Colección

Sergio Arrau C.

Dirección Teatral

DOCUMENTOS

Creación y funcionamiento de un Grupo Teatral

Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral

Dirección Teatral
© CELCIT (Centro Latinoamericano
de Creación e Investigación Teatral)
Caracas, septiembre 1994

I.S.B.N: 980-6361-13-X

Producción: Contexto Audiovisual 3
Impresión: Gráficas Monfort

Impreso en Venezuela
Printed in Venezuela

PRÓLOGO

El segundo libro de nuestra colección ***Estudios****, está integrado por dos textos del Director, Dramaturgo y Profesor chileno, Sergio Arrau C., residente en Perú.* ***Dirección Teatral y Creación y Funcionamiento de un Grupo Teatral****, se convierten en trabajos fundamentales para el desarrollo del teatro venezolano y latinoamericano. Si bien, el autor concibió este libro en función del quehacer teatral aficionado y por sobre todo el de provincia, su contenido se convierte en texto obligado para profesionales y estudiosos de la actividad escénica.*

Por sus páginas, el arduo y complejo proceso de la puesta en escena es desglosado paso a paso, desde la elección y estudio de la obra, pasando por la coreografía escénica y elección de los intérpretes, hasta la intensa etapa de realización que concluye en el estreno de la obra.

El análisis de los espacios en que se realiza el espectáculo, sus áreas de mayor importancia, el comienzo de los ensayos y el trabajo gradual que desemboca en el enfrentamiento con el público, sintetizan la experiencia directriz y docente de Sergio Arrau C., quien ha cumplido más de cuarenta años como director, llevando al escenario un repertorio vastísimo, desde clásicos como el griego Aristófanes, pasando por Shakespeare, Molière, Lope de Vega, Calderón de la Barca o modernos como Brecht, o latinoamericanos como el colombino Enrique Buenaventura, el peruano Sebastián Salazar Bondy, el argentino Osvaldo Dragún y tantos otros.

Como dramaturgo, su obra abarca decenas de títulos, en textos para niños, para adolescentes y para adultos. Ha ganado premios en varios países de América. Ha sido estrenado en gran parte de los países del continente. Ha ejercido la docencia teatral

en Chile, Perú, Ecuador, Venezuela y en otros países del Caribe. Ha sido publicado en numerosos países de América, en Estados Unidos y en España. Es uno de los escasos especialistas latinoamericanos sobre instrucción o animación teatral, como sobre Teatro y Educación, temas sobre los que ha publicado libros en Perú y Ecuador.

Instituciones como la Escuela Nacional de Arte Escénico ENAE, Teatro Universitario de la Universidad de San Marcos de Lima, Histrión, Club de Teatro y otros, todos del Perú, lo han tenido como maestro o director de algunos de sus montajes. La Universidad de Chile, La Universidad Central de Ecuador, el CELCIT de Venezuela lo han incorporado a sus tareas docentes.

Tan vasta trayectoria ha sido volcada en los trabajos que integran este segundo libro de Estudios. Como maestro de tan amplia experiencia, sus páginas sintetizan vivencias, experimentos y realizaciones en las tablas, producto de una tarea sin tregua ni pausa, donde el esfuerzo y la búsqueda, confrontadas con realidades diferentes le conformaron un acervo experiencial que hoy coloca al servicio de los jóvenes como de los consagrados.

Dirección Teatral, es uno de los pocos textos que sobre el tema, han sido escritos por trabajadores de teatro a tiempo completo en América Latina. Creación y Funcionamiento de un Grupo Teatral, no solo es una amplia reflexión sobre el tema, sino igualmente, una guía de trabajo, un camino efectivo para la acción y para concretar la tarea escénica.

El Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral -CELCIT, se enorgullece de tener como colaborador permanente, a un valor de la dimensión de Sergio Arrau C., y la publicación de este libro, no solo avala tan singular trayectoria, sino además, impulsa nuestra tarea de integración latina e iberoamericana, a través del multifacético y apasionante mundo del teatro.

Ponemos entonces a disposición de las distintas generaciones que integran el universo de la actividad teatral, el libro de un genuino creador y maestro.

ORLANDO RODRÍGUEZ B.
DIRECTOR DE AREA DE INVESTIGACIÓN Y PUBLICACIONES

PREFACIO

Escasos son los textos que tratan sobre Dirección Teatral en forma didáctica y sencilla. Generalmente el tema pasa a constituir un capítulo, casi siempre demasiado general, en libros divulgadores de la técnica teatral. Y cuando se le desarrolla en amplitud, resulta de difícil asimilación para los que no poseen vastos conocimientos de la especialidad.

Por otra parte, el notorio aumento de la afición por el arte dramático hace necesario que se conozcan sus elementos técnicos básicos, a fin de evitar la desorientación de quienes, esforzadamente, propenden a su desarrollo. Me refiero en forma particular a los grupos provincianos y a los de aficionados, independientes o vacacionales, formados por empleados, obreros y estudiantes, que difícilmente pueden adquirir tales conocimientos en forma directa, ya sea por la distancia a las instituciones teatrales especializadas, como por dificultades de horario y tiempo, sin olvidar el fundamental aspecto económico.

Tales consideraciones han decidido la publicación del presente texto, que no pretende ser más que una introducción al conocimiento de la Dirección Teatral, sin expectativas de mostrar novedades ni de exponer teorías o disquisiciones profunda acerca de la materia. Ese no es su objetivo. Se trata de un simple manual divulgatorio elemental, basado más que nada en la experiencia práctica llevada a cabo en las más variadas condiciones de trabajo, tanto con grupos profesionales como con aficionados, en varios países de Sudamérica.

No se dará información acerca de la Historia de la Dirección Teatral, que puede ser encontrada con alguna facilidad, ni tampoco

detallará el trabajo de la puesta en escena en escenarios modelos, poseedores de un completo equipo técnico, conociendo las condiciones primarias en que trabaja generalmente el aficionado al teatro. El enfoque se realiza considerando condiciones materiales mínimas indispensables.

La intención fundamental del texto es de que sirva de alguna orientación, información y ayuda a los interesados en el quehacer práctico teatral.

I Parte

Consideraciones previas

Capítulo I/ *Teatro: Síntesis de artes y de expresión humana*

Cuando asistimos a una función teatral recibimos estímulos sensoriales a través de la vista y del oído. Las formas, colores y movimientos que visualizamos, unidas al sonido vocal emitido por los actores y a los sonidos ambientales que muchas veces los acompañan, nos sumen en una atmósfera especial. Y aunque no entendamos el idioma que hablan los actores, podemos sin embargo llegar a gozar del espectáculo.

Sin mayor análisis nos damos cuenta que una serie de artes, en especial las llamadas plásticas o visuales, como también las musicales, están incorporadas íntimamente en la acción que desenvuelven los actores. Y si ahondamos un poquito vemos que *la Pintura*, que tiene como elemento esencial *el color*, se incorpora en el vestuario, en el maquillaje, en la escenografía y en la iluminación, creándose con ello calidades netamente pictóricas.

La Escultura, entendida esencialmente como *forma en el espacio*, se incorpora por medio de la escultura humana que es el actor, valorado tanto por sus actitudes como por el empleo que sobre él se hace de la luz, destacándolo en su calidad tridimensional.

La Arquitectura, resumen de las artes plásticas, se incorpora no sólo por el hecho evidente de la sala construida exprofeso para las representaciones, o acondicionada para tal fin, sino por su elemento esencial *la proporción*, determinada por la relación sala-escenario, escenario-decorado, decorado-hombre, como también durante la representación misma: proporción diálogos-escena, escena-acto, acto-obra total, obra total-proyección en el escenario.

Si pasamos al aspecto auditivo, *la Música*, aunque no sea en forma instrumental, aparece incorporada al teatro desde el momento en que el actor emite sonidos musicales que constituyen una *melodía* concertada con los demás actores, con crescendos, diminuendos, pianísimos, etc. Obviamente también participa a menudo instrumentalmente, para destacar ciertas escenas o crear la ambientación sonora de la obra.

También la *Danza*, cuya esencia es el *ritmo*, queda incorporada en el lenguaje mímico y los desplazamientos del actor, integrándose en todo el espectáculo, dando la pulsación viviente de la representación.

Observamos así que estas artes aportan al teatro su esencia, más no como factores separados, que produciría un efecto caótico, sino *subordinados* a la expresión dramática total. También estas esencias deben estar traducidas en términos teatrales y no actuar independientemente. El teatro tiene *naturaleza sintetizante* y esta síntesis se efectúa *en torno al hombre* como núcleo generador y actuante.

Dijimos que sin llegar a comprender el idioma podríamos llegar a gozar un espectáculo de una función teatral. Especialmente si es de las llamadas de "gran espectáculo". Y nuestro gozo sería esencialmente sensorial, a pesar de que con algún esfuerzo pudiésemos deducir el contenido de la pieza, con lo cual ganaríamos más, desplazándonos a otros planos más integrales. Puesto que es quizá tan importante captar el sentido, comprender cabalmente la pieza teatral, aspectos intelectivos y emocionales que siguen al sensorial.

Las vivencias que recibimos por la captación del contenido nos conducen al pensamiento y emociones de personas inmersas en un medio determinado y en época también determinada, enriqueciendo nuestro conocimiento y experiencia, permitiéndonos comparar y criticar a la luz de nuestra propia realidad.

Es por eso que el teatro constituye un precioso concentrado de experiencias vitales a través de los siglos. Se lo ha comparado con un espejo que refleja la sociedad, aunque más justo sería decir que también influye sobre esa sociedad.

Si quiere establecerse una especie de catastro cultural de una sociedad determinada, resulta casi imprescindible remitirse al teatro. Allí se encuentra toda la vida condensada: el pensamiento, el sentir, las aspiraciones, los gustos de los seres humanos de distintas épocas y lugares, proyectándose a través del tiempo.

Razón tenía Jouvet -el notable actor francés- cuando afirmaba que el teatro devuelve la ternura a los hombres, puesto que los une como en una familia al través de las generaciones. Y podemos comprender, conocer y sentir al hombre griego del siglo V antes de Cristo, gracias a su teatro, como al francés de la Edad Media y al español de los Siglos de Oro. Y en fin, al hombre de cualquier época y lugar, mucho mejor que con cualquier tratado de historia.

Actualmente, y aunque separados por sistemas políticos antagónicos, el teatro chino, norteamericano, ruso, africano, etc., nos sorprende con características que sentimos tan nuestras, estableciéndose de esta manera lazos espirituales de fraternidad y comprensión en lo que es fundamental: el aspecto humano.

Capítulo II/ *El hecho teatral: Arte colectivo*

Hasta el espectador más ingenuo advierte que en la representación teatral intervienen otras personas además de las que aparecen en forma visible en el escenario. Y cuando llega a interesarse por el fenómeno teatral muchas veces se sorprende al enterarse de la cantidad de esfuerzos o que, en forma conjunta, moldean ese momento que lo divirtió y lo hizo pensar, o, en el peor de los casos, no le satisfizo y aburrió.

En las aulas recibimos una información más o menos rápida de autores y obras teatrales, sobre todo españolas, formándose a menudo en el educando la impresión de que el hecho teatral es fundamentalmente literario. Sin desconocer que el montaje teatral gira alrededor de un texto que, literariamente, está escrito bajo determinadas normas y técnicas, justo es considerar y remarcar que este texto es sólo teatro *en potencia*. Y cabe señalar que, históricamente, el teatro como representación es anterior al teatro como literatura, pudiendo existir teatro sin texto, como ejemplificó la tan importante Comedia del Arte italiana.

El autor teatral es por tanto un artista que aporta lo suyo al hecho teatral, aporte de enorme importancia sin duda, pero en el fondo no mayor que el del actor. Y con el aporte que proporciona el público, se forma el llamado triángulo de fuerzas del teatro, con alguien que *crea*, alguien que *recrea* o interpreta y alguien que, activa o pasivamente, recibe y a su vez participa en la creación con su apoyo o su rechazo.

En todo caso el centro del hecho teatral es el actor y cuanto sea perjudicial o no esencial para el actor, lo es también para el teatro. El actor es también un creador, por más que los materiales para su creación sean proporcionados por otros,

específicamente el autor y el director, pero él los transforma agregándole lo suyo propio.

Y a propósito del director, llamado también "regisseur" o director artístico, a menudo se torna un verdadero dictador del espectáculo. Su autocratismo surgió hacia fines del siglo pasado como resultado de una reacción contra el predominio del "divo" o actor estrella, quien, más preocupado de su lucimiento personal que de otra cosa, utilizaba los textos como trampolín para demostrar sus facultades histriónicas, amén de despreocuparse del conjunto, de la unidad estilística de la representación. El director surgió entonces como el salvador de la "calidad artística" del todo hecho teatral, tomando en sus manos las riendas de todo el espectáculo y haciendo predominar su idea y su mandato sin discusiones. Lo malo es que de un extremo se pasó al otro. Del actor-estrella al director-estrella, único creador. De salvador del texto pasó a convertirse, ya no en intérprete, sino en tomar el texto como pretexto para desarrollar sus dotes creativas en desmedro de todos los demás participantes del fenómeno teatral.

Sin ánimo de disminuir su importancia, es preciso considerar que más que su voluntad exclusiva debería ser el portavoz de la voluntad del grupo, puesto que el resultado de su trabajo depende de éste. Y el grupo, además de los actores, está conformado por artistas como el escenógrafo, el iluminador, el compositor musical y los intérpretes, el maquillador, el diseñador de vestuario, el coreógrafo, etc., que aportan su expresión particular al hecho colectivo, subordinándose al total y conduciendo sus respectivas participaciones artísticas dentro de una traducción teatral. Junto a ellos se encuentra también un grupo de trabajadores de la escena que materializan los proyectos y auxilian al actor durante el espectáculo. Son los tramoyistas, que arman el cuadro escénico y hacen los cambios necesarios, el apuntador, el sonidista, los auxiliares de vestuario y de iluminación y de manera especial el jefe de escena o traspunte que tiene a su cargo la conducción de las funciones.

Todo un pequeño ejército, invisible para el público, que requiere evidentemente de alguien que esté al mando, de alguien

lo suficientemente capacitado como para llevar con buen éxito la batalla teatral. Pero que no debe dejar de reconocer que es lo colectivo el verdadero autor de la representación y no una sola persona con exclusividad.

En verdad podría no haber dirección escénica y existir el hecho teatral. Por ende no es esencial, pero sí necesaria. Pero con el enriquecimiento constante de nuevos medios técnicos aplicables a la escena, ha llegado a ser indispensable. No se concibe actualmente un espectáculo sin la voluntad unificadora del director escénico. Claro que a veces se comete el error de considerar que con un buen director basta. Como si poseyera fórmulas mágicas que transformasen el material mediocre o malo en bueno. Y a veces se lo contrata como a una especie de panacea, para luego despotricar de él cuando no logra el milagro anhelado. La dirección escénica va en ayuda del actor, es un apoyo, un auxiliar de éste, pero jamás puede sustituirlo.

Capítulo III/ *Concepto de puesta en escena*

Una clara definición de dirección o puesta en escena da Touchard cuando dice que es el *conjunto de factores por los cuales una pieza escrita se vuelve una pieza interpretada.*[1] Este conjunto de factores ha sido esbozado anteriormente y está compuesto pro los aportes de una cantidad de personas aunadas en dar vida al texto dramático.

La pieza escrita es sólo obra a medias, germen de posibilidades. Su destino no se cumple en la lectura, sino en la representación. Para ello el autor se ha condicionado a una serie de limitaciones que le impone la escena. Como la extensión, limitada a un período que gira entre dos y dos horas y media de representación, la exposición del asunto a través de diálogos y acción y no por narración, etc., por no señalar sino algunas necesidades que obligan al autor teatral al conocimiento técnico de la dramaturgia, tan diferente al de otros géneros literarios. Y por más que algúno afirme que escribe teatro sólo para ser leído, sólo para comunicarse en la intimidad con el lector, esta suerte de menosprecio a la escena no es más que sentimiento de debilidad técnica o si no dudas en cuanto a la capacidad de los intérpretes. Puesto que son éstos, al fin y al cabo, quienes determinan el éxito o fracaso de una pieza, pudiendo transformar una buena obra en un espectáculo deplorable, como también convertir en éxito un paupérrimo texto dramático.

El ansiado y peligroso paso de la vida potencial a la vida real, la transformación del papel escrito en carne viviente es posible

1 Pierre-Aimé Touchard. *"El Teatro y el Espectador"*

sólo gracias a la puesta en escena del texto [2] que, como afirma el director y teórico Baty, restituye a la obra del poeta lo que se había perdido en el camino de su sueño al manuscrito.

2 Son equivalentes *"dirección escénica"* y *"puesta en escena"*, a pesar de que, propiamente, la segunda viene a ser un resultado de la primera. Pero como se ha popularizado en el léxico teatral la traducción literal del francés *"mise-en-scene"* como sinónimo de dirección, utilizamos indistintamente ambos términos para indicar el trabajo del director.

Capítulo IV/ *Necesidad de la dirección escénica*

Es difícil imaginar a un conjunto de actores preparando una obra sin la conducción de un director. El desorden y anarquía se harían presentes. Hasta que alguno, con mayores conocimientos, prestigio o simplemente autoridad, llegue a tomar la conducción el mando de los ensayos.

Desde las primeras expresiones dramáticas surgió, sin duda, la necesidad de un ordenador, de alguien que conciliara los diferentes aportes y voluntades, ya fuese el sacerdote primitivo o, posteriormente, el mismo autor o bien el actor principal. Siempre ha sido requerida la intervención del concertante que ordene y guíe el trabajo de intérpretes y colaboradores, corrigiendo y señalando las intenciones que es preciso destacar. Y el conjunto debió someterse a su mandato, más que no fuese para mantener una elemental y necesaria disciplina.

De la calidad de ese individuo, el director, depende una amplia gama de posibilidades, partiendo del simple capataz que regula autoritariamente el trabajo, preocupado sólo de poner materialmente la obra en escena, hasta llegar al cabal intérprete que, realizando una labor artística, trata de esclarecer los significados de la pieza para que, por intermedio de los actores, llegue al público con claridad, belleza y con su auténtico sentido.

Como se considera que una finalidad de la dirección, sino la esencial, es la de *ayudar a revelar el pensamiento del autor*, para cumplir con tal objetivo la persona que tenga a su cargo la labor de dirigir necesita mucho más que simple autoridad. Precisa un caudal de aptitudes y conocimientos técnicos que le permitan salvar airosamente cualquier dificultad que se le plantee durante el montaje de la obra.

Capítulo V/ *Caracteres de la Dirección Escénica*

Como características generales en toda puesta en escena, independientes del sistema o filosofía que guíe al director, podemos señalar las siguientes:

1. En primer lugar *la teatralización*, o sea utilizar todos los medios escénicos adecuados para el trascendente paso del texto escrito al escenario. En su sentido peyorativo teatralidad implica formalismo, desmesura en la utilización de los aderezos escénicos a fin de impresionar al público. Pero en su sentido justo la teatralidad no es sólo legítima, sino absolutamente necesaria.

   Desde luego que la utilización de los medios escénicos está condicionada por la obra que se monta. Pues, como veremos, cada obra señala una dirección determinada, según sean el género, estilo y época a la que pertenezca. Aplicar una teatralización no acorde con la obra, o bien tuerce su sentido, o bien simplemente la destruye.

   Hasta las obras aparentemente menos teatrales, como son las naturalistas, llevan implícitas su teatralidad. De otro modo dejarían de ser obras dramáticas. Desde luego que su teatralización es tanto más difícil cuanto más cercana a la realidad cotidiana sea la obra.

2. A lo que aspira toda dirección escénica es a lograr *la unidad* del espectáculo, evitando que predominen aspectos secundarios, como también a alcanzar un estilo bien definido, en lo posible acorde con el del texto teatral.

3. Por último toda dirección pretende que el espectáculo logre la mayor receptibilidad y comunicación posibles con el público

al que va dirigida la obra. La preocupación por facilitar la *comunicación*, en estrecho contacto con la teatralidad, ha conducido a innovaciones en la escena y en el edificio teatral tales como decorados funcionales, transformación del escenario de rígido en móvil, utilización de discos giratorios y de carros rodantes, prolongación del proscenio, etc. Además ha preocupado sobre manera la relación actor-espectador, ya sea metiendo prácticamente al público dentro del espectáculo o bien, al contrario, separándolo para que tome la debida distancia que le permita criticar y razonar. Stanislavski, Brecht, Grotowsky, entre los más conocidos, todos ellos directores que se han preocupado fundamentalmente de esta relación según su particular óptica.

Capítulo VI/ *Aspectos de la Dirección Escénica*

En toda puesta en escena hay dos aspectos inseparables, como la forma del contenido, pero que por claridad didáctica se los separa en *aspecto plástico y aspecto psicológico.*

La puesta en escena plástica considera todos los elementos visuales y sonoros que aparecen en el espectáculo. Comprende:

a. La composición externa del juego de los actores, actitudes, gestos y desplazamientos.

b. El acompañamiento plástico del espectáculo, tales como la escenografía, trajes, maquillaje y luces.

c. La música de escena y la orquestación de los diferentes ruidos: viento, mar, fuego, gritos y sonidos diversos.

La puesta en escena psicológica se refiere fundamentalmente a la vida interior del espectáculo. Comprende:

a. La composición interna y caracterización de cada uno de los personajes.

b. Las relaciones entre los personajes. Las intenciones. Las pausas llenas de significación a que da lugar esta relación. Lo que no se dice, pero que se da a entender. En suma, lo que se conoce como subtexto.

c. El ritmo, o sea el movimiento vital, interno, de cada personaje y del espectáculo todo.

Ambos aspectos existen, o deben existir, en todo montaje. Erradamente suele considerarse como puesta en escena sólo a la plástica. Muchas veces se habla de buena o mala dirección

refiriéndose exclusivamente al aspecto externo del espectáculo. Y es la puesta en escena psicológica la más delicada, la que mayor preocupación merece del director.

La puesta en escena de una obra *surge de la obra misma*, que debe ser analizada sin prejuicios, sin esquemas previos. De su estudio, el director concluirá qué aspecto de la puesta en escena predominará en su montaje. Por norma general en una farsa o en un entremés predominará la plástica. Lo mismo en una obra musical. En cambio en un drama realista se supone que la puesta en escena psicológica tendrá mayor importancia, naturalmente sin desmedro de su otro aspecto.

Capítulo VII/ *Relación de la puesta en escena con el lugar de representación*

Acostumbramos considerar el edificio teatral según los cánones que se fijaron hace cuatro siglos. Y si un grupo de aficionados logra acondicionar o construir una sala, casi siempre respeta esos cánones. De inmediato separará dos lugares específicos: el escenario y la sala para los espectadores, enfrentando al uno con la otra; más aun, remarcando la división por medio de un marco cerrado por el telón. Quedan así por un lado la "mágica caja de ilusiones" y por el otro lado el público.

Generalmente se sigue construyendo así, porque parecería indicarlo la tradición y la rutina. ¿Pero acaso esa tradición es una "ley" escénica? De ninguna manera. Se remonta apenas al renacimiento italiano. En aquel momento se fijó el alejamiento del público con el actor, estableciéndose una frontera rígida entre el mundo real del espectador y el mundo ficticio de la representación.

Pero resulta que en los teatros griego y romano, donde se representaron las monumentales tragedias; en el teatro medieval con sus autos, misterios y farsas; en los corrales españoles, donde se vieron la obras cumbres de los siglos de oro; en el teatro isabelino, donde floreció el genio de Shakespeare; también en los teatros orientales, en todos ellos se buscó precisamente lo contrario, vale decir: *la proximidad del actor con el espectador.*

En tales períodos histórico-teatrales ninguna barrera, salvo la mayor altura del escenario para la comodidad visual del público, separaba a los intérpretes de la multitud. Entre ambos grupos se buscaba establecer una comunión, rodeando para ello el público por tres de sus lados al escenario. De este modo los

actores se destacaban en toda su dimensión y no aparecían como las figuras móviles de un cuadro, como ocurre con la caja escénica a la italiana

Es por eso que actualmente, y buscando una más auténtica y antigua tradición, se tiende a romper el ilusionismo de la caja mágica, haciendo avanzar el escenario hacia el público por medio de proscenios, espolones, etc., creándose una nueva arquitectura escénica que permita más cabalmente la relación actor-espectador, restableciéndose aquel viejo principio de que el espectador rodee gran parte del tablado, de que el actor no se halle separado de aquel por ningún obstáculo que sugiera división espacial.

Pero como ocurre que el director escénico debe trabajar aun, en la mayoría de los casos, para escenarios a la italiana, tendrá que acomodar su puesta en escena a este marco, en que los espectadores se presentan ante *un solo frente* del escenario. Distinto sería su enfoque si dispusiera de otro tipo de escenarios, que le permitieran más de un frente, o si el público rodeara totalmente el espectáculo como en la arena de un circo. Desde luego en este caso desaparecería una serie de convencionalismos necesarios para el teatro frontal, como lo son por ejemplo la clásica posición 3/4; también la exageración en gestos y voz, motivados por la distancia, tenderían a aminorar. El punto de vista del director ya no sería el frontal sino, como afirma Margo Jones, el de arriba hacia abajo para contemplar la escena, única forma que le permitiría verla desde todos sus ángulos al mismo tiempo. *(Ver documento no. 1)*

El conocimiento histórico de otras maneras de enfocar el lugar teatral suele ser muy estimulante, pues se siente como innecesaria la urgencia que siempre aqueja a los conjuntos en cuanto a contar con un local tradicional para realizar sus representaciones, como de carecer de elementos escénicos considerados falsamente como indispensables.

Basados en una *auténtica tradición* nos atrevemos a decir: son innecesarios telón, bambalinas, parrilla, reflectores y hasta escenario. Basta con un *tabladillo* levantado a medio metro del

suelo, adosado a cualquier pared de un salón o de un patio, o si se quiere en el centro del mismo (en cuyo caso se hace innecesario hasta el tabladillo) para que se realice una representación teatral que puede resultar mucho más interesante que la efectuada en un teatro tradicional a la italiana con todos sus elementos.

La relación de la puesta en escena con el lugar de la representación implica también el hecho de que las obras se han escrito en función de un escenario determinado. En cada época los autores han tenido ésto en cuenta. Así se entiende en gran medida la rapidez cinematográfica de las obras de Shakespeare, cuando sabemos que el dispositivo del escenario isabelino permitía y condicionaba hasta cuatro lugares de acción simultáneos.

Por eso el director debe tomar en consideración el dispositivo escénico en el cual una obra, no contemporánea, fue montada. No con la finalidad de copiar ese dispositivo, sino más bien como fuente de inspiración para los problemas de montaje, solucionables dentro de su original concepción.

El hecho anotado explica el por qué resultan tan significativos los montajes de obras clásicas o antiguas en restos y monumentos de otras épocas, mejor aun si son correspondientes. Una obra griega puesta en un anfiteatro o un misterio medieval situado ante el pórtico de una catedral adquieren de inmediato la atmósfera que difícilmente se logra al montarse en otro lugar. El marco histórico interviene allí con un valor mayor que el que tendría la mejor de las escenografías, por la estrecha consonancia y armonía que se suscita entre la obra y el lugar de su representación.

Capítulo VIII/ *Condiciones del Director Escénico*

Uno de los mayores problemas que se presenta a las agrupaciones noveles es el de contar con la persona adecuada para que tome a su cargo la dirección escénica. Por muy sencilla que la obra sea, surgen dificultades en la organización del juego escénico que requiere de conocimientos del que muchas veces se carece.

Pero si hay voluntad de llevar al cabo el montaje y se carece de posibilidades de llamar o contratar a alguien especializado, se suele escoger al más aparente dentro del conjunto, ya sea porque ha visto mucho teatro, ha leído o simplemente tiene condiciones de líder. Y en muchos casos, con la decidida colaboración de todo el elenco, se llega a producir un espectáculo interesante y digno.

Moussinac afirma que un director debe tener conocimientos generales y conocimientos particulares, tanto de orden teórico como técnico. [1]

En el rubro de conocimientos generales se engloba la necesidad de que posea *una cultura lo más amplia posible*. Particularmente debe estar familiarizado con el aspecto literario del teatro, en especial de sus períodos representativos. Que posea también conocimientos generales de otras artes, como ser las plásticas, musicales, algo de danza y también de cine. En suma, que tenga *gusto y conocimiento artístico*.

En cuanto a los conocimientos particulares, un director debe conocer a fondo, teórica y prácticamente, los diversos *elementos de la representación*, como lo es todo lo relacionado con esceno-

1 León Moussinac. *"Tratado de puesta en escena"*.

grafía, iluminación, maquillaje, vestuario, accesorios, etc. Debe conocer todos los recursos del escenario. Y por supuesto, debe *saber cuanto sea posible del trabajo del actor*, para poder guiarlo, darle en todo momento indicaciones útiles sobre la composición de su personaje y obtener así el máximo rendimiento teatral.

A lo que indica Moussinac agregaríamos que todo director debe tener *experiencia vital*, vale decir amplio conocimiento de las múltiples manifestaciones del ser humano, mejor aún como experiencia personal, directa. Esto, unido a los conocimientos generales en otros terrenos de la cultura, se irá a archivar a su subconsciente, sirviéndole de base y de inspiración futura en su trabajo teatral.

También es muy importante que conozca la *psicología del público* al cual dirigirá el espectáculo. De hecho el director es como un representante del público, materializado en el hecho mismo de ser el primer espectador. Tiene un papel de enlazador, de intermediario entre el público y el espectáculo. Por eso es tan necesario que, distanciándose de la creación de la que es el motor, mire con el ojo crítico de un buen espectador ajeno a la realización del espectáculo. Y si no conoce el público para el cual trabaja, ese ojo crítico estará divorciado de la realidad. Por ende el papel de "casamentero" del director habrá fracasado.

Cabe insistir en una cualidad fundamental de la que no puede estar ausente un director, si quiere significar algo como artista: *la imaginación creadora*. Si esta cualidad está en desmedro, el director nunca pasará más allá de ser un buen técnico, en el mejor de los casos. Se necesita tener una alta dosis de imaginación, como también de intuición, para elevar la participación directoral a algo más que buena organización.

Por último creemos indispensable que el director, para ser tal, esté preocupado por *la realidad de su época y de su país*. No cabe el que la ignore, encerrándose en una anacrónica torre de marfil. Debe, en alguna forma, participar. Y si es activamente, mejor. Como dice el maestro Stanislavski: "Pero ahora creo que el papel del director se hace cada vez más complejo. La política es un aparte integral de nuestras vidas ahora. Esto significa que

el horizonte del director abarca la estructura del gobierno, los problemas de nuestra sociedad. Esto significa que nosotros los directores de teatro, tenemos mucha mayor responsabilidad y debemos desarrollar una manera más amplia de pensar. Un director no debe reducir su papel al de simple médium entre el autor y el público. No puede limitarse a ser una comadrona ayudando al parto de la representación. El director debe ser independiente en su modo de pensar y debe despertar con su trabajo las ideas necesarias a la sociedad contemporánea". [2]

Como puede apreciarse, son muchas las condiciones exigibles al director escénico. Y es lógico que así sea, desde el momento en que es el responsable del espectáculo. Claro que en el teatro ocurre muchas veces lo que en el fútbol: cuando el equipo gana, se dice que es por la calidad de los jugadores; si pierde, es por culpa del entrenador. Y un entrenador, como un director de orquesta o un director escénico, no se improvisan. Su preparación es larga, tediosa, exigente y finalmente muchas veces no se compensan, ni material ni espiritualmente, los sacrificios efectuados.

2 Nicolai M. Gorchakov. *"Las lecciones de 'Regisseur' de Stanislavski"*.

Capítulo IX/ *Tipos de Directores*

A pesar de ser muy variada la fauna de este "antropomorfo o antropoide mamífero, eminentemente adaptable que vive bajo toda forma de materiales dramáticos" como dice jocosamente Jouvet, podemos agrupar en dos tipos extremos a los directores escénicos, según su personalidad y manera de actuar con su elenco: el *director-tirano* y el *director-sugerente* (o democrático). Naturalmente que entre ambos hay todo un abanico de posibilidades.

El director-tirano se considera así mismo como el único creador del espectáculo y por tanto su autoridad debe ser indiscutible. Los actores en sus manos se transforman en muñecos maleables, manejados rigurosamente, marcados al centímetro en sus desplazamientos, colocaciones, actitudes, ritmos, pausas, tonos de voz, acentuación, etc., no dejándoseles en buena cuenta posibilidad de creación personal. Para este tipo de director cualidades máximas del actor son obediencia, la capacidad de imitación (de él) y la buena memoria para recordar todas y cada una de las indicaciones que se le haga.

Igual actitud tiene el director-tirano con los demás colaboradores escénicos. Llega incluso a dibujar y pintar la escenografía (al menos los bocetos), los trajes, dispone todo el aparataje lumínico e inclusive compone la música, si es que está capacitado para ello. Más que colaboradores lo que pretende es tener servidores.

Cuando este tipo de director es un artista y no simplemente un ególatra autoritario, consigue excelentes montajes, a menudo llevados más hacia lo formal, hacia el "gran espectáculo", ajeno a la obra misma. Es por eso que por lo general arremeten contra

él los autores dramáticos, afectados por la interpretación que da de las obras, criticando el hecho de que se sacrifique lo esencial ante lo accesorio. Pero en cambio es defendido, en especial por directores y teóricos quienes han sobrevalorado el papel del director en sí, nominándolo "el verdadero artista del teatro, el salvador del teatro" (Gordon Craig) o bien llegando a considerar que "el director es el teatro mismo" (Gemier).

En cuanto al otro tipo, el director-sugerente, éste actúa como la antítesis del anterior. En lugar del "haz ésto" emplea el "¿qué te parece si..?". Trabaja en base a sugerencias. Su marcación no es rígida, al contrario, de gran flexibilidad y aparece como surgiendo de los propios actores, dándoles oportunidad a que expresen su creatividad, aceptando de buen grado contribuciones al montaje. Igual actitud tiene con los técnicos.

No debe confundirse este tipo de directores con los influenciables, carentes de personalidad, inseguros. O con los simplemente flojos, que arman el espectáculo sólo durante los ensayos. No, el director-sugerente tiene una clara visión de lo que se va a realizar, a menudo esquemas del montaje perfectamente estudiados. Su habilidad concertante está en el tratamiento que emplea para llegar a ese montaje, creando un clima de cordialidad y colaboración, en que todos se sienten partícipes dando lo más que pueden de sí. Es realmente el vocero del grupo.

Puede que la realización final de un director-sugerente no sea tan brillante como la de un tirano, pero indiscutiblemente conseguirá transmitir un mayor calor humano que éste, cuyos espectáculos suelen resentirse de frialdad un tanto mecánica. *(Ver documento No. 2)*

Capítulo X/ *Lo fundamental en la Dirección Escénica: el trabajo con el actor*

Un director puede mostrar insuficiencia de conocimientos y de experiencia en el campo técnico del montaje escénico, es decir todo lo que se refiere a escenografía, luces, etc., pero en lo que sí debe tener plena seguridad es en su relación y tratamiento con el actor. Al fin y al cabo con buenos colaboradores plásticos quedará salvada aquella insuficiencia. Pero nada lo salvará y no merecerá el apelativo de director escénico quien no conozca a fondo los problemas de actuación, puesto que, y nunca está demás repetirlo, *el actor es el elemento sustantivo del teatro.*

Si consideramos la relación actor-director conforme a los dos tipos de directores que hemos enunciado, para el director-tirano esta relación es de carácter medieval: la del amo al siervo. Le interesa el *cuerpo* del actor como instrumento para tocar en él, pero no el instrumentista que también es el actor. No, el único instrumentista debe ser el director. Y mejor será el actor cuanto más precisamente consiga lo que marque el director, cuanto más obediente sea. ¿Constituye ésta una relación positiva? Ateniéndonos a los resultados del espectáculo, diríamos que sí, puesto que se logra una precisión, una limpieza, un buen nivel de actuación que justificaría plenamente al director-tirano.

Pero, ¿y el actor? Ocurre que a menudo, convertido en instrumento, pierde o agota su capacidad creativa. Y a pesar de que aparezca como extraordinario en la producción del director-tirano, su trabajo muchas veces no es más que el reflejo de éste. Y ocurre que si le toca intervenir en otra obra cuyo director no sea del tipo tiránico, puede encontrarse desoladoramente perdido, requiriendo con angustia del apoyo directoral hasta en la solución

de mínimos problemas escénicos. Sin mano firme señalándole todo, se siente desamparado, desnudo. Quiere decir que se ha convertido en un instrumento sin instrumentista.

Sin embargo como que a veces se hace necesario para un director el tener que adoptar el método tiránico, por más que no esté acorde con su temperamento ni con sus convicciones el emplear tal modalidad. Nos referimos al hecho concreto de que cuente con un *elenco inexperto* y ante la urgencia imperiosa de tener que montar una obra en *plazo breve*. Ante circunstancias tales sólo con órdenes muy precisas y marcación rigurosa llevará a cabo la tarea. La premura de representación justifica la aplicación de este método. Si no hay reciprocidad creativa, además, ¿qué clase de colaboración puede haber? La verdadera colaboración se logra con igualdad de experiencias y en el caso indicado habría un abismo entre actor y director.

Es comprensible entonces que con grupos de aficionados en que muchas veces los actores no saben ni pararse en el escenario, se precise del director-tirano. Especialmente cuando el director no puede convertirse en profesor de actuación, que sería lo más adecuado.

Disponiendo de un elenco preparado es posible la verdadera colaboración creativa que exige el director-sugerente. Para éste son las facultades creativas del actor primordiales y no solamente el instrumento corporal. Su método de trabajo consistirá en despertar, alentar y desarrollar todas las potencialidades del actor. Movimientos e intenciones pueden cambiar ante propuestas atinadas del actor que descubrirá cosas que pueden haber sido pasadas por alto. Y el director, sin sentirse menoscabado en su autoridad, aceptarlas con entusiasmo, aunque no sigan estrictamente el esquema original.

El director-insinuante es mucho *más lento* en el proceso de la preparación de una obra. Y si no consigue verdadera colaboración, también menos efectivo. Resulta pues poco propicio para aquellos conjuntos que requieran de resultados inmediatos. Exige también mayor laboriosidad y esfuerzo de parte del director.

Capítulo IX/ *Tipos de Directores*

A pesar de ser muy variada la fauna de este "antropomorfo o antropoide mamífero, eminentemente adaptable que vive bajo toda forma de materiales dramáticos" como dice jocosamente Jouvet, podemos agrupar en dos tipos extremos a los directores escénicos, según su personalidad y manera de actuar con su elenco: el *director-tirano* y el *director-sugerente* (o democrático). Naturalmente que entre ambos hay todo un abanico de posibilidades.

El director-tirano se considera así mismo como el único creador del espectáculo y por tanto su autoridad debe ser indiscutible. Los actores en sus manos se transforman en muñecos maleables, manejados rigurosamente, marcados al centímetro en sus desplazamientos, colocaciones, actitudes, ritmos, pausas, tonos de voz, acentuación, etc., no dejándoseles en buena cuenta posibilidad de creación personal. Para este tipo de director cualidades máximas del actor son obediencia, la capacidad de imitación (de él) y la buena memoria para recordar todas y cada una de las indicaciones que se le haga.

Igual actitud tiene el director-tirano con los demás colaboradores escénicos. Llega incluso a dibujar y pintar la escenografía (al menos los bocetos), los trajes, dispone todo el aparataje lumínico e inclusive compone la música, si es que está capacitado para ello. Más que colaboradores lo que pretende es tener servidores.

Cuando este tipo de director es un artista y no simplemente un ególatra autoritario, consigue excelentes montajes, a menudo llevados más hacia lo formal, hacia el "gran espectáculo", ajeno a la obra misma. Es por eso que por lo general arremeten contra

él los autores dramáticos, afectados por la interpretación que da de las obras, criticando el hecho de que se sacrifique lo esencial ante lo accesorio. Pero en cambio es defendido, en especial por directores y teóricos quienes han sobrevalorado el papel del director en sí, nominándolo "el verdadero artista del teatro, el salvador del teatro" (Gordon Craig) o bien llegando a considerar que "el director es el teatro mismo" (Gemier).

En cuanto al otro tipo, el director-sugerente, éste actúa como la antítesis del anterior. En lugar del "haz ésto" emplea el "¿qué te parece si..?". Trabaja en base a sugerencias. Su marcación no es rígida, al contrario, de gran flexibilidad y aparece como surgiendo de los propios actores, dándoles oportunidad a que expresen su creatividad, aceptando de buen grado contribuciones al montaje. Igual actitud tiene con los técnicos.

No debe confundirse este tipo de directores con los influenciables, carentes de personalidad, inseguros. O con los simplemente flojos, que arman el espectáculo sólo durante los ensayos. No, el director-sugerente tiene una clara visión de lo que se va a realizar, a menudo esquemas del montaje perfectamente estudiados. Su hábilidad concertante está en el tratamiento que emplea para llegar a ese montaje, creando un clima de cordialidad y colaboración, en que todos se sienten partícipes dando lo más que pueden de sí. Es realmente el vocero del grupo.

Puede que la realización final de un director-sugerente no sea tan brillante como la de un tirano, pero indiscutiblemente conseguirá transmitir un mayor calor humano que éste, cuyos espectáculos suelen resentirse de frialdad un tanto mecánica. *(Ver documento No. 2)*

Capítulo X/ *Lo fundamental en la Dirección Escénica: el trabajo con el actor*

Un director puede mostrar insuficiencia de conocimientos y de experiencia en el campo técnico del montaje escénico, es decir todo lo que se refiere a escenografía, luces, etc., pero en lo que sí debe tener plena seguridad es en su relación y tratamiento con el actor. Al fin y al cabo con buenos colaboradores plásticos quedará salvada aquella insuficiencia. Pero nada lo salvará y no merecerá el apelativo de director escénico quien no conozca a fondo los problemas de actuación, puesto que, y nunca está demás repetirlo, *el actor es el elemento sustantivo del teatro.*

Si consideramos la relación actor-director conforme a los dos tipos de directores que hemos enunciado, para el director-tirano esta relación es de carácter medieval: la del amo al siervo. Le interesa el *cuerpo* del actor como instrumento para tocar en él, pero no el instrumentista que también es el actor. No, el único instrumentista debe ser el director. Y mejor será el actor cuanto más precisamente consiga lo que marque el director, cuanto más obediente sea. ¿Constituye ésta una relación positiva? Ateniéndonos a los resultados del espectáculo, diríamos que sí, puesto que se logra una precisión, una limpieza, un buen nivel de actuación que justificaría plenamente al director-tirano.

