

CBS

Colegio Bautista Shalom



Expresión Artística 2

Teatro 2

Segundo Básico

Cuarto Bimestre

Contenidos**ARTES ESCÉNICAS EN GUATEMALA****EL ENSAYO TEATRAL**

- ✓ CARÁCTER EDUCATIVO DEL TEATRO.
- ✓ EL ENSAYO.
- ✓ TIPOS DE ENSAYOS TEATRALES.
- ✓ EL ARTE DE ENSAYAR.

NOTA: conforme vayas avanzando y al final de tu aprendizaje de los temas desarrollados encontrarás ejercicios a resolver. Sigue las instrucciones de tu catedrático(a).

ARTES ESCÉNICAS EN GUATEMALA

En las últimas décadas, el concepto y el campo de la Cultura se han ido ampliando de manera excepcional. Es un hecho contrastable que en la actualidad la transversalidad de la cultura se cruza con otras transversalidades no menos importantes como son el desarrollo humano y el ámbito de la economía. En este campo de trabajo, las Industrias Culturales y Creativas tienden a ser consideradas como un sector de creciente importancia para el desarrollo integral y el empleo de un país. De hecho, la cultura es uno de los ámbitos señalados como nuevos yacimientos de empleo.

En nuestro país, un estudio realizado en 2007, encargado por el Ministerio de Cultura y Deportes y el Banco Interamericano de Desarrollo (BID) estableció que para el año 2005, las Industrias Culturales y Creativas en este país, generaron el 7.26% del PIB y el 7.14% del empleo con relación a la población económicamente activa. A pesar de las cifras anteriores, las Industrias Culturales y Creativas en el país han sido escasamente estudiadas. Es más, hasta donde se tiene conocimiento, este estudio representa la primera aproximación al sector de las Artes Escénicas, en específico Teatro y Danza, que profundiza en su conocimiento como sector organizado que además de aportar enorme valor simbólico, estético y cultural, representa un sector productivo que contribuye al desarrollo integral del país.

Los resultados más relevantes de dicho estudio se muestran a continuación. Dicha información se limita a la Ciudad de Guatemala (nuestra capital). Asimismo, se aclara que, para fines de esta investigación, el sector de las Artes Escénicas (en adelante AE) está conformado por Teatro, Danza y Musical. Los agentes cuestionados hacen un total de 402 cuestionarios a agentes culturales con el siguiente desglose: 268 a agentes individuales, 85 a grupos o colectivos, 31 a centros de formación y 18 a equipamientos. Los resultados obtenidos nos llevan a conocer las características de un total de 1968 agentes individuales.

En el ámbito profesional, todos los agentes se consideran a sí mismos, profesionales.

42,1% se identifica con Teatro, 32,1% con Danza, 4,5% con Musical, 12,7% con un sector mixto que en su mayoría describen como Teatro y Danza y 8,6% se identifican con «Otros». Por lo tanto, los resultados que se analizan provienen mayormente de los profesionales de Teatro y Danza, como se observa en el siguiente gráfico:

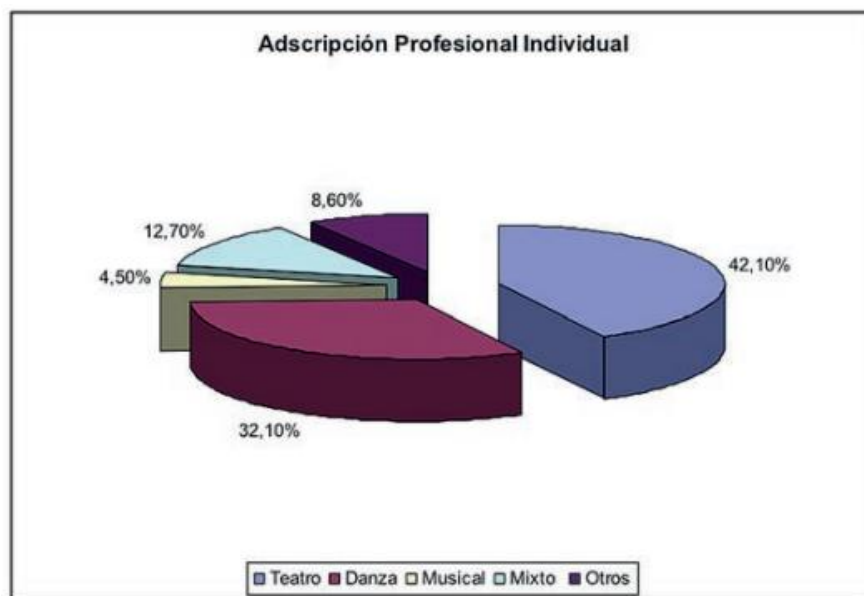


Gráfico 1. Adscripción profesional
Fuente: elaboración propia

En cuanto a la edad de los agentes del sector, 42% se encuentra en el rango entre 16 a 29 años y el 45% entre 30 a 49 años. Solo 2% es mayor de 65 años y 10% está entre los 50 a 64 años. Este panorama concuerda con las estadísticas generales de población del país en donde dos terceras partes son menores de 30 años y nos señala un sector joven en el que están garantizadas las necesidades de reemplazo generacional, aunque al ser el tramo más joven (16-29 años) ligeramente más pequeño que el siguiente (30-49 años) nos avisa que no se da un acercamiento pleno de la juventud a la actividad artística profesional del sector.

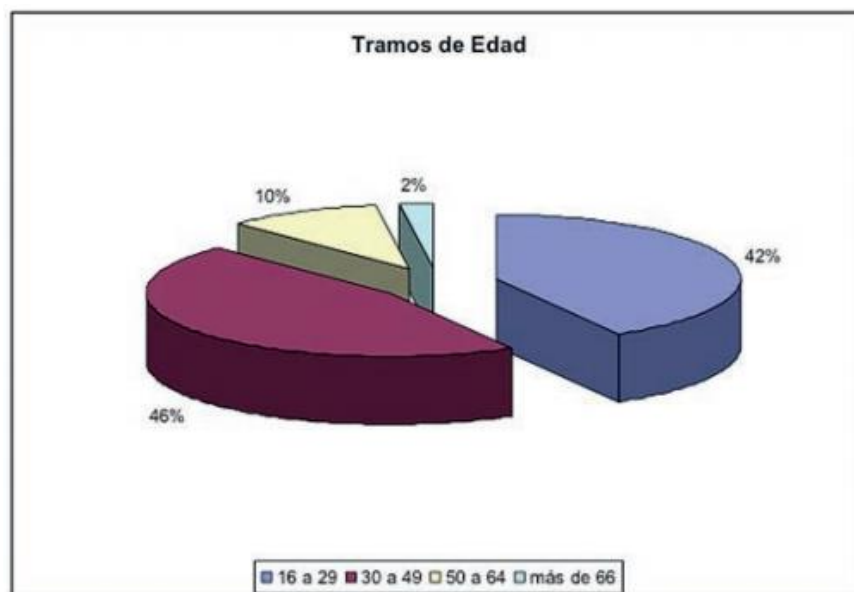


Gráfico 2. Tramos de edad
Fuente: elaboración propia

En cuanto al género, comprobamos que el sector es bastante equilibrado ya que tenemos 49% de mujeres frente al 51% de hombres. Es interesante cruzar los tramos de edad con la variable de género para observar que existe una tendencia de feminización profesional en el primer tramo (16 a 29 años) frente al siguiente (30 a 49 años) que resulta más desequilibrado desde este punto de vista. La situación se observa con claridad en el gráfico siguiente:

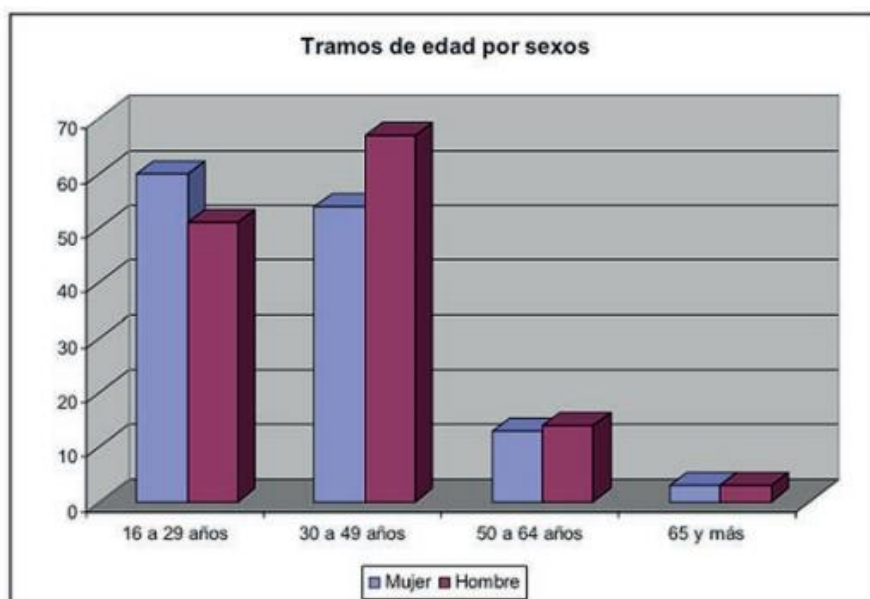


Gráfico 3. Edad por sexo
Fuente: elaboración propia

En cuanto a la pertenencia étnica, la preponderancia de quienes se reconocen mestizos es abrumadora, 93,5%. Por su parte, 6.1% que se reconoce maya y 0.4% garífuna. Este dato adquiere relevancia en Guatemala, país multicultural, pluriétnico y multilingüe, en donde aproximadamente el 40% de su población total es maya y específicamente en el departamento de Guatemala, el 11,3% se reconoce maya, el 0,1% garífuna, 0,2% xinca y el 88,4% ladino (mestizo). Según el análisis del Grupo Focal, las características etarias, así como la amplia diversidad cultural «posibilitan un mejor futuro para las AE», valorándola como una oportunidad para ser abordada a través de políticas de acceso y formación para la población que aún se encuentra excluida.

En cuanto a la función artística que desempeñan, se indagó por aquella que consideran su función principal y si desempeñan otra que consideran secundaria.

Las respuestas obtenidas fueron las siguientes: 49% se desempeñan como creadores/as, 24% como técnicos/as, 10% como gestores/as y 17% como formadores/as. Solo un pequeño porcentaje, 1.5%, no respondió la pregunta. Llama la atención que, al indagar por la función artística secundaria, 41% responde desempeñarse como formadores/as, 26% como creadores/as, 18% como técnicos y 15% como gestores/as. En este caso, 13% no respondió, dando lugar a interpretar que no desempeñan una actividad artística secundaria.

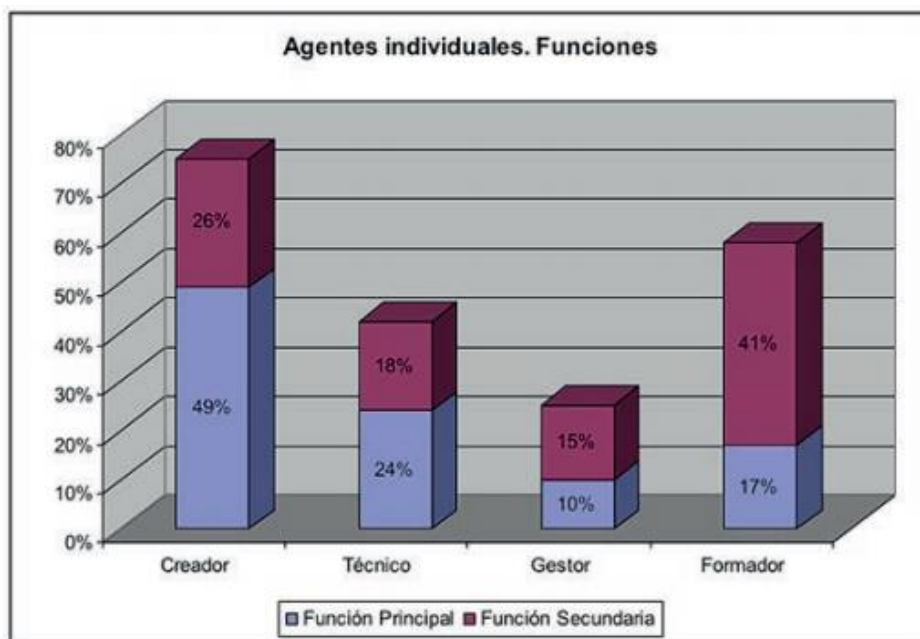


Gráfico 4. Función artística principal y secundaria
Fuente: elaboración propia

Estos resultados muestran que, en su mayoría, los profesionales del sector se dedican principalmente a la creación directa de obras artísticas y a la formación como función secundaria.

