitudes extremas.

Este ejercicio sirve para que alumnos poco expresivos o tímidos aprendan a desinhibirse. Es muy sencillo y, quizá por eso mismo, muy motivador. Ejercicios de este tipo están en la base de los personajes de nuestra *Eloísa*.

Se sitúa un grupo de 5 ó 6 alumnos frente a uno solo. El juego consiste en buscar la expresión contrastando los extremos posibles en actitudes y gestos. El individuo y el grupo enfrentarán las acciones opuestas. Así:

posiciones abiertas	/	posiciones cerradas
movimientos rápidos	/	movimientos lentos
movimientos rectilíneos	/	movimientos ondulantes
actitudes de dominio	/	actitudes de sumisión
fuerza	/	debilidad

Se trata de jugar con los extremos. El primer momento es la búsqueda del gesto (colectivo uno, individual el otro). Luego deben fijarlo unos instantes, como un grupo escultórico. La posición en el espacio es un elemento importante en este juego, así como la dimensión plástica. El movimiento, la inversión de papeles, el paso de un gesto al contrario lentamente..., los desarrollos posibles son muy variados y ricos.

El resto de alumnos, que observan, participan siempre con sugerencias. Es un ejercicio que les gusta mucho.

### • El eco inverso.

Es otro ejercicio de contrastes, en este caso para ejercitar la expresión vocal. Consiste en decir un texto tonto, como "Pancha plancha con la plancha de Pancha", dándole las más variadas intenciones. Dos grupos enfrentados lo dicen siguiendo las instrucciones de un capitán (o del profesor). Un grupo lanza la frase y el otro responde con una entonación en el extremo opuesto:

gritando	/	susurrando
riendo	/	llorando
echando una bronca	/	pidiendo disculpas
con sensualidad atrevida	/	con vergüenza

Si no se hace un segundo turno en que los papeles se inviertan, habrá que tener cuidado en que las actitudes fuertes (o débiles) no correspondan siempre al mismo grupo.

### EJERCICIOS DE ENERGÍA

A veces cuesta comenzar la sesión, los alumnos están aletargados o poco dispuestos a romper el hielo. Para esos momentos utilizamos ejercicios como el siguiente:

- **La tabla del dos.**

Consiste en formar un grupo lo más compacto posible, que se moverá marcando claramente el paso siguiendo la dirección (siempre recta) que marque el líder, el que dice con más fuerza la tabla del dos. Todos la van coreando. Ningún líder puede cambiar la dirección que lleva, ni girar. Cualquiera puede convertirse en nuevo líder. Para ello deberá seguir la tabla gritando más que el anterior y cambiar la dirección. En ese momento, todos, incluido el líder derrocado, seguirán al nuevo jefe. Si el grupo encuentra un obstáculo que le impida seguir adelante, deberá continuar marcando el paso y cantando la tabla sin avanzar hasta que un líder tire de todo el grupo en otra dirección.

### EJERCICIOS DE CONFIANZA EN EL GRUPO

- **El corro amigo.**

Un alumno cierra los ojos y se deja caer sobre los compañeros que, muy próximos en un corro, lo mecen como un tentetieso pasándolo de unos a otros.

### EJERCICIOS DE EQUILIBRIO ESPACIAL

- **El barquero y el diablo.**

Este ejercicio admite múltiples variaciones. Básicamente consiste en buscar simetrías en el escenario en torno a un imaginario punto o eje central. Vale para simular una pelea de navajas, para desarrollar una escena de juego amoroso, para jugar al ladrón y al policía, ... Se puede hacer de pie ocupando todo el escenario (jugando también con la altura), o en torno a un elemento menor como una silla... En este ejercicio se basan los movimientos de uno de los diálogos de Mariana y Fernando.

En su versión inicial, los alumnos deben imaginar que el escenario es una barca. En un extremo está el barquero y en el opuesto el diablo, que quiere hundirla haciéndole perder el equilibrio. El juego estriba en compensar las acciones del diablo moviéndose. Se puede trabajar por parejas, en grupos, enfrentando grupos a individuos, ...

Para concluir este capítulo, hay muchos y muy buenos libros de expresión corporal y dramatización, inspiradores y amenos, que recomendamos. En la "Bibliografía" nombramos algunos de ellos, aquéllos de los que nos hemos servido nosotras. A ellos os remitimos.



# BIBLIOGRAFÍA

## 1. SOBRE PONCELA Y SU OBRA:

– “Los humoristas del 27”. Catálogo de la exposición. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del 28 de febrero al 22 de abril de 2002.

– CONDE GUERRI, M.J., “Introducción” en JARDIEL PONCELA, E., *Eloísa está debajo de un almendro. Las cinco advertencias de Satanás*. Espasa Calpe, Madrid, 1997.

– GARCÍA PAVÓN, F., “La inventiva de Jardiel Poncela” en *Historia y crítica de la literatura española*, Volumen 7. Crítica, Barcelona, 1984.

– FERRERAS, J.I., *El teatro en el siglo XX (desde 1939)*. Taurus, Madrid, 1988.

– GARCÍA TEMPLADO, J., *El teatro español actual*. Anaya, Madrid, 1992.

– RUIZ RAMÓN, F., *Historia del Teatro español. Siglo XX*. Cátedra, Madrid, 1977.

– MARISCAL, A., *Cincuenta años de teatro en Madrid*. El Avapiés, Madrid, 1984.

– VALLS, F., “Introducción” en JARDIEL PONCELA, E., *Eloísa está debajo de un almendro*. Vicens Vives, Barcelona, 1995.

## 2. SOBRE TÉCNICAS DRAMÁTICAS:

– CABALLERO, C., *Cómo educar la voz hablada y cantada*. Edamex, México, 1994.

– JARA, J., *El Clown, un navegante de las emociones*, Proexdra, Sevilla, 2000.

– MANTOVANI, A., *El Teatro: un juego más*. Nuestra Cultura. Madrid, 1981.

– MANTOVANI, A. & MORALES, R.I., *Juegos para un taller de teatro*, Proexdra, Sevilla, 2003.

– MOTOS, T. & TEJEDO, F., *Prácticas de dramatización*. Humanitas, Barcelona, 1987.

– POULTHER, CH., *Jugar al juego*. Ñaque, Ciudad Real, 1986.

– STANISLAVSKI, K., *La preparación del actor*. La avispa, Madrid, 1992.

– VARIOS AUTORES, *1000 ejercicios y juegos aplicados a las actividades corporales de expresión*. Paidotribo, Barcelona, 1995.

## 3. TEXTOS DRAMÁTICOS:

– JARDIEL PONCELA, E., *Eloísa está debajo de un almendro*. Vicens Vives, Barcelona, 2001.

– ZURRO A., *Por narices*. Jácara, Sevilla, 2000.

– ZURRO A., *Farsas maravillosas*. La avispa, Madrid, 1995.









**Comunidad de Madrid**

CONSEJERIA DE EDUCACION

Dirección General de Ordenación Académica