Pero, ¿y el actor? Ocurre que a menudo, convertido en instrumento, pierde o agota su capacidad creativa. Y a pesar de que aparezca como extraordinario en la producción del director-tirano, su trabajo muchas veces no es más que el reflejo de éste. Y ocurre que si le toca intervenir en otra obra cuyo director no sea del tipo tiránico, puede encontrarse desoladoramente perdido, requiriendo con angustia del apoyo directoral hasta en la solución

de mínimos problemas escénicos. Sin mano firme señalándole todo, se siente desamparado, desnudo. Quiere decir que se ha convertido en un instrumento sin instrumentista.

Sin embargo como que a veces se hace necesario para un director el tener que adoptar el método tiránico, por más que no esté acorde con su temperamento ni con sus convicciones el emplear tal modalidad. Nos referimos al hecho concreto de que cuente con un *elenco inexperto* y ante la urgencia imperiosa de tener que montar una obra en *plazo breve*. Ante circunstancias tales sólo con órdenes muy precisas y marcación rigurosa llevará a cabo la tarea. La premura de representación justifica la aplicación de este método. Si no hay reciprocidad creativa, además, ¿qué clase de colaboración puede haber? La verdadera colaboración se logra con igualdad de experiencias y en el caso indicado habría un abismo entre actor y director.

Es comprensible entonces que con grupos de aficionados en que muchas veces los actores no saben ni pararse en el escenario, se precise del director-tirano. Especialmente cuando el director no puede convertirse en profesor de actuación, que sería lo más adecuado.

Disponiendo de un elenco preparado es posible la verdadera colaboración creativa que exige el director-sugerente. Para éste son las facultades creativas del actor primordiales y no solamente el instrumento corporal. Su método de trabajo consistirá en despertar, alentar y desarrollar todas las potencialidades del actor. Movimientos e intenciones pueden cambiar ante propuestas atinadas del actor que descubrirá cosas que pueden haber sido pasadas por alto. Y el director, sin sentirse menoscabado en su autoridad, aceptarlas con entusiasmo, aunque no sigan estrictamente el esquema original.

El director-insinuante es mucho *más lento* en el proceso de la preparación de una obra. Y si no consigue verdadera colaboración, también menos efectivo. Resulta pues poco propicio para aquellos conjuntos que requieran de resultados inmediatos. Exige también mayor laboriosidad y esfuerzo de parte del director.

Muchas veces en el montaje de una pieza se hace necesario *combinar ambos métodos*, debido a la heterogeneidad de los integrantes. Hay actores de escasa creatividad, pero con instrumento adecuado para determinado papel, a quienes hay que marcarles todo. En cambio otros se perjudicarían con tal método. De ahí la necesidad de que el director conozca previamente a los actores, sus posibilidades y defectos, a menos de que se trate de un director invitado o contratado, en cuyo caso tendrá que proceder cuidadosamente en elección del reparto, como se indicará más adelante. En todo caso sacamos como conclusión que no es sólo cuestión de tipología lo referente a tirano y sugerente, sino que también se convierte en una verdadera metodología en el fundamental tratamiento y relación actor-director.

Capítulo V *La elección de la Obra*

No siempre tiene el director la oportunidad de elegir la obra que dirige, especialmente en el teatro profesional. Más bien es en los grupos vocacionales, independientes o de aficionados donde tiene más posibilidades de proponer y dirigir una obra cuya lectura le haya entusiasmado. Por supuesto que no basta con el entusiasmo. Hay una serie de puntos que debe considerar antes de encarar el montaje.

En primer lugar debe tomar en cuenta *el elenco* con el que cuenta y también, muy honestamente, *su propia capacidad*. Nadie negará que montar Hamlet es empresa plausible, como el que todo actor ambicione interpretar el personaje, pero si se dispone de un elenco integrado por personas que después de trabajar todo el día en oficinas o fábricas sacrifica horas de la noche en su afición por el teatro, pretender montar una obra de tal calibre convierte la empresa de plausible en ridícula.

Enseguida debe considerar en forma muy especial *el público* que presumiblemente asistirá las representaciones. En el caso del conjunto teatral de una empresa no es difícil suponerlo: sin duda estará formado por los trabajadores y sus familiares, más la comunidad cercana a la empresa. Conocido este punto, se rechazarán obras que el público no está preparado para comprender, por su grado cultural y aficiones. Lo que no quiere decir que haya que ponerse a la altura de un público inculto presentando sainetes chabacanos. Al contrario, siempre debe propenderse a *elevar el nivel cultural* de ese público, pero con obras que lo diviertan y emocionen, que les cree la necesidad de volver nuevamente a espectar una obra de teatro. Mala labor sería la de alejarlo con obras que no estén a su alcance, por muy excelentes que sean.

A continuación debe considerar *el costo* probable del montaje. Cierto es que con ingenio se pueden suplir deficiencias económicas, pero si se requiere de elementos costosos, y no hay forma de adquirirlos, más vale olvidarse de tales o cuales obras. Sin embargo muchas veces al aficionado entusiasta no lo amilanan dificultades de este orden y consigue salir adelante a base de empeño, decisión y audacia.

Por último es muy importante para el director que tiene la oportunidad de elegir una obra, que ésta *no choque con la filosofía del grupo*, actuante y espectante. No se concibe que un grupo confesional, por poner el caso, represente una obra que ataque los fundamentos de su doctrina. O que un grupo de avanzada política presente una obra reaccionaria. (Salvo que se monten en forma claramente crítica, para que se reaccione en forma contraria a la tesis de la obra).

Teniendo en consideración estos cuatro puntos esenciales, la elección definitiva de la obra a montar queda encerrada en determinados parámetros. Pero aun hay algunos aspectos importantes a tomar en cuenta: *¿En qué lugar* o lugares se llevarán a cabo las representaciones? Si se requiere de cambios escénicos, ¿pueden hacerse con rapidez? Si hay necesidad de disponer zonas de actuación, ¿hay suficientes y adecuados elementos de iluminación como para conseguir los efectos requeridos?

Muy conveniente es también considerar *el envejecimiento* de una obra, o sea que ya no corresponda a una apetencia actual. Y es así que obras de hace 20 ó 30 años atrás que fueron muy exitosas, pueden fracasar rotundamente en la actualidad. A la inversa, el fracaso o menosprecio de hace algunos años puede cambiar radicalmente. Quiere decir que esas obras se adelantaron a su momento. Y es así como se "descubren" autores que habían pasado desapercibidos. O se revalorizan otros que estaban en el olvido. Es un legítimo orgullo para el director escénico contribuir a su rehabilitación.

Todo este cúmulo de factores incidirá y decidirá finalmente la definitiva elección de la obra que se va a montar.

Capítulo II/ *El estudio de la Obra*

A. Lecturas

El montaje de la obra comienza para el director desde la despreocupada pero atenta lectura inicial. Al cabo de ella, sabe *si le gusta* la pieza y *si se siente capaz* de escenificarla.

A veces ocurre que no es obra de su agrado, pero tiene que emprender la tarea por imperativos económicos o de otro orden. Si quiere realizar un buen trabajo, debe esforzarse por llegar a amarla, única manera de conseguir un buen fin y labor grata. De otro modo el montaje será un suplicio que agotará sus dotes creadoras. También la dirección escénica es un acto de amor.

En la lectura inicial el director capta, además del argumento y la temática, las ideas primordiales, los personajes y hasta puede visualizar escénicamente algunos momentos. Esta impresión primera es importante, porque tiene la frescura y el interés de lo desconocido y se graban elementos que después difícilmente cambiarán.

Para conseguir la completa visualización de la obra deben realizarse varias lecturas, dejando un cierto lapso entre ellas para recibir nuevas impresiones. Este *conseguir la visualización* de la pieza es fundamental. Por algo se dice que la primera representación se realiza en la cabeza del director escénico. Y ésto implica que no sólo vea, sino también "escuche" las voces, sonidos, ritmos.

El autor suele ayudar con acotaciones, describiendo los ambientes, indicando las entradas y salidas de los personajes, los movimientos e inclusive a veces hasta sus estados de ánimo y

la manera como responden a sus interlocutores. Los autores clásicos prácticamente no colocaban acotaciones. En cambio muchos modernos abundan a ellas, para que no haya la menor duda en cuanto a sus intenciones. Ejemplos notorios son O'Neill y Bernard Shaw. A veces las acotaciones llegan a constituir una carga que limitan y condicionan hacia una exclusiva forma de realización escénica. Por ello es conveniente *considerar*, pero *no tomar demasiado en cuenta* las acotaciones. Algunos directores las tachan desde la primera lectura. *(Ver documento No. 3)*

B. Conocimiento del autor

Tres posibilidades aparecen con respeto al autor de la pieza a montar: no contemporáneo; contemporáneo, pero que no vive en el lugar donde se escenificará la obra; y contemporáneo en tiempo y lugar.

En cualquier caso, además, de las lecturas de la obra, el director necesita conocer otras obras del autor para empaparse de su *temática y estilo*. Y si el autor ha escrito en otros géneros, como novelas, cuentos, poemas o ensayos, resulta conveniente conocer esa producción. Luego el director precisa conocer *estudios críticos* que se hayan hecho sobre el autor y en especial de la obra en preparación. Es lógico suponer que si el autor es de renombre, el fardo de documentos a revisar puede ser voluminosó. Con esto se pretende no una inútil erudición, sino la necesidad de que el director, como intérprete de ese autor, sepa cuanto pueda del creador de la obra, desde su biografía hasta sus concepciones y método de trabajo, justamente para conseguir una mejor interpretación.

Con autor no contemporáneo se necesita conocer además la época histórica en que vivió, las características de su sociedad, el lugar que ocupaba en ella, la aceptación o rechazo de parte de sus contemporáneos, si se adelantó a su época o es un fiel reflejo de ella, etc. Conveniente resulta la utilización de documentos gráficos, como ilustraciones, posturas, esculturas, para tener una *idea plástica* de la época en que vivió el autor.

Toda esta información contribuirá a darle al director una clara visión del autor y su época, con la finalidad de que capte mejor al hombre y su medio, alejándolo así del peligro de improvisaciones sin base. Podría aparecer este estudio como trabando la imaginación creadora del director y como impidiéndole una inspiración libre, pero es una falsa impresión. Antes bien, su inspiración tomará más vuelo y sobre bases más firmes, seguro de que no traicionará la obra que va a montar.

Con el autor contemporáneo habría una aparente mayor facilidad, en especial si también es contemporáneo del lugar en que se montará la pieza, pudiéndose cambiar ideas y contar con su cooperación, modificando inclusive partes del texto por alguna necesidad escénica, como se verá más adelante.

C. Análisis de la obra

1. Contenido

Con las lecturas repetidas se conocen, además del argumento y la temática, las intenciones que tuvo el autor. Puede haberse colocado en plan de moralista o censor de costumbres, caracteres o sistemas. Puede haber planteado una tesis determinada, psicológica, filosófica o política. O simplemente pretendió divertir y nada más. Esto es lo que se analiza en el contenido de la obra.

Para una mejor sistematización son muy valiosas las tres preguntas que formulara Goethe: *¿Qué trata de hacer el artista? ¿Lo ha hecho bien? ¿Merece hacerse?*

Resulta perogrullesco decir que el director debe entender lo que dice el autor, para que en los actores y posteriormente en el público no quede dudas acerca del significado de la otra. Sin embargo en más de algunas oportunidad nos hemos encontrado con directores que no entendían la obra que ponían en escena. Es cierto que hay algunas que permiten interpretaciones antagónicas. Pero el director debe tomar posición. Preferible es tener una interpretaciones equivocada que no tener ninguna. El director debe tratar de descubrir *la premisa* (propósito, o superobjetivo como decía Stanislavski) de la pieza, su idea central, en buena

cuenta la semilla. La premisa es la fuerza motriz que origina la obra. Toda buena obra tiene una premisa bien formulada, implícita. Si careciese de ella sería como si careciese de meta, de finalidad. Y si tuviese más de alguna, sería necesariamente confusa, como caminando en dos direcciones al mismo tiempo. En caso tal el director debe poner énfasis en una de ellas, salvo que por fidelidad al autor caiga también en la confusión. [1]

La respuesta a la segunda pregunta, referida a la técnica, será considerada en el estudio de la construcción dramática, que va a continuación.

En cuanto a la última, implica un juicio de valor en gran parte de carácter subjetivo. El merecer o no la pena depende de muchos factores, tales como su universalidad, calidad humana o artística, si propende a un enriquecimiento espiritual o plantea un problema interesante, si tiene personajes vitales y si es oportuna para el momento actual.

2. *Construcción*

a) Formal

Se refiere a la estructura física de la obra, en especial a su división en *actos, cuadros y escenas*. Generalmente las obras de espectáculo completo son de tres actos, aunque actualmente existe la tendencia a dividirlas en dos partes, dejando un solo intermedio. En caso de mayores divisiones, como son las obras en cinco actos (que implicarían cuatro intermedios), el director debe estudiar el unir actos para evitar el cansancio del espectador, a la vez que su desligación obligada de la acción dramática. Si no es posible, establecer al menos una separación mínima como puede serlo un apagón o la caída del telón sin encender la sala. La cosa es evitar que el público esté contínuamente entrando y saliendo.

1 Ejemplos de premisas según Lajos Egri, en su obra *"Cómo escribir un drama"*: Romeo y Julieta: *"Un gran amor supera aun a la muerte"*; Macbeth: *"La ambición cruel conduce a su propia destrucción"*; Espectros: *"Las culpas de los padres recaen sobre los hijos"*. Otelo: *"Los celos lo destruyen a él y al objeto de su amor"*.

Los cuadros son cambios de tiempo o de lugar dentro de un acto. En principio implican también la caída del telón o apagón.

Las escenas son fragmentos de la obra que están determinados por la entrada o el mutis de los personajes. [1]

Estas divisiones externas, formales de la obra, ayudan también para el establecimiento de los ensayos. El director indica que se pasarán tales o cuales escenas, según la tablilla de ensayos que se establezca. Muy útil resulta el numerar cada uno de los parlamentos, que es cada una de las réplicas de los personajes, cosa que ayuda a ubicar rápidamente dichas réplicas.

b. Interna

Bastante tradicionalmente se considera que una obra teatral requiere de tres etapas: *exposición, nudo y desenlace*. En especial dentro del llamado teatro "dramático". [2]

La exposición es como la presentación general del ambiente y los personajes de manera que el espectador se ubica dentro del mundo a que lo conduce el autor. Pero no es sólo una introducción, sino que ahí se establecen las líneas del desarrollo dramático, se conocen las fuerzas en pugna que desarrollarán la acción por medio del *conflicto*. No hay reglas que determinen la duración de la exposición. Sin embargo suele durar hasta la mitad del primer acto (en una obra de tres) o hasta cerca del final del mismo.

El director debe cuidar que la realización escénica de la exposición sea clara, que ningún punto clave pase desapercibido por el público. El comienzo de la obra debe ser marcado con cierta intensidad, por los efectos prácticos de que el público termine

1 *Mutis* es la salida de un personaje. *"Hacer mutis por el foro"*, significa que el personaje sale por el fondo del escenario.

2 En este Tratado elemental de dirección nos referiremos exclusivamente al teatro *"dramático"*, cuyas bases teóricas fueron sentadas por Aristóteles. En oposición a este teatro *"aristotélico"* surge el teatro *"épico"*, que a pesar de ser también de antigua trayectoria, encuentra sus bases fundamentadas en Bertolt Brecht. Pese al impacto decisivo que tiene lo épico en el teatro actual, la mayoría de las obras siguen siendo dramáticas, aunque cada vez con mayor influencia épica.

de acomodarse y entre a participar en el mundo ficticio que se le presenta.

El nudo es el establecimiento de la situación dramática, el conflicto en movimiento, con lo que se busca el interés del público por saber qué irá a suceder. Generalmente el nudo implica un choque o crisis del personaje protagónico. Desde el punto de vista del desarrollo de la obra se presentan tres tipos de conflicto: estático, creciente y a saltos, según el avance que presente. Y desde el punto de vista del protagonista también hay tres clases: conflicto del hombre contra otro hombre, del hombre consigo mismo y del hombre contra su medio ambiente o contra las fuerzas de la naturaleza.

El momento álgido del nudo es o que se llama *clímax* principal. Toda la trama está conducida en dirección al clímax y a él convergen las intenciones fundamentales y emotivas de la obra. En su trabajo preparatorio el director debe tener siempre presente el clímax principal. Decimos principal porque en toda obra hay numerosos clímax. Hay clímax en *cada acto* e inclusive en *cada escena*. Por regla general el clímax principal se encuentra *hacia el final* de la obra.

La construcción interna semeja entonces el relieve de una cordillera, donde sobresalen los clímax siempre en ascenso hasta llegar al principal. De allí viene el descenso que es el desenlace. Fundamental es que el director establezca correctamente la *jerarquía de clímax*, pues de otro modo la realización resultará plana, sin relieve. Si equivoca la intensidad de los clímax, confiriéndoles demasiada fuerza a los iniciales, la representación suscitará el aburrimiento del espectador.

El desenlace es la solución de la situación dramática, ya sea conseguida en forma feliz o desgraciada. Puede llegar impetuosamente y casi simultáneo con el clímax principal. O bien prolongarse, en cuyo caso todavía es factible sostener el interés del público con recursos como el suspenso, creándose un nuevo clímax de carácter emotivo.

3. Género

No siempre se capta con claridad el género a que pertenece una obra. Sobre todo actualmente en que se presenta un mestizaje de los géneros teatrales clásicamente conocidos.

Los géneros más antiguos y básicos, dentro del teatro occidental, son la *Tragedia* y la *Comedia*. Ambos aparecieron en Grecia.

Según Edward A. Wright [1], requisitos de la Tragedia son:

1. "La obra debe tratar un tema serio.
2. El protagonista debe ser un gran hombre o el representante de una clase determinada, es decir, debe representar algo más que el simple individuo.
3. Los incidentes deben ser absolutamente honrados y sin que aparezca el elemento de la coincidencia o de la suerte. Ocurrirá lo que debe suceder.
4. Las emociones fundamentales son la compasión y el miedo; compasión por el protagonista y sus sufrimientos, y miedo de que lo mismo pueda acaecernos.
5. En el momento final, el protagonista es derrotado, pero antes de la derrota es necesario que se produzca la iluminación o catarsis aristotélica".

La comedia apareció como contraposición a la Tragedia, con personajes o tipos populares y muchas veces como crítica de costumbres e instituciones. Dice Wright:

"Un análisis de las mejores comedias de veinticinco siglos de teatro nos muestra que este género requiere lo siguiente:

1. Tratar un tema de manera ligera, aun cuando el contenido sea serio.
2. Provocar lo que se ha definido como 'risa reflexiva'.
3. Ser posible y probable.
4. Estribar más en el carácter que en la situación.
5. Ser veraz cuando nos ofrece un retrato de la vida".

1 Edward A. Wright. *"Para comprender el teatro actual"*.

De la unión de ambos géneros surgió, hacia la época del Renacimiento, la *Tragicomedia* o propiamente *Drama*. (A pesar de que la palabra Drama implica todo el teatro, puesto que su significado es acción). Este género ha sido y es el más usual, desde el momento en que la vida de un ser humano presenta contínuamente la facetas cómica y trágica.

De la Comedia deriva la *Farsa*, género que exagera los rasgos de los personajes, como también de la situación. Y una serie de géneros menores como el Sainete, el Vodevil, el Sketch, etc., de carácter jocoso y que sólo pretenden divertir.

Del Drama deriva, en el siglo XVIII, el *Melodrama*, llamado así porque es acompañado con música en los momentos más expectantes o bien para subrayar los personajes. Es un género en que se acentúan la emoción y el sentimentalismo, en situaciones donde predominan el azar y un cúmulo de acontecimientos, a veces bastante inverosímiles. Género muy popular en la actualidad gracias al auge de las Telenovelas. Casi todas ellas son Melodramas.

Para el director es muy necesario conocer el género de la obra que va a montar, puesto que si lo varía también la interpretación cambiará. Al respecto es muy ilustrativa la experiencia de Gastón Baty al montar una misma escena de "El enfermo imaginario" de Moliere con los mismos actores, pero en tres géneros diferentes. *(Ver documento No. 4)*

4. Estilo

Por estilo se entiende el cúmulo de características expresivas de una persona. La particularidad de tales características hacen reconocible la obra de un artista. De una manera general: *es la forma constante de un individuo o de un grupo*. El estilo refleja entonces al pensamiento y sentimiento colectivo de una época, atendiendo a ciertas reglas técnicas, estéticas y de conducta.

"Ningún estilo teatral (o en cualquier otro arte) surge de por sí, de la nada: el estilo tiene en alguna parte sus raíces, surge de algo, está ligado a su tiempo, al ambiente social, a la gente

que crea teatro y a la gente que concurre al teatro. Por ende, no podemos hablar del estilo como de una propiedad absoluta del teatro, sino que hemos de considerar el estilo teatral como expresión de una realidad histórica dada".

"En cada etapa de su desarrollo el arte teatral constituyó tan sólo uno de los aspectos de la cultura dominante. El teatro reflejaba las tendencias filosóficas y sociales que podían ser observadas en otras artes y en otros aspectos de la vida social. El romanticismo del teatro shakespereano, su rebelión contra los dogmas rígidos de la tragedia clásica en Francia, sólo fue un fenómeno complementario de los cambios sociales en Inglaterra comparados con el absolutismo francés. El teatro realista del siglo XIX, fue una derivación del realismo en el arte general y un fenómeno complementario del conocimiento científico del mundo.

Los dramaturgos, los teóricos y los críticos teatrales más destacados en cada etapa del desarrollo histórico del teatro, basaban sus concepciones en los sistemas filosóficos dominantes de su tiempo". [1]

Todo artista individual tiene *su* estilo, que se encuentra inmerso en uno mayor que es el estilo *de su colectividad*, y que a su vez se engloba en otro mayor aun que es el estilo *de su época*.

Generalmente el estilo conocido de una época y lugar corresponde al ámbito de la clase gobernante, pero a veces, en un mismo período, lo popular toma gran desarrollo y se da el caso de que coexisten dos estilos: *Oficial* y *popular*. Académico el primero y libre el segundo.

Los estilos *literarios* básicos en el teatro son *el clásico y el romántico*, correspondiente éste al llamado estilo *barroco* en Artes Plásticas. [2] La amplitud de estos dos estilos hace que algunos prefieran denominarlos Escuelas. (Escuela Clásica y

1 N. Bujvald. *"Teatro"*.

2 En puridad de verdad estos no son solamente estilos literarios. Y van más allá que estilos artísticos hasta constituirse en verdaderos estilos *de vida*, sucediéndose permanentemente a través de la historia. Hay "hombre clásico" y "hombre romántico" según predomine en él *la razón* o *el sentimiento*.

Escuela Romántica). Consideraremos además de los dos básicos: el estilo *realista* y el estilo *no realista* o teatralista.

A. Estilo clásico. Es el propio de los literatos griegos del siglo V a.C. (Como son los trágicos Esquilo, Sófocles y Eurípides, y el comediógrafo Aristófanes). Estilo objetivo, claro, simétrico, con devoción por la forma y el orden. Debido a su carácter religioso: solemne, hierático y alturado.

A.1. Estilo neo-clásico. Dramaturgos del siglo XVII como Racine, Corneille y Molière en Francia; Ruiz de Alarcón en España; Marlowe en Inglaterra, tomaron como base de su producción la imitación de obras clásicas, incluso en cuanto a la temática. Debido a una interpretación del estilo clásico consideraron como necesarias en el teatro las llamadas unidades: *de tiempo, de lugar y de acción.* (Vale decir que el desarrollo de la acción no debía transcurrir en un tiempo mayor que el de un día, debía desarrollarse toda en un mismo sitio y sin acciones paralelas que distrajeran de la acción principal).

B. Estilo romántico (o barroco). En contraste con el clásico, es subjetivo, tumultuoso y desordenado. Asimétrico. Se emancipa de los convencionalismos clásicos y neo-clásicos, como la regla de las tres unidades. Mezcla y contrasta aspectos risueños con trágicos (creando el género Drama), lo diáfano con lo complicado, lo feo con lo bello, lo natural con lo sobrenatural. Sus autores representativos son de fines del siglo XVI y XVII, y entre ellos está el notabilísimo Shakespeare en Inglaterra (considerado como el mejor dramaturgo del mundo), Lope de Vega y Calderón de la Barca en España.

B.1. Estilo neo-romántico. De la primera mitad del siglo pasado. Así como los neo-clásicos se volcaron sobre la temática griega, los neo-románticos se basaron en la Edad Media y en lugares y épocas exóticas, acentuando las características del estilo romántico. Los autores más representativos son: Goethe y Schiller en Alemania, Víctor Hugo en Francia, Shelley y Lord Byron en Inglaterra, Zorrilla en España, etc.

C. Estilo realista. Tanto los estilos clásico como romántico llevan indudablemente su impulso y su sentido hacia la "realidad" de la vida; los materiales utilizados, tanto intelectuales como físicos, surgen de la realidad. Pero el "mundo" escénico que crean es distinto al mundo cotidiano del espectador. El estilo realista es un esfuerzo por *reproducir la realidad*, aunque siempre con la selección y orden característicos del arte. Se desarrolla hacia fines del siglo pasado en dos direcciones bien definidas.

C.1. Estilo naturalista. Inspirado en el desarrollo científico del siglo pasado, con aspiración de plena objetividad, pretende trasladar al teatro una "rebanada de vida", fotografiando la realidad tal cual es, sin quitar ni agregar nada. (Pretendería lo que el cine documental en la actualidad. Y en el plano teatral: el teatro documento). Su impulsador fue Emilio Zola. Pero éste escribió poco teatro. Pese al auge del movimiento, teatralmente quedó en un plano teórico. Suele señalarse como representante a un dramaturgo menor: Henri Becque. Sin embargo desde el punto de vista de la puesta en escena tiene enorme importancia el naturalismo. Tanto, que se habla de la "revolución naturalista". Y es que, efectivamente, se varió fundamentalmente el concepto y la praxis de la escenificación, marcando el inicio de la hegemonía del director. André Antoine, que aplicó las ideas naturalistas en toda la extensión de lo que es puesta en escena, es considerado como el primero de los grandes directores de nuestra época.

C.2. Estilo realista-psicológico. Que predomina hasta en la actualidad. Sus representantes iniciales: Ibsen y Chejov. (A este último suele considerársele también como "impresionista"). Tal vez el símil más adecuado para caracterizar el estilo sería comparándolo con el retrato de una persona. Mientras el naturalismo hace una *fotografía*, el realismo-psicológico hace un retrato *pictórico*. Como tal, elimina rasgos secundarios de la persona retratada, tratando de destacar su vida interior a través de detalles característicos. Y el resultado es que la persona se ve más "viva". Requiere por tanto de una selección rigurosa de la que estaría ausente el naturalismo.

D. Estilo no realista o Teatralista. No intenta reproducir la realidad cotidiana, sino "crear" una realidad netamente escénica. Con elementos, es claro, de la vida real. Hay varias corrientes dentro de este estilo, tan opuestas unas a las otras que sólo por un ordenamiento didáctico aparecen bajo esta denominación.

D.1. Estilo Expresionista. Surge como una reacción contra el realismo después de la primera guerra mundial y como resultado del derrumbe de los valores "perennes" del apacible realismo burgués. Viene a ser como la placa de rayos X en relación con la fotografía naturalista. Tiende a la exploración del interior, del subconsciente, tanto individual como colectivo, extrayendo las líneas esenciales y abstrayendo por completo lo accesorio. Esto produce una deshumanización de los personajes, que pasan a tomar categoría de tipos y de símbolos. Sus más notorios representantes son Andreiev en Rusia, Kaiser y Toller en Alemania. Eventualmente han sido expresionistas Molnar en Hungría, Pirandello en Italia, Brecht en Alemania, O'Neill y Elmer Rice en Estados Unidos, etc.

D.2. Estilo Simbolista. Pretende sugerir una realidad más allá de la que nuestra escénicamente. Sin estridencias, quieta, casi inmóvil. Por ende hay una gran reducción de la movilidad escénica. Representantes son el belga Maeterlinck y el francés Claudel.

D.3. Estilo Surrealista. Tiene carácter onírico. A menudo casi ininteligible, debido al uso de técnicas tales como la escritura automática y otras usadas por los poetas surrealistas. En su búsqueda de lo instintivo llega a la destrucción del lenguaje organizado, lógico. El grito visceral, el terror metafísico, el nihilismo aparecen en el escenario. Representantes de este estilo son los franceses Antonin Artaud (uno de los epígonos teóricos del teatro actual) y Roger Vitrac. [1]

El conocimiento de los estilos literario-teatrales resulta indispensable para el director escénico. El estilo de la obra tiene su

1 Para una ampliación adecuada de este interesantísimo y necesario tema recomendamos la consulta de "Itinerario del autor dramático" de Rodolfo Usigli.

correspondencia con el estilo de su representación, aunque éste no sea necesariamente rígido con respecto a aquel.

A menudo se usa la llamada *estilización*, que es una simplificación a la vez que una generalización del estilo o, como dice Bujvald "la depuración de un estilo", tratando de destacar sólo lo esencial del mismo. Supongamos que se pone en escena una obra de Esquilo. A base de los estudios conocidos es posible llegar a la "reconstitución" de la pieza, tal como se habría presentado en Atenas. ¿Pero qué sentido tendría hacerlo, fuera de ser un exhaustivo trabajo historicista? Lo que cabe es "estilizar", es decir algunos elementos formales, como por ejemplo: actitudes hieráticas de los personajes (obligadas en su época debido al vestuario utilizado, a la vez que a la estrechez del escenario), tal vez uso del maquillaje como máscara, disposición del coro en semi-círculo (por la forma peculiar del teatro griego), etc. Es decir una gama de elementos formales que ayuden al público a situar estilísticamente la obra. Pero nada más. No hay que olvidar que la pieza irá dirigida a "espectadores" del siglo XX y no a "participantes religiosos" del siglo V a. C.

Capítulo IV El Director y el Autor

No es posible "trasladar" simplemente el texto al escenario. Lógicamente tiene que pasar por el intérprete para llegar al público. Y con ello adquiere características nuevas, a veces inesperadas, mejores o peores de las que pensaba el autor. Así como el traductor de un idioma a otro va más hacia el sentido de la frase que a su traducción literal, también el intérprete teatral en su "traducción escénica" destaca más ciertos aspectos, y por cierto deja en la oscuridad a otros según su particular óptica, haciéndose partícipe de la creación y como tal con ciertos derechos. *(Ver documento No. 5)*

Estos derechos han sido discutidos por los autores. A menudo negados. Por contraste, numerosos directores consideran no sólo válida la creación del intérprete (pese a la contradicción de términos), sino que ésta tendría carácter de primacía en la escenificación. En demostración de su punto de vista toman textos débiles y de poca calidad montando con ellos excelentes espectáculos teatrales. Pero no es el caso insistir en tal polémica. Cada cual tiene su función dentro del teatro. Y todos intervienen creativamente en su realización.

Hemos visto anteriormente que la relación director y autor varía según el autor sea contemporáneo o no, y de serlo si es factible su colaboración en el proceso de escenificación. Con el autor no contemporáneo, y más aun si se aleja bastante en el tiempo, al considerar la posibilidad de montaje de su obra, se hace indispensable que el director se pregunte: 1. ¿Interesará esta obra al público actual? ¿Tiene valores permanentes que le dan esa posibilidad? 2. ¿Se puede presentar tal como está escrita o

es necesario hacer cortes y arreglos actualizantes de partes que ya no tienen validez?

Contestado afirmativamente el primer punto, se estudia el delicado aspecto de la modificación o posibles "arreglos" de la obra. Respetar al autor es un deber primordial, indiscutible. Pero mirando la obra con ojos de actualidad surge a menudo la necesidad de alterar partes del texto, en especial suprimir parlamentos y hasta hacer desaparecer escenas completas, porque lo que en ellas se dice ha caducado, no agrega nada al contexto total y sólo se corre el riesgo de suscitar el aburrimiento de los espectadores.

La mayoría, por no decir todas, de las obras clásicas (ya sea españolas o de la dramaturgia mundial) requieren de cortes para su actual representación. No hacerlos es prestarle un flaco servicio a dichas obras. En cualquier caso los cortes deben estar plenamente *justificados*. Es lícito para el director hacerlos. Como también, y por necesidad, alterar a veces el orden de alguna escena, o bien modernizar palabras y términos obsoletos. Lo que sí no le está permitido es agregar parlamentos de su propia cosecha. A menos que pretenda hacer una "versión" de la obra, con lo cual pasaría a constituirse en coautor.

Los cortes se hacen necesarios por reiteraciones o repeticiones cansadoras que hacen perder eficacia dramática a la obra. Muchas veces también por exceso de extensión. Hasta no más de dos horas puede soportar con facilidad el espectador inmovilizado. También se prestan a la tijera intrigas secundarias que pueden reducirse o eliminarse sin desmedro de la acción principal, con la posible supresión de personajes. Del mismo modelo aspectos narrativos que señalan hechos ya conocidos. O fragmentos oscuros de significado.

Cuando se trata de autor en otra lengua hay que considerar si la traducción es *fiel al original*. O si es traducción de una traducción, con lo que se va modificando cada vez más. En cada oportunidad suele agregársele modismos locales. Naturalmente que lo mejor es poder contar con una traducción directa, hecha expresamente para la ocasión. De no ser posible, comparar

distintas traducciones. Cuando no ha sido hecha por un "funcionario" editorial, sino por un escritor que admira la obra, es evidente que esa traducción será mucho más valiosa y vital.

Tratándose de un dramaturgo contemporáneo y local, que puede estar presente durante la escenificación, se supondría con ello una situación óptima. Pero no siempre ocurre así, puesto que hay dramaturgos que nos permiten la menor alteración, celosos de su texto como de algo absolutamente inmodificable. Lo cual es un error de parte de ellos y un obstáculo a veces insuperable para la puesta en escena. En cambio hay otros que confían y saben que cualquier modificación que haga el director, es para conseguir el mejor éxito de la pieza y no para perjudicarla. La actitud positiva de autor sería la de *colaboración*, ya sea por medio de explicaciones al elenco aclarando el o los significados de su pieza, como también estar dispuesto a reescribir determinadas escenas debido a las necesidades escénicas que se van produciendo en el montaje. No considerar nunca su obra como definitiva. Entender que lo literario es sólo una parte del contexto total.

Hay interesantes experiencias sobre esta colaboración autor-intérpretes. Desde modificaciones del texto hechas por el mismo autor hasta obras que se escriben prácticamente en el escenario, entregando el autor la temática, aspectos del argumento y lineamiento de los personajes a los intérpretes, para que éstos efectúen improvisaciones dirigidas y controladas por el director. En base a ellas el autor escribe un texto que es probado en escena, con las consiguientes modificaciones posteriores. Y así hasta llegar a la culminación de un texto probadamente eficaz. [1]

En asunto tan delicado como lo es el montaje de una obra debería existir buena voluntad, comprensión clara de cada una de las funciones y estrecha colaboración desde el autor al utilero. Tarea que pone a prueba las aptitudes de "relacionador público" que tiene también el director, para conseguir esa armonía creativa.

1 Como es también tan importante conocer las reacciones del público, en muchas partes se pone a prueba la obra presentándola primero en lugares distintos al de su posterior estreno. (Como producciones de Broadway que se presentan primero en lugares fuera de Nueva York). Con ello hay posibilidades aun de modificar el texto hasta alcanzar una plena eficacia.

Por último no está demás esa observación cáustica de que por el hecho mismo de ser el teatro un arte colectivo: el autor escribe una obra, el director la transforma en una segunda, los actores interpretan una tercera y el público a su vez la transforma en una cuarta. *(Ver documento No. 6)*

Capítulo IV/ *El planteamiento escénico*

A. Partes del escenario

Para una mayor comodidad en el trazado del dispositivo escénico, es conveniente dividir el escenario en varias partes o planos, según puede verse en los dibujos siguientes, el primero mostrando la planta y el segundo la elevación.

FIGURA No. 1

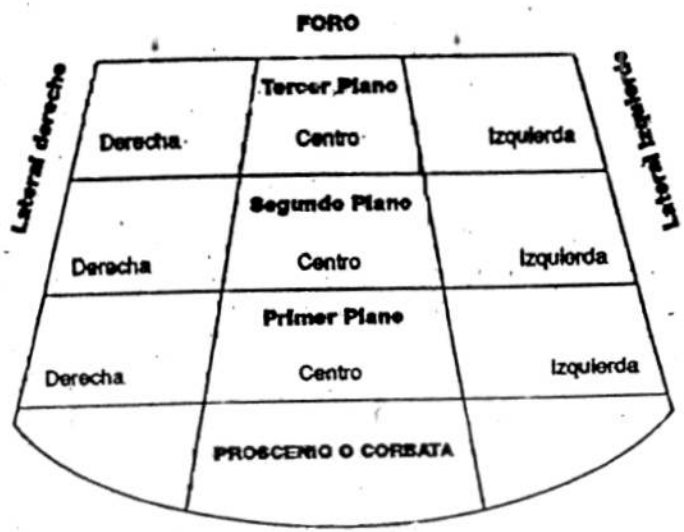
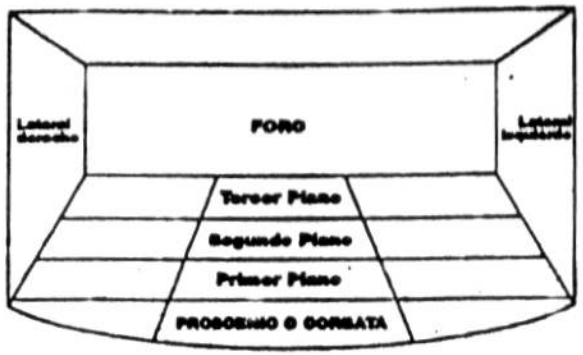


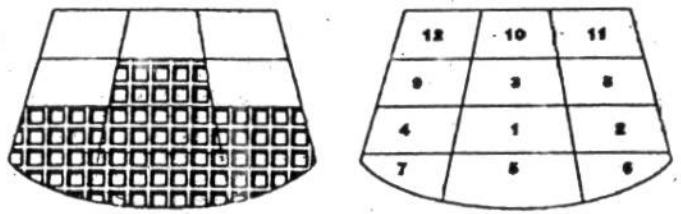
FIGURA 2



Esta división del escenario tradicional a la italiana tiene la siguiente utilidad:

1. Proporciona mayor comodidad en la marcación de las *posiciones* de los actores y de los útiles de escena. Evita que el director esté continuamente subiendo al escenario o que haga indicaciones como: poquito más allá, córrase más al fondo, etc. Indicando plano y dirección correspondientes al actor ahorra tiempo y energías. Como puede observarse las direcciones izquierda y derecha en las figuras consideran el punto de vista del actor.
2. Ayuda a establecer la *jerarquía* de planos y direcciones. No todos los lugares del escenario tienen igual importancia. Por tanto las escenas más destacadas deben estar situadas en los puntos más adecuados. En la Fig. 3 se marcan los planos más favorecidos, numerándose las secciones de mayor a menor

FIGURA 3



importancia. Puede observarse la tendencia hacia la dirección izquierda del actor, por la facilidad biológica del espectador respecto a su lado derecho (salvo los zurdos). Es en los planos favorables del escenario donde deben situarse preferentemente las escenas que se quiere destacar, en especial momentos climáticos. Claro está que cualquier zona del escenario puede adquirir destaque emocional y psicológico en base a los elementos plásticos aportados por la iluminación y la escenografía.

B. Trazado de los lugares de acción

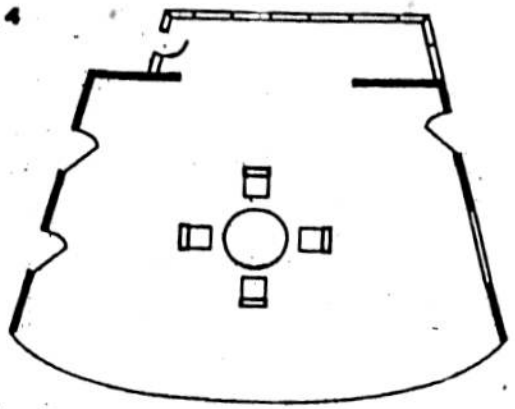
El director plantea el o los lugares concretos de acción, trazando los lineamientos de la planta escenográfica que se utilizará. Sobre estos bocetos se basará el escenógrafo, aportando las variaciones a que lleguen conjuntamente. Trazar la planta es, pues, *atributo del director*. Dejar fuera de su jurisdicción este aspecto tan importante, confiando en lo que entregue el escenógrafo como suelen hacerlo algunos, sería un grave error.

La planta escenográfica está *condicionada al escenario* donde se llevarán a cabo las representaciones. Por lo tanto debe conocer las medidas, tanto en ancho y en profundidad como en altura. Ocurre que muchas veces los conjuntos montarán su obra "en cualquier parte", ignorando los escenarios donde trabajarán. En este caso la planta escenográfica tendrá carácter *provisorio*. De todas maneras es indispensable que se establezca, elástica y acomodaticia al lugar donde se actúe, porque sin planta no se puede trabajar, en especial *sin planta de movimientos*. Y ésta está diseñada sobre una planta escenográfica concreta.

¿En qué se basa el director para trazar una buena planta? En primer lugar en las indicaciones que da el mismo autor. Muchos de ellos, especialmente los modernos, detallan el lugar de acción de la obra. Leamos, por ejemplo, las indicaciones que da Ibsen para "Espectros": "Sala espaciosa con vistas al jardín. Puerta a la izquierda. Dos puertas a la derecha. En medio de la habitación, una mesa redonda con sillas alrededor; encima de la mesa, libros, revistas y periódicos. En primer término izquierda, una

ventana; delante de ella un pequeño sofá y un costurero. En el fondo, un invernadero en comunicación con la sala. A la derecha del invernadero, una puerta para bajar a la playa. Por entre los vidrios se divisa el fiord, melancólico, a través de un velo de bruma y lluvia". Siguiendo al pie de la letra estas indicaciones tendríamos una planta escenográfica como la que ilustra la Fig. 4. Nos serviría como base inicial para el montaje de la obra.

