EXAMEN DE SELECCIÓN — PROFESORADO ETT

Pregunta 1

En la primera improvisación colectiva de un grupo adolescente todos hablan a la vez y la escena no avanza, aunque hay entusiasmo. ¿Qué hace el profesor?

A) Permitir que continúen hasta que ellos mismos perciban el problema, interviniendo solo si surge frustración generalizada.
B) Hacer una pausa breve, formular una pregunta que les ayude a identificar qué necesitan para escucharse, y reinicia.
C) Sustituir la improvisación colectiva por ejercicios individuales hasta que el grupo madure y esté preparado para el trabajo conjunto.

Pregunta 2

En un grupo diverso, los alumnos de origen migrante acaban siempre en roles secundarios, sin que el grupo lo perciba. ¿Qué intervención resulta más formativa?

A) Asignar directamente roles protagonistas a estos alumnos en la próxima creación.

B) Diseñar ejercicios que visibilicen las dinámicas de poder en el grupo, facilitando que emerja la conciencia colectiva.

C) Implementar un sistema rotativo de roles que garantice la participación equitativa.

Pregunta 3

Un profesor debe montar una muestra en un espacio escénico vacío y sin posibilidad de incorporar elementos escenográficos. ¿Qué recurso teatral puede crear espacialidad dramática sin elementos físicos?

A) La iluminación como único elemento que defina espacios, tiempos y atmósferas.

B) El cuerpo, la mirada y el comportamiento de los actores, que construyen el entorno.

C) La palabra: descripciones o narraciones que ubiquen al espectador.

Pregunta 4

En un ejercicio de integración de voz, música y movimiento, un alumno adulto canta con afinación correcta pero su cuerpo permanece rígido y desconectado del ritmo. ¿Qué orientación favorece la integración?

A) Proponerle cantar caminando o balanceándose, dejando que la música organice el cuerpo.

B) Sugerir que deje de pensar en la afinación y se concentre en la expresión física, aunque desafine.

C) Practicar sentado hasta interiorizar la canción, e incorporar el movimiento al final.

Pregunta 5

En juego dramático infantil, algunos/as niños/as eligen los mismos roles y situaciones, ¿cuál es la intervención pedagógica más adecuada?

A) Introducir gradualmente consignas que amplíen las posibilidades, sin prohibir las elecciones habituales.

B) Establecer una regla de no repetición de roles.

C) Proponer roles concretos diferentes a los habituales, explicando que probar cosas nuevas es parte del aprendizaje.

Pregunta 6

A mitad de curso, un grupo debutante tiene aún dificultades básicas de escucha y presencia, pero el profesor había planeado una muestra final ambiciosa. ¿Qué decisión resulta más adecuada?

A) Cancelar la muestra final y dedicar el resto del curso al trabajo de base, comunicándolo como una decisión pedagógica.

B) Delegar en el alumnado la decisión sobre mantener o modificar la muestra, respetando su autonomía y evitando imponer criterios.

C) Redimensionar la muestra adaptándola al nivel real del grupo, priorizando los aprendizajes consolidados sobre la espectacularidad.

Pregunta 7

Una alumna adolescente construye un personaje solo con rasgos que le gustaría tener; el personaje resulta plano. ¿Qué orientación la ayuda a profundizar?

A) Trabajar la sombra del personaje: qué oculta, qué teme, qué contradice su imagen ideal.

B) Buscar juntas en el texto indicios de complejidad que no ha incorporado.

C) Sugerir que imagine al personaje en situaciones límite donde sus virtudes se vuelvan defectos.

Pregunta 8

Durante un ejercicio de ritmo y desplazamiento, una alumna adulta con experiencia en danza ejecuta movimientos técnicamente perfectos pero desconectados del grupo. ¿Qué consigna puede reorientar su trabajo?

A) Pedirle que reduzca la técnica para centrarse en la relación con los compañeros.

B) Proponerle que mantenga en todo momento conciencia de al menos dos compañeros, aunque esto modifique su movimiento.

C) Emparejarla con alguien menos experimentado para negociar un ritmo común.

Pregunta 9

Un único espacio polivalente para cuatro grupos con horarios consecutivos. El material anterior a menudo invade el espacio del siguiente. ¿Qué medida es más sostenible y formativa?

A) Asignar a cada grupo un tiempo fijo de montaje y desmontaje, incorporando esta tarea como parte del aprendizaje escénico.

B) Designar a un responsable de material que prepare el espacio entre grupos.

C) Reducir el uso de elementos escenográficos en todos los grupos para minimizar los tiempos de transición y los conflictos.

Pregunta 10

Una asociación vecinal solicita que la escuela de teatro colabore en un proyecto comunitario facilitando talleres gratuitos a cambio de difusión. El equipo tiene la carga de trabajo al límite. ¿Qué respuesta refleja mejor un compromiso sostenible con la comunidad?

A) Declinar la propuesta explicando las limitaciones actuales y dejando abierta la posibilidad de colaboración futura en otras condiciones.

B) Proponer una colaboración reducida y acotada que sea asumible, negociando el alcance para que beneficie a ambas partes.

C) Consultar al alumnado avanzado si desean participar como monitores voluntarios, distribuyendo así la responsabilidad.

Pregunta 11

Un/a docente trabaja la improvisación con un grupo de adultos principiantes. Varios alumnos muestran resistencia a improvisar porque "no se les ocurre nada" y piden guiones o más instrucciones. ¿Qué respuesta metodológica favorece mejor su desarrollo?