El Grupo Focal considera que la mayor fortaleza del sector radica en que «existen artistas y creadores que generan una fuerte actividad escénica, rica, en ascenso, desde los sectores independientes de las AE». Sin embargo, el desequilibrio con otras funciones básicas para el desarrollo profesional del sector, lo debilita fuertemente. En relación con este punto, algunas entrevistas señalan que la falta de profesionales en producción, *marketing* o gestión tiene una repercusión negativa. Por ejemplo: los artistas tienen que hacer de todo, las estrategias de *marketing* son débiles y es difícil abrir espacios y recaudar fondos para proyectos artísticos.

En las encuestas realizadas se obtuvo que existe un alto grado de especialización ya que el 56,6% posee título universitario y superior, seguido por el 35,5% que tiene título de diversificado y únicamente el 0,4% dice no tener estudios. Los resultados obtenidos se observan en la Tabla 1, a continuación:

Nivel académico	Sin estudios	Primaria	Secundaria	Diversificado	Universitario	Postgrado
Porcentaje	0,4%	0,7%	6,8%	35,5%	46,8%	9,8%

Tabla 1. Nivel de estudios finalizado
Fuente: elaboración propia

Este dato es relevante ya que para el 2008, Guatemala reportaba una escolaridad promedio de 5,3 años y 25% de analfabetismo. Aun así, una de las principales amenazas para el sector, según el Grupo Focal, es que para muchas instituciones este sector no es considerado profesional y la acreditación oficial que los respalda no es reconocida por otras instituciones públicas o privadas, como el Ministerio de Educación, la SAT o las Cámaras de Industria o Comercio.

La mayoría de encuestados, 62%, responde que la principal forma en que aprendió su profesión artística fue por estudios completos en centros de formación no universitarios, con maestros o en talleres y solo el 1,5% afirma haberlo hecho por estudios universitarios completos.

Acorde con información obtenida en algunas entrevistas, esta situación puede explicarse, en parte, por el plan de profesionalización para artistas con más de 20 años de experiencia profesional (PLART) que impulsara la Universidad de San Carlos de Guatemala durante los años 2007 a 2009 ya que anterior a esta fecha, los estudios superiores en AE se encontraban ausentes de la oferta de estudios, tanto de la universidad pública como de las universidades privadas.

EL ENSAYO TEATRAL

Recordemos que, de acuerdo con la Teoría del Teatro, se puede concebir a éste como el arte escénica, consistente en la representación actoral de una historia, interpretada frente a un público, valiéndose de elementos estéticos y dramáticos, a fin de producir determinadas emociones en éste, procurando así la captación del mensaje que busca transmitir.

Así mismo, los teóricos apuntan al carácter etimológico de la palabra teatro, la cual proviene del vocablo griego theatron, el cual puede traducirse literalmente al Español como "mirar", y que en su momento hacía referencia directa a los espacios al aire libre, donde se reunían los ciudadanos de la civilización griega a "mirar" las distintas representaciones teatrales, por medio del cual se contaban pasajes mitológicos, con la intención de entretener, y también de educar, pues en primer momento el Teatro es concebido por esta civilización como un método lúdico y pedagógico con el cual se podía transmitir a la población los valores correctos, así como los determinados mitos y comportamientos por los que se debía regir la polis.



CARÁCTER EDUCATIVO DEL TEATRO

Respecto a esta capacidad de conmover que tiene el Teatro, durante años se ha debatido sobre la **pertinencia de usarlo y no olvidar su carácter educativo**, pues esta arte escénica –al igual que en la antigua Grecia- puede fungir a un tiempo como creación destinada al entretenimiento y a otro como Medio de Comunicación de gran alcance, tanto a nivel cuantitativo (cantidad de espectadores que pueden verlo) como a nivel cualitativo (alcance del efecto interno que puede ocasionar en cada uno).

En este sentido, **autores como Juan Miguel Mora** (1970) en su obra *Panorama del Teatro en México* plantea que esta Arte Escénica consiste básicamente en lo siguiente:

"El teatro es el ser humano mirándose a sí mismo desde todos los puntos de vista posibles, examinándose, estudiándose, observándose, ora complaciéndose en la observación, ora reaccionando contra ella, según se vea las partes agradables o desagradables de sí mismo o, precisando más, según como esos aspectos le sean presentados".