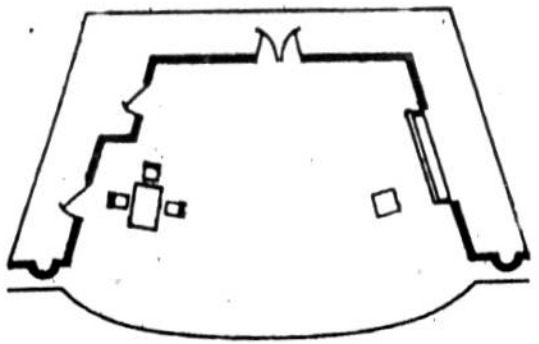
FIGURA 4



Como puede apreciarse, el trazado grueso indica los muros. La ventana se señala por la línea continuada del muro "sin relleno". La interrupción del trazado señala las puertas, con hoja. Estas se dibujan según sea la dirección hacia donde giren. Son practicables, es decir verdaderamente utilizables. No así la ventana. (En caso de serlo habría que trazar las batientes de manera similar a como se ha hecho con las puertas). Practicables se llama también a las plataformas, rampas, escaleras reales y no pintadas ni dibujadas, que pueden ser utilizados por los intérpretes en sus desplazamientos.

Los autores clásicos no suelen dar muchas indicaciones. Moliére, p.ej., en su obra "El avaro" sólo dice escuetamente: "La escena en París, en casa de Harpagón. El director debe entonces imaginarlo todo. Charles Dullin, notable director francés, creó la planta que muestra la Fig. 5 para esa obra de Moliére.

FIGURA 5

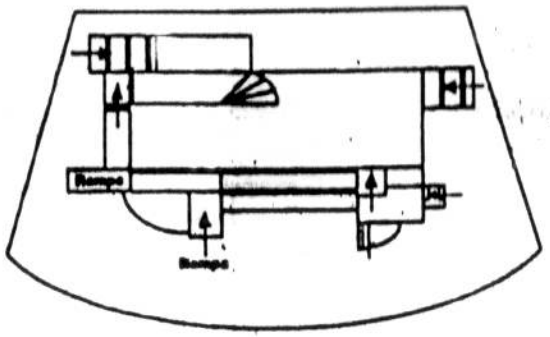


Algunas conclusiones:

1. Cuando el autor indica un determinado dispositivo escénico para el montaje de su obra, conviene seguirlo *inicialmente*, pero sin obligatoriedad. Sobre esa base pueden hacerse todas las variaciones que se crean necesarias. Pero desechar de plano la "ingerencia" del autor, como suelen hacer muchos directores, implica una sobrevaloración de sí mismo.
2. Cuando el autor no da indicaciones escenográficas, el dispositivo escénico surge de las *repetidas lecturas* de la obra, y así es posible visualizarlo.
3. Obviamente lo primero que debe considerar el director es el *lugar de acción* donde transcurre la obra. Si son varios estos lugares, cabe estudiar la posibilidad de colocarlos todos en el escenario a fin de evitar los engorrosos cambios que impiden la continuidad de la acción.

Para "La vida es sueño" de Calderón de la Barca, colocamos en un dispositivo único los cuatro lugares de acción que señala la obra, a saber: "A un lado monte fragoso, y al otro, una torre cuya planta baja sirve de prisión a Segismundo". "Salón del Palacio Real en la Corte" 3'. "En la torre, en una prisión, próxima a la de Segismundo". 4'. "Campo". El dispositivo empleado está indicado e la Fig. 6. De carácter funcional, compuesto de rampas, plataformas y escaleras, permitió, con el sólo cambio de iluminación, jugar toda la pieza sin perder continuidad, además de valorizar plásticamente cada una de las escenas.

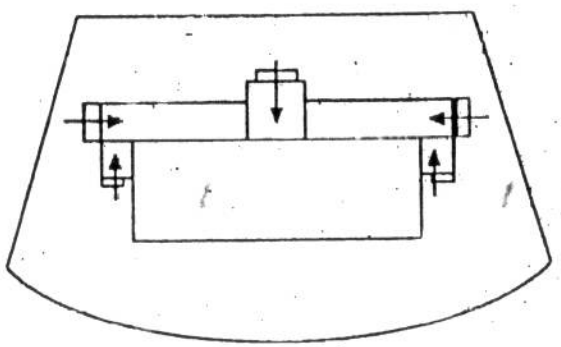
FIGURA 6



Desde luego que la concepción de esta planta está acorde con una visión no realista del lugar escénico, en el sentido de no imitar elementos naturales, sino utilizar el escenario como un "instrumento" para mover la acción. Las diferentes alturas permiten valorizar psicológicamente y plásticamente el juego de los actores, no sólo situando sino destacando las escenas climáticas.

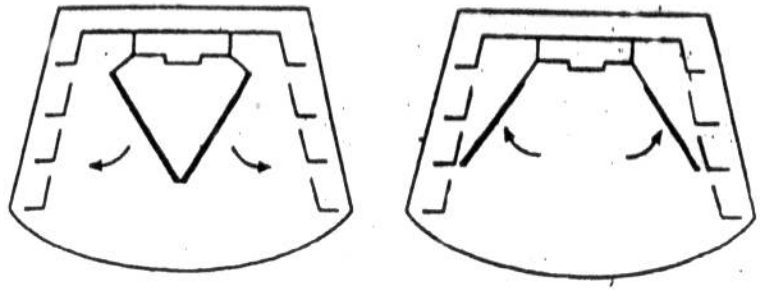
Para una obra completamente diferente, "Ña Catita", del autor peruano del siglo XIX Manuel Ascencio Segura, uno de los "clásicos" en Latinoamérica, utilizamos también un dispositivo funcional, a pesar de que a la obra se la ubica dentro de las "comedias costumbristas". Como en la mayoría de su género, exige una simple habitación realista. Sin embargo destacamos lo teatral de la pieza, trabajando de la planta que se aprecia en la Fig. 7. SE evitó totalmente el uso del mobiliario, que tan imprescindible parece ser a este tipo de obras.

FIGURA 7



A veces con el simple girar de un elemento se transforma por completo el lugar escénico. Al respecto es muy conocido y apreciado el decorado móvil creado por Berard para "La escuela de las mujeres" de Molière, dirigida por Jouvet, cuya planta se ve en la Fig. 8.

FIGURA 8

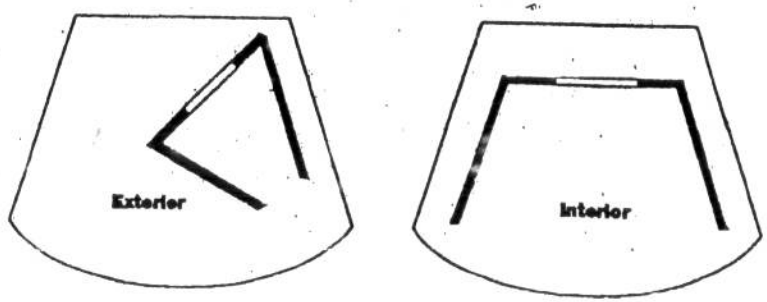


Cuando están cerrados los elementos movibles, la escena representa una calle o una plaza.

Cuando están abiertos estos elementos, la escena representa un jardín y la fachada de una casa.

Para el montaje de "La torre sobre el gallinero" de Vittorio Calvino, utilizamos un sencillo dispositivo móvil, que se aprecia en la Fig. 9, cuya necesidad se debió a la falta de parrilla del teatro. (Parrilla o telar es una especie de enrejado con poleas ubicado en la parte alta del escenario, de donde se pueden colgar, subir y bajar telones y escenografías completas).

FIGURA 9



Concluyendo: esta etapa del estudio del montaje es básica para el director. Su análisis puede demorar y debe ser minucioso, hasta encontrar lo más adecuado. Es conveniente que haga muchas plantas escénicas, calculando la mayor comodidad para los futuros desplazamientos, pensando en la ubicación de las situaciones climáticas, ver si es conveniente la utilización de desniveles, considerar la solución de los cambios con rapidez y belleza, etc.

Así como para la construcción de un edificio la planta arquitectónica es esencial, también para un director escénico la buena planteación de la obra le permitirá edificar con seguridad su montaje teatral.

C. Disposición del mobiliario

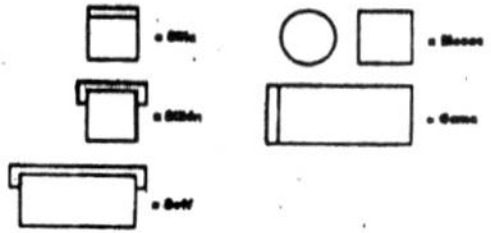
Cuando ha quedado la planta escénica definitiva, se procede a disponer adecuadamente los muebles que se utilizará. Para ello es preciso tomar en consideración los siguientes puntos:

1. Disponerlos *armónicamente*, vale decir que resulten gratos a la vista.
2. Que su ubicación sea *lógica*, conforme a la disposición que se usa en a vida diaria, en especial si la obra es de estilo realista.
3. Que *no estorben* los desplazamientos, las entradas y salidas de los actores y la buena visibilidad que se tenga de éstos.
4. Que sean *acordes a la época* y lugar donde transcurre la obra.
5. En lo posible colocar los muebles estrictamente *funcionales*, o sea los que efectivamente se van a utilizar, a menos que se los requiera como ambientación para la composición escenográfica.

En suma: es preciso componer el cuadro estático de la escena.

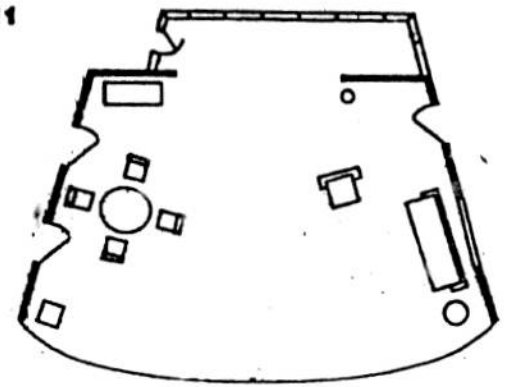
Para disponer el mobiliario en la planta escénica se suele utilizar la siguiente simbología:

FIGURA 10



En la Fig. 4 se dispuso el mobiliario siguiendo las indicaciones del autor. Quien, desde luego, señaló sólo los más importantes. Para una mejor ambientación habría que agregar otros, corrigiéndose a la vez la disposición general como se aprecia en la Fig. 11.

FIGURA 11

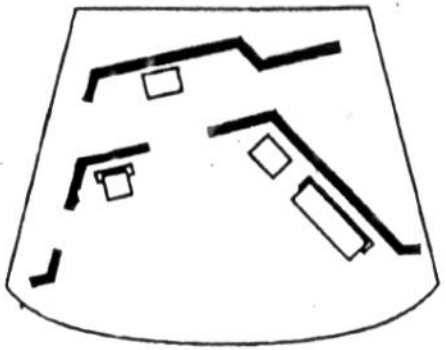


Se ha agregado un sillón en el segundo plano izquierdo, formándose un nuevo foco hogareño. Mesa y sillas debieron correrse hacia el segundo plano derecho, agregándose un armario en tercer plano derecho adosado al muro del fondo, un perchero en tercer plano izquierdo y una mesita en primer plano derecho, adosada al lateral.

La Fig. 5 nos enseña una buena colocación del escaso mobiliario, estrictamente funcional, a base de una mesa y cuatro taburetes. Para la obra "Una farsa en el castillo" de Ferenc Molnar, utilizamos también un mínimo de mobiliario, como se observa

en la fig. 12. Cabe señalar la disposición de la planta en diagonal, a fin de evitar la monotonía de los planos frontales. Pero no sólo por dinamismo, sino que la pared detrás del sofá se utilizaba por transparencia para proyectar, a la manera de sombras chinescas, un diálogo fundamental que ocurría en la habitación vecina.

FIGURA 12



D. El cuadro escénico

En todo escenario es necesario *componer artísticamente* los distintos elementos que intervienen en él, humanos e inanimados. Posiciones, actitudes y movimientos de los actores, la escenografía, el mobiliario y utilería, la luz, etc., requieren ser armonizados estéticamente. De esto no queda excluida la pretensión de "fotografiar la realidad" del naturalismo, pues no hay que olvidar que la fotografía es artística sólo a condición de que se ordenen los elementos a fotografiar. Y en el teatro hay que *seleccionar* cuidadosamente el aspecto visual, tomando en consideración las *líneas de visión* del auditorio, para que se aprecie cada fase en la mejor forma posible. Y en el escenario a la italiana el espectador ve un verdadero cuadro en relieve, cuadro que necesita ser compuesto. "En su condición de creador de cuadros, su problema tiene cierta semejanza con el pintor", señala Samuel Selden [1]. Y remacha: "El director pinta con actores".

1 *"La Escena en acción"*

Naturalmente que se trata de cuadros esencialmente *dinámicos*. Podría ser como una serie ininterrumpida de cuadros estáticos, de modo que si en un momento dado se interrumpiese la acción, la disposición de los elementos escénicos quede bien compuesta. Podría considerarse ésto como formalista, siempre y cuando la preocupación por la composición externa vaya en menoscabo del contenido de la pieza, en que el "preciosismo" tome carácter fundamental.

Los principios de la composición plástica aplicables a la escena, y que señala acertadamente Selden son: el contraste, la unidad, el centro de interés, el equilibrio, el ritmo, el énfasis y la subordinación. Consideremos algunos de ellos:

1. *El contraste.* Constituye un aspecto esencial de la forma, puesto que sin contraste no puede haber base para la comparación. Día-noche; verano-invierno; juventud-vejez; bondad-maldad; felicidad-desgracias; virtud-vicio; vida-muerte, etc., son contrastantes. Día, verano, juventud, bondad, sin su contraste serían difíciles de entender. Adquieren significación clara por el contraste noche, invierno, vejez, maldad, que les destaca todo su valor. La composición comienza con el contraste, puesto que clarifica la forma y destaca los elementos. Visualmente hablando el director debe buscar que haya *contraste entre los actores* y *contraste entre actor y escenografía*.

El contraste entre los actores puede ser en cuanto a *apariencia, actitud y posición*. (Fig. 13).

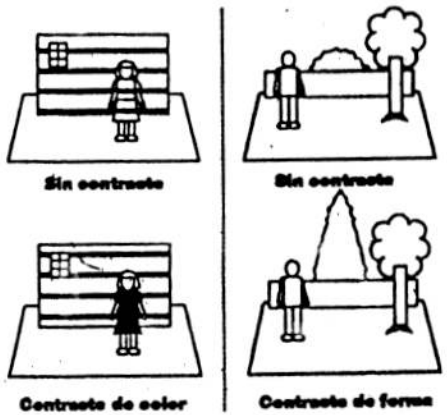
FIGURA 13



En lo que se refiere al contraste de apariencia, se trata de evitar la igualdad o parecido en cuanto a color y forma del traje de los actores. En cuanto al contraste de actitud, evitar que estén a un mismo nivel, todos sentados, todos de pie o todos de frente al público. Y al contraste de posición, que los actores estén situados en distintos planos del escenario. (Por supuesto que hay muchas excepciones. P. ej.: si los actores representan a soldados o a presos, debe esperarse igualdad de apariencia y posición; si está comiendo o rezando seguramente habrá igualdad de actitud).

El contraste entre actor y decorado puede ser en cuanto a *color y a forma*. (Fig. 14).

FIGURA 14



Como puede observarse es preciso evitar que el color del vestuario del actor se confunda con el de los elementos escenográficos (a menos que se busque exprofeso esa confusión) y en cuanto a la forma, que elementos y actor no tengan una igualdad que torne monótona y sin relieve la escena.

2. *La unidad*. Se establece cuando en el cuadro escénico no existen elementos discordantes. Ya hemos dicho que una de las principales funciones del director es la de lograr la unidad del espectáculo. En cuanto a unidad compositiva plástica se refiere, el problema es conjugar, armonizar los distintos

elementos, contrastados sí, pero no discordantes, especialmente en dos aspectos:

a. *Unidad en el vestuario* (época y gama tonal) y en relación con la escenografía, la iluminación y el mobiliario.

b. *Unidad en la actuación*, es decir que si se ha adaptado un determinado estilo todos los actores estén dentro de éste y que no se produzca una mezcolanza (como las que suele verse) en que adoptándose el estilo "teatralista" por poner el caso, hay actores que están realistas y hasta naturalistas mientras otros se desgañitan en base a aspectos mímicos u orales de carácter puramente externo.

3. *El centro de interés*. Si en una composición todos los elementos tuviesen idéntica importancia, el conjunto daría una impresión desordenada y confusa. Se requiere *subordinar* unos elementos de otros para destacar aquel que se quiere subrayar como centro de interés.

En escena el centro de interés *nunca es fijo*. Al contrario, es permanentemente cambiante. Por lo general es conducido hacia un actor, aunque también puede serlo a cualquier elemento que se quiera subrayar en un momento dado (escenografía, sonido, utilería, etc.). Se puede destacar a un actor por la jerarquía del plano en que se lo coloca, por la altura (en caso de utilización de plataformas), por el color y tono de su vestuario, por la iluminación que sobre él se proyecte, etc. Pero a manera más elemental, a la vez que más efectiva, es por medio de *las miradas* de los demás actores, que invitan u obligan a mirar a su vez aquél centro de interés. Por eso es regla teatral que siempre los actores miren hacia quien lleva el centro de interés, normalmente constituido por el actor que habla.

Otra forma muy efectiva de destacar el centro de interés es por medio del *espacio* entre los elementos, separando y distanciando al que se quiere que constituya foco de atención. Un elemento aumenta de importancia cuando se encuentra separado de los otros, aspecto plástico compositivo que debe tener en consideración el director escénico.

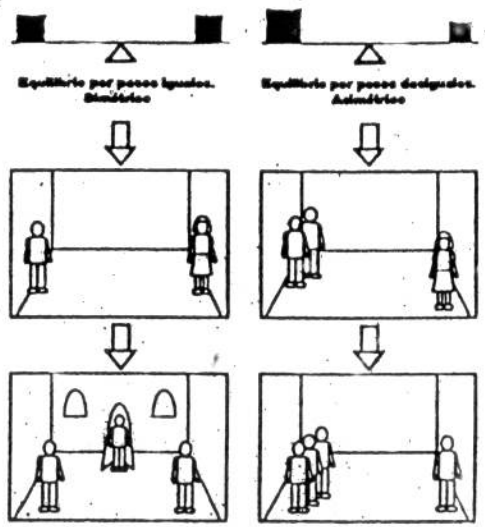
4. *El equilibrio*. Es un estado que se determina cuando fuerzas encontradas se compensan y anulan recíprocamente. Hay dos tipos de equilibrio:

a. *Simétrico o formal*, que se produce cuando los pesos (formas y colores) se disponen a ambos lados de un eje de manera idéntica, existiendo entonces las mismas potencias a cada ado de ese eje, que vendría a ser el centro del escenario. La sensación que produce el equilibrio simétrico es de reposo. (Según este tipo de equilibrio: cuando hay dos actores en escena, deben estar a cada lado del escenario equidistantes del centro; si son tres, uno pasa a ocupar el eje; si son cuatro, van dos a cada lado, etc. Esto es elemental y poco usual en la práctica, salvo que se quiera forzar cierta sensación de "clasicismo", ya que en tal estilo resulta más apropiado lo simétrico).

b. *Asimétrico o informal*, que se produce cuando los pesos son desiguales, existiendo por lo tanto a ambos lados del escenario fuerzas de atracción diferentes. La sensación que produce el equilibrio asimétrico es de mayor vitalidad y acción.

Tal como en la física, se puede aplicar a toda composición escénica los principios de la balanza, como se aprecia en la Fig. 15.

FIGURA 15



Cabe señalar que respecto al equilibrio escénico se debe considerar no sólo los pesos físicos, sino también los pesos *dramáticos*, vale decir personajes que "pesan" más. Por ejemplo, Hamlet es un personaje "pesado". En determinados momentos puede balancear a todos los demás personajes que están en escena. También la iluminación contribuye a poner peso a una zona o a un personaje.

Todos éstos y otros aspectos de composición que son propiamente pictóricos, pueden crear la impresión del estatismo escénico, a la manera del "cuadro vivo". De conseguir ésto será por breves segundos. Y la composición escénica es esencialmente dinámica. Pero es imprescindible que el director cuide en todo momento la plasticidad. No debe olvidar que, en primer lugar, el teatro es un *espectáculo*, y por tanto el ojo del espectador recibe impresiones estéticas al mismo tiempo que su mente recoge el contenido intelectual y emocional de la pieza.

Capítulo V/ *El Estilo del montaje escénico*

Al referirnos a los estilos literario-teatrales expresamos que tenía su correspondencia en el estilo de representación, si se quería ser fiel a la obra, con la necesidad de estilizar los elementos formales, vale decir: expresar lo esencial de ellos.

El arte teatral es perdurable en cuanto al texto y temporal en cuanto a la representación, puesto que muere en el momento mismo de su realización. Pero el texto puede ser enfocado desde distintos puntos de vista, tantos como directores la monten. Y por eso siempre parecerá una obra distinta, a pesar de que el director no trate de hacer una "creación" sino una "interpretación", lo más fiel posible a la obra. Para establecer el estilo de su escenificación dispone de dos medios:

a. Conseguirlo en base a *deducciones* originadas por el estudio de la obra misma.

b. En base al acopio de *documentos* concernientes a la obra, al autor y a la época.

a. Es difícil deducir el estilo de escenificación de una obra si se carece de conocimientos previos de estilos, y en especial si la pieza no se engloba dentro del realismo cotidiano. Menudo problema se le presenta al director que ignora, pongamos por caso, todo lo referente al teatro oriental y se le propone montar un Noh japonés. Sin ir tan lejos, igual ejemplo cabe para el director aficionado ante una obra que esté fuera de su conocimiento estilístico. Sin embargo podría lograrse un montaje interesante *ignorando conscientemente* la época y el

lugar que condiciona el estilo, creando un estilo original como resultante de una actitud receptiva frente a la obra, libre de prejuicios, haciéndose uso de la intuición y de la imaginación creadora. Claro que ésto no debería resultar como fruto del azar, sino como una manera consciente de buscar una nueva visión de la obra, en especial cuando es muy conocida del público. Tal perspectiva resulta usual en países con gran desarrollado teatral y en que esa obra puede estarse dando al mismo tiempo por diversas compañías y grupos. Entonces se impone la visión "distinta". Y el público enterado coteja diferentes montajes innovadores. Pero en lugares con escaso desarrollo teatral las búsquedas de originalidad pueden confundir a un público incipiente o poco enterado. Sin negar lo positivo de la libre creación, e inclusive la mezcla de estilos, se corre el peligro de violentar el contenido de la obra si se la encaja en formas artificiosas que la desfiguren.

b. Sin lo azaroso de los chispazos intuitivos con los que se puede conseguir resultados brillantes y creativos, pero también a menudo desfavorables y frustrantes, es alcanzable un alto grado de seguridad en cuanto al estilo del montaje con el acopio de documentos gráficos y la mayor cantidad de informaciones posible sobre la obra y las circunstancias de su época. Grabados, dibujos, pinturas, no solamente ilustrarán sobre aspectos externos como todo lo referente al vestuario, estructuras arquitectónicas, etc., sino que dan una idea plástica del estilo de la época y lugar. Si a ello se agrega el estudio histórico de dichas circunstancias, se poseerá una sólida base de sustentación en cuanto a deducir el estilo de representación de la obra. "Tradicional" tal vez pero, por eso mismo, respetuoso de la obra misma. (Una vez más surge la antinomia: ¿Interpretación o creación?).

A grosso modo podemos establecer cuatro tipos de estilos de representación: clásico, romántico, realista y "teatralista", coincidentes con los estilos literarios ya tratados.

En el estilo clásico son fundamentales la *claridad y nitidez* tanto en lo referente a lo visual como en la interpretación oral

de los actores (importancia del "bien decir"), haciéndose uso de desplazamientos decididos y gestos amplios, bien compuestos, estéticos.

En el estilo romántico el espectáculo debe ser más *vivido* y coloreado que en la vida real, con rupturas y contrastes de ritmos tanto orales como físicos.

En el estilo realista se busca el acercamiento a lo *cotidiano*, intentando crear la sensación de "verdad".

En el estilo teatralista se valoriza en especial el *espectáculo*, empleando accesorios que enriquezcan las zonas de actuación, ya sea materialmente o por medio de efectos lumínicos y de sonido. En cuanto a la actuación, puede ser realista o no. P. ej.: En lo oral, valorizar el sentido de la frase o solamente el sonido, ajeno a su significado. En lo físico puede haber desplazamientos enloquecedores o simplemente no existir, componiéndose las figuras por posición y actitud, imitando lo real o alejándose por completo de ello. En verdad puede tomarse todos los estilos y utilizarlos en mezcla informe u ordenada con la intencionalidad ya anotada de conseguir más que nada impresionar los sentidos.

En el sentido de una obra variará notablemente según sea el estilo escogido para su escenificación. Por ejemplo: Hamlet. Género: drama. Estilo literario: romántico (o barroco). Si se acentúa el estilo romántico en el montaje se valorizarán destacándose escenas como la del fantasma del padre, la del cementerio y las escenas de lucha, como también la relación con Ofelia. Si se acentúa como estilo realista, el carácter de Hamlet prevalecerá sobre los acontecimientos y peripecias externas. Si se acentúa teatralísticamente adquirirá notas muy diversas, desde el melodrama de aventuras hasta el drama simbólico. Eso en cuanto a lo formal. Porque en lo referente a lo ideológico, a su contenido, pueden acentuarse connotaciones políticas, sociales, filosóficas, etc., adquiriendo con cada acento una diferente dimensión. Estas particularidades estilísticas son la que permiten tan diversas interpretaciones de una misma obra.

Capítulo V Ubicación del actor

"El sitio del actor -dice Touchard- está determinado en el teatro por tres necesidades, a veces difíciles de conciliar:

Para *el actor*, el mejor sitio es aquel donde se siente mejor para decir lo que tiene que decir.

Para *el espectador*, el mejor sitio es aquel adonde le parece razonable que debe hallarse el actor para decir lo que tiene que decir.

Para *el director*, el sitio de un actor debe determinarse tomando en cuenta el de los demás actores, el de los muebles, de las entradas y las salidas". [1]

Creemos que estos puntos de vista no son difíciles de conciliar. Conocedor de los problemas de actuación, y más aun cuando ha sido actor, el director se identifica con el actor y siente en su propia piel la validez de la ubicación que ha pensado sugerirle u ordenarle. Y como representante del público intuirá sus reacciones, ya que es en buena cuenta el "espectador-modelo". Más que la ubicación individual es la del conjunto la que puede acarrearle problemas, así como encontrar las zonas de actuación más adecuadas para jugar cada escena. Pero si ha logrado solucionar adecuadamente la planta del escenario, como la ubicación del mobiliario y los elementos rígidos, guiándose por su conocimiento de la composición plástica y de los lugares favorables, el problema de las ubicaciones se aclara con cierta facilidad. Recordando sí el carácter provisorio de su planteamiento, susceptible de variaciones y hasta de cambios radicales una vez que se lleve al escenario.

1 *"El Texto y el espectador"*

Tres son los puntos que requieren de especial reflexión:

a. La ubicación *inicial* de los actores, tanto al comenzar la obra como al inicio de cada uno de los actos.

b. La ubicación *final* de los actores al finalizar la obra y cada acto.

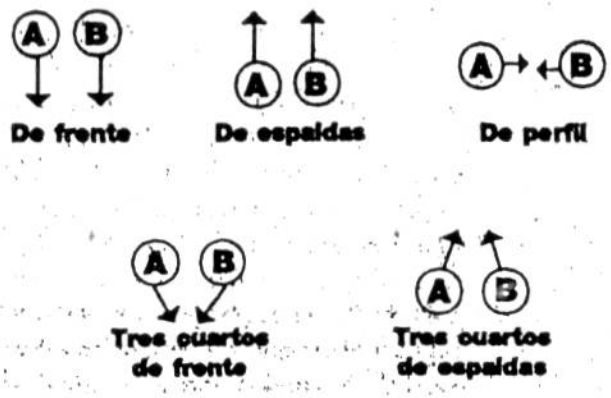
c. En particular la ubicación en los *momentos climáticos*, principal de la obra, de cada acto y de cada una de las escenas.

Habiendo resuelto satisfactoriamente estos puntos, se puede decir que ha conseguido lo más importante de toda su composición coreográfica.

Es por ello que se recomienda comenzar el estudio de la coreografía escénica con los clímax y de ahí avanzar y retroceder en la obra componiendo las ubicaciones y desplazamientos. Fijadas las zonas de actuación en sus líneas generales, se pasará posteriormente al detalle de los movimientos en cada una de las escenas.

Encontrándose en un mismo plano del escenario, dos actores tienen tres posibilidades de posición en cuanto a su dialogación y respecto al público: Posición *de frente*, posición *de perfil* y posición *tres cuartos* (con su variaciones de espalda y tres cuartos espalda) como se aprecia en la Fig. 16.

Figura 16



La posición "normal" de dialogación en el escenario a la italiana es la posición tres cuartos, en que los actores toman como punto de vista diagonales que se cruzan. Es la forma tranquila de conversación

La posición de frente (y su variante de espaldas) sólo es usual en determinados momentos. Era, sin embargo, la posición favorita en el teatro obsoleto de mala imitación española, en que los actores parecían "cantar el aria", dirigidos al público.

La posición de perfil es característica de una acción tensa entre los dialogantes; también debe usarse sólo en contadas oportunidades. La norma es que el espectador vea los ojos del actor. (Barrault -el destacado actor y director francés- asegura que los dos focos principales del actor y que en lo posible deben estar siempre visibles para el público son los ojos y el pecho).

La posición de espaldas es positiva en momentos de gran tensión emocional de un personaje, en que resulta más efectivo que el espectador no le vea la cara. (Por ejemplo: si el personaje requiere llorar, el actor aficionado y poco técnico puede caer fácilmente en el ridículo. El director, como es su deber, puede evitarlo disponiéndolo de espaldas al público con lo que conseguirá a la vez un efecto mucho más emocionante).

Cuando un actor cambia de plano, naturalmente el otro cambiará de posición sin que a su vez tenga que cambiar de plano. Si por ejemplo el primero va de un primer a un segundo plano, quedará en posición tres cuartos de frente mientras el otro queda en tres cuartos espaldas, lo que acentuará la importancia del que se trasladó al segundo plano. (Algunos actores tienen la mala tendencia a "robar escena" colocándose en un plano posterior y obligando a su antagonista a la posición espaldas o tres cuartos espaldas).

El cuerpo del actor debe seguir *la misma dirección* que su mirada. Esta regla de posición suele ignorarse a menudo, observándose a actores que están con los pies de frente mientras el resto del cuerpo está en posición tres cuartos.

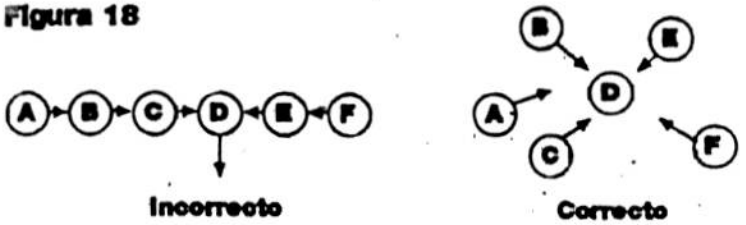
Cuando hay tres actores en escena, la norma "clásica" es de que se forma un triángulo, ocupando el vértice superior quien lleve la acción focal. Pero, como puede verse en la Fig. 17, basta con la dirección de las miradas para destacar la dirección de otro actor.

Figura 17



Si son muchos los personajes en escena, hay que evitar la colocación *en línea*, debiendo disponérselos en distintos planos. (Una razón, entre muchas otras, de la necesidad de marcación de movimientos por el director consiste en que generalmente los actores -en especial los aficionados- librados a su criterio tienden a situarse en línea, ya sea en un primer plano o bien apegados a la escenografía, lo que evidentemente resulta muy antiestético).

Figura 18



No está demás insistir sobre las miradas de los actores dirigidas a quien lleva momentáneamente el foco de acción. Si uno de los actores no lo hace, el público lo nota de inmediato, distrayéndolo de la acción que se está siguiendo (salvo que se quiera destacar una contraescena). Suele ocurrir que en medio de una multitud alguno de los actores mire furtivamente hacia el público creyendo que no se va a notar. Y con seguridad que lo observará un crecido número de espectadores. Si ello ocurre cuando en el escenario hay una masa, mayor razón cuando son pocos los actores. Es sintomático de un mal trabajo escénico cuando el actor mira al público. Claro que a veces por ubicación y posición está dirigido hacia la sala, pero debe evitar mirar directamente al público, a menos que esté indicada una complicidad con él, como es el caso de los "apartes" (comunicación directa con el espectador). Por eso conviene que el director fije una línea imaginaria ubicada a un medio metro de altura sobre la última fila de platea para que sirva de punto de referencia.

Capítulo III/ *Movimientos del actor*

La ordenación de los movimientos de los actores en el escenario es efectuada por el director. Tradicional labor de éste ha sido *la marcación de movimientos*. Rígida para el director-tirano; flexible y aceptando las aportaciones de los actores en el director-sugerente. *(Ver documento No. 7)*

Hay movimientos que son obvios: la entrada y salida de los personajes. O también cuando hay que utilizar un objeto indicado en el texto, como por ejemplo atender el teléfono, abrir o cerrar una ventana o puerta. Estos movimientos están directa o indirectamente señalados por el autor y son obligados por la acción misma del argumento. Por eso se les llama movimientos *argumentales*. Son puramente físicos y no representan problema para el director.

La dificultad comienza con los movimientos no evidentes que hay que descubrir a través de lo que los personajes dicen (o no dicen). Estos movimientos surgen de *la situación* y de *los personajes*. Se les llama *psicológicos* y constituyen la principal gama de movimientos escénicos.

Para descubrirlos el director considera sus *propias reacciones* ante la situación que le presenta la obra, tratando de colocarse *en el lugar* de cada personaje, para lo cual necesariamente tiene que conocer *su carácter*. Así por ejemplo un eufórico tenderá a tener gran cantidad de movimientos. En cambio un melancólico no. Pero colocados en una situación determinada pueden cambiar notoriamente. Un apático colocado en situación comprometida y peligrosa puede realizar un cantidad de movimientos inconcebible dentro de lo que es su normalidad. Guiado pues por el

carácter de cada personaje y por la situación que se presenta, el director hace su plan de movimientos, cuidando siempre mantener los principios de la composición plástica.

Las dos líneas fundamentales de la *dirección del movimiento* son de acercamiento y de alejamiento. En general los sentimientos de amistad propician el acercamiento entre los personajes. En cambio, los sentimientos de enemistad el alejamiento. Sin embargo una enorme gama de emociones se establece sobre estas direcciones antagónicas basadas en atracción y en el rechazo. Naturalmente pocas veces se establecen en forma ingenua que aquí se señala. Lo normal es que las circunstancias sociales compliquen y hasta contradigan tales direcciones, estableciéndose por ejemplo acercamiento físico cuando en el fondo puede haber rechazo de los personajes.

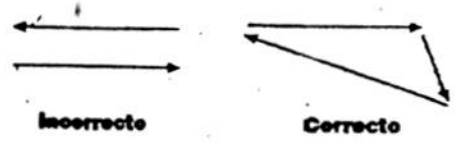
En cuanto a la *cantidad de movimientos*, la edad, el carácter, el estado de ánimo particular del momento son factores determinantes. Alegría-Vigor-Juventud: muchos movimientos. Tristeza-Cansancio-Vejez: escasos movimientos.

Un tercer tipo de movimientos no basados en la necesidad física ni psicológica, se fundamenta en una necesidad *estrictamente escénica*. Son movimientos que el director debe *motivar* para que no aparezcan gratuitos ni ilógicos. Se utilizan para *despejar* algún sector del escenario donde ocurrirá algo que necesita destacarse o por donde aparecerá o necesitará situarse un personaje importante. Como también son movimientos que sirven para componer el cuadro escénico. Por el hecho de que se requiere el motivo o pretexto adecuado para ser efectuados en forma lógica se les llama *movimientos de pretexto*. Por ejemplo: Hay ocho personajes en escena, que representa una sala con puerta en el lateral izquierdo. El argumento indica que entrará un malhechor que los amenazará con un arma de fuego. Conviene que los ocho personajes ocupen, momentos antes de la entrada del malhechor, el sector derecho el escenario, puesto que así se causará mayor impacto en el espectador, debido a: 1. El sector despejado en que aparecerá el malhechor. 2. Por la distancia que mantendrá con los demás personajes, acentuándose su importancia. 3. Por el equilibrio escénico, con un personaje que "pesa" más y resiste el peso de los ocho situados en el sector derecho. 4. Porque la dirección de las miradas enfatizará la importancia del que llega, creándose un "suspenso". Por todas estas razones se debe efectuar ese traslado de los ocho personajes. Conseguirlo motivadamente es saber realizar acertadamente movimientos de pretexto.

Aun podemos anotar otras consideraciones de importancia respecto a los movimientos:

1. Se debe tratar de ocupar *todos los sitios* del escenario durante el transcurso de la obra, por lo menos durante algún momento, evitando así el centralizarse en exceso o situarse solamente en determinado sector.
2. Hay que *evitar la repetición* de movimientos, en especial los de ida y regreso por le mismo sitio, lo cual da monotonía y produce cansancio al espectador. Debe buscarse la triangulación del movimiento, es decir antes de volver al mismo sitio de donde salió, es preciso que el actor ocupe previamente una tercera posición, como se aprecia en la Fig. 19

Figura 19



3. A menudo conviene la *línea curva* y no recta para ir de un punto al otro del escenario. Por ejemplo: estando dos actores en un mismo plano y en sectores opuestos, si se traslada uno de ellos hasta quedar al lado del otro, debe hacerlo siguiendo una suave curva, lo que le permitirá quedar automáticamente en posición tres cuartos, a la vez que permite un posterior cruce del otro actor con comodidad.

Figura 20



4. Durante la dialogación, sobre todo si es larga, no conviene que los actores queden mucho rato estabilizados en un solo sitio. Si A está en el sector izquierdo y B en el derecho, es necesario buscar el momento en que se alternen de sector, como también que cambien de plano.

Cualquiera sea el estilo de representación que se vaya a utilizar, los principios de movimiento enunciados son aplicables. Pero en el "teatralista" muchas veces no siguen estrictamente la lógica de los personajes, exagerándose o utilizándose mucho los movimientos de pretexto. Especialmente cuando se busca el preciosismo del desplazamiento. Inclusive pueden resultar antilógicos, justificables sólo por el hecho de resultar teatrales y estéticos. Desplazamientos insólitos o ausencia de ellos hacen casi imposible inferir principios o reglas generales, como puede hacerse en especial dentro del estilo realista. *(Ver documento No. 8)*

No existe un procedimiento standard para anotar la coreografía escénica. La forma más útil y sencilla consiste en trazar cada ubicación y cada movimiento en la planta escénica que se va a utilizar, señalando las direcciones y longitud del desplazamiento por medio de flechas ligadas a un pequeño círculo con la inicial del personaje que efectúa el movimiento. Por ejemplo: el personaje Arturo en la Fig. 21.

Figura 21

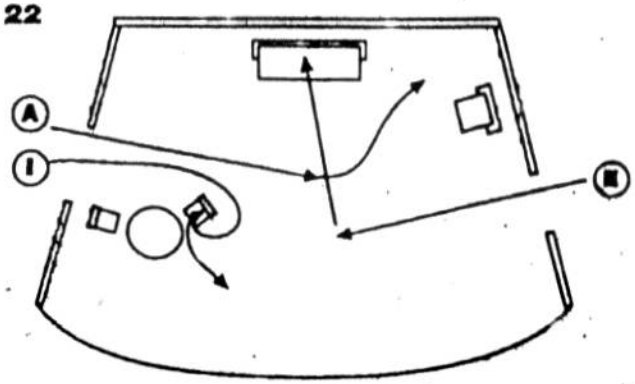


Otro sistema es asignar un determinado color a cada personaje, con lo que se evita confusiones.

Como se requiere una gran cantidad de plantas escenográficas, dado que no se puede trazar todos los movimientos en una sola, es útil hacer una especie de plantilla o bien sacar la planta a mimeógrafo. Conveniente es también alternar en el libreto de dirección páginas del texto con páginas en blanco, donde se trazarán los diseños de movimientos, de vestuario y todo tipo de anotaciones interpretativas.

Al decir que se requiere de una gran cantidad de plantas no significa desde luego que en cada una se va a trazar un movimiento. En una misma planta se puede trazar los suficientes como para que no resulte posibilidad de confusión cuando haya que trasladarlos a escena.

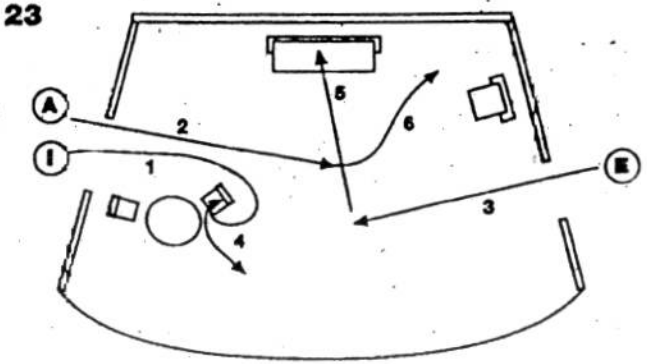
Figura 22



La Fig. 22 muestra el trazado de una acción en la que intervienen tres personajes señalados por las iniciales I, A y E. Los dos primeros entran por la puerta situada en segundo plano derecho, mientras que E lo hace por la puerta de primer plano izquierda. El personaje I se sienta en la silla de primer plano derecha-centro, luego se levanta y va a la corbata centro-derecha. A llega hasta el segundo plano centro y luego se levanta y va a la corbata centro-derecha. E se detiene en el primer plano centro-izquierda y luego va a sentarse en el sofá del foro.

Pese a la claridad del diseño hay confusión, puesto que no se sabe *en qué orden* va cada uno de los movimientos o si es que desarrollan en forma simultánea. Es preciso aclararlo *numerando* cada desplazamiento según sea su orden cronológico, tal como se ve en la Fig. 23.

Figura 23



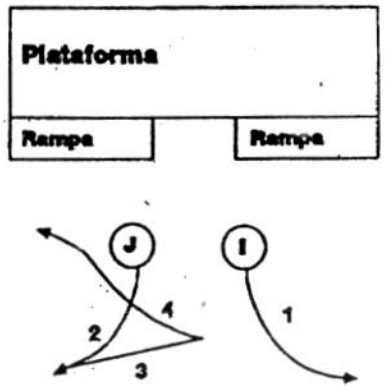
Así nos enteramos de que I entra primero y se sienta. Luego entra A y posteriormente E. I se levanta y E va y se sienta en el sofá. Por último A se traslada al lado izquierdo del sofá.