A) Proporcionar estructuras de improvisación más pautadas que reduzcan la ansiedad.

B) Explicar los fundamentos teóricos de la improvisación para que comprendan que no se trata de tener ideas brillantes sino de escuchar y reaccionar.

C) Mostrar ejemplos de improvisaciones del profesor o de otros grupos.

Pregunta 12

En un proceso creativo, el error, debe ser considerado principalmente como:

A) Una señal de que el alumno necesita repetir el ejercicio hasta alcanzar el dominio técnico exigido por el docente.

B) Un indicador diagnóstico que permite al profesor corregir la técnica antes de que se consoliden hábitos incorrectos.

C) Una oportunidad de aprendizaje que revela el proceso interno del alumno y abre nuevas posibilidades de exploración.

Pregunta 13

Un grupo adulto es muy heterogéneo. Algunos tienen experiencia previa y otros son principiantes absolutos. ¿Qué diseño de actividades resulta más coherente?

A) Partir de propuestas abiertas que permitan diferentes niveles de profundización, con momentos de trabajo individual, parejas y grupo completo.

B) Establecer un nivel intermedio que suponga un reto accesible para principiantes y una revisión útil de fundamentos para los experimentados.

C) Formar grupos de nivel homogéneo dentro de la clase para que cada subgrupo avance a su ritmo con ejercicios adaptados.

Pregunta 14

Tres días antes de la función, el equipo técnico dice que no puede ejecutar los cambios de luz previstos. ¿Qué actitud es más constructiva?

A) Insistir en la propuesta original buscando soluciones técnicas alternativas, ya que el diseño de iluminación es esencial para la dramaturgia.

B) Asumir las limitaciones técnicas, simplificar el diseño lumínico y comunicar al grupo los cambios con naturalidad y sin dramatismo.

C) Posponer la función hasta disponer de las condiciones técnicas necesarias, priorizando la calidad artística sobre el calendario.

Pregunta 15

Un grupo adolescente pierde, rompe u olvida la utilería constantemente, interrumpiendo los ensayos. ¿Qué medida tiene mayor valor formativo?

A) Implementar un sistema de responsables rotativos de utilería, con protocolos claros de colocación, uso y recogida de cada objeto.

B) Reducir la utilería al mínimo imprescindible, simplificando el montaje para eliminar las oportunidades de error.

C) Establecer consecuencias para quien pierda o rompa objetos, incluyendo la reposición del material por parte del responsable.

Pregunta 16

Un barrio del municipio donde se ubica la Escuela de Teatro, con poca oferta cultural propone hacer una función en la plaza durante las fiestas. El equipo docente debate sobre la conveniencia de aceptar. ¿Qué criterio debe pesar más en la decisión?

A) La coherencia entre el formato propuesto y el momento formativo de los grupos implicados.
B) El prestigio del evento y las condiciones técnicas ofrecidas.
C) La voluntad del alumnado expresada por votación.

Pregunta 17

Con mucha utilería acumulada de montajes anteriores, los alumnos sobrecargan las escenas de objetos innecesarios. ¿Qué criterio de selección conviene transmitir?

A) Cada objeto debe justificar su función dramática; si no aporta significado, sobra.
B) La economía de medios es un valor estético a cultivar, sobre todo en contextos con tendencia al exceso.
C) El público lee todo lo que ve; cada objeto genera expectativas que deben cumplirse.

Pregunta 18

En trabajo de acción física, varios adultos intelectualizan excesivamente, analizando cada acción antes de ejecutarla. ¿Qué enfoque metodológico puede desbloquear esta tendencia?

A) Aumentar el ritmo de los ejercicios, reduciendo el tiempo disponible para pensar.

B) Explicar teóricamente por qué la acción física precede al análisis.

C) Dar consignas físicas muy concretas que no requieran interpretar ni decidir.

Pregunta 19

En un ejercicio de creación colectiva, el grupo diseña una escenografía conceptualmente interesante pero que presenta problemas prácticos de seguridad y funcionalidad. ¿Cómo intervenir sin frustrar el impulso creativo?

A) Señalar los problemas concretos y proponer que el grupo busque soluciones que mantengan la esencia conceptual, pero resuelvan lo práctico.

B) Proponer una maqueta o ensayo técnico donde el grupo experimente los problemas, facilitando que descubran las dificultades por sí mismos.

C) Consultar con el equipo técnico o expertos externos que aporten soluciones profesionales a los problemas detectados.

Pregunta 20

Un grupo con meses de trabajo incorpora a un alumno con discapacidad auditiva que utiliza lengua de signos. ¿Qué adaptación inicial prioriza mejor la inclusión real?

A) Que un compañero haga de intérprete en las sesiones mientras se buscan recursos específicos.
B) Incorporar poco a poco elementos visuales y gestuales, implicando a todo el grupo en buscar formas de comunicación compartidas.
C) Que participe primero como observador hasta que el grupo adapte su metodología.

Pregunta 21

En un montaje, el grupo debe cantar a capella pero pierde la afinación sin apoyo instrumental. ¿Qué solución equilibra arte y realidad?

A) Simplificar la armonía o pasar a unísono, adaptando el arreglo a las capacidades del grupo.

B) Añadir un instrumento sutil que dé referencia armónica sin dominar la escena.

C) Intensificar los ensayos hasta que mantengan la afinación sin apoyo.

Pregunta 22

Sin líder designado, un grupo no logra avanzar en una creación colectiva: nadie propone o las propuestas se anulan entre sí. ¿Qué ajuste metodológico es más pertinente?