Visto así, el Teatro sería la **asistencia a la representación de las emociones humanas**, que, en su carácter universal, logran que el individuo –a través del pacto ficcional con el actor- olvide las barreras escénicas, participando como testigo sensible del despliegue de acciones y sentimientos, que lo marcarán y conmoverán de determinada manera, la cual casi siempre es pensada previamente por el creador de la obra, en fin.

De esta forma, el Teatro se erige como una **plataforma educativa y comunicacional** de alto alcance, que permite a quien participa del hecho teatral –tanto si lo hace como actor o espectador- entrar en contacto con sus emociones y purgarlas, a través de la catarsis. En los últimos años –de acuerdo con la opinión de algunos críticos- pareciera haber una expansión de obras teatrales comerciales, que parecen quedarse en el mero entretenimiento que puede involucrar el Teatro, desligándose u **olvidando el tremendo valor educativo** que tiene este medio expresivo.

No obstante, en contraposición, existen organizaciones, educadores y movimientos sociales que han encontrado en el Teatro un **nicho esencial para la propagación de su mensaje**. Por ejemplo, algunas organizaciones en pro de los derechos de las Personas con discapacidad han encontrado en el Teatro la plataforma ideal para mostrar en escena a aquellas personas –que pese a su derecho a la participación– se encuentran con la constante intensión por parte de la sociedad de ocultarlas. Experiencias entonces como el grupo argentino Andador, Orgullo Down Venezuela, Grupo teatral venezolano Apoye o el Teatro Espada de Madera en España han rescatado el carácter educativo primigenio del Teatro para tratar de reivindicar el derecho a la participación de la población con discapacidad al tiempo en que se coloca en escena situaciones que buscan conmover al espectador, a fin de lograr la catarsis, que permita hacer llegar un mensaje determinado, en este caso dirigido a la concienciación sobre la inclusión, la tolerancia y la convivencia.

Igualmente, algunos programas educativos están hoy en día incluyendo dentro de sus actividades las visitas a obras de Teatro o la realización de obras, por parte de los estudiantes, a fin de conseguir el aprendizaje, a través de esta arte escénica que plantea un **proceso tanto externo como interno**, cuyo principal objetivo es producir un cambio en quien forma parte de él. Así el Teatro continúa siendo, como hace siglos, una forma de expresión formativa, humana y estética, que ofrece la oportunidad de colocar en escena las experiencias, condiciones y emociones humanas en pro de educar, formar y transmitir.

EL ENSAYO

En el ámbito musical y teatral se llama **ensayo** a la fase preparatoria de una representación, un concierto o bien una ópera, que precede las representaciones con público. En la fase de ensayos se van ajustando los aspectos técnicos y artísticos del espectáculo hasta su perfecta combinación y sincronización. Los ensayos culminan cuando el espectáculo ya puede ser mostrado al público, el día (o noche) del estreno.

Los ensayos tienen generalmente lugar en una sala o local de ensayo. Las compañías teatrales que tienen recursos suficientes instalan una escenografía rudimentaria que simula la definitiva, la prescenografía, a fin de que los actores se acostumbren al espacio del que dispondrán en el escenario. También pueden llevar ropa sencilla que simule el traje definitivo que llevarán: es el "vestuario de ensayo".

El primer ensayo suele consistir en una lectura del texto por los actores: es el "ensayo de mesa", en el que los actores sentados alrededor de una mesa leen cada uno su papel en voz alta en presencia del director. La mayor parte de los ensayos siguientes son sesiones de trabajo de los actores con el director, para escenificar las distintas partes de la obra: se repiten los diálogos y los movimientos hasta conseguir el efecto deseado por el director. Un "ensayo al pie" es un ensayo dedicado exclusivamente a afianzar las entradas, salidas y movimientos de los actores. Cuando los actores son capaces de representar todo el texto de la obra casi sin interrupciones (por parte de los actores o del director), se habla de "pase" o "pase completo". Esta fase de ensayos suele simultanearse con las primeras pruebas de vestuario, de maquillaje y peluquería.

En un segundo tiempo, la compañía pasa a realizar los ensayos en el escenario del teatro donde ya se ha montado la escenografía. Allí se ponen a punto los distintos aspectos técnicos del espectáculo, y su coordinación con el juego de los actores. Son los "ensayos técnicos", en los que se ensayan las luces (ensayo de luces), el sonido y la música, los efectos especiales y audiovisuales, y sobre todo el trabajo de maquinaria o tramoya para los cambios de decorado. Los actores ya empiezan a actuar llevando el vestuario, maquillaje y peinados definitivos para comprobar si necesitan retoques.