Cada número puesto en el gráfico de la planta debe tener *su correspondiente* número anotado en el libreto de la obra: *antes, durante o después* de cada parlamento que genera dicho movimiento.

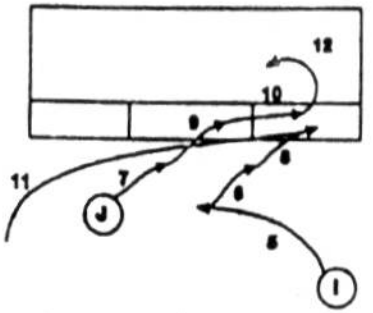
A modo de ejemplo anotaremos un fragmento del esquema de movimientos en un montaje de "Las nubes" de Aristófanes. El diálogo se desarrolla entre el Razonamiento Justo y el Razonamiento Injusto, con su correspondiente numeración, tanto en el texto como en la planta indicada por la Fig. 24. Destacamos la graficación y no la explicación de los movimientos, aunque es de advertir que casi todos son de tipo psicológico y basados en el señalado acercamiento-alejamiento de los personajes.

El injusto: Contradiciéndote, lo echaré todo por tierra. (1) En primer lugar, niego que haya justicia.
El justo: ¿Cómo puedes sostener eso?
El injusto: Señálame donde está.
El justo: (2). Entre los dioses.
El injusto: En ese caso, ¿cómo Zeus no pereció cuando encadenó a su padre?
El justo: (3). ¿Hasta ese extremo llega tu suciedad que te atreves a decir tal cosa? (4). Traedme una jofaina.
El injusto: Eres un viejo chocho e imbécil.

Figura 24



El justo: Y tú un sinvergüenza.
El injusto: Llamarme eso (5) sería cubrirme de rosas.
El justo: Histrión, farsante...
El injusto: (6) Me coronas de lirios.
El justo: Parricida (7).
El injusto: (8) Me cubres con polvo de oro.
El justo: Querrás decir de plomo (9).
El injusto: Que me sirve de adorno.
El justo: (10) No he visto un impudor como el tuyo.
El injusto: Ni yo una estupidez como la tuya (11).
El justo: Por tu culpa no frecuenta ningún joven las escuelas (12).
Algún día conocerán los atenienses lo que ahí se enseña bajo tu dictado.



Como resultado del trazado de las ubicaciones y movimientos de los personajes, queda plagado el libreto del director de dibujos y planos. Esta graficación permitiría, al menos formalmente, que en otro tiempo y lugar se pudiese montar la misma obra siguiendo los lineamientos e indicaciones de ese director. [1]

Sin embargo, hay que tener presente que "no siempre es posible ni práctico señalar en el papel la puesta escénica con todos sus detalles, para luego intentar copiarla con puntualidad mecánica. Aquello, que en el papel parecía justo, puede adquirir un aspecto muy distinto cuando el actor trata de llevarlo a cabo.

1 La colección *"Mises-en-scene"*, Editions du Seuil, bajo la dirección de Pierre-Aimé Touchard, ha publicado una extensa serie de obras teatrales, sobre todo clásicas francesas, con las anotaciones directrices de los más destacados directores galos.

Un director de escena de la genialidad de Vajtangov, hacía experimentos y cambiaba la 'mise-en-scene' durante los ensayos. Stanislavski, aun cuando escribía su 'mise-en-scene' en casa, cambiaba parte de su plan mientras trabajaba con los actores. Cierta medida de improvisación le es necesaria y útil al director. Si los actores tienen fe en su labor creadora, no considerarán sus improvisaciones como una expresión de incapacidad o como signo de extravío. Al contrario, un 'regisseur' puede contagiar su espíritu experimental a los actores, con sus intentos sinceros por buscar las mejores formas para expresar tal o cual momento. Es menester admirar, desde luego, a un maestro como Reinhard, quien diseña previamente un plan completo que no ha menester de modificaciones y que puede ser realizado bajo el control de sus ayudantes de dirección. Empero, no siempre depende del todo la puesta escénica únicamente del director. A veces se ha de cambiar ciertos rasgos de la puesta en escena tan sólo porque los actores no logran dominar como es debido la tarea encomendada por el director de acuerdo a su "mise-en-scene". A veces el actor se encuentra incapaz de sostener la postura, o de hacer debidamente algún movimiento, o no puede amoldarse con propiedad al desplazamiento señalado por el director. En tal caso, es menester alterar la puesta en escena de tal manera que el actor pueda llevar a cabo su tarea". [1] *(Ver documento No. 9).*

1 N. Bujvald. *"Teatro"*.

Capítulo V *La elección de los actores*

Una vez terminado el proceso teórico del montaje, el director pasa del estudio individual al trabajo de conjunto. Cambio que desalienta a menudo a personas bien capacitadas en el aspecto teórico.

Lo primero es efectuar el *reparto* de la obra, vale decir escoger a los actores que darán vida a los personajes de la pieza. Caben dos posibilidades: 1. Que pueda *escoger* el reparto que más le acomode. 2. Que deba remitirse a un *elenco fijo*, estable.

1. Con elenco libre

Alto porcentaje del buen éxito de una pieza se debe a un reparto bien realizado. A menudo basta con un buen reparto y una bien planteada composición plástica de movimientos para asegurar una correcta presentación.

Elegir el actor adecuado significa que exista una cierta coincidencia entre el personaje y el actor, puesto que el individuo capaz de interpretar cualquier clase de personajes no existe. La mayoría de los actores se ubican dentro de cierta tendencia dramática. Esta *tendencia* determina el *tipo* del actor. Tradicionalmente se ha clasificado a los actores en denominaciones como galán joven, galán maduro, dama joven, característicos cómicos, característicos dramáticos, etc., estratificación cuya rigidez ha ido desapareciendo, aunque en su estructura general aun subsiste, puesto que se basa en tres factores intrínsecos de cada actor: a. Su físico. b. Su voz. c. Sus condiciones internas o temperamento.

A. El físico, junto con la voz, es una de las dos partes del instrumento del actor. Los personajes condicionan determinados físicos y el director trata de conseguir actores acordes con esa exigencia. Difícilmente se le ocurriría escoger a un actor gordo para interpretar a Hamlet, o a un actor pequeño para hacer de Otelo, por más que ambos fuesen excelente intérpretes. Y es que el físico limita al actor. Claro que a veces dotes excepcionales compensan las insuficiencias físicas. Así y todo, por lo general subsisten los tipos standard. Por ejemplo los galanes deben ser delgados, de estatura mediana o alta y de rasgos fisonómicos se les ve jóvenes, un adecuado maquillaje ayuda a disimular los años. (Y se dan casos como el de la actriz italiana Emma Grammatica que con 80 años de edad representaba convincentemente a jovencitas). También se da el caso contrario el de actores y actrices jóvenes que se especializan en personajes maduros.

Pero además del físico en sí, el director debe considerar, especialmente cuando tiene que elegir entre dos actores con parecidas posibilidades, *el uso* que de su instrumento físico hace el actor. Puede que uno de ellos no responda muy exactamente al tipo físico que requiere el personaje pero que posee pleno dominio de su aparato muscular, soltura, capacidad de realizar con facilidad las indicaciones del director. En cambio el otro, aparentemente más acorde al físico del personaje, no tenga "a punto" su instrumento y muestre torpezas y rigideces. Cabe esperar que se preferirá al primero, por más que no cumpla con las condiciones ideales del personaje.

Otro punto de interés y que debe tener en cuenta el director para su reparto es el de considerar la *variedad de estaturas* e incluso de volúmenes entre los actores, para darle riqueza plástica al conjunto.

B. La voz. El otro componente fundamental del instrumento del actor. A los tipos físicos teatrales corresponden también tradicionalmente tonalidades vocales. El galán joven debería ser tenor. La dama joven soprano. La característica dramática mezzosoprano o contraalto. El galán maduro o el característico

dramático barítono o bajo. En cuanto a los cómicos, de cualquier tonalidad. Por cierto que no se trata de moldes fijos como se ha dicho, pero así como difícilmente se escogería a un actor gordo para representar a Hamlet, también se dudaría en elegirlo si tuviese tonalidad correspondiente a bajo profundo. O un Otelo tenor (pese a que en la ópera de Verdi debe ser justamente tenor dramático) o una Fedra soprano.

Al igual que con las estaturas, en el aspecto vocal el director debe buscar *la orquestación* de diferentes tonalidades. Es poco grato que las voces suenen iguales; se precisa el contraste. Y ante voces semejantes preferir aquellas con mayor registro, que dará posibilidad de matizaciones más variadas.

C. El temperamento. Cualidad que es muy importante a considerar cuando se escoge a un actor. Se expresa por la *comunicatividad* con el público, como una especie de encanto que atrae al espectador y lo mete con facilidad en el juego dramático. Es una suerte de simpatía, aunque diferente a la de la vida cotidiana, llamada también "ángel" o "duende" por los españoles, que hace que el actor "salte las candilejas" y llegue al público. Facultad que se tiene o no y que, fatalmente, si está ausente puede llevar al fracaso a actores de buen instrumento y de gran dedicación y esfuerzo, así como permite el éxito de otros con deficiencias instrumentales. Esta injusta circunstancia da pie a la afirmación de que el artista nace y no se hace, con lo que se ataca a menudo a las Escuelas de Teatro, sin considerar que éstas ayudan a desarrollar las condiciones personales ya existentes, pero no pueden hacerlas surgir donde no las hay.

Además del temperamento general, cada tipo teatral requiere de un temperamento propio. Por eso que, a más de los aspectos ya vistos en lo físico y en lo vocal, un actor tiende a formar parte de un determinado tipo por su temperamento. Y es así que entre dos actores de similares condiciones instrumentales, por temperamento uno de ellos puede tender hacia el galán mientras el otro hacia el característico. Ambos tipos requieren de un hálito o vibración interna bastante diferente.

Como dice Touchard en su obra ya varias veces citada: "El arte del director encargado del reparto consiste, pues, para cada papel en descubrir al actor que haya de encontrar en él su máximo placer, es decir que mejor libere a su personalidad reprimida".

Cabe mencionar que hay actores-tipo (dentro del teatro profesional y en lugares con gran desarrollo escénico) que toda su vida hacen el mismo personaje (un poco a la manera de la antigua Comedia del Arte) con muy pequeñas variantes, generalmente sólo de carácter textual. Se especializan en un tipo que repiten de pieza en pieza, como por ejemplo: mayordomo de casa aristocrática, gangster, etc.

Para realizar un buen reparto hay que conocer a los actores, en el sentido de haberlos visto actuar en ocasiones anteriores. Puede ocurrir también que tal actor no haya tenido aun oportunidad de demostrar su capacidad y un director puede descubrirlo o bien rehabilitar a otro mal conceptuado por no haber podido actuar en personajes acordes con su tipo. El conocimiento es también fundamental en el aspecto ético-profesional. La mala educación, la prepotencia, el egoísmo y en especial la indisciplina, son plagas que pueden malograr un buen elenco. Por ello aunque se trate de un buen actor y esté acorde con el personaje requerido, pero que a su vez cuente con fallas éticas, se preferirá escoger a otro, tal vez sin grandes condiciones histriónicas, pero que va a cooperar a crear el necesario espíritu de cuerpo.

Un reparto bien equilibrado debe hacerse *gradualmente*, asignando en primer lugar los papeles más importantes y una vez asegurado éstos asignar los de mediana importancia, tomando como punto de referencia a los primeros para no romper el equilibrio. Finalmente se determinan los papeles pequeños, pero siempre en forma cuidadosa, nunca "a la ligera".

Cuando el director tiene a su disposición un buen número de actores para escoger y no los conoce suficientemente, conviene que haga *pruebas* a fin de elegir a los más adecuados. Las pruebas se pueden hacer sobre diálogo leído (con lo que se aquilata solamente el aspecto oral) o mejor aun sobre diálogo

interpretado, escogiéndose una escena culminante de la obra a montarse. Claro que hay personas extrovertidas y seguras de sí que impresionan con facilidad. No así las que son tímidas, aunque potencialmente puedan llegar a ser mejores actores que las primeras. Por eso eso es necesario que las pruebas se realicen en ambiente grato, nunca con cariz de tribunal siniestro. Y en lo posible que sea más de una.

2. *Con elenco fijo*

Cuando el director es llamado a trabajar en una Institución o en una Compañía estable que cuentan con elencos fijos, no hay posibilidad de elección y debe adecuar su visión de los personajes a los actores permanentes. Pareciera ésto una gran desventaja, pero en realidad no lo es, pues los componentes de un elenco fijo logran una *homogeneidad y unidad de expresión* difícil de conseguir con actores que no hayan trabajado juntos anteriormente. Claro que a veces tales elencos disponen de "primeras figuras" que tendría que respetar para evitar conflictos. Pero siempre y cuando ese respeto no vaya a afectar su montaje, en cuyo caso es preferible renunciar, a menos que el factor económico le resulte determinante.

De todas maneras *el rendimiento de un elenco fijo es superior al de un elenco libre*. No se consigue automáticamente un buen montaje reuniendo a los mejores actores, pero que nunca han trabajado juntos. A menudo con actores mediocres, pero de contínua actividad en equipo, se logran mejores resultados. (Es como lo que pasa en el fútbol, en que muchas veces el modesto equipo de un club de barrio derrota al seleccionado nacional que recién se está armando).

Capítulo II/ *La elección de los demás colaboradores*

A menos que se trate de un grupo estable que cuente con su propio escenógrafo, iluminador, etc., es también función del director elegir a estos intérpretes plásticos. Es necesario que *antes* de iniciar los ensayos con los actores esté totalmente planificado y claramente determinado todo lo referente a los implementos escénicos que se usarán, en especial escenografía y vestuario. Conveniente, por el interés que se despierta en el actor, es que en el primer ensayo se muestren dibujos y maqueta de la escenografía y el vestuario que se utilizarán.

Indispensable es que se pueda contar desde los primeros ensayos con los implementos fundamentales, a fin de que el actor se "sitúe" más rápido. Exigencia que se hace urgente cuando se utilizarán trajes de época distinta a la actual y se actuará en diferentes niveles: escalinatas, rampas, plataformas. Los primeros obligan a una forma diferente de comportamiento (tacos altos, armados especiales, sombreros, etc.) que el habitual y al que el actor tiene que acostumbrarse, pues de otro modo se vería siempre como "disfrazado". Y los segundos una serie de exigencias físicas que no se pueden salvar sólo con imaginación. [1]

El escenógrafo no solamente debe poseer cualidades artísticas y capacidad técnica, sino clara conciencia de que su labor está *subordinada* a la idea directriz y al espectáculo en conjunto. El director le entrega la planta escenográfica o ideas acerca de ella con lo que diseñará proyectos hasta llegar a lo definitivo. Una

1 Lamentablemente, más a menudo de lo que fuera desear, se llega al ensayo general y hasta al estreno sin que estén listos todos los implementos, obligando al actor a peligrosas improvisaciones.

buena escenografía además de *agradable* a la vista y de *traductir el ambiente* de la obra, requiere ser *funcional*. Nunca debe ser un cuadro con vida propia y aparte, sino que debe estar siempre en función escénica.

Vestuario e iluminación, como también maquillaje, requieren también del trabajo conjunto de los artistas-técnicos respectivos con el director, quien es quien da finalmente la aprobación. *(Ver documento No. 10)*

Muchas veces se requiere música para acompañar determinados instantes de una obra, máxime cuando se requieren apagones por necesidad de cambio de cuadro. En medios restringidos económicamente se utiliza música grabada de discos o de cintas comerciales, escogida por el director tras paciente búsqueda. La cosa se simplifica si se cuenta con un buen colaborador en el aspecto musical. Pero evidentemente lo mejor es poder contar con un compositor musical que escriba especialmente música incidental para la obra. Tal como ocurre con los demás colaboradores escénicos, el compositor debe ser una persona muy ligada al teatro, que sepa captar musicalmente el sentido de la obra y los requerimientos del director, y que comprenda que su labor es secundaria dentro de la maquinaria teatral, cosa que a muchos cuesta aceptar, en especial si son compositores de renombre. *(Ver documento No. 11)*

Capítulo III/ *El Presupuesto*

El más brillante proyecto de escenificación se derrumba si se ha estado planificando "en las nubes", sin pensar en el costo real que pueda representar el montaje. Fácil es dejarse llevar por la imaginación y el entusiasmo, pero después hay que atenerse a la dura realidad.

Por eso una de las primeras preguntas que debe resolver el director es: ¿De *cuánto dinero* se dispone para el montaje? Su respuesta condiciona de inmediato el mayor o menor despliegue de implementos a utilizar, recortando a veces de manera dolorosa el montaje ideal. El presupuesto de una obra debe considerar las siguientes partidas:

1. *Local.* Se debe calcular el gasto de local por el tiempo previsto para las funciones. No hay problema al disponer del local propio, salvo el de los gastos lógicos de desgaste de material y de empleados.
2. *Personal.* Se debe considerar: a). El pago de actores (¿por función? ¿semanal o quincenal? ¿a porcentaje?) y si se pagará ensayos. b). El pago del personal de sala y escenario (maquinistas, tramoyistas, electricistas). c). El pago de los intérpretes-técnicos (escenógrafo, iluminador, compositor musical, etc.).
3. *Escenografía e iluminación.* Calcular el costo total en cuanto a materiales (telas, madera, pintura, focos, etc.) y la obra de mano.
4. *Vestuario.* Considerar el costo de telas, implementos, calzado, etc. y su realización.

5. *Mobiliario y utilería.* Especificar el alquiler o compra de muebles y la fabricación de los diferentes utensilios que se usará en escena.

6. *Propaganda.* Detallar el costo de avisos en los medios de comunicación, volantes, carteleras, etc.

Todas estas partidas acumulan una cifra que dará el costo total del montaje. Aunque no corresponda propiamente al director escénico, sobre todo si ha sido contratado por una Institución, en cuyo caso corresponde al empresario o director de dicha Institución, su obligación es informarse y colaborar a solucionar el problema presupuestario eliminando cosas superfluas o sustituyéndolas por otras de menos costo.

En los conjuntos de aficionados se omite los gastos de personal, por ser gratuito el trabajo de sus componentes; de mobiliario, por préstamos de los mismos asociados; inclusive de vestuario, por cuanto suelen confeccionar ellos mismos los trajes; y todo lo que se refiere a obra de mano. De manera que el costo del montaje disminuye en grado sumo.

El presupuesto se calcula *hasta el momento de levantar el telón* el día del estreno. Se supone que las funciones posteriores pagarán sus propios gastos e irán dejando utilidad. Es necesario calcular el número de funciones suficientes para recuperar lo invertido. Sería absurdo dar una sola función o un número muy pequeño, sobre todo si los gastos han sido respetables, salvo que se disponga de un auspicio. Por más que el objetivo del grupo sea puramente artístico, no cabe pensar en tener pérdidas. Aunque el teatro no se haga por negocio, lo menos que se puede pedir es que no represente sacrificio económico.

Solucionado el problema del presupuesto, se procede a los ensayos propiamente tales. Nada hay más desalentador que, por mal cálculo, haya que abandonar el montaje cuando ya se ha iniciado el trabajo. El sentimiento de frustración que se genera conduce muchas veces a que elementos promisorios abandonen definitivamente la actividad escénica.

Capítulo V *Lectura de la Obra*

La puesta en escena comienza con la lectura de la obra efectuada ante todos los que participarán en el espectáculo, actores y técnicos. Esta lectura tradicionalmente es hecha por el director, aunque si el autor está presente es más tradicional aun que la efectúe él.

Esta primera sesión de trabajo es siempre excitante, no sólo por la obra en sí que puede ser conocida por algunos o por todos, sino por el aspecto "social", reencuentro de actores, conocimiento de otros y la lógica expectación ante la cosa nueva, esta empresa en común. Por ello el director debe preocuparse del "montaje" de la lectura y si es posible darle el cariz de acontecimiento extraordinario a fin de entusiasmar al elenco y condicionarlo psicológicamente para la labor. Esto es especialmente importante con los grupos aficionados, puesto que los profesionales la cumplirán por obligación y oficio.

Luego de la lectura el director expondrá los objetivos básicos del montaje, el estilo a emplear, las ideas principales que guiarán su escenificación, etc., además de aclarar el o los significados de la obra y su visión respecto a los personajes. Conviene presentar al mismo tiempo el mayor número posible de aspectos gráficos, como pueden serlo la maqueta escenográfica y los diseños del vestuario.

A continuación se procede al reparto de libretos y la designación de papeles o roles, si es que no se ha dado a conocer con anticipación, cosa que prefieren muchos directores. Luego se fija el horario de ensayos. Con los profesionales no hay (o no debería haber) problema al respecto, pero sí con los aficionados. Debido

a la diversidad de trabajos para subsistir, generalmente no quedan disponibles más que algunas horas en la noche, no siempre las más convenientes por el cansancio lógico de la jornada laboral. Se hace necesario que el director pida la disponibilidad de horas libres que tengan los actores a fin de ver si es posible ensayar escenas a otras horas para ganar tiempo.

En cualquier forma las siguientes sesiones de ensayo son obligatorias para todos los integrantes, así tengan que cumplir un rol minúsculo. Sólo cuando entra al período de los ensayos parciales podrá el director permitir la no asistencia de el elenco íntegro.

Capítulo IV *El trabajo de mesa*

Con la sesión siguiente a la de la lectura se da inicio al trabajo de mesa, etapa fundamental para la comprensión cabal de la obra. Comienza con la lectura hecha por los actores, cada cual en el rol asignado. Esta lectura debe ser *plana*, vale decir sin matices de interpretación, que mal podrían hacerse sin conocer bien la obra y contribuirían a falsearla. Es lectura de *conocimiento*, de saber en buena cuenta de qué se trata. Posterior lecturas harán aparecer los matices del pensamiento y sentimiento que expresa cada personaje. El director no debe preocuparse si algún actor lee mal, con dificultades. A su vez el actor no debe tratar de impresionar con lecturas interpretadas de inmediato, a la manera del radioteatro, ya que es más difícil después eliminar matizaciones incorrectas.

Junto con las lecturas se van aclarando problemas, a veces simples como el significado de palabras, otros más complejos como el significado de frases, de parlamentos, de escenas enteras, que exigen analizar en profundidad la situación y el personaje. De aquí la necesidad de que cada cual realice el estudio cuadrimensional del personaje para ser discutido durante el trabajo de mesa. *(Ver documento No. 12).*

El director puede recomendar o exigir la lectura de estudios que aclaran la visión de la época donde transcurre la obra, examinar testimonios pictóricos o de cualquier índole al respecto, que permitan captar los rasgos esenciales del momento histórico de la acción que se va a llevar a escena. En suma: durante el trabajo de mesa se hace el análisis exhaustivo *de la obra* y *de cada personaje.*

La duración de esta etapa depende de las dificultades de la obra misma y de la capacidad de los intérpretes, pero no debe ser excesiva. Una semana suele ser suficiente. Siempre hay actores con gran capacidad para la discusión que propenden a prolongadas reuniones de mesa y hacen gala de teorías, de imaginación y de calidad intelectual, pero parecen olvidar que el lugar más adecuado para el actor es el escenario.

Cuando el director estima que ha sido cabalmente bien comprendida la pieza, se hacen nuevas lecturas, pero ya *interpretadas*. Debe atender la corrección de los más resaltantes defectos de la interpretación oral como son:

a. La mala *acentuación* de la frase, que puede ocasionar un cambio completo en las intenciones de lo que el personaje dice.

b. La mala *puntuación* de la misma.

c. La mala *entonación*, que además de desafinaciones en la frase ocasiona también cambios en el sentido interpretativo.

Poco empleado entre los latinos ha sido el método según el cual todo el aprendizaje de la obra se hace en torno a la mesa. De tal manera que cuando se sube al escenario es sólo para "parar" la obra ya prácticamente hecha. Y ha sido poco empleado por la impaciencia de "actuar", de moverse, que muestra la mayoría de nuestros actores, poco proclives al análisis riguroso. Sin ánimo de concesión en pro de la ligereza indicamos el término medio de una semana, pero con la posibilidad de que posteriormente vuelva a retomarse el trabajo de mesa y ahora con mayores fundamentos y correcciones derivados de la práctica escénica.

Capítulo III/ *La marcación de movimientos*

Del trabajo de mesa se pasa al escenario. Ahora los actores toman conciencia del dispositivo escénico trazado por el director. Si no se dispone de escenario puede ensayarse en cualquier local con dimensiones adecuadas. Allí se trazará en el suelo la ubicación de los elementos escenográficos, con tiza o pintura, las entradas y las salidas. Y el mobiliario verdadero se lo sustituye con sillas y objetos.

El director indica las ubicaciones y desplazamientos guiándose por su planta de movimientos. Los actores toman nota en sus libretos y luego los repiten. De esta manera saben su ubicación dónde debe decir tal réplica, hacia qué lugar van con tal parlamento, etc., hasta que el trazado de cada movimiento se les haga familiar. Lógicamente si el actor pregunta el por qué de un movimiento, el director lo debe motivar y justificar para que no se suponga que se trata de movimientos gratuitos.

Ya hemos indicado que algunos directores preparan cuidadosamente la escenificación en todos sus detalles y por ende son muy rigurosos en la exactitud de los movimientos. Otros en cambio preparan tan sólo un esquema general y confían más en el trabajo práctico, en la interrelación con el actor. "Ambos métodos pueden ser buenos como pueden no serlo; ello depende completamente de la personalidad del director y de la capacidad de los actores. Desde luego, le es menester al director apuntar previamente el plan general de la puesta en escena. Así, cuando llega al ensayo no ha de desperdiciar tiempo ni cansar a los intérpretes con toda clase de posturas y desplazamientos experimentales. Los actores sienten habitualmente mayor respeto hacia

un director que 'sabe lo que quiere'; y cuando un 'regisseur' trabaja puntualmente, según un plan de dirección previamente preparado, ello redunda en beneficio de una disciplina severa de trabajo, absolutamente indispensable en el teatro. Más cuando un director ensaya un camino tras otro, da la impresión a los actores de estar extraviado, sin saber con precisión lo que quiere. En beneficio de la actividad y de la disciplina, es muy de desear un plan previamente señalado". [1]

La marcación de movimientos se va haciendo escena por escena con los actores leyendo su texto, sin intentar todavía la interpretación. Cuando ya se encuentran en posesión del ámbito dramático pasan a la *memorización* de su texto conjuntamente con los desplazamientos. Pero antes es preciso que se tracen todos los movimientos del acto, de manera que el director, colocado como espectador, aprecia el efecto, cambia algunos o crea otros, puesto que recién ve en función lo que era más que esquemas. También debe atender las sugerencias de los actores, muchas veces bien fundamentadas, y que hacen variar el planteamiento inicial.

Terminada la marcación de un acto, se lo repite un par de veces para que se fije. Posteriormente se continuará con la marcación del acto siguiente, repitiéndose el anterior y pidiéndose ya la memorización de éste. De manera que al concluir la marcación del nuevo acto sea posible pasar de memoria el primero. Y así se prosigue, si es que la obra consta de tres actos, de manera que concluida la marcación del tercero se puedan pasar el primero y segundo de memoria. Así se acelera notablemente el proceso del montaje de la obra.

El jefe de escena y el asistente de dirección, si es que lo hay, toman también nota de todos los desplazamientos para que, en cualquier oportunidad, puedan vigilar el movimiento escénico sin la presencia obligada del director. *(Ver documento No. 13)*

1 N. Bujvald. Obra citada.

Capítulo IV/ *Los ensayos parciales*

Concluida la marcación y en el proceso ya de la memorización del texto, se pasa a ensayar parcialmente escena por escena. A los componentes del elenco que no intervienen en las escenas asignadas, puede dispensárseles de asistir.

Esta etapa es muy delicada para el director, pues como el actor está en proceso de búsqueda puede fácilmente tomar rumbo no concordante con la intención directriz. Y mientras más talentoso el actor, mayor riesgo de que su punto de vista parezca el correcto, ajeno a veces al sentido y estilo que quiere imprimir el director. Momento crucial en que las vacilaciones y falta de autoridad puede resultar fatal para el espectáculo, y desde luego para el director. También es negativo el extremo opuesto, exceso de autoridad, que convierte al actor en mero instrumento.

¿Cuál será entonces la medida adecuada? Creemos que en la consideración de que el director es más que nada, respecto al actor, un orientador y un guía, un "partero" como decía Stanislavsky, que le *ayuda a elegir* medios de expresión y le *corrige* los defectos interpretativos, para lo cual conviene seguir "la escuela del diplomático más bien que la del cabo de regimiento; que sugiera, seduzca, alabe, adule, que haga cualquier cosa más bien que dar órdenes; en fin, si es posible, que mantenga a su compañía en la convicción de que la iniciativa nace de ella, no de él". [1]

En esta etapa se distinguen dos tipos de actores: el actor *que crea* y *el que espera que el director cree por él.* Con el primero

1 León Moussinac. Obra citada.

la etapa del trabajo de mesa es fundamental, pues le aclara las intenciones de la obra, los supuestos de la dirección y la estructura de su personaje. Luego de la marcación de movimientos el director debe dejar que cree su interpretación, vigilando, claro está, que no se aparte de la línea acordada. En cambio el segundo tipo es muy fastidioso para el director que espera un trabajo creador del intérprete. Carente de iniciativa, desamparado si no se le indica gestos, ademanes, actitudes, tonos de voz, pausas, ritmos, etc., exige del director no un guía, sino *un modelo* que debe imitar. Ante este tipo de actor la correcta actitud del director es la de darle armas de carácter psicológico, casi una labor terapéutica a fin de que se aminore la inseguridad, que no a otra cosa se debe generalmente su actitud. Darle ánimos, entusiasmarlo, aguijonear su amor propio, en fin buscar el medio de romper la traba que lo entorpece. Claro que para esta labor, además de conocimientos psicológicos y sociológicos, el director requiere de tiempo. Y si no hay el suficiente no le queda más que marcar.

"Suponiendo que el director sea lo bastante inteligente para saber qué significado tiene un parlamento y lo suficientemente competente como para escoger el acento debido y que ese significado resulte claro, el problema siguiente consiste en un método aceptable para comunicar sus deseos al actor. Esto no siempre es fácil, especialmente si el director es sensible a las prerrogativas del actor y no desea interferir con los esfuerzos de éste para descubrir por sí solo el significado y la inflexión exacta para darlo. Puede mostrarse renuente a imponer una lectura arbitraria, cosa que hará si lee él el parlamento. Por lo tanto, adopta el procedimiento que la mayoría de los actores prefiere y trata, mediante sugerencias y paráfrasis, de guiar al actor hacia el entendimiento de lo que desea.

Digamos que, cuando un actor expresa mal el sentido de un renglón, el medio más directo, eficaz, recto y breve para lograr que lo diga correctamente es, a pesar del convencimiento ampliamente difundido, que el director lo lea y lo haga repetir después al actor.

Este sencillo procedimiento, empero, causa mucho revuelo en el palomar, y se considera como una infracción flagrante de los derechos del actor, un insulto a su dignidad y hasta una conspiración para reducir su posición a la de un mono sabio o un loro amaestrado.

La oposición a este procedimiento puede ser tan escandalosa que algunos directores prefieren dar rodeos absurdos para conseguir una lectura correcta sin que parezca que están dictando la pronunciación al actor.

Una confusión del mismo tipo se producirá sin duda cuando un director quiera que cierto actor haga un gesto particular, pero no desee mostrarle exactamente cómo lo quiere. Un período de prueba y error, a tientas, transcurrirá durante el cual el resto del elenco permanece sentado, ocioso, esperando que el actor acosado se abra paso entre los consejos antes de tropezar casi siempre por casualidad, con lo que pide el director". [1]

En cuanto al aprendizaje del texto y su interpretación, también es observable en esta etapa del montaje dos calidades de actor. Hay algunos que entusiasman, porque ya en el segundo o tercer ensayo se saben todo el texto de memoria, se desplazan sin dificultades, dicen bien y muestran bosquejado el personaje. En cambio otros desesperan por su lentitud en aprender. Pero a veces sucede que éstos son lentos por estructura de personalidad y no por flojera ni desinterés. Y no es extraño que el actor de lenta maduración surja de pronto con el personaje acabado, mientras el actor rápido queda estancado en su bosquejo, y lo que entusiasmaba en el segundo ensayo decepciona cuando los ensayos van culminando.

El director debe saber indicar el camino de la creación del personaje, guiando y controlando en cada actor tanto el *aspecto interior* como la *caracterización externa*.

A. Aspecto interior

Para acercarse al personaje el actor debe partir *de sí mismo*, de sus propias reacciones personales ante *la situación* que le

1 Curtis Canfield. *"El arte de la Dirección Escénica"*.

presenta la obra. El actor debe ser sincero en su actuación, para lo cual él mismo debe *creer* en *las circunstancias dadas*, tanto las que le da el autor como las que le aporta el director. Como dice Stanislavsky: "El actor que consigue ser sincero en el escenario, es siempre seductor". Y más adelante: "La capacidad de ser sincero en las condiciones del escenario es el talento escénico".[1]

Partiendo de sus propias cualidades, aporta el actor su experiencia personal para subordinarla a la realidad que le presenta el personaje teatral, colocándose a sí mismo en las circunstancias del personaje. Se pregunta: ¿Qué haría yo si todo ésto que le pasa al personaje me sucediera a mí? ¿Cómo reaccionaría yo? ¿Tengo alguna experiencia similar a ésta?

Durante los ensayos parciales, el director debe poner especial cuidado en:

a. Que los actores *se comuniquen* entre sí, actuando para ellos y no para el público: que escuchen verdaderamente y no hagan como que escuchan, que miren y reaccionen tal como si lo que sucede en el escenario fuese real. (Esto es totalmente válido para el estilo realista de actuación, pero inclusive en los otros estilos el actor debe verse "verdadero" aun en la exageración). Cuando el actor es capaz de recordar todo lo relativo a la actuación de su o sus compañeros y poco de la suya propia, quiere decir que ha estado verdaderamente entregado a los demás y con seguridad su actuación ha sido sincera.

b. Que *forjen imágenes* de lo que dicen y no estén entregando solamente tonalidades de voz y frases ausentes de contenido, posiblemente muy bien dichas pero vacías de sentimiento.

c. Una vez que el actor ha establecido y fijado sus propias reacciones ante la situación en que se encuentra el personaje, debe establecer *las diferencias* que necesariamente tiene que haber entre el personaje y él mismo. Excepcional sería el hecho de que encuentre un personaje que tenga sus mismas reacciones. Debe entonces aclarar y expresar qué elementos del personaje él como actor no posee.

1 V.O. Toporkov. *"Stanislavsky dirige"*.

d. En cuanto a las emociones, lógicamente el actor debe transmitir las que sufre el personaje. Que finja o las sufra realmente es un tema por lo demás controvertido. Desde el punto de vista práctico de la Dirección, interesan *resultados*. Y es obvio que al personaje y sus reacciones emocionales puede juzgársele sólo por las manifestaciones exteriores del actor. Nada saca el actor con "sentir" si no "transmite".[1]

2. *Aspecto externo*

La caracterización externa no debe preocupar prematuramente al actor. Es en el período final de la elaboración del papel que adquiere importancia mayor, salvo que el personaje gire o tenga características externas muy marcadas: vejez, invalidez, deformidades, etc.

"Stanislavsky trataba por todos los medios de salvaguardarnos de aquellos métodos vulgares de la caracterización exterior, tan difundidos en el oficio histriónico: el anhelo de esconder, cuanto antes, el rostro vivo bajo tal o cual máscara, echando mano de una trillada serie de pequeños rasgos característicos, tales como el ceceo, el tartamudeo, anteojos hacia la punta de la nariz, etc., en una palabra de todo aquello que brinda al actor la posibilidad de prenderse del elemento más fácil y acostumbrado: la pintura exterior del personaje.

¿Qué es un hombre grueso? ¿En qué se diferencia su conducta de la de una persona delgada? El cuerpo de una persona gruesa está siempre inclinado hacia atrás, sus piernas están separadas. ¿A qué se debe ésto? El centro de gravedad de un hombre grueso está ubicado en su abdomen, y, para conservar el equilibrio, forzosamente tiene que tirar el cuerpo hacia atrás. La gordura de los muslos no le permite juntar las piernas en una posición habitual en una persona de cuerpo normal. De esto deriva la particularidad de su modo de caminar.

¿Qué es un viejo? Es, antes que nada, un conjunto de articulaciones tiesas. No puede sentarse ni ponerse de pie sin apoyar

1 Recomendamos la lectura de "La paradoja del comediante" de Denis Diderot, punto de partida de las discusiones acerca de la emoción en el actor.

las manos en algo. Esta característica es la que tiene Ud. que asimilar antes que nada. La lógica de la conducta de un borracho no consiste en el balanceo, sino en el cuidado que pone para no balancearse". [1]

También la duración de los ensayos parciales es muy variable. Etapa que demuestra si la práctica del director está acorde con la teoría y si cada piedra que se va puliendo encaja bien en el edificio que se va construyendo. *(Ver documento No. 14)*

1 V.O. Toporkov. Obra citada.

Capítulo V/ *Los ensayos eslabonados*

Cuando han sido suficientemente ensayadas las escenas en forma separada, con texto memorizado y los personajes más que bosquejados, se procede a *unir* varias escenas, de preferencia todo un acto.

El director debe tener especial preocupación en que:

a. *Haya claridad en el decir.* Que se oiga sin esfuerzos. Que no existan fallas de vocalización, como el defecto muy común de perder sílabas finales de las palabras. Que se pronuncien bien las eses en los plurales, así como las D y las B, letras que muchas veces suelen ser pasadas por alto en la vida cotidiana.

b. *Haya correspondencia entre lo que se dice y lo que se hace.* Corriente resulta la dislocación entre lo físico y lo oral, en el sentido de que se produce una expresión oral violenta acompañada de una expresión física inerte o débil. Debe tenerse en consideración de que la actuación debe ser total, tanto en el uso de la voz como del cuerpo, rostro, brazos y piernas. (Útil interesante resulta observar durante un ensayo los pies de los actores, para ver si éstos "dicen" con el resto del cuerpo. Aconsejable es también realizar un ensayo puramente mímico, con los actores diciendo el texto para sí, pero sin que se escuche, y en que tengan necesidad de comunicarse para adivinar lo que está diciendo interiormente el otro).

c. *Haya dialogación*, es decir un buen juego de acción-reacción. El parlamento tiene relación causal con el que lo procede. Cuidar que las conexiones resulten claras. Que surja la respuesta como una consecuencia natural. Que no se vea a los actores

desconectados, como monologando. Que se note asimilación de lo que dice el compañero. Que se establezcan y se justifiquen las pausas. (Ver documento No. 15).

d. *Haya continuidad de escena a escena.* Las uniones no deben notarse como baches por el hecho de haberse ensayado las escenas separadamente y como unidades independientes. Cuando se las estudió en esta forma se tuvo que haber hecho hincapié en los clímax. Ahora llega el momento de establecer la *jerarquía de los clímax*, disminuyendo la intensidad de clímax iniciales para valorizar el clímax de todo el acto.

Capítulo VI/ *Los ensayos de corrido*

Son ensayos en que se pasa toda la obra. No es conveniente que el director detenga la acción para hacer correcciones, a menos que se trate de errores demasiado notables. Así el actor no pierde la hilación y se mete de lleno en el juego. Pero el director va anotando cada detalle y al finalizar la pasada, hace las observaciones correspondientes. Debe preocuparle en especial:

a. *La continuidad* de la obra, señalando los baches y vacilaciones.

b. Que el actor no pierda su personaje.

c. La corrección de posiciones y movimientos reiterativos o mal planteados que perturban la composición escénica.

d. El clímax principal de la obra.

e. Que no haya ya "sustitutos" de los implementos reales de utilería para que los actores se acostumbren a su utilización.

f. Que haya *unidad de estilo* en la actuación.

g. Que no haya actores que "roben" escenas, es decir, que traten de destacarse injustificadamente sobre los demás. (Por ejemplo: hablando más fuerte o más suave que los demás, lo que, por contraste, llama la atención. O una diferencia de velocidad en el decir. O buscando colocaciones más destacadas).

h. En particular el problema del *ritmo*. A pesar de que somos "seres rítmicos", ya que pensamos, actuamos y hasta sentimos rítmicamente, a menudo en la actuación escénica como que se pierde esa calidad o se entraba el ritmo, elemento básico a destacar en el arte. Hay que diferenciar entre ritmo y *tiempo*

(tempo). El primero es la pulsación interior, viviente. El segundo es la exteriorización, el compás de ese ritmo. El tiempo se puede marcar, el ritmo no. Pero como entre ellos hay la relación de causa a efecto, es posible incorporar el ritmo en el espectáculo por medio de marcaciones de tiempo externo. Hay un ritmo *individual*, propio de cada personaje, tanto en lo físico como en lo oral, y un ritmo *general* de todo el espectáculo. El director, como el conductor de una orquesta, puede variar el ritmo general, así como destacar y atenuar los ritmos parciales. El ritmo está implícito en la obra escrita. Los intérpretes lo captan y lo expresan escénicamente. (En las obras en verso no hay razón para no señalar la cadencia rítmica. Unir versos para darle apariencia de naturalidad en el decir, como para que no se notase el verso, es privar a la obra del elemento rítmico que ha querido darle el autor).

Capítulo VII/ *Los ensayos generales*

A pesar de que se habla "del" ensayo general es preferible que se realice más de uno. Esta es la etapa final del trabajo y debe llegarse a ella naturalmente con todos los elementos escénicos completos.

Un primer ensayo general es de carácter *técnico*, en que el director cuida más del acoplamiento de todo el engranaje escénico que de los actores. Estos permanecen casi en calidad de objetos, resultándoles este ensayo muy cansador y largo por las contínuas detenciones, correcciones y repeticiones de luces, sonidos, etc. Para evitar este sacrificio a veces se prefiere hacer un ensayo técnico *sin actores*, sustituyéndoselos en las ubicaciones esenciales por los mismos técnicos y ayudantes. El director debe revisar cuidadosamente:

a. La utilería y todo el implemento que se va a emplear en la obra.

b. Los trajes y su adecuación a los actores.

c. El maquillaje, observándolo bajo las luces definitivas y haciendo las correcciones consecuentes.

d. Además debe indicar los saludos, que *también* forman parte del espectáculo. Por simples que sean, deben ensayarse y no dejarse al libre albedrío. "Permanecen con los hombros caídos como si estuvieran cansados de haber actuado, con sonrisas de disculpas en el rostro, 'somos tan humildes, tan insignificantes", dicen esas sonrisas, '¿por qué nos aplauden? No lo hemos merecido, no somos artistas, hemos entrado al teatro simplemente así, para jugar un poco, y por qué nos aplauden,

no lo sabemos. Perdónemnos' ¡Qué hipocresía! ¡Qué incomprensión de la responsabilidad que le incumbe al artista ante el público! ¡Pero en realidad, ustedes son ambiciosos, seguros de sí mismos, y egoístas, infinitamente egoístas!".