A) Designar temporalmente a un alumno como director de la creación, rotando el rol para que todos experimenten el liderazgo.

B) Permitir que el grupo experimente el bloqueo hasta que encuentre orgánicamente su forma de funcionamiento colectivo.

C) Analizar con el grupo qué está impidiendo el avance, facilitando que identifiquen conjuntamente los obstáculos y posibles soluciones.

Pregunta 23

Una programación trimestral dedicó el 80% del tiempo a ejercicios y solo un 20% a reflexión y análisis grupal. ¿Qué riesgo pedagógico representa este desequilibrio según el aprendizaje experiencial?

A) Sobrecarga física del alumnado, que puede generar fatiga y lesiones si no se equilibra con momentos de descanso activo.

B) Dificultad para transferir los aprendizajes vivenciales a la comprensión consciente, limitando la profundidad del proceso formativo.

C) Escaso tiempo para la preparación técnica de la muestra final, que requiere horas de ensayo adicionales no contempladas.

Pregunta 24

Adultos sin formación musical. Varios expresan resistencia porque "no saben cantar". ¿Qué enfoque facilita mejor la exploración vocal?

A) Trabajar primero con juegos vocales y sonoridades no convencionales, alejándose del concepto de "canción" que activa la resistencia.

B) Explicar que en teatro escénico la afinación perfecta no es necesaria y que el objetivo es la expresividad, no la técnica vocal.

C) Proponer canciones grupales sencillas donde nadie destaque individualmente, reduciendo la exposición y el miedo al error.

Pregunta 25

En trabajos cooperativos en pequeños grupos, algunos adolescentes asumen todo el trabajo mientras otras se desentienden. ¿Qué ajuste metodológico aborda mejor esta situación?

A) Asignar roles específicos dentro de cada grupo pequeño que distribuyan las responsabilidades de forma clara y evaluable.

B) Establecer una evaluación individual además de la grupal, de modo que cada persona deba demostrar su aportación.

C) Facilitar un espacio de reflexión donde el grupo analice su funcionamiento y proponga acuerdos de distribución del trabajo.

Pregunta 26

Tras un trimestre, hay que evaluar a un grupo heterogéneo (algunos alumnos partían de cero y otros con experiencia). ¿Qué enfoque de evaluación es más coherente con una evaluación formativa e individualizada?

A) Evaluar a cada alumno en relación con su punto de partida y su evolución personal, utilizando registros de observación longitudinales.

B) Establecer criterios comunes mínimos que todos deben alcanzar, permitiendo que los más avanzados profundicen en objetivos adicionales.

C) Diseñar pruebas prácticas con diferentes niveles de dificultad que cada alumno elija según su percepción de sus capacidades.

Pregunta 27

Un alumno adolescente con facilidad expresiva tiende a sobreactuar en todos los ejercicios, buscando constantemente la risa del grupo. ¿Qué intervención favorece mejor su desarrollo actoral sin anular su espontaneidad?

A) Proponerle ejercicios que requieran contención y escucha, dirigiendo su energía hacia la precisión sin exigir que elimine el humor.

B) Explicarle que la sobreactuación es un vicio que debe corregir si quiere desarrollarse como actor serio y versátil.

C) Aprovechar su tendencia cómica asignándole siempre roles humorísticos donde pueda brillar y sentirse valorado.

Pregunta 28

Un grupo trabaja una obra coral donde todos los personajes deben ser igualmente importantes. Un alumno ha construido un personaje tan detallado y llamativo que eclipsa al resto. ¿Cómo abordar esta situación sin desvalorizar su trabajo?

A) Solicitar que simplifique algunos rasgos de su personaje para equilibrar el conjunto, explicando las necesidades de la pieza coral.

B) Trabajar con todo el grupo para elevar el nivel de definición de los demás personajes, igualando hacia arriba en lugar de recortar.

C) Utilizar la dirección escénica para equilibrar las presencias, dando a los otros personajes momentos y espacios de protagonismo.

Pregunta 29

Durante un ejercicio de improvisación, dos alumnos entran en un conflicto escénico que comienza a parecerse demasiado a una discusión real. El grupo se incomoda. ¿Cuál es la intervención más adecuada?

A) Detener la improvisación con una señal neutra y proponer una pausa técnica, retomando después con consignas que reorienten la escena.

B) Dejar que la improvisación continúe hasta su final natural, ya que la intensidad emocional puede ser material valioso para el trabajo.

C) Incorporarse a la improvisación como un tercer personaje que modifique la relación entre los dos alumnos desde dentro de la escena.

Pregunta 30

Se trabaja el concepto de ritmo dramático con un grupo adolescente. Pero sus escenas tienden a un tempo uniforme, sin variaciones de intensidad. ¿Qué ejercicio desarrolla mejor la conciencia del ritmo?

A) Hacer que ensayen la misma escena a diferentes velocidades extremas, para que experimenten corporalmente el efecto del tempo.

B) Analizar juntos escenas de películas o grabaciones teatrales identificando las variaciones rítmicas y sus efectos dramáticos.

C) Proponer partituras rítmicas donde marquen los cambios de intensidad antes de ensayar, haciendo consciente la estructura.

Pregunta 31

Al final de un proceso de creación colectiva, un/a profesor/a debe evaluar las competencias individuales. El resultado grupal ha sido excelente, pero ella sabe que la distribución del trabajo fue muy desigual. ¿Qué enfoque de evaluación refleja mejor esta complejidad?

A) Utilizar registros de proceso que documenten las aportaciones individuales, complementando la evaluación del resultado.