La fecha del estreno del espectáculo es fijada con mucha antelación, por lo que los ensayos deberán haber alcanzado su objetivo en el periodo de tiempo preestablecido. El último ensayo justo antes del estreno se llama "ensayo general", y consiste en una representación completa del espectáculo tal y como se va a mostrar al público. A veces se invita a un público reducido de conocidos para así "rodar" el espectáculo y afinar unos últimos detalles: se habla entonces de "ensayo general con público" o "prestreno". Si son varias representaciones, se habla de "previas".



Durante el periodo de ensayos los actores cobran un sueldo inferior al que cobran a partir del estreno, durante el periodo de representaciones con público.

En España, el sindicato mayoritario de actores, la Unión de Actores, fija el tiempo máximo de ensayos en 45 días naturales, pasado el cual los actores cobran su sueldo completo.

TIPOS DE ENSAYOS TEATRALES

Los ensayos forman parte de todas las producciones teatrales. Usualmente, se empieza con ellos durante las seis a ocho semanas previas, de modo que los actores puedan aprender sus líneas, refinar sus movimientos y encontrar la verdad emocional de la obra. El director guía al elenco durante los ensayos para asegurarse de que todos los actores y aspectos técnicos de la producción (luces, sonidos y escenarios) coordinen bien para ser como si fueran una sola cosa. Los ensayos suelen dividirse en cinco tipos.

LECTURAS

Las lecturas, que usualmente son una o dos, se realizan al principio del proceso de ensayos. El elenco y el director se sientan en una mesa y leen todo el guion. Los miembros del elenco leen en voz alta sus partes. Las lecturas sirven para que las personas vayan sintiendo como fluye la obra y le da al director la posibilidad de explicar cómo desea plasmar sus ideas sobre el escenario. El elenco tiene la oportunidad de hacer preguntas básicas y de conocerse entre ellos antes de que comiencen los ensayos formales.

ENSAYOS DE BLOQUEO

Los ensayos de bloqueo van después de las lecturas. Los actores comienzan a darle forma a la obra, escena por escena. Bajo la guía del director, trabajan para formar los movimientos y comienzan a descubrir el apuntalamiento emocional de la obra. Los ensayos de bloqueo usualmente se realizan sin disfraces, con luz general y con un escenario rudimentario.

ENSAYOS DE AFINAMIENTO

Los ensayos de afinamiento consisten en refinar y perfeccionar el flujo general de la obra. Los actores comienzan a dominar la actuación de las líneas y sus acciones físicas, la dirección ajusta el ritmo y tiempo de la obra y todos ahondan en los momentos más sutiles de la obra.

ENSAYOS TÉCNICOS

Los ensayos técnicos en general se realizan solamente de dos a tres días. Estos ensayos se centran en los elementos técnicos de la producción como la iluminación, la ubicación y los pies de entrada, los cambios adecuados en la escenografía y las pistas de sonido.

ENSAYOS CON DISFRACES

Los ensayos con disfraces se realizan con el vestuario completo y el maquillaje. Los ensayos con disfraces se realizan inmediatamente antes del lanzamiento de la obra. Estos ensayos tratan de replicar la actuación real. A veces, se invitan espectadores a estos ensayos para que los actores sientan que están actuando frente a una audiencia real. Los críticos suelen asistir a uno de estos últimos ensayos y escriben sus críticas en base a estos.

EL ARTE DE ENSAYAR

George Bernard Shaw es considerado el crítico y dramaturgo más eminente de habla inglesa antes de Ibsen. La misión de Shaw durante su larga vida profesional fue, tal y como él dijo, tratar de demostrar que el teatro es un factor de pensamiento, un incitador de la conciencia, un esclarecedor de la conducta social, una armadura contra el desespere y la oscuridad, y un templo de la elevación del hombre.

Se encuentra esta carta privada que G. B. S., escribió a un colega irlandés el cual le pidió consejo con respecto a qué hacer para montar una obra de teatro. Fue publicada por primera vez en el semanario londinense Collier 's, el 24 de junio de 1922.

Se separa en tres partes:

El arte de ensayar.