"Hay que saber saludar al público como en un desfile militar. Severos y solemnes. De manera elegante y variada. No hay que hacer sonrisitas y reverencias a la galería, como hacen las bailarinas. En ellas es una tradición heredada, probablemente de tiempos de Luis XIV, y se quedaron allí, en esa forma superada, feudal, por así decir, de las relaciones mutuas entre el artista y el público aristocrático. Pero aquí deben saludar con dignidad, respetándose a sí mismos tanto como al espectador. ¿Es que acaso Salvini, después de haber interpretado Otelo se permitía mostrar su cansancio? Saludaba fresco y dispuesto, como si estuviera preparado para volver a repetir su rol, diez veces más, con la misma pasión y el mismo temperamento por el público al que quería. ¡Y cómo se le aclamaba! ¡Bis al que quería!. ¡Y cómo se le aclamaba! ¡Bis! ¡Bravo! A ustedes nunca les gritarán ¡bis! ¡cómo hacer actuar una vez más a estos parientes pobres del teatro, a estos desgraciados agotados si apenas podrán llegar a sus casas, los pobrecitos! ¡Qué vergüenza!. [1]

Un segundo ensayo general, al día siguiente, encuentra más seguro a todo el equipo, de manera que retoma la atención del director a los actores, anotando cuidadosamente cualquier falla sin interrumpir la obra, para criticar al finalizar y, si es necesario, volver a ensayar las partes dudosas.

Un tercer ensayo general, al día subsiguiente, se hace con alguna pequeña cantidad de público invitado. Tiene la importancia de poder aquilatar las reacciones del público y las de los actores con la presencia de aquel. El director aprecia:

a. A los actores en contacto con el público. Se puede observar dos reacciones extremas: Los que inhibiéndose disminuyen notoriamente la calidad alcanzada en los ensayos y los que, al contrario, la aumentan. (Para disminuir la tensión, la nerviosidad, conviene que antes de cada actuación se haga gimnasia de aflojamiento muscular y ejercicios respiratorios. Nunca se debe comenzar una función "en frío", sin poner el cuerpo y el espíritu "a punto").

b. Al público, para ver hasta qué punto corresponden sus reacciones a lo calculado. En base a ésto aun es factible cortar parlamentos fatigosos y variar efectos escénicos antes del estreno.

Con estos ensayos generales se adquiere el suficiente grado de seguridad sobre el buen éxito del estreno. Puede que haya aun que realizar modificaciones, lo que incide necesariamente en la postergación y en que se tenga que hacer un nuevo ensayo general. Preferible es ello antes que estrenar apresuradamente con los riesgos consiguientes. *(Ver documento No. 16)*

1 Gorchakov. *"Lecciones de 'Regisseur' por Vajtangov".*

Capítulo VIII/ *El Estreno*

Técnicamente con el último ensayo general la labor del director escénico *ha finalizado*. El "hecho" teatral deja de pertenecerle, así como anteriormente dejó de pertenecer al autor. Ahora es exclusivo de los actores y colaboradores de escena. Por lo tanto su participación de aquí en adelante no es ni más ni menos que la de cualquier espectador. Esto implica que debe *desaparecer* del escenario.

Es lógico que el día del estreno, el director, como todos, esté nervioso. Su presencia entre bastidores durante el transcurso de la obra no haría más que estorbar y posiblemente aumentar la nerviosidad ambiente. Lo que debe hacer es previamente dar ánimos, levantar el espíritu, aconsejar y calmar, y después ir a sentarse tranquilamente, si puede, a la sala.

En los intermedios acudirá donde su equipo que, sin duda, lo estará esperando ansioso para saber cómo va saliendo la obra. Mal haría en llegar con cara fúnebre, haciendo sentir que es un desastre, creando con ello desaliento y desmoralización. Aunque mienta un poco debería asegurar que todo va saliendo bien y que el siguiente acto saldrá todavía mejor. Al actor desalentado por algún error cometido, convencido de que es una catástrofe, debe decirle que nadie se ha dado cuenta de la falla. O sea que su presencia durante las pausas de ninguna manera debe ser la del domador, sino más bien la del médico. Y si no sabe conservar la calma ante errores que se le aparecen fatales, siendo que efectivamente han pasado desapercibidos por el público, es mejor que salga del local hasta finalizar el espectáculo.

Pero si sabe mantener sangre fría, como corresponde, debe observar detenidamente el desarrollo de la obra, pues, a pesar de la opinión generalizada de que el director ya no tiene intervención después del estreno, todavía es factible mejorar escenas susceptibles de arreglo y por lo tanto no está aun finalizada enteramente su labor.

Capítulo IX/ *Las demás funciones*

Aunque el director haya sido invitado o contratado para dirigir la obra ya estrenada, conviene siempre que *no se desligue* enteramente del equipo en las funciones que siguen al estreno. Y muy especialmente si se trata de un grupo aficionado o con poca experiencia, pues suele ocurrir que pasados los nervios del estreno se produzca un relax o, lo que es peor, se produzca este fenómeno, sobre todo si algún actor comienza a agregar, alentado por las risas del público, elementos chabacanos que producen fácil comicidad. Y como otros actores no se dejan arrastrar por este juego, se quiebra la unidad. Además que se suscitan discusiones posteriores que pueden dar al traste con la armonía que debe reinar en un trabajo colectivo. El director está entonces autorizado moralmente para intervenir a fin de salvaguardar no sólo el montaje, sino para destruir todo gérmen de disensión que quiebre la labor común.

En cuanto a comentarios críticos de los periódicos, si es que se producen, lo mejor es no darles demasiada importancia, salvo que se trate de críticos realmente competentes y objetivos. Sabemos sin embargo lo necesario que son para alimentar el ego de la gente de teatro, lo cual es legítimo por lo demás. Y en cuanto al director, si llega a ignorarse su intervención creativa, vale recordar que en el plano futbolístico cuando el equipo pierde, todos se vuelcan en contra del entrenador; en cambio si gana se considera que es debido a la calidad de los jugadores. Y, aunque el símil no sea muy ortodoxo, no olvidemos que ambos -deporte y arte- coinciden en calidad de juego.

Capítulo XI *Conclusión*

Las diferentes etapas del montaje de una obra que hemos reseñado implican períodos de tiempo bastante variables. Contándose con un elenco que tenga práctica y conocimientos teatrales, la escenificación de una obra de espectáculo completo debería poder realizarse en no más de *mes y medio* de trabajo diario, con un mínimo de tres horas de ensayo.

El plan general a seguir en el montaje de una obra en tres actos podría ser el siguiente:

- *Primera semana:* Lecturas, estudios y análisis de la obra.
- *Segunda semana:* Marcación de primer acto y ensayos parciales con libreto.
- *Tercera semana:* Marcación del segundo acto, ensayos parciales de éste con libreto y del primer acto con texto memorizado.
- *Cuarta semana:* Marcación del tercer acto, ensayos parciales de éste con libreto y de los dos actos anteriores con texto memorizado.
- *Quinta semana:* Ensayos parciales memorizados del tercer acto. Ensayos eslabonados y de corrido del primer y segundo actos.
- *Sexta semana:* Ensayos de corrido de toda la obra y ensayos generales.

Claro que si el elenco es novato, el tiempo para preparar decorosamente un espectáculo se duplicará sin duda alguna. (Es preferible comenzar montando obras cortas y cuando ya se ha alcanzado suficiente "oficio" intentar piezas de mayor aliento).

Cuando las cosas no van saliendo a la medida de sus deseos, debido a retrasos, faltas a ensayo, susceptibilidades, mal entendidos, etc., puede verse obligado el director a abandonar la obra emprendida. Pero que no sea fruto del impulso. Siempre es necesario hacer un balance objetivo de la situación y con un serio planteamiento ante el conjunto intentar enmendar rumbos. Sobre todo en el entendido de que la obra es importante para el grupo y para él, y sobre todo para la comunidad a la que se dirigen. Ante un objetivo mayor mucho amor propio debe sacrificarse.

En este breve texto se ha indicado la manera de encarar el montaje de una pieza teatral. En lo posible se ha evitado el dar "recetas" con las que se cae fácilmente en el cliché. Más que nada se ha pretendido ordenar pedagógicamente los pasos o etapas a seguir para alcanzar un resultado positivo. *(Ver documento No. 17)*

Sin duda que se trata de un "método" un tanto académico, en el que se destacan ciertas reglas o procedimientos tradicionales, sujetos, evidentemente, a revisión, variación e inclusive negación. De todas maneras recordemos que es aconsejable conocer las reglas antes de violarlas.

Como se ha dicho anteriormente, la metodología propuesta se ubica dentro del denominado teatro "dramático". El teatro "épico tiene un enfoque distinto del hecho teatral y por ende un método diferente de realización. *(Ver documento No. 18)*

Demás está insistir en el hecho de que somos conscientes de haber diseñado sólo un esbozo simple, y hasta simplista si se quiere, del proceso de la Dirección Teatral. Pero confiamos en que, de alguna manera, puede ser útil al aficionado y a quien se inicia en el arte dramático.

A continuación va una selección de textos ampliatorios sobre algunos puntos que han sido tratados someramente. Han sido extractados de libros y artículos de renombrados especialistas. Y escogidos por su utilidad, fin que ha orientado el presente texto práctico.

En algunos casos y debido a su excesiva longitud han debido ser cortados, cuidando que quede lo sustancial. Con ello se redondea una información general sobre la Dirección Escénica Teatral.

Documento Nº 1/ *El Teatro Circular* *

Supongamos que nunca ha estado Ud. en un "teatro circular" o que es un visitante del exterior que viene a los Estados Unidos por primera vez. Usted tiene interés en ver un "teatro circular" en acción, y me complace servirle de guía.

Entramos a la sala desde el vestíbulo y pasamos a un espacio cubierto de alfombras en el cual se hallan asientos colocados en filas y que se elevan en forma de círculo o de elipse desde el escenario, que se halla en el centro. (En otro tipo de "teatro circular" el escenario puede estar colocado un poco más alto que la primera fila de asientos). El pasillo que usamos para entrar es sólo uno de los muchos que interrumpen el círculo de asientos y que utilizan los espectadores o los actores, como sea el caso. Acomoda el recinto un número más bien pequeño, sólo unas doscientas o trescientas personas, o quizás menos.

Ya un público simpático y entusiasmado ha llenado los asientos. Al comenzar los primeros compases de la melodía de apertura, que llega a nuestros oídos por medio de altoparlantes colocados en el techo y en las oscurecidas paredes del teatro, se apagan las luces. En ese momento de oscuridad estamos conscientes de que los actores toman sus puestos en el escenario frente a nosotros.

De súbito quedan bañados en luz y comienza la obra. ¡Cuán cerca se hallan de nosotros, cuán verdaderamente cerca! Alguien, en tono de crítica, le ha llamado el "teatro en su falda". Y en verdad nos percatamos, quizás por primera vez, de la especial sensación que sentimos al saber que estamos sentados sólo a unos pasos del lugar mismo donde se desarrolla la escena.

¿Es éste el "teatre intime", exagerado? Bien podríamos sentirnos demasiado cerca e incómodos si los actores gritasen o si tratasen de tocar a los espectadores sentados en la primera fila, o si actuasen demasiado realísticamente en que el "público participe" en ellas. Sin embargo, tanto el director como los actores parecen haber eliminado este riesgo. Es cierto que sí parece raro estar observando algunos actores por la espalda mientras vemos el efecto de sus palabras sobre otros que les miran de frente y que nos miran a nosotros, y sólo percatanos de sus propias reacciones por medio de sus tonos de voz y de los sutiles movimientos de sus cabezas o de sus manos.

Pero lo que más nos llama la atención es la aparente falta de artificio en su relación física, como gente común y corriente que se para, se sienta o se mueve en un salón o lugar público. Bien es cierto que no ofrecen ellos "cuadros teatrales" tradicionales, y la familiar perspectiva del escenario italiano conocido es muy poca o está ausente por completo. Sus grupos son más naturales, como en la vida diaria, pero ellos también pueden ser dramáticos y convincentes cuando les toca destacar movimientos significativos.

Hay otra cosa que nos llama la atención: acabamos de notar que el "salón" del escenario no tiene paredes. Vuelven a nuestra mente los pasados argumentos sobre la invisible "cuarta pared" del escenario realístico cuadrado; en este caso, si bien el escenario puede ser realístico, todas las paredes son invisibles. Tenemos que imaginarnos que están allí, y lo hacemos. En lugar de ocupar nuestra atención con el escenario que rodea, los telones, puertas, ventanas y chimeneas pintadas, este teatro nos invita a concentrar nuestra atención en los caracteres, en la obra. Y en lugar de ver únicamente sus frentes y lados, les vemos...circularmente, pero notamos asimismo que los objetos en el escenario nos ofrece lo suficiente para mirarles y (lo que es más importante) despertar nuestra imaginación para completar el cuadro que sugiere la obra.

No estamos únicamente mirando la obra, participamos en ella. Además, nos encontramos que en esto nos ayuda el constante

juego de luces y sombras en el lugar donde se desarrolla la obra, luces que se fijan sobre el actor cuyas palabras y movimientos no deben pasar inadvertidos.

Termina el acto. En la oscuridad en que resuena el aplauso desaparecen los actores. La mayor parte del público pasa al vestíbulo para tomar algún refrigerio y conversar con amigos. Un grupo de jóvenes tramoyistas cambia la escena para el próximo acto, utilizando para ello movimientos rápidos y exactos en el vacío escenario que ahora se halla a media luz.

Una hora y media más tarde el último cuadro de la obra, que nos ha emocionado más intensamente porque hemos podido ver y oír todo, llega a su fin. Entonces, con el escenario y el recinto entero completamente iluminado, los miembros del elenco vuelven a entrar los pasillos diferentes, saludan al público, de un lado y de otro, y se retiran.

Entre las ventajas que ofrece el escenario central cabe mencionar como las principales la economía de espacio y en la producción de la obra. Sin embargo, los partidarios del teatro circular mencionan otro punto también, y es su gran sencillez, con el correspondiente hincapié en la actuación y la obra; la experiencia dramática más amplia del público mediante el uso de su imaginación; la intimidad mayor al eliminarse las distancias y las barreras falsas; la mayor sutileza y restricción en la actuación y el adiestramiento superior que el teatro circular ofrece a los jóvenes actores que luego pasan al teatro (a la italiana), al cine y a la televisión y lo que es quizá de mayor importancia, la relativa facilidad de ofrecer una oportunidad a los nuevos dramaturgos y a las nuevas obras teatrales.

Todos los tipos de obras, desde los antiguos hasta los más modernos, desde los naturalistas hasta los abstractos, han sido presentados con éxito en los teatros circulares. Algunos directores encuentran que algunos directores encuentran que algunos tipos de obras son más difíciles o menos adecuados que otros para presentarse en escenarios centrales y la mayoría de los directores

de teatros circulares admiten que existen dificultades en lograr la ilusión adecuada por medio de la distancia estética. Asimismo es indudablemente cierto que el teatro circular aún no ha logrado cristalizar un estilo o modo de interpretación suyo; todavía se encuentra en su infancia como medio artístico.

Sin embargo, los últimos 30 años de experiencia en sacar a los artistas y a las obras del escenario acostumbrado y presentarlos en medio de su público, donde se encontraban antiguamente durante las épocas más brillantes de la historia del teatro, ha dado nuevo vigor al teatro contemporáneo. El teatro circular bien puede constituir el punto de crecimiento de nuestro teatro del futuro.

---

* *Marston Balch.*
"El Teatro en redondo".
Servicio de Difusión de la ENAE.
Lima, Perú, 1957.

Documento Nº 2/ *Acerca del arte del director de escena* *

Un regisseur -una sola voluntad sobre el escenario- he ahí en que consistía la diferencia entre el teatro viejo y nosotros. Ello servirá por muchos años de tema para los ardorosos ataques contra el joven Teatro de Arte. Ora Stanislavsky en sus ensayos, ora yo, nos apropiábamos de la dirección de escena en todos sus aspectos. Los directores de escena pueden ser de tres clases:

1. *El regisseur intérprete*, él mismo enseña "cómo" se actúa en el escenario; de modo que se le puede denominar también director-actor o director-profesor.
2. *El regisseur espejo*, que refleja las cualidades individuales del actor; y
3. *El regisseur organizador*, que toma a su cargo la totalidad del espectáculo.

El público conoce tan sólo al tercero, porque se le ve. El es visible en todo: en la mise-en-scene, en los proyectos del decorador, en los sonidos, en las luces, y en la armonía de las escenas populares, esto es, de masas. En cambio, el regisseur intérprete y el regisseur espejo, no son accesibles a la visibilidad pública. El primero se halla sumergido en el interior del actor. Una de mis tesis predilectas repetida por mí numerosas veces, es que el director de escena debe "morir" dentro de la creación del actor. Por más numerosas, por más ricas que fueran las indicaciones que él hace al actor, suele suceder muy, pero muy frecuentemente, que el director está desempeñando todo el papel hasta los detalles más ínfimos, y al actor sólo le resta copiar y encarnar en su interior aquello. En una palabra: por más profundo y rico

en contenido que sea el papel del director de escena en la creación de la iniciativa creadora del actor, es imprescindible que no se advierta ni su rastro. El premio, la recompensa más grande para un regisseur como éste, es que el propio actor se haya olvidado de todo lo que había recibido de él. Hasta tal grado tendría que haberse compenetrado de todas las indicaciones que se le hicieron. "Si el grano no perece quedará solo, y si fallece dará muchos frutos".

Esta expresión bíblica sirve de manera total y profundísima a la creación mancomunada del director de escena y del actor. Si el actor sólo retiene bien en la memoria todo lo que el regisseur le ha hecho ver y se afana únicamente en darle cumplimiento, sin haber penetrado hondamente en ello y sin haberlo encarnado en sus propias emociones artísticas, entonces todo lo desarrollado por el director permanecerá en calidad de destello o, si se quiere, de lentejuela aislada, sin fusionarse en forma orgánica con la totalidad de la imagen. El grano sembrado permanecerá solitario. Ello induce a pensar que la enseñanza de los directores de escena constituiría una cosa perjudicial. Contrariamente: si la enseñanza del director de escena ha incidido, por así decirlo, en el alma del actor, esto es, que el grano cayó sobre un suelo fértil, el mismo despertará allí una inesperada y, por ello mismo, más valiosa reacción; provocará en las emociones y en la fantasía del actor nuevas imágenes propias, solamente de él, que entrarán en su actuación escénica, y el grano mismo, vale decir, la enseñanza del regisseur, habrá muerto al quedar olvidado...

¿Será necesario agregar que para ello, el regisseur tiene que poseer una gran potencia de actor? Hablando con propiedad y en esencia, él mismo ha de ser un actor profundo y multiforme.

El director de escena-espejo. Su capacidad más importante, es llegar a percatarse, a sentir la individualidad del actor, seguir de manera ininterrumpida, durante el proceso del trabajo, cómo se reflejan en él y cómo repercuten en los proyectos e ideas del autor y del director; qué es lo que le sirve y lo que no le es adecuado; hacia dónde lo hacen inclinarse la fantasía y los

deseos, y hasta qué límites se puede insistir en este u otro problema. Simultáneamente, hay que seguir observando la voluntad del actor y orientarla, dirigirla, sin ejercer, ni menos aún, hacer sentir violencia alguna. Hay que saber remediarlo amistosamente, con cariño, sin la menor sombra de ofensa: "he ahí lo que le está resultando; ¿es ésto lo que Ud. quería?" Para que el actor se vea patentemente como ante un espejo...

El regisseur organizador hace caber en su panorama todos los elementos del espectáculo, colocando en primer lugar la creación de los actores, fusionándola con el ambiente que la rodea en una sola expresión armónica. En este trabajo organizativo él es el dueño y señor absoluto. Es servidor del actor allí donde es necesario someterse a la individualidad de éste; tiene que acomodarse también a las cualidades individuales del artista-decorador, que recibe y acepta alternativamente las exigencias o requerimientos de la dirección; y, en resumen, es el verdadero amo del espectáculo. En ello, es de importancia especial su capacidad para "esculpir" fragmentos, escenas enteras, actos...

---

* *V.I. Nemiróvich-Dánchenko.*
"Mi experiencia teatral".
Edit. Futuro S.R.L. Buenos Aires 1959.
Págs. 196, 197 y 198.

El aficionado al teatro.- ¿El renacimiento del arte del teatro está pues estrechamente ligado al del regisseur?

El regisseur.- ¿Creyó Ud. por un solo instante que yo despreciaba al regisseur? Yo no desprecio sino al hombre que no conoce su oficio de regisseur.

El aficionado al teatro.- ¿A saber?

El regisseur.- ¿En qué consiste su oficio? En interpretar la pieza del dramaturgo; y para eso, al recibir la obra de manos del autor, promete interpretar fielmente según el texto (no hablo aquí sino de los regisseur de excepción). Después la lee, y a la primera lectura todo el color, la tonalidad, el movimiento y el ritmo que deberán caracterizar a la pieza surgen con claridad en su mente. En cuanto a las indicaciones escénicas con que el autor recarga su texto, ni se detiene en ellas, pues siendo un maestro en su tarea, no le prestan la menor utilidad.

El aficionado al teatro.- ¿Cómo? No le entiendo muy bien. ¿Ud. pretende que cuando un autor se ha tomado la molestia de describir el decorado en donde se moverán los personajes, el regisseur no debe tener en cuenta sus indicaciones y que, más todavía, debe desdeñarlas?

El regisseur.- Poco importa que las desdeñe o no. Lo que hace falta es que su puesta en escena armonice con los versos o la prosa del texto, con su belleza, con su sentimiento. Cualquiera sea el cuadro que el dramaturgo quiera poner bajo nuestros ojos, nos informará sobre el decorado mediante el diálogo mismo de los personajes. Tomemos un ejemplo, la primera escena (Acto I) de Hamlet:

Bernardo: ¿Quién va?

Francisco: ¡Eh! Responded. ¡Alto! Y haceos reconocer.

Bernardo: ¡Larga vida al rey!

Francisco: ¿Bernardo?

Bernardo: El mismo.

Francisco: Llegas exactamente a tu hora.

Bernardo: La medianoche acaba de dar. Vete a la cama, Francisco.

Francisco: Gracias por el relevo. Hace un frío cruel, y tengo el corazón transido.

Bernardo: ¿Nada he oído moverse ni un ratón.

Bernardo: Bien. Buenas noches, y si te cruzas con Horacio y Marcelo mis camaradas de guardia, diles que se den prisa.

Esto basta para informar al regisseur. Comprende que es medianoche, que la escena transcurre al aire libre, que se releva al centinela de un castillo, que la noche es muy fría, muy silenciosa, muy sombría. Todas las "indicaciones escénicas, y si las da, Ud. parece considerarlas como una ofensa de su parte?

El regisseur.- Bien, ¿y no es una ofensa a los hombres de teatro?

El aficionado al teatro.- ¿De qué modo?

El regisseur.- Va Ud. a ver. ¿Cuál es, según Ud., la ofensa más grave que pueda el actor hacer al dramaturgo?

El aficionado al teatro.- ¿Desempeñar mal su papel?

El regisseur.- No, eso no haría sino probar que el actor sabe mal su oficio.

El aficionado al teatro.- Explíqueme, pues.

El regisseur.- La ofensa más grave que pueda hacer al autor dramático, es eliminar palabras o líneas de su obra, o introducir lo que se llama "morcillas". Es una ofensa hurtar en lo que es el dominio privado del autor. Es raro que se "añada" en Shakespeare; al menos, cuando se produce, no deja de suscitar críticas.

El aficionado al teatro.- ¿Pero qué tiene eso que ver con las indicaciones escénicas y en qué el autor perjudica, al darlas, al meteur en scene?

El regisseur.- En que se introduce en su dominio y se entromete en el arte de éste último. Si introducir morcillas o eliminar líneas de un autor es una ofensa, del mismo modo es una ofensa entrometerse en el arte del regisseur.

El aficionado al teatro.- ¿Son, pues, inútiles todas las indicaciones escénicas?

El regisseur.- Para el lector, no; pero sí para el regisseur y el actor.

El regisseur.- ...Y ahora que hemos visto que las indicaciones del autor son inútiles, hablaremos del modo en que debe encaminar su trabajo para interpretar fielmente la obra del dramaturgo. Le dije que el regisseur leía cuidadosamente la pieza; recibía una primera impresión y comenzaba a ver el color, el ritmo, el movimiento de la obra esbozarse ante él. Después, dejando a un lado el texto durante cierto tiempo, combina en su mente los colores que la pieza evocó en ella; hace su paleta, si puedo decirlo. Así, cuando toma el texto por segunda vez, se siente rodeado de una atmósfera cuya adecuación se trata de verificar. Tras esta segunda lectura verá ciertas impresiones mientras que otras, más vagas, se borrarán. Anotará las primeras y comenzará quizá en ese momento a esbozar algunos de los decorados y de las ideas que se presentan a su mente, pero es más probable que antes de emprender nada relea la pieza una docena de veces.

---

* *Eduard Gordon Craig.*
"Del arte del Teatro".
Librería Machette, S.A. Buenos Aires, 1958.
Págs. 115, 116, 117 y 120.

Y para terminar este problema de las interpretaciones peligrosas, creo que lo mejor es recordar la experiencia de Gastón Baty, cuando se propuso aclarar por medio de algunos principios elementales las tentativas del Teatro Universitario, experiencia que él mismo ha relatado tan bien (*Le Figaro*, 3 de octubre 1941). En esta ocasión, los comediantes del Teatro Montparnasse representaron tres veces la misma escena de "El enfermo imaginario", según indicaciones contradictorias pero igualmente plausibles. Aunque los intérpretes fuesen siempre los mismos y faltase forzosamente toda representación visual que hubiese acentuado el carácter de cada demostración, por causa del lugar mismo (La Sorbonne), "tuvimos claramente no variaciones sobre una escena única -subraya Baty- sino tres escenas fundamentalmente distintas".

"En una gran sala de muros recubiertos de tapices Luis XIV y totalmente bañada de luz, sentado en un gran sillón, de frente al público, un hombre corpulento. Parece rebosante de salud, a pesar de que imagina estar enfermo; viste una bata floreada y tiene un gorro metido hasta los ojos. Su mujer, joven aun, seductora, elegante, le presenta a un escribano para que redacte el testamento. ¡Qué buen aspecto tiene el escribano con su traje negro bien cortado! Sonriente, solemne, conocedor de todas la habilidades que le permitirán interpretar la ley sin tergiversarla. Acaban de consultarlo y no parece sospechar que se hace cómplice de una bribonada, hasta tal punto está enceguecido por su complacencia en jugar con las sutilezas del derecho. Cuando la mujer simula enternecerse, el escribano que no tiene tiempo que perder: 'Esas lágrimas están fuera de lugar y las cosas no han llegado todavía a ese punto'. Y cuando el enfermo se enternece

a su vez: 'Si muero, mi gran dolor será no haber tenido un hijo de vos', el escribano interrumpe como antes: 'Eso todavía puede suceder'. Tan pronto como el enfermo se ha decidido, se pone de pie: 'Mejor estaremos en mi salita privada'; y precediendo al escribano sale del brazo de su mujer, quien se muestra tierna y como maternal: 'Vamos, mi pobre chiquito'. Ella lo ha envuelto con sonrisas, con gracia, con una ternura fingida sin que lo parezca para nada

"Nada se opone a que esta escena de 'El enfermo imaginario' se interprete no en comedia sino en farsa. Entre grandes biombos de colores vivos, está Argán, enorme, acolchado de grasa, reventando de salud. Su bata ostentará grandes florones y se reemplazará el gorro por un bonete adornado con cintas. Bettine, muy joven, el cabello rubio, aspecto de mujerzuela. El escribano, un hermoso hombre, joven aun, violentamente maquillado, visiblemente cómplice. Sus consejos legales se reducen a un flujo de palabras que debe engañar a la víctima, deslumbrada ya por las caricias que le prodiga su mujer, quien está sentada en el brazo del sillón. Cuando el pobre gordo se lamente de no tener hijos, el leguleyo, detrás de él, abrazará a Bettine, quien reirá y consentirá: 'Todavía puede suceder'. Ella llorará ruidosamente al escuchar cada artículo del testamento y se interrumpirá netamente el tiempo necesario para oír bien las cifras enunciadas. Y al llevarse a Argán, varias veces interrumpirán la marcha con abrazos súbitos, y en el umbral, con la mímica cínica de dos cómplices.

"Imaginad ahora un entrepiso artesonado, una triste luz diurna se filtra a través de cristales verdosos; en el sillón, cerca del hogar donde enrojecen unas pocas brasas, un pobre hombre friolento, envuelto en una bata gris. Está enfermo, sin duda una de esa enfermedades nerviosas que todo el mundo considera imaginarias porque no tienen nombre. Los médicos lo acosan sin creer en su enfermedad y lo consideran la gallina de los huevos de oro. Su mujer, ya madura, el cabello teñido, el rostro cubierto de afeites, sabe que él es su última aventura y que es preciso conseguir el testamento del buen hombre o resignarse a la miseria. Lleva un vestido severo, sin escote, en taffetas color

pardo oscuro; con el tocado de la época, parece tan honesta como la propia Mme. de Maintenon. El escribano es un hombre avejentado y flaco, sin peluca, anteojos de vidrios redondos y manos de carterista. Su traje raído es anticuado y si renguea es porque quizás estuvo aherrojado en galeras. La escena se representa a media voz, con insinuaciones murmuradas por el leguleyo, el rostro tenso de odio de Bettine, quien sonríe atrozmente cada vez que Argán la mira. Al mismo tiempo, se hará resaltar lo que hay de abominable en la dureza del propio Argán que acepta despojar a su familia y dice con horrendo cinismo: 'Os lo ruego, ¿cómo puedo hacer para dar mis bienes y frustrar la herencia a mis hijos', se enternece: 'Querida, me partís el corazón'. Y como el escribano ve que está a punto de ahogarse y piensa que el tiempo apremia: '¡Esas lágrimas están fuera de lugar y la cosas no han llegado todavía a ese punto! Si muero, mi gran dolor será no haber tenido un hijo de vos'. El escribano lo anima tímidamente tratando de sonreír: 'Eso todavía puede suceder', pero calla bruscamente ante una mirada glacial de Bettine, quien, tan rápidamente como puede, se lleva arrastrando a su marido, que jadea y casi no tiene aliento, mientras el escribano, servilmente inclinado, sigue con humildad a aquella que le dejará algunos escudos a cuenta de su trabajo y su villanía.

"Comedia, farsa, drama: las tres escenas pueden ser representadas según el mismo texto, sin cambiar una coma. Será fácil (agrega Gastón Baty) multiplicar los ejemplos acerca de la responsabilidad del director de escena y de su poder para el mal y para el bien".

** León Moussinac.*
"Tratado de la Puesta en Escena".
Ediciones Leviatán. Buenos Aires, 1957.
Págs. 109, 110, 111 y 112.

Los delegados fueron unánimes en la defensa del equipo, conjunto o "colectivo" -el término variaba según la "jerga" teatral de cada país- como el único medio eficaz que tiene el teatro contemporáneo de expresarse artística y socialmente. Todos estimaban también que el director escénico es el jefe normal de este equipo. Dos principios estaban, pues, incorporados: el rol del teatro en la sociedad y el rol del equipo como instrumento eficaz. El congreso podía abordar las cuestiones previstas para los debates. Recordemos estas preguntas:

¿Cuáles son los derechos y los deberes del director escénico?

A. Frente a los autores vivos: ¿respeto del texto y de las indicaciones escritas o verbales del autor, o libertad de "interpretar" la obra tomando recursos o medios diversos? (Ejemplo: alteraciones no aprobadas por el autor llevadas a la realización escénica, al juego de los actores, al texto mismo y por la elección de los actores, a las relaciones previstas por el autor entre los personajes).

B. Frente a los autores muertos, ¿hay o no límites en la interpretación que puede darse de sus obras?

C. ¿En qué límites el director de escena debe respetar la personalidad del autor?

Precisemos que "interpretar" se entiende en el sentido de concebir la realización de la obra y que en "realización técnica" se incluyen decorado, trajes, luz y música.

Al leer la primera pregunta se estaría inclinado a creer que una violenta explosión de indignación se levantaría de parte de

los autores ultrajados, cuya obra habría sido masacrada por los directores escénicos. En realidad no pasó nada. El tono fue marcado por la generosa entrada en materia de Diego Fabbri y Jean-Jacques Bernard. "En tanto que autor, dijo Diego Fabbri, yo supongo que un director escénico ha escogido mi pieza porque la ama. Considero que él probará en su interpretación el amor y el respeto que le anima. Con este amor de partida, merece tener toda su libertad".

Después de él, Jean-Jacques Bernard agregó:

"Si nosotros confiamos nuestro hijo a un profesor, esperamos del profesor que transforme al niño y saque a luz de él cualidades escondidas que ni su madre habría sospechado". Y citó a Gastón Baty, que decía: "Es preciso descubrir detrás de la pieza de un autor la obra que ha querido escribir". Después concluyó: "Importa el espíritu profundo de la pieza y no el amor propio del autor".

Diversos delegados comentaron este mismo tema: la puesta en escena tiene más importancia que los detalles en el texto o las indicaciones escénicas del autor. Joseph Antony (Estados Unidos) comparó el texto de una obra con la piedra sobre la cual el escultor trabaja. Y Arvi Kivinaa (Finlandia) declaró que "el texto debía ser convertido en palabra viva". Lo que no implica que el texto pueda ser radicalmente cortado o relocado por el solo beneplácito del director escénico. La tarea del director consiste en contar la pieza que ha escrito el autor al público ante el cual es representada.

Pero ¿cuáles son todavía los límites a la libertad interpretativa del director escénico? La pregunta no recibió respuesta categórica. Joris Diels (Países Bajos) dio tal vez la mejor, o la única, cuando dijo que el director debería ser ante todo un "honnete homme" (hombre honesto).

Bodhan Korzeniewski (Polonia) hizo notar que no había libertad sin responsabilidad. "No podemos condenar a Meyerhold únicamente porque ha concebido "El Inspector" apartándose resueltamente de la tradición... Sólo los resultados justifican tal elección".

La actitud de la delegación soviética fue más circunspecta. Mikhail Tsarev se expresó en una nota escrita: "Los directores escénicos soviéticos, que han optado resueltamente por el realismo, consideran unánimemente que la integridad artística buscada por ellos resulta de una profunda comprensión del texto, tanto por el director como por el conjunto de intérpretes". Seguía a continuación una crítica del exhibicionismo teatral. "La historia del teatro soviético ha conocido, en efecto, directores escénicos para quienes la pieza servía únicamente de pretexto, en grados diversos, para la realización de un espectáculo. El teatro soviético ha escogido la libertad considerando la tradición, pero esta misma libertad implica una comprensión profunda de la tradición y también el respeto del texto auténtico".

El respeto del texto, para Michel Saint-Denis, es el respeto del estilo de una obra, su estilo interior. Michel Saint-Denis desarrolló su idea. Si nuestra actitud es verdaderamente honesta, no pensaremos en cambiar el estilo de una pieza como no llevaríamos una modificación al Partenón o a cualquier gran obra de arte. Cuales sean nuestras intenciones políticas, sociales u otras, no tenemos el derecho de presentar una obra como original de un autor si cambiamos el estilo para ajustarlo a nuestras intenciones personales o para facilitar nuestra tarea.

Radu Beligan (Rumania) estimó que el equipo, en lo que concierne a los autores muertos, debería concentrarse en obras que tengan significación para un público contemporáneo. En cuanto a los autores vivos, habló de los deberes particulares del director para con ellos. Pues si un clásico como "El Avaro" resiste a una realización mediocre, una obra nueva puede ser exiliada de escena durante años a causa de una mala interpretación el día de su estreno.

La Sra. Mary Morgan (Francia) deploró la actitud de ciertos directores que se desinteresan, después del estreno, de la pieza que han montado. Al contrario, su deber es el de continuar supervisando el espectáculo y de mantener la calidad.

Las relaciones entre director y actor fueron evocadas más superficialmente, tal vez porque muy pocos actores participaron

en los debates. El Sr. Pavel Markov, del Teatro de Arte de Moscú, recordó que el actor es la base de todo el teatro. Jean Darcante enjuició a los directores que despersonalizan al comediante y lo transforman en marioneta. "Nadie tiene el derecho de robar la personalidad del actor". Y la Srta. Anne Vernon (Francia) continuó que era todavía más grave el robarle su inteligencia. Las inteligencias de director y actor son diferentes, pero, a pesar de lo que por su comportamiento sugieren ciertos directores, el actor no es un ser inferior. Sumergir al actor en críticas demasiado apresuradas y brutales, tratarlo como las antiguas leyes lo hacían con la mujer, es matar sus reacciones naturales. El respeto mutuo es indispensable. La Sra. Dina Cocea (Rumania) precisó que, a sus ojos, era menos importante respetar la personalidad del actor que de "comprenderla" para sacar partido.

Joseph Antony explicó que los directores estaban a menudo tan absortos por la "teoría" de la interpretación que olvidaban el poder creador del actor. Las concepciones del director entregado a sí mismo no son necesariamente las mejores: la interpretación viva de una pieza nace durante los ensayos con los intérpretes. Wolfgang Langhoff declaró a su vez que el director no debería ser jamás un dictador y que los actores no deberían ser para él como una hoja de papel blanco sobre la cual escribe. El verdadero trabajo de equipo es una acción de cada uno con y sobre los otros.

---

* *Hugh Hunt.*
"Derechos y deberes del director escénico".
World Theatre. Volumen X. No. 3. 1961.

Documento N° 6/ *Cómo se produce una obra teatral* *

El director de la obra, parte del principio de que ésta necesita de una pequeña "ayuda", como dicen por ahí. En la práctica esto quiere decir que la comedia debe ponerse en escena en una forma totalmente distinta de la indicada por el autor.

– *"Sabe Ud.", dice el autor, "siempre me la había imaginado como una obra de salón...".*

– *"¡Oh, no! ¡De ninguna manera!", contesta el director, "esta comedia hay que representarla en un forma grotesca".*

– *"Clara es una muñequita tímida y apacible", explica el autor.*

– *"No, hombre, ¡qué está Ud. diciendo", grita el director. "Clara es decididamente una sadista por naturaleza, una criatura cruel. Fíjese aquí, a la página 37, Danesb le dice: ¡No me atormentes, Clara! Cuando diga estas palabras, Danesb se retorcerá en el suelo, mientras que Clara, en un estado histérico, lo contemplará de pie. Ud. comprende, ¿verdad?".*

– *"Pero es que esa no era mi idea", protesta el autor.*

– *¡Pero mi querido amigo! Si esa será la mejor escena de toda la obra", le dirá el director secamente. "De otra manera no hay un telón apropiado para el segundo acto".*

– *"La escena se desarrolla en una habitación corriente de la clase media", seguirá explicando el autor.*

– *"¡Oh! Pero debemos tener una escalinata, o por lo menos una plataforma en la escena", dice el director.*

– *"Pero, ¿para qué una plataforma?".*

– *"A fin de que Clara pueda estar de pie encima de ella cuando*

grita la palabra ¡nunca! Este instante hay que hacerlo resaltar, ¿comprende Ud.? Esa plataforma debe tener lo menos tres metros de altura. Y luego, en el tercer acto, Vchelak se arrojará desde allí".

– *"Pero, ¿por qué saltará desde ahí?".*

– *"Porque Ud. dice bien claramente que 'entra de un salto'. Este es uno de los momentos más dramáticos. Sabe Ud., su comedia necesita un poco más de vida. Estoy seguro que Ud. no quiso escribir una cosa común que cualquier Pedro, Pablo o Juan pudiera haber escrito, ¿no es verdad?".*

– *"¡Oh, no; claro que no! "protesta rápidamente el autor".*

– *"Bien. Me alegro que nos hayamos puesto de acuerdo".*

Esto es, pues, lo que ocurre en la realidad. El autor no pudo haberse imaginado que sería una persona tan superflua en el teatro. Todo el trabajo descansa sobre otros hombros que los de él. El director se ha formado su propio concepto de cómo debe hacerse realmente esta comedia y se encuentra en un aprieto cuando ve claramente que el dramaturgo, con su texto, está obstaculizando el libre ejercicio de su talento de creador. Porque el director visualiza una comedia ideal, que el dramaturgo, interviniendo en forma inconveniente y dañina con el texto escrito de su obra, amenaza seriamente. Así pues, tal vez la mejor comedia de todas sería aquella que no tuviera ni texto ni autor y que, aun más, pudiera hacerse sin actores también: Porque éstos también amenazan el éxito de una producción. La obra creadora del director es, por lo tanto, sumamente difícil y trágica, porque lucha todo el tiempo para crear algo muy superior a lo escrito, a lo actuado y a lo producido. Es así como el director es un hombre sobre el que parece pesar una maldición, como si estuviera condenado a tejer sogas de arena. Pero él no deja que nadie se de cuenta de esto.

---

* *Karel Capek.*
"Tres profesiones al desnudo".
(Apuntes a mimeógrafo).

Documento Nº 7 / *Determinación del movimiento escénico**

Fundamentalmente, esta determinación consiste en tomar decisiones, primeramente acerca de los lugares en que se deben representar las escenas una por una y, después, acerca de dónde, cómo y por qué habrán de moverse los personajes de un lado para otro en zonas previamente escogidas.