B) Realizar entrevistas individuales donde cada alumno explique su contribución y reflexione sobre su participación.

C) Implementar una coevaluación donde el grupo valore la aportación de cada miembro, triangulando con la observación docente.

Pregunta 32

Con recursos materiales muy limitados, hace falta utilería para un ejercicio de exploración sensorial. ¿Qué enfoque te parece que sea más creativo y coherente?

A) Solicitar a las familias que aporten objetos específicos, detallando las características necesarias para el ejercicio.

B) Trabajar con objetos cotidianos y neutros que permitan múltiples transformaciones imaginarias, convirtiendo la limitación en recurso.

C) Posponer el ejercicio hasta disponer de los materiales adecuados, evitando comprometer la calidad de la experiencia.

Pregunta 33

Un alumno
con formación en un método actoral específico rechaza las propuestas del profesor porque

"contradicen lo que aprendió". El grupo nota la tensión. ¿Qué actitud docente favorece mejor el aprendizaje sin imponer ni ceder?

A) Reconocer el valor de su formación previa e invitarle a experimentar las propuestas como una ampliación de recursos, no como una sustitución.

B) Explicar detalladamente el fundamento de las propuestas del curso, demostrando que no hay contradicción real con su formación anterior.

C) Sugerir que, si su método le funciona, puede seguir aplicándolo mientras cumpla con los objetivos básicos del curso.

Pregunta 34

En una jornada de puertas abiertas, parte del equipo docente propone que el alumnado realice demostraciones de ejercicios; otra parte considera que esto expone procesos que deberían ser privados. ¿Qué posición equilibra mejor promoción y protección del proceso pedagógico?

A) Mostrar ejercicios ya consolidados en los que el alumnado se sienta seguro, con su consentimiento explícito y explicando el contexto formativo.

B) Dejar que cada profesor decida con su grupo qué mostrar, respetando la diversidad de criterios dentro del equipo.

C) Organizar una muestra breve de escenas ya montadas, que refleje resultados sin exponer el proceso de trabajo interno.

Pregunta 35

Un alumno adulto solicita una evaluación detallada de su evolución para decidir si continúa, el profesor tiene observaciones ricas, pero sin registros formales. ¿Qué respuesta es más profesional y formativa?

A) Elaborar un informe retrospectivo basado en los recuerdos y notas dispersas, siendo transparente sobre las limitaciones del registro.

B) Proponer una sesión de diálogo conjunto donde profesor y alumno reconstruyan la evolución, generando una evaluación compartida.

C) Realizar varias sesiones de observación intensiva para generar datos actuales que compensen la falta de seguimiento sistemático.

Pregunta 36

Una alumna adulta no logra conectar emocionalmente con situaciones que no ha vivido personalmente. ¿Qué orientación técnica resulta más útil?

A) Proponerle trabajar desde analogías emocionales, buscando experiencias propias que compartan la esencia emocional de la situación ficticia.

B) Sugerirle que observe y estudie testimonios reales de personas que hayan vivido situaciones similares para nutrir su imaginación.

C) Animarla a trabajar desde la acción física y las circunstancias dadas, permitiendo que la emoción emerja del hacer sin forzarla.

Pregunta 37

Un profesor utiliza la observación sistemática como principal instrumento de evaluación continua. Un alumno rinde bien en los ejercicios individuales, pero se inhibe en las dinámicas grupales. ¿Cómo debería reflejarse esta información en la evaluación?

A) Registrar ambas observaciones como datos complementarios que informan sobre diferentes dimensiones del desarrollo del alumno.

B) Valorar principalmente los ejercicios individuales donde muestra su potencial real, entendiendo la inhibición grupal como una fase superable.

C) Promediar ambos rendimientos para obtener una valoración equilibrada que refleje su nivel global de desarrollo teatral.

Pregunta 38

Para la muestra especial de fin de curso, el equipo docente debe decidir entre un montaje unitario de todos los grupos, o muestras independientes por grupo. ¿Qué criterio debería tener mayor peso en esta decisión?

A) La visibilidad institucional y el impacto en las familias, que justifica el esfuerzo de un montaje unitario más ambicioso.

B) La coherencia con los procesos de aprendizaje de cada grupo y la posibilidad de que la muestra refleje su trabajo específico.

C) Las preferencias expresadas por el alumnado en una votación, asegurando que la decisión sea democrática y participativa.

Pregunta 39

Un grupo de adolescentes muestra inhibición corporal al inicio del curso: brazos cruzados, sin contacto visual, y ocupan el mínimo espacio. ¿Qué secuencia de trabajo resulta más adecuada?

A) Comenzar con ejercicios de confianza grupal y contacto progresivo antes de proponer trabajo expresivo que requiera mayor exposición.

B) Proponer directamente ejercicios de expresión corporal para que superen la inhibición a través de la práctica y la exposición repetida.

C) Trabajar primero individualmente con música y ojos cerrados, eliminando la mirada del otro antes de pasar al trabajo grupal.

Pregunta 40

Durante una sesión de improvisación, un alumno pregunta repetidamente "¿lo estoy haciendo bien?" interrumpiendo el flujo del ejercicio. ¿Qué intervención pedagógica es más coherente?

A) Redirigir su atención hacia el foco del ejercicio, recordando que la evaluación no forma parte del juego dramático en ese momento.

B) Detener el ejercicio para explicar al grupo que en improvisación no hay formas correctas o incorrectas de hacer las cosas.

C) Ignorar la pregunta para no reforzar la conducta y continuar con el ejercicio hasta su conclusión natural.