Si antes de comenzar los ensayos se sienta usted con el manuscrito de su obra y planea todas las acciones físicas de tal manera que esté seguro de saber dónde va a ser dicho cada bocadillo y lo que significa, y dónde van a estar colocadas las sillas y dónde van a ser trasladadas, y dónde van los actores a dejar sus sombreros o cualquier otro objeto que vayan a coger en el transcurso de la obra, y cuándo se van a sentar y cuándo se van a levantar, y si usted arreglara todo esto para extraer el máximo efecto de cada palabra y por lo tanto le hace sentir a los actores que están hablando en las condiciones más favorables para ellos – o en el peor de los casos que no pueden mejorar su plan aunque les guste poco o nada- y si se preocupa de que ninguno distraiga nunca la atención del otro, y que cuando se hablen estén a una distancia adecuada, y que, cuando el público está mirando hacia un lado del escenario y alguien interviene en el otro, algún truco (que usted debe inventar) llame la atención de los espectadores hacia ese nuevo punto de atención visual o auditiva. etc., entonces tendrá usted desde el primer ensayo un dominio sobre la producción que nada logrará hacerla estremecer en adelante. No habrá pérdidas de tiempo buscando posiciones, volviendo atrás ni discutiendo. Cuando les haya montado a sus actores un acto en esta forma por primera vez, repítalo para dejar finalmente afianzados en su memoria todos esos movimientos y acciones físicas. Esté en el escenario, manejando a su gente y apuntándoles lo que deben hacer con la mayor amabilidad posible ya que, por supuesto, estarán ignorantes y a oscuras de lo que se trata, excepto quizás lo poco que haya podido captar en la lectura de la obra antes de los ensayos. No les permita aprenderse la letra hasta el final de la primera semana de ensayos: nada es tan molesto como un actor tratando de memorizar sus textos cuando lo que debe estar haciendo es enterarse bien de cuál es su posición y de qué se trata la obra con su libreto en la mano.

Segunda parte.

Uno o dos actos pasados dos veces son suficientes en cada ensayo de este tipo. Cuando haya llegado al final de este primer estadio, cite a ensayos de memorización (esto es, sin libreto). En estos ensayos debe usted abandonar el escenario y sentarse en la platea con una inmensa libreta de notas y desde ese momento en adelante jamás interrumpa nunca escena ni permita que nadie lo haga ni que vuelva atrás. Cuando algo salga mal o se le ocurra a usted cualquier mejora, tome nota; y al final del acto vaya al escenario y explique sus notas a los actores. No critique. Si algo anda mal, pero usted no sabe exactamente cómo arreglarlo, cálese. Espere hasta que encuentre lo que hay que hacer o hasta que lo encuentre el actor. Nada enfurece ni enloquece más a un actor que el que le digan sencillamente que a uno no le gusta. Si no puede usted ayudar al actor, déjelo solo. Dígale lo que tiene que hacer si usted lo sabe, pero si no, aguántese la lengua y espere que a usted o a él se le ocurra la solución, como probablemente ocurrirá si tiene paciencia. Recuerde que cuando empiecen estos ensayos de memorización, todo lo hecho hasta ahora se vendrá abajo y parecerá producirse el desastre más desconsolador durante una semana, por lo menos en cuanto se refiere a los papeles principales, porque la agonía de tratar de recordar el texto, todo lo demás se les olvidará. Debe usted tener en cuenta que, en esta etapa, por encontrarse el actor bajo una presión intensa, se pondrá insoportablemente irritable, pero pasada una semana las palabras le vendrán automáticamente y la obra volverá a ponerse en marcha. Recuerde (sobre todo en esta etapa de irritabilidad) que nunca debe dar demasiadas indicaciones juntas a un actor. No se puede conseguir más de dos o tres cosas importantes en cada ensayo. Y no mencione trivialidades, tales como olvido de pequeñas acciones físicas, o de cambios de una palabra por otra en el texto, en un tono desesperado, como si el mundo se viniera abajo en ruinas. No mencione jamás nada que no tenga verdadera importancia. Y prepárese para ver el mismo error cometido una y otra vez, y sus indicaciones olvidadas hasta que les haya dado tres o cuatro días de ensayo a cada acto. Si usted pierde la paciencia y se queja como un maestro de escuela de que ha repetido varias veces la misma cosa y que reclama atención, etc., destruirá la atmósfera en la cual respira y vive el arte y hará una escena que no está en la obra, escena que, por cierto, es muy desagradable, generalmente mal escrita y que invariablemente es un fracaso. Su principal actividad artística será evitar que los actores se cojan mutuamente el tono y la velocidad unos a otros en lugar de encontrarlos en sus propios textos, destruyendo así la continua variedad y contraste que son el alma de la comedia y la verdad de la tragedia. El pie que recibe un actor no es una señal para lanzar un bocadillo sin pensarlo, sino una provocación que incita a responder en alguna forma claramente diferenciada. El actor tiene que, aún en la milésima representación, hacerle creer al público que jamás ha oído su pie antes.