Vamos a tomar el caso de un director que confía totalmente en el juicio del actor acerca del punto del escenario en que debe hallarse en un momento dado, y del mejor medio de llegar hasta allá. Si esa confianza es absoluta, no hay necesidad de planear nada. Porque si el director ha planeado que un actor cruzará hacia la derecha, ¿qué puede hacerse, sino abandonar la idea, cuando la intuición del actor lo incita a pasar a la izquierda? Este tipo de director está convencido de que su papel primordial consiste en asegurarse de que el actor haga a gusto lo que está haciendo. Y su conclusión es que cualquier movimiento o posición que le "parezca correcta" al actor será, automáticamente, la más aceptable y eficaz. Aplaza la distribución y el movimiento de los personajes hasta el último momento, por esa misma razón. Entonces, actor y director podrán emprender juntos la tarea. El actor obtiene una parte significativa en la tarea de creación, especialmente en lo que concierne a sus deseos subjetivos. Así se siente contento, y un actor contento es mucho mejor intérprete que uno descontento, por lo menos teóricamente. Cuando las inspiraciones entran en conflicto, como cuando el señor A., primer actor, y la señorita B., primera actriz, se sienten impelidos por dentro a sentarse en la misma silla al mismo tiempo, al director le corresponderá ser árbitro en la contienda y convencer a uno de los dos de que su instinto estaba equivocado.

Lo que hemos estado considerando no trata un punto, sino dos. El primero es: ¿deberá el director distribuir a los actores y marcar sus movimientos antes o después de empezar los ensayos? Y el segundo: ¿es menester que lo haga?

El segundo punto involucra toda una escuela de ideas que prevalece especialmente entre los actores, y que definen este sistema "libre", según el cual los actores determinan su propios movimientos mientras el director actúa como juez y árbitro de los resultados.

Lo que tiene de inaceptable esta teoría, y lo que en mi opinión la invalida por completo, es esto: la composición escénica no tiene por propósito fundamental hacer que el actor se sienta cómodo o dichoso. Un actor puede sentirse tan a gusto como un gato en un sillón, y a pesar de todo no logrará traducir debidamente la actitud o la emoción que su postura o su movimiento deberían mostrar; o puede sentirse a disgusto y decepcionado en su postura, inclusive rebelde o desdichado, y sin embargo, expresar ante el público la actitud y la emoción de su personaje, con claridad, fuerza y naturalidad.

El propósito de la distribución y el movimiento escénico es ayudar al público a comprender la acción de la obra. Esto se puede hacer mediante arreglos escénicos que indiquen claramente las relaciones psicológicas entre personajes, o sea mediante colocaciones intencionales que muestren lo que los personajes son el uno para el otro, que permitan contemplar la mímica necesaria, que dirijan la atención del público hacia el blanco debido en el momento oportuno. En cierto tipo de obras, la composición escénica puede emplearse también con fines puramente estéticos, para crear una serie de composiciones pictóricas que agraden a la vista y expresen el tono artístico o histórico de la obra.

Otro propósito que guía la escenificación es evitar la monotonía visual. El cansancio del público es causado por escasez de movimiento, por cuadros escénicos muy prolongados o por el uso demasiado frecuente de las mismas zonas del escenario, mientras otras se descuidan o se abandonan por completo.

En el extremo opuesto se encuentra el exceso injustificado de movimientos. Los cambios de posición que no significan nada indican una agitación vacua y, generalmente, son el resultado de un control débil por parte de la dirección.

También existe un asunto importante: hay que combinar la intensidad emocional de las escenas con las zonas más adecuadas para expresarla.

Es bien sabido que el "efecto emocional" de una escena se relaciona directamente con la zona del escenario en que se representa.

Las zonas sucesivas de actuación deben escogerse *en relación* unas con otras, del mismo modo que los movimientos de un actor dentro de la zona deben *relacionarse* con los movimientos y posiciones de todos los demás actores que toman parte en la escena. Porque sólo cuando las zonas han sido escogidas todas ellas y en secuencia apropiada, podrán considerarse como parte del intento de toda la operación del movimiento escénico, el cual es aprovechar el plan físico de la escenificación de tal modo que ejerza un ataque calculado y variado sobre las emociones de los espectadores; ataque que, además, produzca la reacción máxima, sea cual fuere su naturaleza.

En esta acción *concertada* es en lo que debe pensar el director, y es precisamente en lo que no puede pensar el actor que ya está concentrado en su papel.

Una vez que esto se ha entendido, resulta obvio que la escenificación es responsabilidad del director y de nadie más. Permitir que un actor marque sus posiciones y movimientos varios es tan insensato como permitir que uno de los músicos de una orquesta sinfónica decida en qué momento de la partitura iniciará su entrada, y en qué clave y con qué tiempo...

Una escuela de dirección que aboga porque se evite escrupulosamente dar instrucciones explícitas y órdenes positivas a los actores, bajo el pretexto de que se les debe incitar a que encuentren su propio medio de expresión, sus propios conceptos respecto

a los papeles y, en ciertos casos, sus propios movimientos y su mímica escénicos, sin ayuda ni estorbo por parte de nadie, considera que la tarea principal del director consiste en estimular al actor para que éste entre en un estado de actividad creativa y en apartarse después de juzgar del resultado. Lo que se espera lograr mediante esta abdicación de la autoridad directiva es la espontaneidad, la veracidad y la individualidad de la actuación, así como la confianza en el entusiasmo del actor, que se supone proviene de su convicción de estar haciéndolo todo por sí solo.

La cosa sale más o menos así:

El director traza ante el actor las líneas generales en cuanto al tono y contenido dramático de una escena, y le muestra dónde están los practicables y los muebles sobre el plano. Entonces los dos colaboradores estudian el personaje, sus actitudes, su relación con el tema de la escena, sus sentimientos hacia sí mismo y los demás personajes que ocupan la misma escena, su lugar en la obra, sus impulsos (tanto los ocultos como los aparentes), sus antecedentes, el significado superficial de sus parlamentos y los significados profundos que encierran entre líneas, y cualquier cosa que pueda proporcionar al actor un medio adecuado de iniciar el proceso creador. Entonces el actor se marcha, prepara el papel y sólo regresa cuando está en condiciones de mostrar al director los trazos de su personaje, en forma y movimiento, en el escenario. El ensayo, o tal vez deberíamos decir la demostración subsiguiente, se somete a los comentarios y críticas del director.

Esos comentarios pueden hacerse respecto a asuntos como, por ejemplo, los medios que empleó el actor para llegar a sus conceptos básicos, su memoria emotiva, la fuerza o aptitud de sus imágenes, su libertad o comedimiento en el empleo de sus sentimientos. Puesto que en esta modalidad directiva el director está más o menos comprometido a no interferir en la esfera de creación del actor, suele hablar en términos generales. Referirse en esta etapa a la mala pronunciación de las palabras, a una postura desgarbada o a la falta de proyección vocal es cosa que se hará en forma casual y con tacto considerable. Se da entonces

al actor más tiempo para adelantar su caracterización, y el proceso se repite todas las veces que sea necesario hasta que el director se muestre satisfecho de los resultados. En ese momento, todos los actores de la escena se reúnen y se les permite que reaccionen mutuamente ante los conceptos ajenos, con pocas indicaciones de parte del director, o tal vez ninguna.

Aplicada razonablemente, esta técnica ha parecido dar buenos resultados, especialmente en obras de realismo psicológico, en escenas que no involucran a más de dos individuos cuyas personalidades se ajustan bien. Pero es más adaptable a una escuela de actuación en que las demostraciones se dedican más a la información del maestro y el alumno que a las representaciones públicas. No hay suficiente tiempo para ello en las condiciones del teatro normal.

El reverso de la medalla patentiza que muchos actores aprecian la sensación de seguridad que proporciona tener un director que fije, exacta y concluyentemente, los límites de la actividad externa de ellos. La razón es que tienen entonces libertad para hacer trabajar su intelecto e imaginación en asuntos más importantes relacionados con su arte y dentro de sus legítimas zonas de responsabilidad.

¿Debe un director tener que esperar hasta haber estudiado las personalidades y decidido respecto a las aptitudes físicas y demás de quienes habrán de representar los papeles, antes de decidir en qué punto habrán de encontrarse en cada uno de los momentos de la escena, y cómo y cuándo habrán de llegar a él?

No debería ser necesario. En el ensayo se pueden hacer los ajustes pertinentes para cada estilo individual. Sin embargo, lo esencial es que una buena escenificación básica no dependa de la personalidad del actor ni de sus aptitudes. Los movimientos están planeados para personajes, no para actores. A dónde va un personaje y lo que hace está determinado por el entendimiento de las relaciones entre personajes, tal como se hallan en el texto, y por su concepto fundamental de las ideas teatrales que se

supone expresen los movimientos y las situaciones escénicas. El que cruza a la derecha es Willy Loman, ya sea Lee Cobb o cualquier otro quien represente el papel.

La escenificación previa es sólo eso: una base para iniciar el trabajo. Uno de los propósitos de los ensayos consiste en corregir, ajustar, afinar, agregar o restar cosas del movimiento previamente planeado. Y pocos directores razonables aprecian tanto lo que han preparado en la tranquilidad del hogar como para considerarlo sacrosanto e inmutable.

Lo que sucede generalmente cuando el director recurre a la improvisación es que cada movimiento y distribución, a medida que se produce, está sometido al método de prueba-y-error. Este puede ser un proceso muy eficaz a la vez que lento. Los actores están esperando mientras el director prueba primeramente un movimiento y después otro, y el tercero y el cuarto. Los actores se sienten confundidos, el director todavía más que ellos, y más tarde o más temprano, empezará a dar gritos, para disimular su vergüenza o su incompetencia. Finalmente, con un poco de suerte, la compañía encuentra el camino hacia algún compromiso que tal vez no consiga todavía transmitir la verdadera idea de la obra.

El medio más seguro para lograr que un elenco pierda la confianza en sí mismo y en el director, es adoptar este enfoque chapucero.

Pero si los actores tienen conciencia de que el director se ha tomado la molestia de poner su intelecto y su imaginación a trabajar de antemano, para lograr poner en pie un plan de acción, aun cuando tal plan resulte inconcluyente y defectuoso, se sienten tranquilizados y respaldados, como se sentirían los exploradores de un país ignoto si su guía dispusiera de un mapa en el cual el punto de destino y los caminos estuvieran claramente señalados.

Algunos directores famosos, al principio de sus carreras, planeaban de antemano todos los movimientos, prestando una atención escrupulosa a todos los detalles. Al aumentar su experiencia fueron abandonando tal exactitud, pues la práctica constante y un dominio creciente del oficio hacían innecesario ese trabajo preliminar. Quizá sea éste el proceso natural por el cual evoluciona la dirección.

---

* *Curtis Canfield.*
"El arte de la Dirección Escénica".
Editorial Diana. México, 1970.

Documento N° 8/ *Reglas del Movimiento*

Fragmento

2) El camino más corto, el movimiento más sencillo, más fácil, para llegar al lugar designado, será generalmente el más cómodo, y por lo tanto, el más natural.

3) Para dar una vuelta, el actor debe buscar el ángulo más corto a fin de producir un efecto de la mayor naturalidad. Esta regla es contraria a la vieja escuela teatral que exigía la vuelta siempre de cara al público.

4) Todo movimiento suele comenzar en los ojos, de donde pasa a la cabeza y finalmente al cuerpo. Anticipar el movimiento con la mirada contribuye grandemente a la suavidad de la acción.

7) Por lo general, el actor debe moverse durante su propio diálogo y de acuerdo con él y, en parlamentos ajenos, sólo cuando así lo exige la obra: para expresar una reacción violenta, por ejemplo. De otra suerte, un movimiento durante un parlamento ajeno, distrae la atención del público.

8) Cuando en escena se ejecutan movimientos secundarios, debe evitarse que dos o más actores se muevan al mismo tiempo. Esto produce mal efecto, sobre todo cuando un actor parece ir en pos de otro. Tratándose de movimientos básicos, tales como un mutis colectivo, una reacción general, un encuentro entre dos actores, etc., la acción deben efectuarla, desde luego, todos a un tiempo.

9) Cuando salen dos actores a escena hablando, generalmente debe salir primero el que escucha y seguirlo el que habla, a menos que éste sea una dama o un personaje de alcurnia.

10) El actor no empezará su movimiento hasta que termine el del actor anterior, a menos que haya motivo para lo contrario.

11) Todo movimiento básico debe ser decidido, a no ser que la indecisión forme parte del carácter que se representa. Movimientos vagos y raquíticos, restan fuerza al diálogo.

13) No deben enlazarse dos movimientos escénicos. No hay que comenzar un movimiento nuevo sin que haya terminado por completo el anterior. Por ejemplo, para ir a tomar un asiento se deben efectuar por lo menos, tres movimientos aislados: 1. Acercarse a la silla. 2. Volverse. 3. Tomar asiento. De otro modo, la acción aparece precipitada y poco natural.

20) El actor debe moverse en escena procurando siempre quedar en posición que facilite su siguiente movimiento.

21) El cruce en escena es de suma importancia porque cambia la posición de los actores entre sí y exige una preparación y técnica especiales:

a) Primero, es necesario acercarse a la persona o personas con las que hay que cruzarse. De otro modo, el cruce resultaría demasiado largo y poco natural.

b) Luego se efectúa el cruce con decisión, empezando y terminando con el pie correspondiente al lado adonde el actor se dirige, mirando en esa dirección y cuidando de no obstaculizar a la persona o personas con quienes el actor se cruza.

c) Efectuado al cruce, hay que quedar en posición favorable para el siguiente movimiento. Sobre todo, debe evitarse permanecer demasiado cerca de la persona con que el actor se cruza.

d) Una vez efectuado el cruce, se da vuelta al centro de la acción, empezando este movimiento con la mirada y siguiendo, con suavidad, el cuerpo.

e) Por lo general, el cruce debe hacerse delante de los demás actores.

23) Debe evitarse quedar alineado con los demás actores.

24) Hay que procurar no estar cubierto y no cubrir a otros.

Fernando Wagner.
"Técnica Teatral".
Editorial Labor, S.A. 1952.

Fragmento

1. A menos que existan razones convincentes para no hacerlo, un actor debe avanzar, sentarse o levantarse mientras dice su parlamento.

4. No debe hacerse ningún movimiento al decir un parlamento importante, especialmente si resulta esencial que el público lo oiga, aun cuando es usual que se haga un movimiento antes del parlamento trascendental.

6. Cuando sale a escena un personaje importante, suele ser conveniente permitir que avance hasta una zona central. Su llegada no debe ser dificultada por muebles ni por otros personajes en el camino.

7. Un personaje que abandona la escena debe encontrarse en un aposición suficientemente próxima a su punto, de mutis para poder decir sus palabras finales avanzando, a menos que, por alguna razón, el silencio de la pausa subsiguiente al parlamento y previa al mutis resulte conveniente. Por lo general, debe evitarse el efecto escénico producido cuando, después de avanzar hacia su mutis, el personaje tiene que dar una vuelta final en escena para terminar de hablar.

8. Si una obra está escrita en verso o dialogada en prosa muy rimada, hay que lograr que los pasos coincidan con el ritmo de los parlamentos, a menos que se prefiera un efecto quebrado o antirítmico.

Curtis Canfield.
"El arte de la Dirección Escénica".

El dramaturgo es quien nos dictaba la nueva técnica. Algunos actos de "La muerte de Tintagiles" no duran en escena más que diez o doce minutos. Ahora bien, la acción se desarrollaba en un castillo medieval, habría sido necesario, para montar el decorado, hacer entreactos el doble de largos que los actos, esto hubiera sido absurdo. Así, inevitablemente hemos debido inventar "un castillo estilizado". Es así como el dramaturgo puso a nuestro teatro en el camino de una nueva técnica.

El concepto de "grotesco" no tiene nada de misterioso. Es simplemente un estilo escénico interpretando contrastes y que no cesa de desplazar los planos de percepción. "La nariz", de Gogol, por ejemplo. No puede haber en arte procedimientos prohibidos: no hay más que procedimientos empleados indebidamente.

No se puede aplicar los mismos procedimientos de interpretación a Maiakovski que a Chéjov. En arte no existe una ganzúa para todas las puertas. En arte es necesario buscar a cada autor su propia clave.

El director inexperimentado se traiciona frecuentemente por la poca atención que presta a la claridad de la exposición. Ahora bien, si la exposición no es absolutamente límpida, el espectador no comprenderá nada del desarrollo de la obra y comenzará a adivinar el sentido en el momento en que debiera estar enteramente absorbido por la acción.

No podéis imaginar hasta qué punto la receptividad de la sala ha evolucionado bajo mis ojos. En la época de "La barraca de

feria" de Alejandro Blok, en 1906, el espectador protestaba todavía contra el cambio rápido de decorados y efectos luminosos. En cuanto a algunos episodios de "El bosque" de Ostrovski, en 1924, en el que, por ejemplo las sillas vuelan a través de la escena habiendo desencadenado, en nuestros días, grandes aplausos, a principios de siglo había simplemente sumido al público en la consternación.

El director debe sentir el tiempo sin consultar su reloj. El espectáculo es una alternancia del estatismo y el dinamismo, este último cada vez de distinto orden. Por esto, el sentido del ritmo me parece particularmente indispensable al director. Es imposible lograr un espectáculo sin poseer una aguda sensación del tiempo escénico.

Cuando dividí "El bosque" de Ostrovski, en episodios, todo el mundo se puso a vociferar; se afirmaba que yo imitaba al cine; nadie se dió cuenta que es así como están compuestos "Boris Godunov" de Pushkin y casi todas las piezas de Shakespeare.

Un director debe saber leer correctamente la obra que se propone montar. Pero esto no es suficiente; debe todavía saber construir en su imaginación lo que se llama "el piso de la obra". Se dice que una obra no es para el teatro más que la materia prima. Sin cambiar una coma, puedo leer una obra con un espíritu absolutamente contrario al de su autor, acentuando ésto o aquéllo al servicio de la puesta en escena y de la interpretación de los actores. Además, no es la letra lo que se defiende luchando por encarnar y mantener la concepción del autor.

Sucedió en Rusia que en la primera mitad del siglo XIX la censura suprimió del repertorio una obra que estaba autorizada en el momento de su publicación y que, en la lectura, no había levantado ninguna inquietud por parte de las autoridades. Es que, por la mímica, las pausas, las suspensiones, las abreviaciones, el gesto, las diversas a acentuaciones de los actores-artistas del tipo de Mochalov, ponían a la luz su interpretación lo que el texto no expresaba con palabras. La sala lo captaba perfectamente y reaccionaba. Es lo que llamo "construir un piso por encima de la obra". Ahora bien; en la época, esto dependía del azar y

de la improvisación, puesto que el arte de la puesta en escena no existía todavía. Después de tal espectáculo, los censores se arrancaban los cabellos y prohibían interpretar esta obra. Estos censores comprendían la naturaleza del teatro mejor que algunos de nuestros críticos, que no cesan de llamar a la letra del texto.

En el juego de escena no se trata nunca de agrupaciones estáticas, sino de una acción: la que el tiempo ejerce sobre el espacio. Además, el principio plástico, el juego de escena, está regido por el principio tiempo; es decir, el ritmo y la música.

Si mirais un puente vereis como una especie de salto fijado en metal. Dicho de otro modo, no la inmovilidad, sino el movimiento. Lo esencial en el puente no es lo ornamental que adorna su pretil sino la tensión que expresa. Ocurre lo mismo en un juego de escena. Sirviéndome de la comparación de otra naturaleza, podría decir que el juego de los actores se presenta como la melodía y la puesta en escena como la armonía.

No es bueno que el director aborde el trabajo con un plan preestablecido. Es preciso que sepa sacar partido del imprevisto que puede aportarle el desarrollo de los ensayos. Una casualidad puede, a menudo, tener un efecto inesperado y es necesario saberlo utilizar. Mi experiencia cuenta un gran número de ejemplos de esta clase. Veamos dos, obtenidos en nuestros recientes trabajos.

En uno de los ensayos generales de "La dama de las Camelias" en la segunda escena del acto primero, los actores lanzaron a lo alto, por casualidad, una serpentina de carnaval, que, en lugar de recaer, se enredó entre los cables. Este fue un efecto de belleza tan imprevisto que un murmullo de admiración corrió entre los asistentes. A decir verdad, era un "añadido", pero aportaba un detalle encantador. El intérprete de Gastón lo utilizó por sí mismo; conocía las extremidades de la serpentina colgada y en la escena con Margarita interpretó distraídamente. No me quedaba más que aprobar su gesto, desarrollándolo un poco y complicándolo.

No me gusta abordar el trabajo de una pieza a partir del primer acto. Prefiero proceder como algunos dramaturgos franceses que comenzaban por el final, por los puntos culminantes; después volvían a la exposición para conseguir intensificar la acción. Me gusta acometer primero los episodios difíciles y, después, pasar a los fáciles. He seguido esta vía en la mayor parte de mi trabajo.

Permitidme que os diga a vosotros, alumnos y compañeros de lucha, que la tesis que preconiza un teatro de director es absurda; no es necesario tomarla en serio. No existe un director auténtico que sitúe su arte por encima del actor. El actor es en el teatro el elemento principal. El arte de la puesta en escena, la composición de las interpretaciones o la alternancia de la luz y de la música están al servicio de los actores notables, de alta calidad.

** V. E. Meyerhold.*
"Teoría teatral".
Editorial Fundamentos. España.
Págs. 135 a 139.

El milagro del espectáculo teatral significa la integración de las artes, ciencias, técnicas, disciplinas y oficios más diversos en función del texto dramático, de la capacidad interpretativa y expresiva del actor y de la concepción artística del director. La iluminación, dentro de esa compleja estructura, desempeña un rol de importancia fundamental

¿Arte, ciencia, oficio, técnica, disciplina? Esta pregunta me la he formulado muchas veces y sólo al cabo de muchos años de dedicación al planteamiento de problemas de iluminación y sus soluciones, es posible afirmar que es lo uno, o lo otro en cada etapa de su desarrollo lo es todo en el momento en que se levanta el telón. Ciencia, porque implica el conocimiento de la teoría de la luz y los colores; oficio, frente a la exigencia del manejo de los equipos, elementos o materiales a disposición del iluminador; técnica, en el dominio de la electricidad y de la óptica para resolver esquemas de circuitos, tableros, reguladores de tensión, lentes, espejos y lámparas. Disciplina: orden, concentración absoluta, atención, precisión, serenidad y rapidez de efecución. Arte, cuando se logra la síntesis ideal de todos los aspectos señalados, con un concepto claro de forma y una aguda sensibilidad en apoyo y como parte del espectáculo.

Del mismo modo que la escenografía, basta que ésta distraiga al espectador por su forma, color o proporciones transformándose en "vedette" y destruyendo el clima dramático, la luz debe intervenir humilde y funcionalmente en el proceso de la creación. Utilizarla *dónde y cuándo* se necesite de la *manera* y con la *intensidad* que se necesite. Sencillo, ¿verdad? ¿pero cuántas horas

de labor y preocupación demandan estos fundamentos elementales? El profesional indiferente diría que muy poco tiempo, pero jamás sería refrendada esa afirmación por quienes sienten y aman el teatro con todas sus fuerzas y saben de los sacrificios y desalientos consagrados a él, de las soluciones de último momento para culminar una escena que en el último ensayo parecía insoluble, de la emoción incontenible al caer el telón con los aplausos del público en la noche del estreno, de la desesperación hasta las lágrimas cuando alguno falla inesperadamente destruyendo lo que apasionadamente se concibió y realizó.

Ubicar la luz *donde* se necesita. El fundamento imprescindible del plan de iluminación. Sin este requisito ninguno de los demás tiene validez. Donde se necesita y solamente allí. Donde ocurre la acción dramática. Resuelto este aspecto todo se simplifica en las etapas siguientes. *Cuando* se necesita, encender o apagar la luz, aumentarla o disminuirla, modificar la coloración ambiental, crear "clima", únicamente en el *instante preciso* señalado por el director o cuando el texto o la misma acción lo exijan.

¿Cómo, de qué manera conseguir lo anterior? Aquí interviene la disponibilidad material de reflectores adecuados, tipos de lentes, colores, regulación de intensidad, equipos accesorios, tablero de control y material humano de acuerdo con la complejidad de la obra. Por lo general en los teatros independientes ha sido necesario sustituir lo limitado del material en calidad y cantidad con una abundante dosis de ingenio, pero afortunadamente día a día el equipamiento mejora en consonancia con el progreso económico de las instituciones y el iluminador puede encarar soluciones superiores con una gran economía de tiempo. No basta desde luego, contar con el material necesario para obtener lo deseado. Aquí interviene *el oficio*, el correcto conocimiento de los equipos, sus alcances y limitaciones, un concepto claro de la teoría y práctica de los colores y una sensibilidad artística despierta para obtener la atmósfera deseada con el justo equilibrio de coloración e intensidad.

Si bien es posible lograrse cualquier grado de intensidad lumínica en un escenario, resulta mucho más difícil determinar

cuánta luz se necesita. En este factor juegan los imponderables del director y el iluminador, la percepción definida de la intensidad adecuada a una escena o a la obra en totalidad. Aunque es posible establecer con precisión qué intensidad corresponde a determinada hora del día en un interior y exterior en determinada estación del año, sabemos muy bien que la realidad que concibe el autor no es la realidad cotidiana sino su realidad, así como lo es su fantasía e imaginación en una realización de otro estilo. Es esa realidad o fantasía personal, única, la que tratamos de descubrir y percibir para transmitírsela al espectador.

No podríamos conduir estas consideraciones sobre iluminación sin antes exhortar a los integrantes del teatro independiente que sientan verdadera vocación por la actividad escénica a incorporarse a la pequeña avanzada de luminotécnicos que trabaja con fe y perseverancia en la superación del espectáculo teatral. Es una labor dura y compleja, muchas veces ignorada. Recibe poco o ningún estímulo. Significa muchas horas de trabajo y dedicación. Treparse a una escalera, quemarse las manos, recibir un golpe de corriente, transpirar, gritar, dar y recibir órdenes, estar atento con los nervios en tensión, acostarse en la madrugada, sufrir frente a un problema aparentemente insoluble, desesperarse ante un accidente inevitable; pero al sentirse partícipe del espectáculo, reír y llorar con él, y terminar la larga jornada de preparación con la sensación de haber realizado algo constructivo y artístico, surgen nuevas fuerzas y la ansiedad palpitante de otra experiencia, otra y otra... ¿Verdad que es apasionante?

Georgias Glanloa.
"Teatro Independiente".
Montevideo, 1956.

Enunciamos este axioma: *concebir un decorado, diseñar un traje, escribir una frase musical, entraña en cierto modo una realización escénica.* Ahora bien, únicamente al director de escena le pertenece la misión de sincronizar todas estas diversas actividades para que no resulten contradictorias.

La música de escena no escapa a esta ley de interdependencia. SI un compositor, al transcribir en sonidos el tema de una obra no sigue sino su inspiración, producirá una obra en cierto modo paralela a esta pieza, pero que sólo podrá ser utilizada muy pocas veces como música de escena, salvo con profundas modificaciones y aun con la condición de que el estilo de la composición se ajuste al que habrá adoptado el director de escena. Por ejemplo, ¿en qué forma puede emplearse la partitura de Liszt "Sinfonía Fausto" en una representación de la obra de Goethe?

Y si por el contrario, el director de escena y el compositor, compenetrados con el mismo tema, se ponen de acuerdo antes del trabajo sobre cualquier intervención musical, el compositor trabajará eficazmente. Puesto al corriente de la realización escénica, conociendo el decorado en su estilo y dimensiones, trabajará como lo haría el mismo director de escena si fuera músico, y experimentará por ejemplo la necesidad de subrayar el carácter de un decorado, la entrada o la salida de un personaje, un fragmento de texto. Ya no escribirá entonces una música llamada *de escena*, sino una verdadera música *de realización escénica.*

¿Quién no aprecia el concurso que habrá aportado entonces a la realización escénica de una obra una música concebida en esta forma? ¿Y quién no percibe también que esa música, por el hecho de trabajar estrechamente en colaboración con los demás elementos escénicos, presta a la obra su máxima colaboración?

Una vez establecido este método de trabajo, ¿qué ayuda puede ofrecer la música a una realización escénica?

La música posee recursos muy diversos y como también posee sutiles correspondencias con las demás artes, puede adaptarse a diferentes elementos de la realización escénica e intensificar su expresión.

Adaptación de la música al decorado

Si la acción de una pieza transcurre en un medio étnico muy determinado, la música podrá contribuir en la misma medida que el decorado a la evocación de ese medio. La forma más eficaz será entonces la utilización de los temas folklóricos. Recordemos cómo el carácter de las danzas populares en "Peer Gynt", acentúa el carácter noruego del pequeño decorado del pueblo. Recordemos la partitura de la "Arlesiana", salpicada de temas provenzales. No hay medio más seguro de subrayar el carácter de un decorado que el de hacer oír en él melodías características de la región, ejecutadas sobre todo con instrumentos típicos de cada país: pífano y tamboril para Provenza, vihuela para España, mandolina para Italia, gaita para Bretaña, cornamusa para Berry, etc.; todas estas sonoridades son sumamente evocadoras por asociación de sensaciones. En la misma forma, un decorado de catedral reclamará la sonoridad grave de un gran órgano, el de una capilla la aguda sonoridad de un modesto armonio; un paisaje africano lo será más aun con el sonido de una melopea negra o las sordas pulsaciones del tam-tam.

Ciertas sonoridades instrumentales hasta están ligadas a ciertas épocas de la historia: el rabel y la gaita evocarán la Edad Media, el clavicordio al siglo XVIII, etc.

Adaptación de la música al personaje

Un actor entra en escena. Percibimos en primer término su aspecto exterior, su ropaje. Bajo ese ropaje vive un personaje cargado de psicología. La música podrá subrayar, profundizar

esa psicología; podrá ilustrar este ropaje (por otra parte ropaje y carácter están estrechamente relacionados).

Ya que la música es capaz de tales evocaciones, no es sorprendente que haya sido empleada tan frecuentemente en lo que se ha llamado *las entradas*. Además de que estas entradas ilustran al espectador sobre la psicología de los personajes, contribuyen poderosamente a lograr el efecto escénico. Las partituras que acompañan a los viejos melodramas nos proporcionan abundantes pruebas de ello: el trémolo de la orquesta cuando aparece el traidor, el tema conmovedor de la joven perseguida, el motivo lúgubre que anuncia al verdugo, la música dramática que subraya la proximidad de la diligencia en "El correo de Lyon" o que multiplica la intensidad de los gritos de una multitud que irrumpe en escena, son todos efectos fáciles pero seguros. Por otra parte no son forzosamente vulgares. La música, en todo caso, tiene aquí la ventaja indiscutible de colocar al espectador en el clima requerido e ilustrar las intenciones del texto que precede.

Utilización simultánea de la música y el texto

Se recurre a la música en el momento culminante de un drama -ya se trate de una escena de alegría, de tristeza, de amor, de violencia, de resignación, etc.- para subrayar un momento excepcional de este drama, para indicar su importancia al espectador. Superponiéndose al texto, al juego del actor, a todos los elementos visuales, la música contribuye entonces a que la expresión dramática adquiera su máxima intensidad.

Pero aquí, cuántos escollos debe evitar! De qué delicadeza, de qué seguridad de estilo debe ser capaz el compositor para adaptarse al sentido general de la escena, para seguir los sucesivos motivos del pensamiento, para adherir de alguna manera al texto, en una palabra, para escribir una música tan inspirada en él, que parezca ser ese mismo texto traspuesto en lenguaje sonoro.

Utilización de la música para efectos de contraste

Subrayar un texto festivo con música sombría o recíprocamente, es un procedimiento que, cuando la situación lo permite, puede provocar excelentes efectos dramáticos.

Los que han visto, en el teatro Montparnasse, "Los caprichos de Mariana", realizado por Gastón Baty, recordarán la escena en que Coelio es asesinado. Creyéndose traicionado pro su mejor amigo, desesperado al comprender que Mariana no lo amará jamás, se encamina deliberadamente al encuentro de las espadas que ve relucir en el fondo del jardín...mientras a lo lejos, los músicos que ha contratado, ignorantes del drama, continúan ejecutando una serenata amorosa.

Sobre algunos empleos curiosos de la música

Hasta aquí la música no ha hecho más que acentuar la expresión de ciertos caracteres e ilustrar algunas situaciones, pero esos caracteres, esas situaciones existían antes que ella en la obra; sin su intervención, no perderían sino un poco de relieve.

Existen empleos más sutiles de la música.

Apoderándose de un personaje puede, por ejemplo, crear sistemáticamente a su alrededor una atmósfera particular, cuya utilidad, al principio, no parece estar justificada hasta que una peripecia inesperada, descubriéndose el verdadero carácter de ese personaje, la profunda significación de su misión, viene a justificar más tarde, esa necesidad.

La música, sola o acompañada por el gesto, en lugar de apoyar al texto, también puede sustituirlo. Esta sustitución puede ser imaginada por el mismo autor. En este caso música pura y pantomima no hacen sino continuar la pieza.

Pero ha ocurrido también que un medio de expresión semejante haya permitido restablecer la escena perdida de una pieza antigua, que hubiera sido indiscreto, si no sacrílego, volver a escribir, pero que era indispensable para le continuidad de la acción.

El caso se presentó con "La fierecilla domada". La escena cuyo texto no nos ha llegado, debía mostrarnos a la irascible Catalina dominada por fin por su marido, e implorando perdón. Escena capital, pues era necesario que el espectador viera a Catalina privada de alimentos, de descanso, de vestidos y sombreros, entregar las armas a Petrucchio y, dominada por una fuerza superior a la suya, someterse a él con la flexibilidad de un guante.

Gémier, que dirigía la obra e interpretaba el papel de Petrucchio, pensó en reemplazar el texto perdido de Shakespeare por una pantomima acompañada por música. Se acercaba a su mujer exhausta y que lo rechazaba con un postrer arranque de cólera; la mimaba y acariciaba, haciéndole comprender -haciéndonos comprender- que si la había martirizado en esa forma, sólo era por amor, para que fuera luego dichosa, pues, en resumidas cuentas, un matrimonio no conoce la felicidad sino cuando el hombre es el amo.

La música, siguiendo fielmente las intenciones del diálogo, también ponía allí su fuerza propia al servicio de la escena mimada.

Hemos tratado de indicar diferentes empleos de la música de escena, pero no tenemos la pretensión de haber ofrecido una lista completa de ellos, y quedan por lo tanto nuevas posibilidades de utilización.

En cuanto a la oportunidad de la música de escena en una obra, sólo existe una regla que podría enunciarse así: toda música inútil es perjudicial.

La música de escena no es sino un medio de expresión confundido con otros medios de expresión y como tal debe ser tratado, es decir que hay que reservarla para efectos indispensables y no abusar de ella.

Finalmente, su mérito supremo sea cual fuere por otra parte su calidad intrínseca será de permanecer dentro de los límites que le habrá trazado la realización escénica, quiero decir perma-

nece así como el decorado, el traje, la iluminación, el juego de los actores, en estrecha dependencia del conjunto, tan pronto dueña, así como servidora más frecuentemente.

Pero, para el músico que ama el teatro, esta interdependencia de todas las artes, plantea, en cada obra, problemas nuevos y siempre apasionantes.

André Cadou.
"La música de escena".
Cuadernos de Arte Dramático.
Tomo II, Núm. 6. Editorial Raigal.
Buenos Aires, 1953.

El esquema que se indica a continuación no pretende ser original. Como tampoco constituir un plan completo para el estudio del personaje. Sólo son lineamientos que permiten ordenar dicho estudio.

Muchas respuestas se deducen del texto dramático. El actor las consigue por medio de su *imaginación creadora*. A más de alguno le parecerán inútiles tantas preguntas. Estamos con los que consideran que el arte dramático es fruto de ardua y apasionada labor y no de inspiración momentánea y fugaz.

Estudio cuadridimensional del personaje

I. Aspecto físico

1. Raza, sexo y edad.
2. Altura y peso. Contextura.
3. Rasgos fisonómicos. Detallar su retrato.
4. ¿Tiene algún defecto o anormalidad físicos?
5. ¿Cómo es su voz, en cuanto a intensidad, timbre y tono o altura? ¿Tiene alguna característica especial? ¿Ocasionada por qué?
6. ¿Cómo camina? ¿Cuál es su posición habitual? ¿Tiene algún gesto característico?
7. ¿En qué estado de salud se encuentra?
8. ¿Cómo viste habitualmente? ¿Se preocupa de su aspecto físico?

II. Aspecto social

1. Nacionalidad. ¿En qué país vive?
2. Estrato social a que pertenece.
3. Lugar que ocupa en su colectividad. ¿Destacado, marginal?
4. Ocupación o profesión. Condiciones del trabajo. ¿Coincide con sus aptitudes y vocación?
5. Educación. Cantidad y calidad. Dónde. Materias favoritas.
6. Vida familiar. Estado civil. Relación con sus padres. Precisar relaciones con cónyuge e hijos, si cabe.
7. Estado financiero. Sueldo o salario. ¿Suficiente para sus necesidades? ¿Tiene ahorros?
8. Religión. ¿Creyente: convencido o indiferente?
9. Ideas políticas. ¿Pertenece a algún Partido?
10. Pasatiempos. Actividades deportivas. ¿Qué hace en su tiempo libre?

III. Aspecto psicológico

1. Vida sexual. ¿Le ha ocasionado algún problema de índole psicológico?
2. Normas morales que lo guían. ¿Corresponden a su religión?
3. Actitud hacia la vida. Filosofía personal. ¿Cuál es su objetivo vital? ¿En qué se interesa profundamente?
4. Contratiempos y desengaños. ¿De qué índole?
5. Temperamento. Consultar tipos psicológicos. ¿Sanguíneo, colérico, melancólico, flemático?
6. Carácter. Consultar Spranger o Jung. ¿Introvertido o extrovertido? ¿Teórico, estético, económico, social, político o religioso?
7. Inhibiciones y complejos. ¿Qué los ha motivado?
8. Cualidades intelectuales. Inteligencia. Imaginación.
9. ¿Tiene alguna anomalía psicopática: fobia, alucinación, manía, etc?

IV. Aspecto teatral

1. ¿En qué parte de la obra aparece el personaje?
2. ¿Qué hace el personaje? Sus acciones físicas.
3. Al comenzar la obra, ¿cuáles son sus sentimientos hacia los demás personajes? ¿Y qué sienten ellos hacia su personaje?
4. ¿Qué dice el personaje: de sí, de los demás, de lo que sucede en obra? ¿Qué dicen de él?
5. ¿Cuál es su relación con el personaje protagónico? ¿Y con los demás personajes?
6. ¿Qué objetivo máximo persigue el personaje al iniciar su intervención en la obra? ¿Logra conseguirlo?
7. Para alcanzar ese objetivo máximo, ¿qué gradación de objetivos menores se establece? ¿Qué obstáculos se oponen al logro del gran objetivo como de los menores? ¿Cómo reacciona frente a las dificultades?
8. Durante el desarrollo o al finalizar la obra, ¿cambian sus sentimientos hacia los demás personajes? ¿Cómo y por qué? ¿cambian los sentimientos de los demás personajes hacia el suyo?

Parecieran demasiadas preguntas, pero es sólo un pedagógico esquema elemental. Por muy secundario que sea el personaje que le toque interpretar, el actor debe estudiarlo como si se tratara del protagonista, única forma de realizar una labor creativa.

Caben aun las siguientes preguntas:

1. Como actor, ¿comprende claramente el sentido de la obra, su orientación, intenciones, tesis, premisa?
2. ¿Ha comprendido bien el planteamiento del montaje que indica el director escénico?
3. Por último, ¿dedica a la obra y a su personaje todo el tiempo e interés necesarios? ¿O se conforma con aprender el texto y "encajar" sin mayor compromiso en el espectáculo? ¿Lleva

nuevos aportes a cada ensayo o se conforma con lo establecido? ¿Es Ud. de esos actores que esperan que el director les "cree" el personaje?

---

* Sergio Arrau.
"Estudio del personaje teatral".
Servicio de Publicaciones del T.U. de San Marcos.
Lima, 1961.

La puesta en escena del "jugador de ajedrez"

Supongamos que me decido a comanditar la presentación de la obra de J.M. Singe titulada "The shadow of the glen" y que confío la puesta en escena de esta obra a un intelectual puro, como existen algunos. Sigámosle en las diversas operaciones que realizará.

Tomemos una hoja de papel y dibujemos un rectángulo que representa el espacio escénico. Dividamos este rectángulo en cuadrados, como indica la figura 7. La superficie de los cuadrados varía evidentemente de acuerdo con la superficie del escenario. No debe exceder de un metro cuadrado. Se observará que las líneas verticales están señaladas con cifras y las líneas horizontales con letras. Esto permite determinar de una manera bastante precisa cualquier punto del escenario. Por ejemplo el centro del escenario se llamará C/4 - B/4.

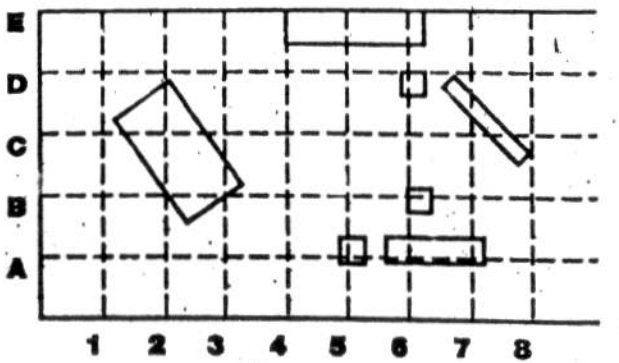


Figura 7 / Plantación para *The shadow of the glen*

El cuaderno de apuntes de nuestro director de escena indicará, en primer lugar, la colocación de los muebles:

1. La cama de Dan Burke está colocada a la derecha del actor, con la cabecera en D/2 y el pie en B/3.
2. La chimenea, en el fondo, entre D/4 y D/6.
3. Una mesa a la izquierda del actor entre A/6 t A/7, con dos taburetes A/5 y A/6.
4. Un taburete en D/6.
5. Una puerta practicable en D/7 - C/8 (eventualmente).

Consideremos ahora la escena más movida de la obra. Recordemos que Dan Burke está acostado en la cama. Su esposa, Norah Burke, cree que ha muerto; llama entonces a Michael Dara, uno de sus enamorados. Norah y Michael están sentados junto a la mesa haciendo planes para el porvenir, y cálculos acerca de la herencia del difunto. En el fondo, cerca de la chimenea, se halla sentado un vagabundo, quien está presente por casualidad. En el momento en que va a comenzar la escena, Dan Burke, el viejo marido, a quien se supone muerto, se levanta lentamente, con la intención probable de eliminar a su rival. He aquí el aspecto que tendrá probablemente el cuaderno de notas del director:

Texto	*Movimiento*
Michael: Vivir tanto tiempo con un viejo te ha entristecido mucho... Es una hermosa vida, te asegurol	1) Dan Burke se levanta de la cama y avanza lentamente de C/3 a B/5. 2) Dan Burke estornuda en B/5. 3) Michael, aterrado, se lanza hacia la puerta; movimiento de B/6 a C/7.
Michael: Hijo de Diosl Líbranosl	4) Movimientos simultáneos: a) Dan Burke avanza de B/5 a C/7 y cierra el camino a Michael. b) Norah huye hacia la derecha en A/1.