Pregunta 41

En un grupo adulto diverso, una alumna racializada muestra incomodidad con el enfoque de una escena sobre discriminación racial. ¿Qué respuesta del profesor favorece mejor un proceso inclusivo?

A) Agradecer su aportación y modificar la propuesta según sus indicaciones, priorizando su perspectiva como persona afectada.

B) Abrir un espacio de diálogo grupal donde pueda expresar su incomodidad y el grupo explore juntos cómo abordar el tema con respeto.

C) Sustituir la escena por otra que no aborde temas sensibles, evitando situaciones que puedan generar malestar en el grupo.

Pregunta 42

Una alumna con sobrepeso evita los ejercicios que implican movimiento amplio o exposición corporal. Participa activamente en el trabajo vocal y textual, pero se retira en las propuestas de expresión corporal. ¿Cómo abordar esta situación de forma inclusiva?

A) Respetar sus límites sin presionar, ofreciendo alternativas de participación que no requieran exposición corporal directa.

B) Hablar con ella en privado para comprender sus resistencias y explorar juntas formas de participación que le resulten seguras.

C) Diseñar ejercicios para todo el grupo que diversifiquen los cánones corporales, normalizando diferentes tipos de movimiento.

Pregunta 43

Un grupo de adolescentes trabaja proyección vocal en un espacio amplio. Varios fuerzan la voz y terminan roncos. ¿Qué corrección técnica debe priorizarse?

A) Reducir la distancia de proyección y trabajar primero la colocación de la voz, aumentando gradualmente la exigencia espacial.

B) Explicar los riesgos del sobreesfuerzo vocal y proponer ejercicios alternativos hasta que integren la técnica de apoyo respiratorio.

C) Trabajar la proyección con sonidos no vocales (silbidos, chasquidos) que desarrollen la musculatura sin comprometer las cuerdas vocales.

Pregunta 44

Una alumna adolescente tiene miedo escénico específicamente vinculado al uso de la voz: habla muy bajo y evita cualquier ejercicio que implique cantar. ¿Qué secuencia de trabajo puede ayudarla a desarrollar confianza vocal?

A) Comenzar con trabajo coral donde su voz se integre con otras, avanzando gradualmente hacia exposiciones más individuales.

B) Proponerle ejercicios de voz grabada que pueda practicar en privado, escuchándose sin la presión de la audiencia en vivo.

C) Trabajar la respiración y el apoyo técnico para que compruebe que tiene recursos vocales, desmontando la creencia limitante.

Pregunta 45

Un grupo de adolescentes memoriza bien un texto clásico, pero no comprenden lo que dicen. ¿Qué estrategia favorece una apropiación significativa del texto?

A) Parafrasear el texto en lenguaje coloquial antes de volver al original, asegurando que la comprensión preceda a la memorización.

B) Trabajar las acciones físicas de las escenas sin texto, incorporando las palabras solo cuando el sentido esté encarnado en la acción.

C) Analizar detalladamente el vocabulario y las referencias históricas del texto, construyendo el contexto necesario para la comprensión.

Pregunta 46

Al adaptar un texto teatral para un grupo infantil, cuyo original incluye escenas de violencia física entre personajes. ¿Qué criterio de adaptación equilibra mejor protección y riqueza dramática?

A) Transformar la violencia física en conflicto verbal o simbólico, manteniendo la tensión dramática con recursos apropiados.

B) Mantener las escenas estilizando la violencia mediante convenciones teatrales que la distancien de la representación realista.

C) Consultar con las familias sobre los límites de contenido que consideran apropiados para sus hijos antes de tomar decisiones.

Pregunta 47

En autoevaluación, varios alumnos adolescentes son muy autocríticos, y se puntúan por debajo de lo que el/a profesor/a observa. ¿Qué intervención favorece una autoevaluación más ajustada?

A) Corregir sus puntuaciones, mostrando evidencias de logros que no reconocen.
B) Trabajar antes los criterios de evaluación con el grupo, para que identifiquen indicadores concretos de logro.
C) Aceptar sus autoevaluaciones sin cuestionarlas, como parte válida del proceso.

Pregunta 48

Un grupo adulto se estanca en una dramaturgia colectiva porque no logra acordar la estructura de la pieza. ¿Qué intervención facilita el avance sin sustituir su autoría?

A) Proponer varias estructuras posibles para que el grupo elija, sin imponer.
B) Analizar con ellos lo que ya tienen, para identificar qué estructura emerge de su propio material.
C) Asumir temporalmente el rol de dramaturgo/a que organiza sus propuestas, devolviéndoles después la decisión.

Pregunta 49

Al introducir técnicas básicas de maquillaje escénico, una alumna con acné severo expresa incomodidad ante la idea de maquillarse frente al grupo. ¿Cómo gestionar con sensibilidad?

A) Adaptar el ejercicio para trabajar en parejas, de modo que nadie se maquille a sí mismo ante otros.
B) Hablar en privado para entender su incomodidad y explorar opciones seguras para ella.
C) Que observe la sesión y practique en casa después, con tutoriales y seguimiento.

Pregunta 50

Un alumno adulto tiende al cliché al construir la corporalidad de un personaje muy distinto a él físicamente. ¿Qué trabajo técnico le ayuda a profundizar?

A) Partir de una cualidad física esencial del personaje y explorarla en todo el cuerpo, construyendo desde dentro hacia fuera.

B) Estudiar vídeos de personas reales con esas características, observando patrones de movimiento que pueda incorporar orgánicamente.