Tercera parte.

En la última etapa, cuando todo el mundo se sabe la letra a la perfección y puede dedicar toda su mente a la obra, usted debe observar, observar, como un gato la cueva de un ratón, y tomar notas muy bien

consideradas. A algunas de ellas les añadirá: "ensayar esto"; y al final de cada acto les pedirá a los actores que vayan a algún fragmento determinado para perfeccionarlo. Pero cuando no se logre lo que usted quiere, no les diga: "Vamos a estar repitiendo esto hasta que salga, aunque tengamos que estar aquí hasta mañana". Ese es el maestro de escuela otra vez. Con este procedimiento, lo que salía mal saldrá peor con cada repetición que se haga ese mismo día. Abandone el asunto y pospóngalo para el día siguiente. "Al principio el director sabe más acerca de los personajes que los actores, en los últimos ensayos los actores deben saber más del personaje que le corresponde que el director, y por lo tanto debe tener algo que enseñarle a él sobre su personaje". El secreto de mantener el interés de un público. "Nunca permita un silencio en escena a menos que está intencionalmente planificado como efecto. Una obra no puede detenerse mientras un actor se sienta, se levanta o se va de escena. Se debe sentar, en una palabra, se debe levantar, en una palabra; si tiene que hacer un movimiento, debe moverse mientras habla y no antes ni después; y los pies deben ser respondidos como una pelota de tenis en una cancha de tenis. Este es el secreto del ritmo y de mantener el interés de un público." "Recuerde que ningún extraño debe presenciar un ensayo. Algunas veces esto es inevitable e incluso conveniente, como en el caso de los periodistas que son invitados a asistir a un pretendido ensayo. En tales ocasiones, el director debe preparar una interrupción para afirmar el hecho de que los que están observando es un ensayo. Pero la interrupción debe ser dirigida (previo acuerdo con ellos) al equipo técnico y con motivo de cualquier detalle mecánico. Nunca dé una indicación a un actor en presencia de un extraño. Y para recibir invitados en un ensayo, debe consultarse a y conseguirse la aprobación de todo el reparto. Los ensayos son absolutamente confidenciales y la chismografía sobre ellos es la más detestable falta de etiqueta teatral".

INFORMACIÓN (INCLUÍDA EN ESTE DOCUMENTO EDUCATIVO) TOMADA DE:**Sitios web:**

Análisis FODA del Grupo Focal. 11 de diciembre de 2012.

Instituto Nacional de Estadística de Guatemala. Censo poblacional 2002. Proyecciones 2011.

KANELOS POBLETE, G. (2010). «Juventud y nuevos yacimientos de empleo culturales y de ocio». *Revista de Gestión Cultural*, nº 9, enero-febrero.

Manuel Gómez García, *Diccionario del teatro*, Ediciones Akal, Madrid, 1997, ISBN 978-84-460-0827-9

Libros:

http://www.desarrollohumano.org.gt/sites/default/files/indh2012/informe_partes/1_INDH-2011-2012- Parte1.pdf

http://www.ibe.unesco.org/National_Reports/ICE_2008/guatemala_NR08_sp.pdf

<https://educacion.elpensante.com/ensayo-sobre-el-teatro/>

https://es.wikibooks.org/wiki/Consejos_sobre_el_arte_de_ensayar_para_actores_y_directores/Cap%C3%ADtulo_de_ejemplo_1

[https://es.wikipedia.org/wiki/Ensayo_\(teatro\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Ensayo_(teatro))

<https://www.geniolandia.com/13175780/tipos-de-ensayos-teatrales>

Otras fuentes:

Convenio teatro, Capítulo III Organización del trabajo, Artículo 18 Ensayos. Acceso 24-10-2011.