Texto	*Movimiento*
Dan: Ahora ya no te casarás con él...	5) Movimientos simultáneos: a) Michael, enloquecido, pasa de C/7 a A/1 y trata de ocultarse detrás de Norah. b) Dan Burke camina de C/7 a A/7 y se vuelve hacia la pareja. c) El vagabundo despierta y camina de D/6 a B/5.

Para poder verificar materialmente las notas indicadas, este director de escena dispondrá en su papel piezas de ajedrez, bolitas, soldados de plomo o cualesquiera objetos pequeños que representen a los personajes. Así todo está previsto aun antes de que se hayan reunido los actores, y desde la primera sesión de trabajo éstos tendrán a la vista el trazado preciso e imperativo de sus movimientos en escena.

La puesta en escena del "pigit"

Por el contrario, si confío el trabajo a un impulsivo, no tendremos esquemas ni pequeños personajes de plomo o madera, ni preparación minuciosa.

Entremos al teatro, o más bien a uno de esos estudios que se utilizan para los ensayos, donde es imposible reproducir las características del escenario. Los actores, que ya saben "un poco" su papel, están allí reunidos. Por supuesto, cada uno tiene el texto en la mano.

– *Vamos! -dice el director de escena-. Usted, el vagabundo, póngase allá.*

– *Yo no interpreto el vagabundo -replica el actor interpelado. Hago el papel de Dan Burke.*

– *Discúlpeme. ¿Dónde está el vagabundo?*

Como de costumbre, nadie sabe dónde está el vagabundo. Pero la espera no será larga; finalmente llegará con retraso,

seguido de un carretón de excusas inverosímiles. El ensayo comienza sin él; en primer lugar, asistimos a diferentes ensayos de ubicación de elementos. Los muebles, representados por sillas o por cualesquiera objetos transportables, ocuparán alternativamente las cuatro esquinas del espacio escénico. Tal réplica será lanzada ora desde el proscenio, ora desde el foro; y tal entrada se hará ora por izquierda, ora por derecha, en una suerte de improvisación "para ver lo que resulta".

Terminada la primera sesión, en que se han realizado varios ensayos parciales, todos vuelven a sus casas, tratando de recordar lo que deben retener en la memoria como "provisionalmente definitivo". El director de escena, agotado, vuelve a ponerse la chaqueta que se había quitado durante el trabajo y va al café de Flore a renovar sus fuerzas con un whiskie con soda.

Esta sesión es el prototipo de todas las que seguirán, con la particularidad, no obstante, de que la tensión aumentará verticalmente de reunión en reunión y estallará de vez en cuando en violentas disputas como ésta:

El Director de escena: En este momento Ud. está allí. No, más a la izquierda. A su izquierda. Eso es. Está tres cuartos de frente al público. Sí. Bien... Y Norah está allí. Norah, ¿qué hace Ud.? Venga aquí. Aquí. Sí. Siéntese.

Norah: La última vez estaba de pie.

D. de E.: No, estaba sentada.

Norah: Le aseguro que estaba de pie.

D. de E.: Le digo que no. Y sé muy bien lo que digo.

Norah: Bueno, quizá sepa lo que dice, pero la última vez estaba de pie.

D. de E.: ¡Qué tontería! Haga lo que le digo. Póngase allí y siéntese.

Norah: ¿Tontería? ¿Por qué es tontería? Cambia Ud. de idea a cada ensayo. ¿Cómo quiere Ud.?

D. de E.: ¿Qué? ¿Yo cambio de idea? ¡Eso es demasiado! ¿Yo cambio de idea?

Otro actor: No es por decir, pero...

D. de E.: ¿Cómo, Ud. también? Ante todo, en lugar de emplear

ese tono sería mejor que aprendiese el texto. ¡Vamos! ¡A su lugar! Y Ud. aquí. También Ud. está sentado.

Norah: Sí, él está sentado, pero yo no.

D. de E.: Señorita, me está cansando.

Norah: ¡Ah, yo lo canso! ¡Yo lo canso! Pues bien, ya estoy harta de ¡cansarlo! (*Se echa a llorar*).

D. de E.: ¡Ah, no! ¡Nada de crisis de nervios! ¡La pongo de patitas en la calle! (*Norah sigue llorando. El director de escena se enternece*). Vamos, hijita. Vaya a ocupar su lugar. Se terminó, la quiero mucho. Allí. Vamos. (*Advierte en ese momento que Dan Burke no está acostado en su lecho de muerte*). Pero, por Dios! ¿Dónde está Dan Burke?

Dan: Estoy aquí.

D. de E.: ¿Qué hace Ud.? Deberá estar muerto.

Dan: ¿Cree que es divertido estar tendido en esta tabla mientras Uds. discuten?

D. de E.: ¿Esa tabla? ¿Esa tabla? ¿Pero, Ud. quiere hacer teatro o descansar? Por Dios, vaya a su lugar! (*Dan Burke lo hace refunfuñando*).

D. de E.: Apúrese! Ensayamos, ¿sí o no? ¡Qué diablos! (*El director de escena estalla*). ¿Acaso soy yo quien va a interpretar la obra? Uds. se creen genios, pero no lo son. Son malos actores. El público los silbará. Y tendrá razón. Y claro, dirán que yo tengo la culpa. Pues bien, ¡arréglense solos! ¿Me oyen? ¡Yo me voy! (*Vuelve a ponerse la chaqueta y simula que se va. Lo retienen y el ensayo continúa*).

El día del estreno, ante el público, aun los actores no saben exactamente todo lo que deben hacer. Todavía hay réplicas cuya ubicación no está bien determinada. Al día siguiente de la primera representación, el director de escena, furioso, acusa a los actores de haber saboteado su trabajo. Exige nuevos ensayos. Y el pugilato continúa.

Charles Antonetti.
"Notas sobre la puesta en escena".
Eudeba, Buenos Aires, 1960. Págs. 12, 13 y 14.

Documento Nº 14/ *La explicación del Director* *

La demanda arbitraria al actor de resultados inmediatos desde el mismo principio del trabajo en una producción, es la más dañosa de todas las imposiciones del director. Esto ocurre con mucha frecuencia, infortunadamente.

Con "resultados", nos referimos en particular a la "emoción" del actor, expresada en términos de patrones, voces y movimientos escénicos. Si en el curso de los ensayos, el director demanda del actor un producto terminado (una emoción específica registrada en una forma determinada), le exige algo que no puede hacerse. "Aquí debes reír un poco", dice el director y el actor, aturdido, hace un esfuerzo por reír. El producto, inevitablemente, es artificial, forzado, insincero. "Aquí debes llorar" y el actor hace acopio de todos sus recursos para simular algún grado de pesar. Pero es obviamente falso y melodramático. El sentimiento y la forma genuina en que es expresado, son el producto de una prolongada cadena de procesos. Para expresar un estado interno, el actor debe seguir un proceso sistemático. No hay atajos, pero si es llevado a lo largo de su camino, el actor llegará a su destino verdadero.

¿Cómo debe ser desarrollado este proceso? Toda emoción, junto con las formas genuinas que asume, es el resultado del conflicto individual con su medio. Cada deseo humano conduce a un intento para satisfacerlo. Si el individuo satisface este deseo, se producirá una sensación placentera. Por otra parte, si hay obstáculos para la gratificación de este deseo, surgirá el sufrimiento. Además, todas las sensaciones de agrado anticipado o de temor de un posible fracaso, van de acuerdo con la actividad que intenta la satisfacción de estos deseos.

Entonces, podemos ver que cada sensación depende de la satisfacción o falta de ella, de un deseo individual. Primero,

tenemos la voluntad o deseo; después, la actividad del individuo se dirige a su satisfacción. Las emociones surgen en el curso de este proceso, como resultado de las circunstancias y a menudo, a pesar de individuo. (No quiero llorar, pero no puedo evitarlo).

El actor debe considerar, antes que nada, lo que él (como personaje de la obra) desea y luego lo que va a hacer al respecto. Sus sentimientos y los métodos de su expresión, son concebidos involuntariamente, en el curso de su intento de satisfacer uno u otro de sus deseos específicos.

"No se pueden actuar las emociones", dice Stanislavsky. "El actor no debe preocuparse por la emoción. Esta surgirá por sí misma". El intento de un actor de representar emociones, lo convierte inevitablemente en un facsímil y proporciona al espectador un sustituto falso y mediocre del verdadero sentimiento. Esto nos lleva a la conclusión de que un actor no se pone tras las candilejas para *sentir*, sino para *hacer*. Sólo entonces puede cobrar vida y sentir. "No esperes las emociones, empieza a funcionar de inmediato", dice otra vez Stanislavsky. "El actor no es un ornamento en el escenario, es un ser funcional". Si el director demanda emoción inmediatamente de parte del actor, está metiéndolo a una ciénaga y obstruyéndole el camino hacia la iniciativa creativa. Esta es la falta evidente de la mayoría de los directores.

El director no debe extraer del actor la imitación de emociones, sino la ejecución de acciones específicas. Dirá al actor qué debe hacer, pero no cómo sentir.

El hacer difiere del sentir principalmente en el elemento de voluntad que está presente en ello; persuadir, calmar, suplicar, burlarse, despedirse, esperar, alejarse, contener el llanto, ocultar la alegría o el sufrimiento propios; todos estos verbos involucran un poder de voluntad (deseo persuadir y persuado, deseo calmarme y me calmo). El actor puede proponerse a ejecutar dichas acciones en cualquier momento dado, siempre y cuando comprenda los motivos que están tras ellas. Estos verbos pueden y deben ser utilizados por el director, para guiar el trabajo del actor en un papel. Otros verbos: excitarse, compadecerse, reír, enojarse, impacientarse, despreciar, amar, etc.; todos expresan

sentimientos (no quiero excitarme, pero me excito; no quiero compadecerme, pero me compadezco) y por lo tanto, no deben ser empleados como direcciones escénicas.

Los actores afectados hacen de ordinario lo opuesto a lo que es natural. Con sus "manos desnudas", por decirlo así, se lanzan a una emoción y "de todo lo que tiene". "Siempre principia por el final; es decir, desde la suma total de su arte", dice Stanislavsky. El director debe saber cómo presentar un problema de producción al actor, insinuando al mismo tiempo dos preguntas básicas concernientes a la situación y al personaje.

1. ¿Qué está haciendo el personaje?
2. ¿Para quién o por qué está haciéndolo? (En otras palabras, ¿qué quiere en el momento dado?

Contestemos primero a la segunda pregunta. ¿Cómo espera el personaje obtener lo que quiere? La solución a este problema debe ser logada por el mismo actor, en cooperación con el resto de la compañía.

Entonces, vemos los problemas de escenificación a la luz de tres factores.

1. Actividad (qué hago).
2. Deseo (qué deseo o por qué).
3. La solución (cómo lo hago).

Los dos primeros se aclaran bastante al principio, después de la discusión y el análisis del papel. El tercero (la solución), como la emoción, es el producto de la reciprocidad y la interacción entre los miembros de la compañía teatral. Tomemos un ejemplo: supongamos que el actor tiene que representar a un hombre que acaba de ser encerrado en una pequeña celda oscura, en confinamiento solitario. Después de haber estudiado el estado mental del hombre, el director llega a la conclusión de que es de completa desesperación. Sin embargo, estaría cometiendo un error colosal, si pidiera de inmediato al actor que registrara desesperación. La desesperación es una emoción y hemos convenido en que no vamos a tratar de actuar emociones. Tenemos que representar un problema escénico y la emoción se producirá. Si el director presenta inmediatamente el problema de la

desesperación, el actor buscará inevitablemente el camino de la menor resistencia y se convertirá en un sello de goma. Se llevará las manos a la cabeza, se mesará los cabellos, gemirá, etc. Todo esto no será convincente. En lugar de una solución artística fresca, se darán al espectador muestras vulgarizadas y trilladas de la mercancía del actor.

Para evitar esto, el director debe señalar el camino por el cual el actor puede evocar un verdadero sentimiento de desesperación. Tiene que presentar dos preguntas al actor: ¿Qué está haciendo el personaje en la situación presente? ¿Por qué está haciéndolo?

Si el director dijera al actor: "Estás buscando una escapatoria de esta prisión. Examinarás la fortaleza de los barrotes, las posibles losas flojas en el piso, etc.", entonces el actor tendría una oportunidad de ponerse en acción de inmediato. Al hacerlo, el director le dirá que las paredes de la prisión son muy sólidas, los barrotes muy fuertes, el piso imposible de minar. Así, habiendo realizado el actor todas las instrucciones sugeridas con toda sinceridad, empieza a sentir involuntariamente su confinamiento, lo desesperado de su situación. SI ahora le dice el director que halle algo para ocupar su atención, para ayudarlo a olvidar su triste situación, el actor comprenderá, al obedecer estas instrucciones, la imposibilidad de toda escapatoria y sentirá la desesperación en su corazón. Por medio de una serie de improvisaciones estrechamente relacionadas, el director puede, sin que el actor lo sepa, elevar a éste a un estado casi emocional. La atención del actor estará ocupada todo el tiempo en lo que está haciendo. No estará pensando en que debería sentir o en qué formas asumirían sus sentimientos. Entonces, el resultado artístico, la emoción y su expresión, serán un producto acceso del proceso de actividad.

"Actuación". Un manuel del método de Stanislavsky.
Compilado por Toby Cole.
Artículo: "Principios de dirección",
por B.E. Zakhava.
Editorial Diana. México, D.F. 1964.
Págs. 215 a 219.

Documento Nº 15/ *Reglas del diálogo*

"Muchos actores creen generalmente que todo lo que tienen que hacer para actuar es abrir la boca y decir en voz alta sus palabras. No es así por cierto. Hay que ganarse el derecho de abrir la boca y decir las palabras del personaje que se describe. Es preciso pasar por un serio trabajo para llegar a ésto. Es preciso conocer perfectamente la biografía del personaje que se describe. Hay que saber contestar a todas esas preguntas que yo les hice antes del ensayo, y finalmente, hay que vivir hasta el fin las relaciones adecuadas, precisas a los personajes de la obra y a los acontecimientos que ocurren. Hay que contener dentro de sí el deseo de decir las frases, puede de otro modo, las palabras del diálogo aparecerán más volubles que sinceras, como tan a menudo sucede en escena".

"Así pues, acabamos de aprender la primera regla del diálogo: ***atención ilimitada a su interlocutor.*** Todo lo que hay dentro de sí, rebosa de pensamiento y significado. La lengua permanece atada; sólo los ojos hablan".

"La segunda regla, ahora. Contener el impulso de hablar, no significa diálogo carente de color o de entonación variada, pálido o flemático. A medida que se fueron aproximando al final de la escena, intuitivamente comenzaron Uds. una discusión vivaz y apasionada. Eso sucedió así, porque Uds. estaban preparados para ello, por el curso de acción anterior de la escena. Primero, estaban silenciosos; luego, intuitivamente y a pesar de Uds. mismos, irrumpieron con palabras y frases aisladas, y finalmente, empezaron a unir el pensamiento con la palabra. Hablaron en realidad. La norma clásica del diálogo es: primero, silencio (que expresa con los ojos tanto como con palabras pronunciadas en

voz alta, exclamaciones, estallidos aislados de palabras), luego, frases que ya no es posible contener, y finalmente, una corriente activa, apasionada de pensamiento: el discurso. Pero no todos los diálogos son escritos por el autor siguiendo ese esquema de una manera tan abierta. Sería demasiado monótono si todos los diálogos de todas las obras se hicieran de ese modo. En esta escena particular, como Uds. saben, los personajes hablan instantáneamente, de modo que este esquema clásico se produce *por dentro*. Pero yo logré la concentración de ese diálogo y lo descubrí, forzándolos a Uds. a hablar únicamente con sus ojos, a fin de que se dieran cuenta de lo que estaba pasando en el interior de los personajes que estaban desempeñando. Pero, naturalmente, ante el público, Uds. tienen que pronunciar el texto".

"¿Cómo pueden Uds. desempeñar la escena hablando en voz alta, y preservando sin embargo el esquema interior del diálogo? Para este propósito, tenemos la segunda regla: *el uso de la entonación*. Esto significa entonación de muchas suertes: fuerte y débil, colorida y pálida, apasionada y flemática. La entonación muestra la relación con su interlocutor, con los acontecimientos de la obra, con su propio sentimiento y con las convicciones con que se matizan los pensamientos y palabras. Pero Uds. no pueden decir todas las palabras de una frase con la misma entonación fuerte o débil, apasionada o flemática. Primero tienen que escoger la palabra importante en cada frase y decirla con la entonación que Uds. establecieron para sí en relación al pensamiento de esa frase. La palabra importante a subrayar sería el nombre (qué), luego el verbo (qué hacer), y luego, siguiendo la ley de la lógica y del significado del texto dado, adjetivos, adverbios, pronombres, etc. Yo le voy a pedir a todos los actores de la obra que señalen en sus respectivas copias todas aquellas palabras que les parezcan absolutamente necesarias e importantes para el significado de cada frase. Subráyenlas con un lápiz. Les aconsejo, al principio, repito, que presten especial atención, primero a los nombres, luego a los verbos".

Nuestros actores comenzaron a hacer ésto muy seriamente. Mientras estaban ocupados en esa tarea, Luzhski ocupó su lugar al lado de Stanislavski.

"¿No cree Ud., Konstantin Sergueievich, que hay que tener en cuenta otros factores para hallar la palabra principal en la frase, además de esas indicaciones que Ud. dió a los actores, tales como el nombre y el verbo? ¿No cree Ud. que el actor debe conocer el papel muy bien? Y, ¿no cree Ud. que ésto comprende la valoración de los acontecimientos de la obra, las relaciones entre los interlocutores, las circunstancias dadas, y hasta las características específicas del personaje para quién se está buscando la palabra importante?"

"Indudablemente, Ud. no puede hacer este trabajo mecánicamente. No puede ser separado del trabajo total en su papel, ó de la fuente y las raíces de su papel".

"Es muy malo, pero muy a menudo lo hacemos precisamente al revés", dijo Luzhki. "Muchos de nosotros, cuando se nos confía un papel, no lo pensamos debidamente a fondo, o no estudiamos el texto. Antes de haber hecho esto, ya hemos decidido qué palabras y qué entonaciones son las importantes. Como una actriz me decía en una ocasión: '¡Voy a usar tal entonación aquí, que todo el mundo va a quedar boquiabierto!' Yo pensé para mis adentros: 'No me cabe duda que usarás cierta entonación, pero ¿quién es que va a quedar boquiabierto? Quizás tú misma, cuando te saque el papel'".

"Como Ud. ver, sin embargo, yo permito que mis actores hagan este ejercicio, sólo después de dos o tres meses de trabajo en el papel. Las palabras subrayadas constituyen únicamente pistas, huellas, por medio de las cuales el pensamiento lógico del personaje descubre el camino justo que lo lleva al oído y al corazón del público. Pero desde luego, cuando Ud. no conoce el pensamiento que quiere expresar, no puede de ningún modo saber cuál es la palabra importante en la frase; y Ud. no puede conocer los pensamientos que quiere expresar a menos que Ud. conozca la vida y el espíritu del papel dado".

"Estoy de acuerdo con Ud. en eso", replicó Luzhki. "No se puede empezar a trabajar un papel empezando por el texto, pensando cómo decirlo acertadamente. Hay que preguntarse a sí mismo: ¿En relación a qué, acertado?

Una vez terminado el ejercicio, Stanislavski dijo: "Y ahora, quiero hablarles de la tercera regla del diálogo. Al representar la escena, Uds. lo hacen con el ritmo que Apolo les otorgó en gracia. Uds. no dominan el ritmo de la escena; es el ritmo el que los domina a Uds. Y eso está mal. El actor debe cabalgar sobre el ritmo como el jinete experimentado sobre un potro salvaje. Ahora quiero que todos Uds. escuchen cuidadosamente. El ritmo escénico no es la aceleración o disminución del movimiento, sino la aceleración o disminución de la *intenstdad interior*, el deseo de darse cuenta del 'problema' y ejecutar la acción física interior y exterior. Quiero que todos Uds. recuerden esto y no confundan el ritmo escénico interior con la manifestación exterior del ritmo, aunque muy a menudo, a fin de descubrir el ritmo interior, utilizamos, como lo hicimos ahora, el mismo método utilizado en música".

"Quisiera que hicieran la escena de nuevo, siguiendo completamente el texto, tal como está escrito, pero recuerden estas tres reglas que hemos descubierto: primero, préstense firme atención recíproca, y desarrollen su atención al punto de seguir el diálogo con los ojos únicamente; segundo, tomen conocimiento exacto de las relaciones, pensamientos y palabras en sus respectivas partes, que sean los más importantes para el texto, y aprendan a usar la entonación para subrayar las palabras importantes y, a través de ellas, los pensamientos y relaciones en el diálogo; tercero, establezcan el ritmo interior en el diálogo, valorizando los diferentes 'problemas' de la parte. Quiero advertirles que estas reglas no completan el arte del diálogo, pero son las más importantes".

---

* *Nicolai M. Gorchakov.*
"Las lecciones de 'regisseur' de Stanislavski".
Ediciones Pueblos Unidos. Montevideo, 1956.
Págs. 335 a 342.

Documento Nº 16/ *Instrucciones para los Directores* *

Al hacer el reparto no debe importarle el que los actores entiendan o no la obra (no son enciclopedias ambulantes); pero sus edades y personalidades deben ser adecuadas y sus voces no deben parecerse, repartiéndose las cuatro principales en soprano, contralto, tenor y bajo. El contraste vocal es de la mayor importancia, y llega a lo indispensable en la transmisión radial.

El director debe venir a los primeros ensayos con la mecánica de escena perfectamente resuelta; cada entrada, mutis, movimiento de levantarse y sentarse, manejo de paraguas y sombrero, etc., está ya decidido para el dictado inmediato; de modo que cada actor esté en la situación más propicia para decir su parte y no tenga que dirigir parlamentos íntimos a otros artista a través del escenario, ni seguirlo sin una línea o movimiento que transfiera adecuadamente la atención del público.

Debe indicarse a los actores que no estudien sus partes en escena, y que ensayen, libreto en mano, sin ejercitar la memoria. Cuando los movimientos han sido bien ensayados y dominados, el director les debe preguntar si se sienten todos cómodos, y si no, qué sucede.

Una vez todo satisfactoriamente dispuesto, se desechan los libretos y los ensayos se llaman "perfectos", es decir, con las partes memorizadas. El director abandona ahora el escenario y se sienta en la platea con una linterna y una libreta; y desde ese momento tiene que observar el escenario como el gato que acecha a un ratón, pero nunca decir palabra ni interrumpir una escena durante el ensayo, no importa hasta qué punto la obra

sea despedazada, como debe suceder al principio cuando los actores están tratando de recordar sus pies y parlamentos tan desesperadamente que son incapaces de actuar. Nada delata tanto al director bisoño como su desesperación ante este desastre, sus explosiones de reproches y tentativas de que todo marche bien en cada ensayo. El veterano sabe que debe permitir a los actores aprenderse el texto antes de que puedan actuar sus papeles.

Al final de cada acto, el director vuelve a escena para explicar o marcar lo que sea conveniente en el momento. Pero ningún defecto debe ser mencionado o corregido a menos y hasta que su constante repetición demuestre que el actor o la actriz no lo corregirán por sí solos a medida que la obra vaya siendo gradualmente aprendida.

El peligro consiste en que ahora que los actores logran decir su parlamento sin pensar, puedan imitarse mutuamente la velocidad y el tono y delatar al público que están sólo machacando una lista predeterminada de palabras, en que cada uno sabe lo que el otro va a decir y le toma pies al vuelo como un jugador de cricket. El director en velocidad, tono, manera y altura con el que lo provoca, como si viniese inesperadamente como golpe, sorpresa, estimulante, ofensa, diversión o lo que sea.

Un mal ensayo general no tiene por qué alarmarlo: de hecho debe aceptar el fracaso para que los actores no confíen demasiado en el éxito del estreno y se esfuercen al máximo.

El tiempo que se necesita para dirigir una obra normal con este método es más o menos de una semana para los movimientos con el libreto y el director en escena; dos semanas para aprender el rol, con el director fuera de escena, silencioso, observando y tomando notas; y una semana con trajes, con el director nuevamente en escena, dirigiendo o interrumpiendo ad libitum.

Los ensayos deben ser estrictamente privados. Ni periodistas ni visitantes legos de ninguna clase tienen que estar presentes.

Cuando por alguna razón sea necesario permitir a extraños que vean el ensayo no hay que dirigir instrucciones ni observaciones a los actores en su presencia; y el consentimiento de todos ellos debe ser obtenido antes de conceder el permiso.

Nunca indique errores hasta no saber cómo remediarlos; y nunca discuta un pasaje con un actor: demuestre cómo debe ser hecho, a vía de sugerencia y no de orden; y exagere su demostración lo suficiente como para evitar que el actor realice una mera imitación. Un espectáculo en que todos los actores están imitando al director, en vez de seguir sus sugerencias cada uno a su manera, es un mal espectáculo.

La duración de los ensayos está limitada por la resistencia del director. La contínua observación con la concentración necesaria es mucho más agotadora que actuar, ya que los actores, con un solo rol cada uno, no están contínuamente en escena, mientras que el director tiene que observar todos los papeles sin interrupción. Tres horas es el máximo que puede dar un director exactamente capaz y vigilante. Si sigue no está trabajando bien.

No hay limitación de sexo para la tarea de dirigir. Las directoras no salen mal de la comparación con los hombres. Como en el matrimonio y el trono, la yegua gris es a menudo el mejor animal.

---

* *George Bernard Shaw.*
"Instrucciones para los directores".
Teatro Independiente. Montevideo, 1956.

Plan de trabajo

1. Contar la historia de la trama (no con demasiados detalles).
2. Actuar la trama externa en términos de acciones físicas. Por ejemplo: entrar a un cuarto. Pero como usted no puede entrar si no sabe de dónde viene, a dónde va y por qué, extraiga los hechos externos de la trama para tener una base para las acciones físicas. Todo esto será material bruto y constituye la justificación de un boceto de la circunstancias dadas (las externas y en bruto). Las acciones se extraen de la obra; lo que falta se inventa siguiendo la línea marcada por el espíritu de la obra: ¿Qué es lo que haría yo si hoy y aquí, en este mismo instante, me encontrara en la situación análoga a la de la trama?
3. Actuar improvisaciones que tengan que ver con el pasado y el futuro (el presente ocurre en el escenario). ¿De dónde vine, a dónde voy, qué sucedió durante el tiempo que estuve en el escenario?
4. Contar la historia (con gran detalle) de las acciones físicas de la trama de la obra. Producir circunstancias más sutiles, detalladas, más profundamente justificadas y "mágicos Si".
5. Bosquejar en base al material adquirido, en forma bruta, una línea aproximada de acción transversal, diciendo siempre: ¿Qué haría yo "Si".?
7. Con tal propósito dividir la obra en grandes unidades físicas (no hay obra que no tenga estas grandes unidades físicas, grandes acciones físicas).

8. Ejecutar (actuar estas acciones físicas bosquejadas gruesamente basándose en la pregunta: ¿Qué haría yo "Si..?".

9. Si las grandes unidades son demasiado difíciles de ejecutar, o dividirlas temporariamente en unidades de tamaño mediano, o incluso si es necesario en unidades más pequeñas. Estudiar la naturaleza de estas acciones físicas. Adherirse estrictamente a la lógica y a la continuidad de las grandes unidades y sus partes componentes y combinarlas en acciones completas más grandes, siempre sin ninguna apoyatura.

10. Formar una línea orgánica y continua de acciones físicas. Escribirlas y fijarlas firmemente por medio de repetición frecuente. Limpiarlas de toda superficialidad; cortarles el 95 por ciento. Volver sobre ellas hasta que sean lo suficientemente verdaderas para ser creíbles. La lógica y la continuidad de estas acciones físicas conducirán a la verdad y a la fe. Pero esto se consigue siendo lógico y consistente, no tratando de conseguir la verdad por la verdad misma.

11. La lógica, la continuidad, verdad, fe comprendidas en el estado de ser "aquí, hoy, este mismo minuto" está ahora más arraigada y fijada.

12. Todo esto conjuntamente produce el estado de "Yo soy".

13. Cuando han alcanzado el estado de "Yo soy", también habrán llegado a la naturaleza orgánica y a su subconsciente.

14. Hasta ahora ustedes han usado sus propias palabras. Ahora tienen la primera lectura de la obra, del texto. Separen las palabras y frases que Uds. sienten que necesitan; escríbanlas y agréguenlas a su texto libre.

15. Estudien el texto, fíjenlo en su mente, pero eviten decirlo en voz alta para no mecanizarlo o construir una serie de acrobacias verbales. Repitan y fijen firmemente su línea de acciones físicas, lógicas y continuas, su verdad, fe "Yo soy", verdad orgánica y el subconsciente. Dando a estas acciones una base de justificación, Uds. encontrarán circunstancias siempre frescas, nuevas y sutiles que vendrán a su mente, y un sentido más profundo, amplio, y total de la acción elegida.

Mientras hacen este trabajo, revisen una y otra vez con mayor detalle los contenidos de la obra. Imperceptiblemente Uds., adquirirán una base para sus acciones físicas que es psicológicamente más sutil, debido a las circunstancias propuestas, la línea transversal de acción, y su super objetivo.

16. Continúen actuando la obra a lo largo de las líneas tendidas. Piensen en las palabras, pero cuando actúen, reemplácenlas con sílabas rítmicas (tra-la-la).

17. El verdadero modelo interior de la obra ahora ha sido establecido por el proceso de justificar sus acciones físicas. Fíjenlo incluso más firmemente, de tal modo que el texto hablado permanezca subordinado y no se mecanice y se independice de él. Continúen actuando la obra utilizando sílabas rítmicas. Revisen con sus propias palabras 1) el modelo de pensamiento, 2) el modelo de visualización de la obra, 3) explíquenselos a los actores que trabajan con Uds. para establecer intercomunicación con ellos y también un modelo de acción interior. Estos modelos básicos forman el subtexto de su rol. Arráiguenlos tan firme como les sea posible y manténgalos constantemente.

18. Una vez que ha sido fijado este modelo, mientras están todavía sentados a la mesa, lean la obra con las palabras propias del autor, y sin ver siquiera las manos, transmitan tan agudamente como les sea posible a aquellos que actúan con Uds. los modelos extraídos, las acciones, todos los detalles de la partitura de la obra.

19. Hagan lo mismo, quedándose todavía sentados a la mesa, pero con sus manos y cuerpos libres, utilizando algo del oficio que había sido bloqueado en el montaje provisorio.

20. Repitan lo mismo en el escenario, con el oficio bloqueado provisoriamente.

21. Trabajen sobre el plan de la puesta en escena y fíjenlo (dentro de cuatro paredes). Debe preguntarse cada persona: ¿Dónde elegiría (en qué lugar) estar y actuar? Dejen que cada uno sugiera su propio plan. El plan para la puesta será tomado del consenso de planes propuestos por los actores.

22. Definan la puesta en escena. Háganlo de acuerdo con el plan fijado e introduzcan a los actores en él. Pregunten a los actores qué lugar elegirían para hacer una declaración de amor; en qué lugar se encontrarían mejor para emprender una conversación de corazón a corazón con el otro actor, etc.; dónde sería más conveniente eruzarse para esconderse en un momento de turbación. Dejen que los actores hagan las acciones físicas requeridas por la obra: buscar libros en una biblioteca, abrir ventanas, encender un fuego, etc.

23. Examinen el modelo de la escenografía, abriendo arbitrariamente cualquiera de las cuatro paredes.

24. Siéntense a una mesa y hagan una serie de conversaciones sobre los aspectos literarios, políticos, artísticos, y otros, de la obra.

25. Caracterización. Todo lo que se hizo hasta aquí, ha adquirido una caracterización interna. Mientras tanto la caracterización externa debió haber aparecido por sí misma. ¿Pero qué es lo que debe hacerse si esto no ocurriera? Deberán volver sobre lo que ya ha sido establecido, pero agregando un hablar pesado o suave, ciertas actitudes de las piernas o brazos, posición del cuerpo de acuerdo con modales o ciertos hábitos. Si la caracterización no aparece espontáneamente, debe componerse desde afuera.

---

* *Stanislavsky.*
"Creando un rol".
Editorial Colombia Nueva Ltda, 1976.
Págs. 203, 204 y 205.

1. Análisis de la pieza

a) Extraer en su aspecto social los motivos y las ideas que inspiraron la pieza.

b) Resumir el argumento o tema en una página.

c) Subdividirlo de acuerdo con sus varios incidentes,

d) Determinar aquellos incidentes que determinan el progreso de la acción.

e) Estudiar los medios que se van a utilizar para facilitar la comprensión del argumento y para revelar su significado social.

2. Primer examen de la planta de la escena

a) Objetivo fundamental: ¿Hay continuidad?

b) Considerar los decorados de cada acto por separado.

c) Dibujos que expresen los momentos vitales de la obra, los movimientos de masas sobre el escenario y las actitudes de los personajes principales.

3. Distribución de los papeles

Si es posible, establecerla en forma provisional y teniendo en cuenta la ventaja -desde el punto de vista de los actores- de la posibilidad de rotar los personajes hasta su conformación definitiva. Las tradiciones o costumbres vigentes en el teatro profesional se alejan de la realidad al elegir según el cartel o el "tipo" de los actores, etc.

4. *Puesta en posiciones*

Los principales sucesos se transcriben provisionalmente, sin ceñirse al detalle, siendo expresados por sus posiciones y acciones. Se prueban distintos pasajes brindando la posibilidad de que los actores vuelquen toda su espontaneidad.

Las indicaciones sobre el tono de la voz son dadas al mismo tiempo que las correcciones para los gestos y las actitudes.

De este modo, los caracteres de los personajes van surgiendo, pero sin aspirar a que sean definitivos.

5. *Ensayos de decorados*

Los decorados o la escenografía proyectados deben ser aprobados a la luz de las posiciones establecidas ahora con una mayor aproximación. Cuanto antes los actores tomen contacto con la escenografía, la utilería, los trajes, efectos sonoros, etc., tanto mejor para la posterior representación. Los ensayos deben hacerse con todos los accesorios escénicos posibles.

6. *Ensayos parciales*

Es sumamente útil ensayar cada detalle o subdivisión del argumento disociado de los demás y sin relación con el ritmo futuro. El intérprete debe establecer un juego *en contraste* con los personajes que lo circundan, familiarizándose de ese modo más con el suyo.

Cuando los sucesos principales han comenzado a tomar un poco de forma, el trabajo se debe trasladar al plano donde las transiciones requieren especial cuidado.

7. *El encadenamiento*

Aquello que por los ensayos de detalle había quedado fraccionado es ahora encadenado nuevamente. Pero no ponemos el acento en el ritmo, sino en la continuidad y en la distribución de los valores.

8. *Vestuario y maquillaje*

Una vez que los movimientos de masa han tomado forma y los caracteres de los personajes se han afirmado, se hace necesario discutir el maquillaje y fijar el vestuario. Pero queda bien entendido que desde el comienzo los actores han ensayado con aquella parte de su atuendo que es más peculiar a su personaje.

9. *Ensayos de verificación*

Repetidos exámenes para asegurar los valores sociales de la obra y para comprobar si la historia está completa y expresada en la forma que corresponde.

Trabajo de sonda, de lupa y de lima.

Es recomendable controlar los movimientos de masas por medio de la fotografía.

10. *Ensayos críticos*

Ha llegado el momento de verificar el ritmo general controlando la duración de cada escena y ensayando con la vestimenta, accesorios, utilería, etc., completos, puesto que la falta de estos elementos produce siempre variaciones que se traducen en el alargamiento de las escenas.

11. *Ensayos generales*

a) Ensayos a la italiana: Pasadas rápidas y totales de la pieza, esbozando sus movimientos.

b) Preestrenos públicos: Representar, si eso es posible, ante un público compuesto de estudiantes o miembros de sindicatos entre los que pueda suscitarse más tarde una polémica.

Estudiar sus reacciones.

c) Ensayos definitivos de ajuste.

Entre dos o tres de estos ensayos en forma de preestreno, intercalar ensayos para aplicar la experiencia ganada en el contacto con los espectadores.

12. Estreno público

Es aconsejable la ausencia del director para que los actores se desempeñen sin control alguno.

** Bertolt Brecht. De: "Theaterarbeit".*
(Transcripto por Farberman en el prólogo de
***"El teatro de Bertolt Brecht"** de John Willet).*
Compañía General Fabril Editora. Buenos Aires, 1963.

Bibliografía

"Notas sobre la Puesta en Escena". Charles Antonetti. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1960.

"Historia de la Dirección Teatral". Paul Blanchard. Compañía General Fabril Editora. Buenos Aires, 1960.

"El arte de la Dirección Escénica". Curtis Canfield. Editorial Diana. México, 1970.

"Las lecciones de 'Regisseur' de Stanislavski". Nicolai M. Gorchakov. Ediciones Pueblos Unidos. Montevideo, 1956.

"Lecciones de 'Regisseur' por Vajtangov". N. Gorchakov. Editorial Quetzal. Buenos Aires, 1962.

"Tratado de Puesta en Escena". León Moussinac. Ediciones Leviatán. Buenos Aires, 1957.

"Mi Experiencia Teatral". V.I. Nemiróvich-Dánchenko. Editorial Futuro. Buenos Aires, 1969.

"La Escena en Acción". Samuel Selden. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1960.

"Stanislavsky dirige". V.O. Toporkov. Compañía General Fabril Editora. Buenos Aires, 1961.

"La Puesta en Escena". André Veinstein. Compañía General Fabril Editora. Buenos Aires, 1962.

"Técnica Teatral". Fernando Wagner. Editorial Labor S.A., 1952.

Recomendables, aunque toman sólo parcialmente el tema de la dirección escénica, son las siguientes obras:

"Teatro". N. Bujvald. Aporte. Buenos Aires, 1959.

"Actuación". Recopilación de Toby Cole. Editorial Diana S.A., México, 1964.

"El Espacio Vacío". Peter Brook. Ediciones Península. Barcelona, 1973.

"Del Arte del Teatro". Edward Gordon Craig. Librería Hachette, S.A. Buenos Aires, 1958.

"El Teatro Vivo". Elmer Rico. Editorial Losada, S.A. Buenos Aires, 1962.

"Apreciación Teatral". Mario Naudon de la Sotta. Editorial del Pacífico S.A. Santiago de Chile, 1956.

"El Teatro y el Espectador". Pierre-Aimé Touchard. Ed. Troquel S.R.L. Buenos Aires, 1954.

"Para comprender el Teatro Actual". Edward A. Wright. Fondo de Cultura Económica. México, 1962.

También cabría señalar las valiosísimas experiencias de directores como *Jouvet, Vilar, Fresnay, Gemier, Barrault*, etc., cuyos escritos, ampliamente difundidos, constituyen una rica fuente práctica de conocimientos a todo aficionado al arte teatral.

Indice

Prólogo 5

Prefacio 9

Primera parte. Consideraciones Previas

Capítulo I 13
Teatro: Síntesis de artes y de expresión humana

Capítulo II 16
El hecho teatral: Arte colectivo

Capítulo III 19
Concepto de puesta en escena

Capítulo IV 21
Necesidad de la Dirección Escénica

Capítulo V 22
Caracteres de la Dirección Escénica

Capítulo VI 24
Aspectos de la Dirección Escénica

Capítulo VII 26
Relación de la Puesta en Escena con el lugar de la representación

Capítulo VIII 29
Condiciones del Director Escénico

Capítulo IX 32
Tipos de directores

Capítulo X 34
Lo fundamental en la Dirección Escénica: El trabajo con el actor

Segunda parte. Etapas de la Puesta en escena

I. Etapa preparatoria

A. El estudio de la obra y del planteamiento escénico 38

Capítulo I La elección de la obra 39
Capítulo II El estudio de la obra 41
Capítulo III El director y el autor 55
Capítulo IV El planteamiento escénico 59
Capítulo V El estilo del montaje escénico 75

B. La coreografía escénica 78
Capítulo I Ubicación del actor 79
Capítulo II Posición del actor 81
Capítulo III Movimientos del actor 85
Capítulo IV Anotación de ubicaciones y movimientos 89

C. El director y la elección de los intérpretes 94
Capítulo I La elección de los actores 95
Capítulo II La elección de los demás colaboradores 101
Capítulo III El presupuesto

II. Etapa de realización 106
Capítulo I Lectura de la obra 107
Capítulo II El trabajo de mesa 109
Capítulo III La marcación de movimientos 111
Capítulo IV Los ensayos parciales 113
Capítulo V Los ensayos eslabonados 119
Capítulo VI Los ensayos de corrido 121
Capítulo VII Los ensayos generales 123
Capítulo VIII El estreno 127
Capítulo IX Las demás funciones 129
Capítulo X Conclusión 131

Tercera parte. Documentos
Documento No. 1 El teatro circular 137
Documento No. 2 Acerca del arte del director de escena 141
Documento No. 3 Del arte del teatro 145
Documento No. 4 Sobre el género teatral 149
Documento No. 5 De el IX Congreso del I.I.T. en Viena 153
Documento No. 6 Como se produce una obra teatral 157
Documento No. 7 Determinación del movimiento escénico 159
Documento No. 8 Reglas de movimiento 167
Documento No. 9 Sobre la puesta en escena 171
Documento No. 10 Iluminación teatral 175
Documento No. 11 La música de escena 179
Documento No. 12 Estudio del personaje teatral 185
Documento No. 13 Notas sobre la puesta en escena 189
Documento No. 14 La explicación del director 195
Documento No. 15 Reglas del diálogo 199
Documento No. 16 Instrucciones para los directores 203
Documento No. 17 Creando un rol 207
Documento No. 18 Etapas de una puesta en escena 211

Bibliografía 215

Propósito

Este es un guía elemental, un pequeño orientador para los interesados en desarrollar la actividad teatral en su barrio, colegio, fábrica, vale decir su medio habitual de vida o laboral.

En lo posible se ha evitado el uso de tecnicismos y el encasillamiento teórico. Se pretende mostrar más bien el panorama de una práctica.

Son utilizados testimonios de destacados teatristas hispanoparlantes que aclaran o ilustran los conceptos con su particular experiencia. Y anécdotas. Creemos que una anécdota adecuada resulta más eficaz que sesudas explicaciones académicas.