C) Explorar las circunstancias de vida del personaje que explican su corporalidad, construyendo la biografía que justifica el cuerpo.

Pregunta 51

Una alumna adulta con formación previa corrige constantemente a sus compañeros en los ejercicios grupales. El resto del grupo comienza a inhibirse. ¿Qué intervención refleja mejor el aprendizaje cooperativo?

A) Agradecer públicamente sus aportaciones y darle un rol de asistente estructurado.
B) Hablar con ella en privado, reconocer su bagaje y explorar cómo aportar sin sustituir el rol docente.
C) Ignorar la situación, confiando en que el grupo se autorregulará con el tiempo.

Pregunta 52

En un ejercicio de análisis psicológico del personaje, una alumna adulta tiende a patologizar: interpreta todos los comportamientos del personaje en términos de trastornos mentales. ¿Cómo reorientar su análisis sin descalificar su enfoque?

A) Proporcionar herramientas de análisis actoral (objetivos, obstáculos, tácticas) que complementen su enfoque psicológico con lenguaje escénico.

B) Cuestionar la utilidad escénica de los diagnósticos, preguntando cómo se traducen en comportamiento concreto y jugable.

C) Ampliar su perspectiva incluyendo análisis social del personaje: cómo su contexto explica sus comportamientos sin reducirlos a patología.

Pregunta 53

Un grupo de adolescentes responde con entusiasmo a los juegos competitivos, pero pierde interés en las propuestas cooperativas., ¿cuál es la estrategia pedagógica más coherente a medio plazo?

A) Eliminar poco a poco los juegos competitivos para orientar al grupo hacia la cooperación.
B) Introducir gradualmente elementos cooperativos dentro de estructuras inicialmente competitivas.
C) Dividir las sesiones en dos bloques: uno competitivo y otro cooperativo, separados.

Pregunta 54

Con presupuesto mínimo, el vestuario de una muestra debe evocar distintas épocas históricas. ¿Qué criterio de diseño maximiza el efecto con pocos recursos?

A) Un elemento icónico por época que sintetice la referencia, con el resto en prendas neutras contemporáneas.
B) Unificar toda la muestra con un código abstracto, renunciando a la referencia histórica literal.
C) Trabajar siluetas y colores que evoquen las épocas con prendas transformables, sin reproducción literal.

Pregunta 55

Una alumna adolescente debe interpretar un personaje con valores muy opuestos a los suyos y le cuesta defenderlos. ¿Qué enfoque facilita el trabajo sin forzar sus límites éticos?

A) Explorar las circunstancias y la biografía que hacen comprensibles los valores del personaje, sin exigir que los comparta personalmente.

B) Ofrecer la posibilidad de cambiar de personaje si la incomodidad persiste, priorizando su bienestar sobre las necesidades del montaje.

C) Trabajar escenas donde el personaje muestre matices o contradicciones que permitan a la alumna encontrar puntos de conexión.

Pregunta 56

En su primer contacto con el teatro, varios niños dicen "no sé hacerlo" antes de intentar un juego dramático. Desde el aprendizaje experiencial, ¿qué actitud es más adecuada?

A) Hacer una demostración completa del ejercicio antes de que participen.
B) Reformular la propuesta como invitación al juego, quitando la idea de "hacerlo bien" y priorizando explorar.
C) Que los niños más seguros hagan de ejemplo para que los demás imiten.

Pregunta 57

Un grupo de adolescentes debe gestionar por primera vez el vestuario de su muestra. Varios alumnos olvidan traer sus prendas a los ensayos y se generan tensiones, ¿qué intervención es más formativa?

A) Asumir el profesor la gestión del vestuario para garantizar que esté disponible y evitar que los olvidos afecten a los ensayos.

B) Establecer consecuencias claras para quien olvide el vestuario, como no participar en ese ensayo hasta que traiga su material.

C) Facilitar que el grupo diseñe un sistema de organización propio, acompañando el proceso sin resolver el problema por ellos.

Pregunta 58

Con recursos muy limitados, un grupo adolescente diseña su vestuario, pero elige prendas solo por estética personal, sin relación con los personajes. ¿Qué intervención equilibra autonomía y coherencia escénica?

A) Un proceso de diseño grupal donde cada elección se justifique por el personaje, guiando sin imponer.
B) Aceptar las elecciones personales y trabajar la caracterización con gestualidad y comportamiento.
C) Mostrar ejemplos de vestuario teatral que ilustren cómo las prendas comunican al personaje.

Pregunta 59

Un grupo de la escuela de teatro propone crear una pieza sobre un conflicto vecinal real que está generando división en el barrio. Algunas familias del alumnado están implicadas en posiciones enfrentadas. ¿Cómo debería posicionarse el equipo docente?

A) Desaconsejar el tema para evitar que la escuela se posicione políticamente y proteger la convivencia interna del grupo.

B) Acompañar la exploración del conflicto desde la ficción, estableciendo marcos claros para tratar el tema con respeto y sin personalizar.

C) Proponer que el grupo trabaje un conflicto análogo ambientado en otro contexto, manteniendo la temática, pero evitando la identificación directa.

Pregunta 60

En un ejercicio de análisis dramatúrgico, un alumno adulto interpreta un texto de forma muy diferente al consenso del grupo y del profesor. Su lectura es coherente pero inusual. ¿Cómo gestionar esta divergencia?

A) Explorar escénicamente ambas interpretaciones para verificar cuál funciona mejor en la práctica, sin imponer una lectura a priori.

B) Reconocer la validez de su interpretación y utilizarla como ejemplo de la riqueza de lecturas que permite un buen texto dramático.

C) Explicar la interpretación más consensuada aportando argumentos textuales, pero dejando espacio para que defienda la suya.

Pregunta 61

Un profesor planifica una actividad práctica de improvisación con conflicto. Al ponerla en marcha, observa que varios alumnos adolescentes reproducen estereotipos y situaciones de violencia verbal. ¿Qué ajuste en la planificación habría sido más preventivo?

A) Trabajar previamente con el grupo sobre el conflicto dramático como motor de la acción, distinguiéndolo de la agresión real.

B) Limitar las improvisaciones con conflicto a grupos con mayor madurez, sustituyéndolas por ejercicios más neutros en grupos jóvenes.

C) Preparar un banco de situaciones prediseñadas por el profesor que eviten contenidos potencialmente problemáticos o controvertidos.

Pregunta 62

Un proyecto de teatro con la comunidad, trabaja con un grupo intergeneracional del barrio. Surgen tensiones entre participantes adultos mayores que demandan más rigor y jóvenes que prefieren un enfoque más lúdico. ¿Qué intervención favorece la cohesión sin anular la diversidad?

A) Establecer normas de funcionamiento claras que ambos grupos deben aceptar, priorizando el proyecto común sobre preferencias individuales.

B) Facilitar un espacio de diálogo donde cada sector exprese sus necesidades, buscando juntos un formato que integre ambas perspectivas.

C) Mantener un único formato decidido por el equipo docente, explicando que la diversidad del grupo es precisamente su riqueza.

Pregunta 63

En una improvisación, un alumno representa a un personaje con una discapacidad de manera estereotipada y el grupo ríe. ¿Qué intervención equilibra mejor la inclusión con el respeto al proceso creativo?

A) Detener la improvisación inmediatamente y explicar por qué esa representación es problemática, estableciendo límites claros.

B) Permitir que la improvisación termine, y después facilitar una reflexión grupal sobre la representación de la diversidad en escena.

C) No intervenir durante la sesión para no coartar la creatividad, pero abordar el tema en la siguiente clase con material teórico.

Pregunta 64

En un ejercicio de uso del espacio escénico, un grupo de adultos tiende a agruparse en el centro del escenario, dejando vacías las zonas periféricas. ¿Qué intervención desarrolla mejor la conciencia espacial?

A) Consignas que exijan habitar zonas específicas, generando conciencia a través de la experiencia dirigida.
B) Colocar objetos o marcas en las zonas vacías, como puntos de atracción.
C) Grabar el ejercicio y verlo después con el grupo, sin intervención directa.

Pregunta 65

Un alumno propone, sin intención discriminatoria, una caracterización del antagonista que reproduce rasgos estereotipados de un grupo étnico. ¿Cómo abordarlo?

A) Prohibir directamente la caracterización, explicar por qué reproduce estereotipos y ofrecer alternativas.
B) Abrir un diálogo con el alumno y el grupo sobre representación y estereotipos, para llegar juntos a una alternativa.
C) Dejar que la presente y facilitar después una reflexión grupal sobre las lecturas que genera.

Pregunta 66

En un ejercicio de relajación y control postural, varios adolescentes responden con risas y comentarios, dificultando la concentración grupal. ¿Qué respuesta favorece mejor la continuidad del trabajo?

A) Detener el ejercicio y explicar su importancia técnica para el trabajo actoral, retomándolo cuando el grupo esté más receptivo.

B) Continuar el ejercicio sin confrontar las risas, ofreciendo consignas que redirijan gradualmente la atención hacia la experiencia corporal.

C) Proponer una variante más activa del ejercicio que canalice la energía del grupo antes de volver a propuestas que requieran quietud.

Pregunta 67

Una alumna adulta con experiencia en maquillaje profesional propone caracterizaciones muy elaboradas para la muestra, pero el resto del grupo tiene habilidades muy básicas y el tiempo es limitado. ¿Cómo aprovechar su conocimiento sin generar desequilibrio?

A) Invitarla a diseñar caracterizaciones realizables por todos, adaptando su conocimiento a las habilidades y tiempos del grupo completo.

B) Permitir que su caracterización sea más elaborada mientras el resto mantiene un maquillaje básico, aceptando la diversidad de recursos.

C) Proponerle que imparta una sesión de formación básica al grupo, elevando las habilidades colectivas para que todos puedan caracterizarse.

Pregunta 68

Una alumna adolescente con un trastorno de ansiedad participa en un grupo de teatro. Antes de los ejercicios de exposición individual muestra signos de malestar intenso, pero insiste en participar. ¿Qué actitud docente es más adecuada?

A) Respetar su decisión de participar, ofreciendo discretamente opciones de salida si lo necesita durante el ejercicio.

B) Eximirla de los ejercicios individuales hasta que se sienta preparada, para no forzar situaciones que agraven su ansiedad.

C) Contactar con su familia para establecer conjuntamente los límites de participación adecuados a su situación.

Pregunta 69

En la semana previa a la muestra de fin de curso, un alumno clave enferma, no podrá participar y el montaje depende mucho de su personaje. ¿Qué gestión de la situación refleja mejor la organización escénica educativa?

A) Suspender la muestra y reprogramarla para cuando el alumno se recupere, respetando el trabajo del grupo completo.

B) Redistribuir el personaje entre varios compañeros, adaptando escenas y ensayando intensivamente los cambios necesarios.

C) Designar a un suplente que asuma el personaje completo, aunque no haya tenido tiempo de preparación suficiente.

Pregunta 70

Un grupo prepara una muestra itinerante que se representará en diferentes espacios de la comunidad (plazas, centros cívicos, bibliotecas). ¿Qué criterio debe guiar el diseño escenográfico para garantizar la adaptabilidad?

A) Diseñar una escenografía modular y ligera que pueda montarse, adaptarse y desmontarse rápidamente por los propios alumnos.

B) Crear diferentes configuraciones escenográficas para cada tipo de espacio, preparando el grupo para adaptar el montaje según el contexto.

C) Diseñar una escenografía mínima que defina un área de actuación, independizándose de las características específicas de cada espacio.

Pregunta 71

Auditorio de Tenerife, S.A.U. se configura jurídicamente como:

A) Un organismo autónomo dependiente del Cabildo Insular de Tenerife.
B) Una sociedad mercantil pública de capital íntegramente público cuyo accionista único es el Cabildo Insular de Tenerife.
C) Un consorcio integrado por el Cabildo Insular de Tenerife y el Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife.

Pregunta 72

El objeto social de Auditorio de Tenerife comprende, entre otras actividades:

A) Únicamente la organización de espectáculos musicales en el edificio Auditorio de Tenerife.
B) Exclusivamente la gestión administrativa de subvenciones destinadas al sector cultural insular.
C) El impulso a la libre creación y representación de las artes escénicas y musicales, líricas y coreográficas en todas sus variedades.

Pregunta 73

¿Cuál es la finalidad principal del proyecto Teatro Aficionado desarrollado por Auditorio de Tenerife?

A) Organizar un circuito de representaciones exclusivamente para compañías no profesionales.
B) Impulsar la actividad de los grupos de teatro no profesional de la isla, favoreciendo su conformación, visibilidad y exhibición.
C) Financiar la construcción de nuevos teatros municipales en Tenerife.

Pregunta 74

El proyecto Escuelas de Teatro de Tenerife tiene como principal objetivo:

A) Colaborar con los municipios de la isla, ofreciendo una práctica teatral de calidad, que contribuya al desarrollo artístico, personal y cultural de la ciudadanía.
B) Sustituir las enseñanzas artísticas oficiales impartidas por los conservatorios y escuelas superiores.
C) Seleccionar exclusivamente al alumnado que accederá a producciones profesionales de Auditorio de Tenerife.

Pregunta 75

Una característica común de los proyectos Teatro Aficionado y Escuelas de Teatro de Tenerife es que ambos:

A) Están dirigidos exclusivamente a compañías profesionales de artes escénicas.
B) Se desarrollan únicamente mediante convocatorias de subvenciones económicas
C) Contribuyen a fomentar la participación cultural, el desarrollo de las artes escénicas y la colaboración entre entidades de distintos municipios de la isla.

PREGUNTAS DE RESERVA

Pregunta de Reserva 1

Un grupo adulto que lleva meses ensayando, los/as alumnos/as empiezan a "recitar" sus líneas de forma mecánica, sin escucharse realmente entre sí. ¿Qué intervención recupera la escucha viva?

A) Repetir la escena con los ojos cerrados, obligando a guiarse solo por la voz del compañero.
B) Cambiar temporalmente el texto por una improvisación libre con la misma situación, y volver después al texto.
C) Pedir que digan las líneas del compañero en lugar de las propias, para forzar la atención al otro.

Pregunta de Reserva 2

En un grupo infantil, dos niños discuten constantemente por decidir quién dirige el juego dramático, y el resto del grupo se queda esperando. ¿Qué intervención resulta más formativa?

A) Establecer turnos fijos y visibles de quién propone el juego en cada sesión.
B) Proponer un juego sin roles de mando, donde las propuestas surgen y se combinan entre todos por igual.
C) Mediar en el momento, ayudando a los dos niños a acordar entre ellos cómo repartirse la decisión.

Pregunta de Reserva 3

En las evaluaciones tras los ejercicios, el grupo solo comenta lo que "ha estado mal". ¿Qué ajuste en el protocolo de feedback mejora el clima de trabajo?

A) Prohibir los comentarios negativos, permitiendo solo señalar aciertos.
B) Establecer un orden fijo: primero lo que ha funcionado, después una sugerencia formulada como posibilidad.
C) Que solo el profesor dé feedback, evitando que los compañeros se juzguen entre sí.

Pregunta de reserva 4

Una alumna adulta con movilidad reducida en una pierna quiere participar en una escena de baile grupal, pero duda si podrá seguir el ritmo del resto. ¿Qué actitud del profesor favorece mejor su inclusión?

A) Adaptar la coreografía con ella, explorando qué movimientos le funcionan mejor, sin excluirla del baile.
B) Asignarle un papel de apoyo musical o rítmico fuera del baile, para que participe sin exponerse.
C) Proponer que todo el grupo baile sentado, para igualar las posibilidades de movimiento.

Pregunta de reserva 5

En una creación colectiva, un grupo adolescente quiere incluir una escena con contenido sexual explícito, alegando que "así es más realista". ¿Qué respuesta docente es más coherente con el contexto formativo?

A) Prohibir la escena, explicando que ese contenido no es apropiado para el marco de la escuela.
B) Abrir con el grupo una conversación sobre qué quieren contar realmente, y qué recursos teatrales (elipsis, sugerencia, símbolo) pueden transmitirlo sin necesidad de explicitarlo.
C) Permitir la escena tal como la proponen, respetando su autonomía creativa como grupo.