Sergio Arrau C.

Creación y funcionamiento de un Grupo Teatral



Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral

Teatro Estatal y Teatro Particular

Sea protegiendo, ayudando, subvencionando, o por el contrario, desinteresándose y prestando escasa o ninguna ayuda, el Estado interviene por acción o por omisión en el desarrollo de la actividad teatral. Protección total -a la manera de los países socialistas- casi todo en manos particulares. A lo más, en este último caso, manteniendo algún teatro nacional o municipal.

El Teatro Estatal, que carece de la urgencia del problema económico, está sujeto a la política y lineamientos culturales del gobierno de turno. Algunas características: funciona a precios bajos, generalmente en grandes teatros, con obras de buenos autores -de preferencia clásicos- en espectáculos cuidadosamente preparados y pretende ser dirigido a las grandes masas.

La mayor falla de este Teatro es que sus integrantes "funcionarios" adquieren rápidamente los defectos del burócrata y se atienen a la ley del menor esfuerzo, anquilosando así su capacidad creativa.

Pese a pretender dirigirse a las grandes masas, la clientela del Teatro Estatal suele ser de clase media. El pueblo, propiamente tal, brilla por su ausencia, salvo en funciones de difusión cuando se lleva el Teatro a los mismos sectores populares.

En cuanto al Teatro Particular o Privado, su acción desemboca en dos amplios canales: el Teatro Comercial (Profesional) y el Teatro No Comercial (Profesional y Aficionado).

Teatro comercial

Objetivo fundamental: el lucro. El teatro es un negocio y como tal debe ser rentable. ¿Arte? En buena hora, siempre que no perjudique el negocio. (Se prefiere tomar el concepto de Arte en el sentido de "Oficio", emulando a la Comedia del Arte Italiana, primera en iniciar con éxito la fórmula profesional y comercial).

El teatro es un negocio legítimo que sirve a determinada clientela. Los puristas, estetas y satanizadores del vil metal, abominan del Teatro Comercial. Pero hasta el teatro más "puro" vende su producto. Y pretende que este producto se constituya en una necesidad. Si esto es importante para todos, para el Teatro Comercial es vital. Necesita motivar a su público -no olvidemos que todo tipo de Teatro tiene "su" público- conformado por gente solvente que busca entretenerse sin mayores pretensiones intelectuales. Se busca entonces halagar su gusto ofreciéndole un producto satisfactorio.

Para que el Teatro sea rentable tiene que gustar. Nadie acude a ver algo que le desagrade. La gama de gustos es muy amplia por cierto. Y en el caso del Teatro Comercial va desde lo comercial-burdo a lo comercial-artístico. En el fondo, lo mismo ocurre con Teatro No Comercial. Por lo que -en buena cuenta- sólo habría "buen" y "mal" Teatro, sea éste Privado o Estatal, Comercial o No Comercial.

Los integrantes de una compañía de Teatro Comercial son profesionales, económicamente hablando, y a veces también profesionales desde el punto de vista de la formación académica, aunque muchos han aprendido el oficio en la práctica. La mayoría de los egresados de escuelas de Teatro prefieren integrar conjuntos independientes, a menudo tan comerciales como el que más, pero con un decoroso disfraz de Arte. Lo prefieren puesto que se les ha inculcado -y con razón- que lo comercial es la muerte del arte.

Políticamente el Teatro Comercial es partidario del status vigente cuando éste no traba su funcionamiento. Conservador

pro naturaleza, expresa los valores burgueses, su problemática y moral. En su vertiente "populachera" utiliza lenguaje procaz y situaciones críticas. "Cuando se comienza a hacer concesiones al público, halagando sus bajos instintos, se está perdido para el arte dramático. Cuanto más largas la cuerda, más se debilita tu resistencia, más te verás tú mismo atraído hacia lo bajo y lo vulgar". "Tu verdadero deber es tratar de elevar al público, y para eso, apoyarte en obras que contengan suficiente belleza y vigor como para alcanzar esa meta".[1] Ideas y postulados que, sin duda, a la mayor parte del Teatro Comercial no interesan.

Su régimen de ensayos es acelerado. Se montan las obras en corto tiempo -el tiempo es oro- contando con un elenco atractivo, alrededor de una o dos "estrellas". El Actor-Divo del Teatro Comercial, el Actor-Artista del No Comercial, el Actor-Burocráta del Teatro Estatal: tres tipos diferentes que pertenecen a la flora y fauna actorales.

El Actor-Divo o Estrella requiere rodearse de un conjunto de satélites. Ello da por resultado deficiencias de conjunto. Recordemos que esa deficiencia fue una de las principales causales en la aparición y hegemonía del Director hacia fines del siglo pasado.

Con el lucro como meta, más rentable es una obra mientras más tiempo se mantiene en cartelera. Mejor es algo cuando más produce con menos costo.

Teatro No Comercial

Su meta esencial por cierto no es el lucro, aunque no rechaza la posibilidad de ganar dinero. Fundamental es lo artístico, la necesidad de expresarse, de comunicar valores, de explorar en lo humano individual y colectivo. Tiene por tanto metas artísticas, morales, políticas y didácticas, sin que por ello se dejen de lado los aspectos lúdicos, de entretención y distracción.

Cabría dividir al Teatro No Comercial en cuatro amplios sectores.

1 Charles Dullin. *"Recuerdos y notas de trabajo de un actor".*

1.- El Teatro Vocacional, Independiente, o de Arte

Siendo su objetivo básico de carácter artístico, despliega un abanico de posibilidades que va desde lo más tradicional a lo más experimental. Surgió como una reacción ante los excesos del Teatro Comercial.

Su público se ubica entre el sector culto de la población en aquel que está artísticamente al día. Sin embargo algunos grupos independientes tratan de contribuir al desarrollo cultural de sectores menos favorecidos.

Profesionales en su formación, sus integrantes no suelen sostenerse con el teatro. De ahí la necesidad de una "segunda profesión" para vivir. La necesidad económica hace que algunos grupos sin suficiente claridad de objetivos deriven hacia la comercialización, diferenciándose apenas de las compañías que amateurizan.

Para complacer a su público -y a ellos mismos, por supuesto- el repertorio del Teatro Vocacional, Independiente, o de Arte, contempla las novedades mundiales en cuanto a dramaturgia y trabajo actoral. Sus montajes son cuidadosos, trabajados sin premura y realizados ingeniosamente a fin de sustituir costos altos. Las presentaciones se hacen o en teatros convencionales o en salas adaptadas. Precisamente este tipo de agrupación creó las "salas de bolsillo" aprovechando locales y subterráneos de edificios construidos sin finalidad teatral. De ahí ese aire exclusivista, casi de secta o club reservado que adquiriesen algunas instituciones.

Como compensación a la falta de estímulo económico, los miembros de estos Grupos adquieren prestigio dentro de la "inteligencia" de un país, sea por calidad artística o -lo que es más común- por afinidad social e intelectual con propietarios y redactores de los medios de comunicación.

2. El Teatro Universitario

En cuanto a objetivos, proyección y funcionamiento es semejante al tipo anterior, agregándose la perspectiva estudiantil

y el hecho lógico de estar ligado a la institución docente de la que obtiene subvención, a veces preparación académica, y con toda seguridad, público.

Aunque no es privativo del Teatro Universitario, a menudo prima y destaca una finalidad política que desplaza a la artística, dándosele al teatro categoría de arma o de instrumento eficaz para divulgar doctrinas en pro de reivindicaciones sociales. Intencionalidad ética que a menudo queda en lo periférico, a nivel del slogan y la consigna, alejándose de lo estético, que el Teatro siempre debe considerar. "Pero pienso también que, a veces, en ciertas circunstancias, es inevitable hacerse un teatro más simple, más directo, no didáctico, sino directamente proselitista. Panfleto. No tengo nada contra el panfleto. Pienso que, en la guerra, el comandante tiene que ordenar "¡Fuego!" cuando se enfrenta con el enemigo; no puede perder tiempo explicando a sus soldados las causas de la guerra, los problemas económicos y políticos que la guerra genera. Fuego! y basta". [1]

Teatro panfletario o teatro "de urgencia". "...lo que mejor definiría un arte de urgencia: su condición de grito". [2] El arte de urgencia sería algo así como un cartel, que está obligado a llamar la atención del transeúnte en unos cuantos segundos. "Primera cualificación de la urgencia: imprescindibilidad en determinada situación histórica, en la que sería tan absurdo hablar de un arte sosegado y de una planificación cultural a largo plazo como lo sería el proponer un arte de urgencia en las etapas consolidadas". [3] Entre los universitarios es donde más abunda el "compromiso", aunque ésto en verdad es preocupación, de alguna manera, de todo el Teatro No Comercial.

El elenco del Teatro Universitario es cambiante, debido a que los estudiantes que lo integran participan sólo mientras estudian su programa académico. Esto evidentemente perjudica el perfeccionamiento del conjunto. Es por eso que algunas Universidades prefieren mantener elencos estables de no

1 Augusto Boal en *"América Latina...etc."*, de Monleón.
2 *"El mono azul"*, José Monleón, Editorial Ayuso. Madrid 1979.
3 Id.

estudiantes, que en nada se diferencian del Teatro Estatal, como no sea el contar con una mayor amplitud ideológica en cuanto a repertorio. Junto a ellos proliferan conjuntos de Facultades, enemigos feroces por lo general, de esas "vacas sagradas" teatrales enquistadas burocráticamente, en la Universidad. Esos conjuntos suelen hacer teatro ultrarevolucionario -desde el punto de vista político- cuando lo permite el gobierno de turno.

"Hicieron una obra -en la Universidad de Concepción, Chile- en que al final había que decidirse y bajaban a la platea con un cuchillo que te ponían encima mientras te gritaban "decídete, decídete". Había incluso quien se desmayaba. Yo les llamé y les dije: "¡Uds. saben lo que cuesta traer la gente al teatro? ...Tú no puedes imponer una ideología; tú tienes que ayudar a la gente a que vea claro. Como decía Gorki, primero hay que armar las cabezas y después los brazos. Tú quieres armar a la gente sin hacerla pensar, como si fueran autómatas. Y la Revolución se hace de otra manera". [1] El Teatrista uruguayo relata que, tiempo después, encuentra al creador de la obra en cuestión exiliado a consecuencia del golpe militar. "Véis como no se puede poner el cuchillo tan a la ligera? El cuchillo hay que ponerlo a la reacción, al imperialismo, pero nos peleamos entre nosotros y ahora os están matando a todos ustedes, los están descabezando". [2]

En cuanto a repertorio, los montajes del Teatro Universitario, varían desde clásicos en el elenco oficial, a textos experimentales -y también, como se ha dicho, panfletarios- entre los estudiantes. Precios bajos, o ausencia de pago completan someramente el cuadro.

3. El Teatro para niños

a) Teatro Escolar

Generalmente es actividad extraprogramática, a veces ceñido a un calendario cívico-escolar con obligatoriedad de

1 Atahualpa del Cioppo, en *"América Latina..."*.
2 Id.

representaciones en determinadas fechas del año. Lo conforman alumnos con aptitudes escénicas, guiados por un profesor conocedor o de buena voluntad y su vida depende en gran medida del interés del director o directora del establecimiento educacional.

La capacidad y dinamismo del profesor que lo tiene a su cargo es determinante. Como aquella no suele ser la norma, la mayor parte de las representaciones se hacen en forma rutinaria y tradicional, montándose obritas cómicas, patrióticas y morales.

b) Teatro Infantil

Con propósitos estéticos más que didácticos, es hecho mayormente por adultos. De amplia divulgación en los días festivos, la mayor parte del Teatro Infantil entra de lleno en el rubro del Teatro Comercial. No siempre está presente la preocupación por entregar al niño valores éticos y estéticos. La actitud con que se encara el Teatro Infantil suele ser irresponsable. Muchos no quieren entender, por su afán de lucro, que hacer teatro para niños es más delicado que hacerlo para adultos y que, en ningún caso, debería ser campo de principiantes y de improvisación barata. De ahí la actitud escéptica cuando no el franco rechazo hacia el aporte que evidentemente daría al niño si se hace con seriedad y respeto. ¿Educar a los niños para que vayan al teatro? Pero, ¿por qué han de ir al teatro? ¿Por amor a este arte? ¿Qué significa arte? ¿De que los niños rechacen el teatro, aquel teatro que para ellos no representa otra cosa que un museo de pasado o la exposición de un presente extraño; aquel teatro que persiste en rechazar al niño salvo para llamarlo a que corresponda al aplauso o para adulterar la participación haciéndole discutir acerca de cuestiones extrañas a él o vividas epidérmicamente durante el breve espacio de la representación". [1]

1 Giuseppe Bartolucci, *"El teatro de los niños"*. Editorial Fontanella. Barcelona, España, 1975.

4. El Teatro Poblacional, de barrio y campesino

Siendo objetivo fundamental de este libro el estudiar y clarificar sus alcances, será tratado con amplitud en capítulo aparte. Aunque implica sectores diferentes, se engloban en la clase popular, mayoritaria de la población. El desarrollo que tiene en nuestro tiempo está en estrecha relación con movimientos socio-políticos que buscan la reivindicación de dicha clase.

El Teatro Popular

1. Revisión y concepto

Pocos conceptos han sido tan manoseados, trastrocados, confundidos y manejados como el relativo a Teatro Popular. En "Manual de Instrucción Teatral" (Quito, Ecuador, 1975) reunimos opiniones y definiciones de los más destacados pensadores revolucionarios contemporáneos que en algún momento se preocuparon del Teatro Popular.

"La historia del concepto de teatro popular comienza con el Setecientos (1700) y, más concretamente, con el Iluminismo (La Ilustración, período histórico francés), que, dada su naturaleza, inevitablemente debía acabar por interesarse por este problema". [1] Durante este período, autores como Diderot y Rousseau, precursores de la Revolución Francesa, propugnan la creación de un "teatro que intencional y programáticamente quiere presentarse como teatro popular y desarrollar una función popular y pública". [2] De esta manera cabe distinguir "un teatro que se propone de manera problemática el ser popular en una sociedad ya compleja y articulada, de un teatro que es popular en una sociedad ya compleja y articulada, de un teatro que es popular de modo directo y espontáneo" [3], que viene de la base popular. Teatro popular de hecho y teatro que intencionalmente trata de ser popular, surgido éste último de intelectuales con fines y funciones precisos.

1 Massimo Castri. *"Por un teatro político. Piscator, Brecht, Artaud"*. Akal Editor. Madrid, 1978.
2 Id.
3 Id.

Los filósofos franceses, tomando como base el teatro griego, según Castri, consideran como condiciones del Teatro Popular:

a) Gran participación cuantitativa de público, que incluso puede alcanzar la presencia de toda la comunidad en forma indeferenciada, vale decir policlasista.

b) Comunicación de grandes sentimientos, unificante y tonificante en relación con la colectividad, con una función de elevación cultural y moral.

c) Simplificación de lenguaje; que sea claro, accesible a todos.

d) Contenidos de interés colectivo; argumentos de interés general.

La primera tentativa de realizar un teatro popular habría sido entonces durante la Revolución Francesa, que es, como sabemos, la gran revolución de la burguesía. La posterior época del Romanticismo lo suministra un repertorio, asegura Castri, desarrollando:

a) El drama "nacional", tanto en sentimientos como en contenidos.

b) La figura del héroe, como figura capaz de catalizar los sentimientos de una colectividad.

Iluminismo y Romanticismo serían las dos matrices culturales del Teatro Popular, conservando de ambos escorias ideológicas que más adelante llegan a ser reaccionarias, afirma Castri, tales como:

a) Un concepto difusivo y patemalista de la cultura.

b) Un concepto nacional-romántico del pueblo.

c) Un carácter ecuménico y exaltante del espectáculo.

Aspectos de los que el teatro popular francés conserva rastros. Es teatro de todo el pueblo, de todas las clases, de los ciudadanos de todas las tendencias. Además es un teatro llamativo, de colorido patriótico y cívico. "El teatro popular (sobre todo cual se presenta en Francia) tiene dos características de base: es *unificante y tonificante*, y para ello se basa en el uso firme del entendimiento entre platea y palcoscenio y en la presentación

-de modelos heroicos de comportamiento". [1] Romain Rolland es su más conocido propugnador. "Que el teatro sea fuente de energía..." "Debe contribuir a iluminar la mente llena de sombras, de secretos, de monstruos..." [2] Que se abran grandes salas de nuevos teatros sin divisiones de localidades. Que los intelectuales ilustren al pueblo acerca de su vida, de sus grandes empresas y pasiones. En suma: optimismo, humanitarismo, paternalismo cultural, se funden en la propuesta de Rolland.

Además de la francesa ha habido una propuesta alemana, desarrollada en nuestro siglo y con fuerte énfasis social-demócrata. Se diferencia de la francesa en que ésta cuenta para su realización con la ayuda del Estado. En cambio la alemana es asumida por el movimiento obrero, a través de los sindicatos y asociaciones de base. En ambos casos sería sin embargo el pueblo un consumidor pasivo de este teatro hecho *para* el pueblo.

Caso diferente el de Rusia revolucionaria en que junto a un teatro hecho para el pueblo se desarrolló la idea de un teatro hecho por el pueblo, concretizándose en la aparición de miles de grupos de aficionados, sumándose a los grandes espectáculos de masas.

"En este período, el pueblo ruso fue presa de una especie de frenesí de autorrepresentarse, o mejor dicho, de representar para sí mismo, mientras los acontecimientos eran todavía oscilantes e inciertos, la gran aventura de la revolución, sea para celebrar el gran acontecimiento en la fiesta del espectáculo, sea para mejor tomar conciencia a través de la representación. Así los mismos que habían vivido directamente la gran revolución ahora eran actores en la ficción de aquel mismo acontecimiento representado según esquemas extremadamente simples en los espectáculos. Esta experiencia de los espectáculos de masas pero también el enorme popular de los grupos espontáneos de aficionados en las fábricas, en el ejército, en el campo, constituye un hecho sobre el que es necesario reflexionar: esta avidez de

1 Massimo Castri. *Obra citada.*
2 Id.

autorrepresentarse, de transformar en espectáculo objetivado en grandes líneas esquemáticas lo "vivido", este distanciarse de ello para mejor comprenderlo, pero también para celebrarlo y encontrar en el espectáculo la fuerza necesaria para continuar avanzando, todo ello indica que el teatro en Rusia en estos años ha reencontrado su primitiva naturaleza de acontecimiento colectivo y social". [1]

Guardando las distancias, pero en una situación también conducente a la toma de conciencia y al impulso por la valorización de la cultura popular, durante el breve gobierno de la Unidad Popular chilena -intento frustrado de llegar al socialismo por la vía pacífica- esta idea de la "autorrepresentación" tuvo amplio desarrollo en poblaciones y campamentos obreros, escenificándose con los mismos protagonistas de los sucesos reales momentos culminantes de su lucha. Por ejemplo: las tomas de terreno y las vicisitudes sufridas para llegar a culminar las aspiraciones de contar con un techo propio.

Sintetizando: en la praxis de un teatro popular sabe considerar distintas maneras de enfocar el problema. A fin de simplificar -quizá en exceso- llamémoslas francesa, alemana y rusa. La primera apoyada mayormente en un repertorio clásico y heroico, cuenta con el fundamental apoyo estatal. Su mejor expresión fue el TNP (Theatre National Populaire). La manera "alemana" cuenta con el apoyo sindical y se vincula repertorialmente al Naturalismo, estilo de gran difusión a fines del siglo pasado. A partir de la primera Guerra Mundial su vinculación va hacia lo épico-político. La manera "rusa", es de carácter heterogéneo en su formación, puesto que vincula esfuerzos estatales, sindicales y particulares, y va en su repertorio a lo conyuntural y masivo.

Las tres maneras se encuentran en el teatro popular latinoamericano. La "francesa" en la formación de Teatros Nacionales Populares en varios lugares del continente, como por ejemplo en Venezuela y Perú. En Chile, la "alemana" en la formación del Conjunto de la CUT (Central Unica de Trabajadores) durante la Unidad Popular. La "rusa" ha servido y sirve de modelo a

1 Id.

lo largo y ancho del Continente, aunque se aleje mucho del original.

Considerando la clasificación de Teatro Estatal, Particular Comercial y No Comercial, cabe a alguno de ellos la categoría de Teatro Popular? Veamos: el teatro Estatal, sobre todo en Europa, asegura ser el portador del teatro popular, dado el carácter masivo de sus espectáculos, el presentarlos en grandes teatros y a precios módicos. Señalamos que, imitando al francés, surgieron TNP en distintos puntos del continente, con entusiasta apoyo estatal inicial, diluido más tarde hasta desaparecer sin pena ni gloria. Guiados pro su misión de culturizar al pueblo, se montaba grandes autores, Shakespeare por ejemplo. Así en Perú, Hamlet. Otelo, en Venezuela. Al respecto, cuenta José Ignacio Cabrujas [1]: "Roman Chalbaud, hace aproximadamente doce años, dirigía el Teatro Nacional Popular de Venezuela. Y dentro de esa tónica de teatro culto y de categoría popular, intentó hacer el Otelo de Shakespeare. Buscó un elenco que era lo mejor que él tenía a su disposición y realizó un montaje bastante correcto y adecuado. Un día, los obreros del sindicato -el Sindicato de grasa- en número aproximado de mil fueron en autobuses a ver ese Otelo. Cuando avanzó la representación y el personaje de Otelo comenzó a rugir de celos, los espectadores comenzaron a reírse. Los actores pensaron que era una burla o una crítica de su trabajo, sobre todo cuando al estrangular Otelo a Desdémona se oyeron delirantes carcajadas. Al acabar, cuando la compañía estaba segura de que había sido un fracaso, fueron los representantes del sindicato para agradecerles una de las más maravillosas noches de teatro que jamás habían pasado. Roman, desconcertado, les preguntó si la obra les había parecido graciosa. "Pero, ¿cómo no va a ser gracioso ver a un negro tan bruto, que porque se le pierde un pañuelo va y estrangula a la esposa al final? Claro que era gracioso!" Tenían derecho a pensar así -continua Cabrujas-. Ese era un drama cómico dada la conducta compulsiva y extraña del personaje frente a la lógica humana e inmediata de aquel público. Yo

1 En *"América Latina, teatro y revolución"* de José Monleón.

siento eso. No por nada. Sino porque esa grandilocuencia, esa fórmula teatral -entre comillas- elevada y superior, no nos queda a nosotros. Resultamos ridículos y patéticos al hacer eso".

También el Teatro Particular, y hasta en su vertiente más comercial, asegura hacer teatro popular. Se basa en que es un teatro hecho al gusto del público -del público pagante- que los favorece con su asistencia y les da popularidad. Cabría delimitar entre lo que es popular y lo que es populachero, tal como ocurre entre política y politiquería, o sentimiento y sentimentalismo, factores los segundos claramente epidérmicos y superficiales, degeneración -o exacerbación- de una actitud correcta.

En cuanto al Teatro Particular No Comercial -en todas sus variantes- afirma su sentido popular más como actitud, en muchos casos, que como realidad. Constituyendo una gama sumamente amplia de matices -que va desde los grupos más elitistas hasta los que dirigen su accionar al sector popular- es en él donde se problematiza la función del Teatro y su alcance popular.

Cabe señalar que en puridad de verdad el teatro, en cualquiera de sus modalidades, no es un arte popular en cuanto a cantidad se refiere -como el cine, por ejemplo- ya que es disfrutado por un porcentaje mínimo de la población y no precisamente aquel que corresponde a las mayorías.

2. Teatro del y para el pueblo

Si a alguien corresponde la denominación de teatro popular es a aquel -perogrulloscamente hablando- que es hecho por el propio pueblo considerándose tal al sector menos favorecido de la población, aquel que comprende al proletariado y la clase media baja, mayoritarios y lo más explotados de la sociedad. Sector alimentado -en todo sentido- con las sobras de la clase superior, siguiendo los modelos que da ésta, directamente o a través del organismo estatal. Sin embargo, el Teatro critica a menudo la autoridad que lo protege. Cosa peligrosa cuando el gobierno es totalitario y trata de enrielarlo en sus parámetros.

Desde comienzos de siglo en varios países de América Latina grupos políticos y organizaciones obreras -mancomunales, sociedades de artesanos- que comprendieron el valor educativo y propagandístico del Teatro, se interesaron por desarrollar y mantener teatro dentro de sus organizaciones. Serviría, a la vez, de entretención y cultura a sus asociados y familiares. El auge alcanzado en filarmónicas y salones de actos sindicales fue notable. Las obras eran generalmente melodramas de escaso valor dramático-literario, pero que exaltaban la libertad, la lucha de clases, mostraban situaciones de injusticia y hacían un llamado a la liberación. Representadas por actores de escaso oficio -aficionados de buena voluntad- hacían vibrar a su público, al tiempo que lo divertían y hacían pensar. "Los conjuntos teatrales de trabajadores se multiplicaban bajo las dos orientaciones ideológicas. (Anarquista y Socialista). Distintas asociaciones, como tranviarios, zapateros, ferroviarios, estucadores, suplementeros, etc., mantenían escenarios y conjuntos que actuaban en ellos, con obras escritas por los trabajadores o de repertorio social español, e incluso textos de otros contenidos. El movimiento teatral aficionado popular creció mucho en el norte y centro del país (Chile) hasta 1926, en que logró realizar un concurso de elencos. Casi inmediatamente, el proletariado, cada vez en ascenso, debió enfrentar la represión burguesa, bajo el gobierno del general Carlos Ibañez del Campo, que aventó las organizaciones sindicales y gremiales, y desterró y asesinó dirigentes. Ello arrastró consigo la destrucción por varios años del movimiento teatral obrero". [1] Historia antigua, pero repetida, y no solamente en Chile, por desgracia.

3. Categorías

En su obra "Categorías de Teatro Popular" [2], Boal considera las siguientes posibilidades:

1ª Teatro de *perspectiva popular* (popular, pues su punto de vista sería el del proletariado, mostrando al mundo en su trans-

1 Orlando Rodríguez. *"Teatro Chileno"*. Ed. Quimantú, Santiago, 1975.
2 Augusto Boal. *"Categorías de Teatro Popular"*. Ediciones CEPE, Buenos Aires.

formación, en su movimiento hacia una sociedad sin clases, sin explotación) realizado por *profesionales* y cuyo *destinatario es el pueblo.*

2ª Teatro de perspectiva popular, también hecho por *profesionales*, pero cuyo *destinatario no es el pueblo.*

3ª Teatro de *perspectiva popular*, hecho *para* el pueblo, pero sobre todo hecho por el pueblo. Boal habla del Teatro Jornal donde el pueblo mismo haría teatro y no lo recibiría pasivamente como mejor consumidor. De esta manera se eliminaría la antinomia actor-espectador. "Devolver el teatro al pueblo es el primer objetivo del teatro jornal. El segundo busca desmitificar la pretendida "objetividad" del periodismo, mostrando que toda noticia publicada en un diario es una obra de ficción al servicio de la clase dominante" [1] Otros objetivos de este teatro serían los de "enseñar a leer correctamente", vale decir, a no dejarse engañar, y "demostrar que el teatro puede ser practicado, en cualquier lugar (aunque no sea un "teatro"), así como el fútbol puede ser practicado por cualquier persona, aunque no sea atleta y en cualquier sitio, aunque no sea una cancha reglamentaria".

4ª Teatro de *perspectiva no popular* (o sea que considera el punto de vista de la clase dominante), hecho para el pueblo. En esta categoría entra la mayor parte de los montajes del Teatro Estatal y -aunque no se trate propiamente de teatro- las masivas y "populares" telenovelas que invaden los Canales.

Cabe preguntarse si las obras clásicas de la dramaturgia universal son populares. Lo que en su tiempo fue popular -Shakespeare por ejemplo- ahora no lo es, resulta "culto". Pero obras como "Fuenteovejuna" de Lope o "El alcalde de Zalamea" de Calderón son hasta ahora de perspectiva popular, inclusive obras "revolucionarias" de muy poca simpatía a regímenes totalitarios.

Cabe también preguntarse acerca de la "calidad" artística, del problema estético. ¿Debe ser preocupación del teatro popular?

1 Augusto Boal. *Obra citada.*

Muchos consideran que sí, que es primordial, puesto que el teatro es un arte. Pero otros afirman que esa preocupación es un presupuesto burgués y que lo que se respeta es una estética burguesa. También hay una estética proletaria -la del "camión" de que habla Boal-. Y antes que la estética estaría la eficacia, la utilidad para los fines colectivos. "En el plano estético, el grupo dota de nuevos contenidos a categorías como la calidad artística. Para éste la calidad está referida a la medida en que el lenguaje teatral responda y actúe sobre los valores y moldes receptivos de la comunidad, aunque este lenguaje no sea la repetición de modelos establecidos y considerados como universales. Si la calidad de una obra está siempre determinada por su eficacia, para el Grupo tendrá calidad aquello que responda eficazmente a estos fines: hacer del teatro un hecho de esclarecimiento público, de comunicación colectiva, un arma eficaz al servicio de la necesidad del desarrollo de la Revolución". [1]

4. Actores y temática

Un teatro popular -o de perspectiva popular- es realizado por:

a) Actores de la burguesía o de la pequeña burguesía con sensibilidad social, o bien comprometidos políticamente con movimientos progresistas, que quieren incentivar el quehacer teatral en el sector popular.

b) Actores del sector popular conscientes del rol que desempeña su clase y del que está llamado a desempeñar.

En la práctica los segundos constituyen una minoría. La mayor parte sigue siendo de la pequeña burguesía. Ello no es de extrañar puesto que, aparte del trasfondo cultural del que carece el sector popular, tienen menores obligaciones de tipo económico que cumplir y más tiempo libre a su disposición. Pero también es justo consignar una nueva visión del rol del actor "...el concepto que yo tenía de lo que era un actor ha

1 Laurette Séjourné. *"Teatro Escambray: una experiencia"*. Ed. de Ciencias Sociales. La Habana, 1977.

cambiado, porque ya no es un actor solamente, sino que es un actor y un investigador, y es una persona capaz de construir su vivienda, y además escribe una obra de teatro, y además trabaja con los niños, y además arma torres, pone luces...". [1]

En cuanto a temática, no hay temas excluyentes. Claro que siempre es preferible tomar aquellas obras cuyo tema y desarrollo interesan vitalmente al espectador. Pero también sería muy estrecho el alcance y las perspectivas si sólo se considerara una temática clasista y contingente.

Si así ocurriera, la obra escrita -o por escribir- deberá contar con un elevado contenido moral, pero sin dogmatizar. Tampoco deberá ser esquemática ni maniquea, vale decir simplista en cuanto a buenos y malos. Burgueses malos y trabajadores buenos. Patrón-policía malo, obrero-campesino bueno. El teatro popular debe reflejar la verdad, señalar los males y contradicciones de la sociedad. "No queremos -aunque lo admitamos en cuanto a las necesidades inmediatas, que para nada subestimamos, ya que de ellas dependen todas- una pintura, una literatura, en las que tomando el rábano por las hojas se crea que todo consiste en pintar o en describir, etc., a los obreros buenos, a los trabajadores sonrientes, etc., haciendo de la clase trabajadora, la realidad más potente que hay hoy por hoy, un débil símbolo decorativo, no. Los obreros son algo más que buenos, que fuertes, etc. So hombres con pasiones, con sufrimientos, con alegrías mucho más complejas que las que esas fáciles interpretaciones mecánicas desearían. En realidad, pintar, escribir, pensar y sentir, en definitiva, de esa manera, es tanto como pensar que hay que emperifollar algo que realmente no necesita de afeites; es pensar y sentir que "la realidad es otra cosa". [2]

No está demás insistir en la importancia de que el espectáculo debe divertir, entretener al público. "Porque, ¿de qué sirve,

1 Laurette Séjourné. *"Teatro Escambray: una experiencia"*. Ed. de Ciencias Sociales. La Habana, 1977.

2 De un informe del II Congreso Internacional de los Intelectuales Antifascistas, 1937, en España, en *"El mono azul"* de José Monleón. Editorial Ayuso, Madrid, 1979.

artísticamente hablando, la solidaridad con el pueblo o la profesión de una ideología que atiende a sus intereses si, a la hora de proponerle un espectáculo no conseguimos un tipo de comunicación 'también' lúdica? ¿Qué sentido tendría un 'teatro popular' hecho para que el autor descargase su mala conciencia, se llevara un notable en la asignatura de marxismo y proclamara su deseo de 'ser pueblo' y hasta de morir por él?". [1]

La necesidad de interesar y divertir, con sentido crítico a la vez que didáctico, hace que se prefiera el humor al llanto. Este obnubila, mientras aquel hace pensar. "Por eso (los autores) han elegido, casi unánimemente, la sátira, buscando en la risa el vínculo de unión con el público, aparte, claro, de su valor crítico y desenmascarador". [2]

5. Caminos

Monleón en el citado libro "América Latina. Teatro y Revolución", preguntó a destacados teatristas cuáles serían los caminos de lograr un auténtico Teatro Popular Latinoamericano. Carlos José Reyes contesta que "un auténtico teatro popular tiene tareas muy serias que resolver. No se trata de "llevar cultura" al pueblo. Tampoco se trata de "bajar" al nivel del pueblo con una actitud de condescendencia sospechosamente paternalista... El teatro popular exige imágenes y sonidos peculiares, nuevas técnicas, nuevas actitudes humanas, sociales, políticas y artísticas...Cada experiencia, cada paso, debe ser analizado. La teoría sólo puede surgir vinculada a la práctica, en una armónica conjunción. Que un grupo de intelectuales por más de izquierda que ellos sean, vayan a una fábrica a enseñarles a los obreros cómo son sus problemas laborales y sus enfrentamientos sociales, no deja de ser una pretensión petulante y desgraciadamente ineficaz...Un teatro realmente popular debe ser dialéctico. Debe relacionarse con el futuro. Debe crear interrogantes que no se van a resolver en el mismo escenario. Debe hacer pensar, sin una camisa de fuerza dogmática que le impida".

1 *"El monte azul"*.
2 Id.

Por su parte Boal asegura que "un teatro popular no puede nacer en la soledad del escritorio de un artista".

"Recuerdo un espectáculo experimental ultraizquierdista grotowskiano -dice José Ignacio Cabrujas- que era la historia de los venezolanos. Tan grave como eso. Entonces, al principio tocaban un tambor. Eran indios con una tristeza increíble, profunda, que tocaban un tambor. Esos indios eran felices, según el director, porque estaban allí quietos, relajados, tocando el tambor. Luego llegan los españoles con unas cosas que matan a los indios, excepto a uno que sobrevive. El indio -que es el mensaje de la redención- se convierte en un líder de la independencia, que libera al país del colonialismo español. Entonces vienen los americanos, igualitos que los españoles, pero con sombreros. Asesinan a los demás y plantan torres petroleras, etc., etc. ¿Qué ocurre? Que cuando ese espectáculo se ve, incluida su recitación, y la manera de hacerse, se advierte que está hecho de un conjunto de categorías absolutamente abstractas, que el director maneja porque cree profundamente en ellas, pero que en ningún momento quiere encontrarlas dentro de la inmediata realidad de su país. Este fenómeno yo lo hago extensivo al teatro revolucionario en este momento en América Latina. Se hace un teatro que resulta claro ideológicamente. Se denuncia el imperialismo. Se denuncia ésto y lo de más allá. Pero el país, las características de ese lugar, la manera de ser del hombre de ese lugar, no aparece en el escenario. Por tanto, los espectadores, cuando ven eso, perciben un conjunto de palabras que provienen de un escenario, sin que ninguna de esas palabras se traduzca en un gesto social válido para el espectador, y sin que éste, bien sea a un nivel de realismo, bien sea a nivel de cualquier forma escénica, puede encontrar que eso se parece a su propia cotidianidad. Es un teatro que pontifica sobre la revolución, se coloca en una posición superior e ilumina a los latinoamericanos exactamente igual como en 1920, cuando los escritores positivistas decían que había que escribir para culturizar al pueblo. No participa del hecho popular, no lo investiga. Es

1 José Monleón. *"América Latina..."*.

un fenómeno propio de la izquierda en Latinoamérica". [1] Fenómeno simplificador de la realidad, llevado a cabo con un paternalismo menospreciador, cual si el sector popular estuviese integrado por retrasados o débiles mentales.

El Teatro de barrio y poblacional

1. Postulados

Así como pequeñas boutiques atienden una clientela exclusiva y sofisticada, los supermercados a capas medias y populares, así también en barrios y poblaciones suburbanas asoma la tiendecita que abastece a su sector inmediato del producto indispensable, colgada del cerro o en el fondo de la quebrada, entre el apiñarse de construcciones endebles e inverosímiles. Abastecida pobremente de mercadería standard, es cierto, pero también a veces con productos caseros de sabor especial. Tal ocurre con el Teatro.

El Teatro de Barrio y Poblacional requiere del apoyo de su comunidad. Ella debe sentirlo suyo, no como al circo ocasional que durante un par de semanas ocupa un terreno baldío. El Teatro necesita que se comprenda el servicio que aporta, vale decir: que ayuda a esclarecer los problemas que aquejan a esa comunidad.

Sin pretensiones económicas, sus integrantes son -o deberían ser pobladores de la zona. Carecer de pretensión económica no implica gratuidad, puesto que los gastos requieren ser cubiertos. Y cargárselos a los integrantes del Grupo que están regalando su labor, es excesivo e injusta.

Presentando en el salón parroquial, en el salón de actos del colegio, o bien al aire libre, obras de la más variada índole. Imitando a veces a conjuntos profesionales o a cómicos de televisión, únicos modelos a su alcance, su labor es ardua y hasta heroica. Que no es considerada tal cuando sus integrantes tienen claridad de objetivos. Un grupo bien orientado no se detiene ante sacrificios.

Los postulados del Teatro Uniao e Olho Vivo, grupo brasileño, son válidos y demostrativos para la mayor parte de las agrupaciones de barrio en América Latina. Extractamos algunos: [1]

1. "El teatro como medio y no como fin". Finalidad ética más que estética, coincidente con el planteamiento de la mayor parte de los teóricos y realizadores que subordinan lo artístico a lo pragmático. "El teatro es un arma -dice Boal- [2] y es el pueblo quien la debe manejar.
2. Trabajo colectivo. Autocrítica permanente". Colectivo en su funcionamiento y realización, como también colectivo en lo textual. Trabajo en común, integrado, en que los actores cumplen otros roles además del de actores. En cuanto a la autocrítica, cuando es sincera y no una fórmula, ayuda a superar errores y a establecer una auténtica camaradería.
3. "Toma relacionado con la cultura popular". "Toma a favor de las necesidades y aspiraciones populares". Postulados obvios que no requieren comentario.
4. "Entrada a precios reducidos, gratuita sólo en casos excepcionales". Todo trabajo -y el teatro lo es- debe ser remunerado. El espectador no debe recibir una dádiva, sino apreciar un trabajo. La gratuidad de un espectáculo tiende a desvalorizarlo, a disminuirlo, así sea de gran calidad. Aunque tenga carácter simbólico, el espectador debe pagar.
5. "Presentación del espectáculo para obreros y en barrios periféricos". "Presentaciones para la clase media, a precio normal, para garantizar la estabilidad económica del trabajo". Como grupo itinerante, el Teatro Uniao e Olho Vivo es apreciado por distintos públicos de distintos sectores sociales. Y es justo que el valor de la entrada varíe según sea la capacidad económica del espectador.
6. "Espectáculo dinámico y no estático. Modificaciones de acuerdo con las sugerencias del público popular". Tradicionalmente se busca en el montaje de una obra la "fijación" del espectá-

1 César Vieta. *"En busca de un teatro popular"*. Sao Paulo, Brasil.
2 Augusto Boal. *"Teatro del oprimido"*. Ediciones de la flor, Buenos Aires, 1974.

culo. Ello se consigue ensayando y repitiendo hasta considerarlo logrado. La participación del público algo lo hace variar, pero su influencia no es determinante; su presencia tiene carácter pasivo. En cambio se plantea un juego dialéctico entre espectador y espectáculo que hace que ambos varíen, ambos se modifiquen y se influyan mutuamente, ajenos a lo estático. Los foros que se realizan al término de las funciones permiten la cotejación de puntos de vista no considerados y que pueden determinar toda una modificación del espectáculo.

7. "Teatro móvil, funcionalidad práctica de escenarios, vestuario, iluminación, etc.". Dada la disyuntiva itinerante se hace necesario contar con un mínimo de elementos para evitar problemas de transporte. Pero aunque no fuese móvil el teatro, de igual modo debe tener como estética la "funcionalidad", es decir: utilizar los elementos indispensables y nada más.

8. "Espectáculo formalmente bien hecho, aunque eso no sea lo esencial. Búsqueda de una estética popular". Este punto parecen olvidarlo -o ignorarlo- muchos de los grupos llamados "populares". Aunque se considere al teatro como medio, es imprescindible que ese medio sea de calidad. El menosprecio por lo formal, valorizándose exclusivamente el contenido, es error que un grupo paga con el abandono de su público. El contenido, por valioso que sea, si es presentado en un envase deficiente puede hasta causar repulsión... Hay "reglas" del arte que el grupo no puede ignorar. Reglas que hay que conocer, discutir y negar si se quiere, pero luego de practicarlas.

9. "Igualdad de todos los elementos del grupo: actores, sector administrativo, técnico, cultural, etc. Ningún miembro será remunerado". La última parte del postulado es discutible, porque si hay personas que deben dedicar mucho tiempo al grupo -quizá el director o administrador- es justo que tengan alguna remuneración, a lo cual difícilmente se opondrán los integrantes, máxime si existen obligaciones familiares. En este caso no se trata de privilegio, sino de justicia.

10. "Colaboración en la formación y en la continuidad de grupos de teatro de barrios populares". "Cooperación con grupos que realizan actividades de búsqueda de un teatro independiente y popular". Búsqueda de una integración e intercambio mayor dentro de la realidad latinoamericana. "De menos a mayor, estos postulados buscan integrar, intercambiar experiencias con grupos similares que realizan actividades afines, tanto a nivel local como nacional y hasta internacional. El hecho de poder comunicarse los aciertos, las rutas a seguir, como también el señalar los obstáculos y la forma posible de superarlos, hace que este intercambio o interrelación sea muy valioso. (Un organismo hispanoamericano como el Celcit posibilita esta relación).

11. "Contribución para el entretenimiento del público popular, dentro del principio de que el pasatiempo cultural es un derecho de todos y no un privilegio de los más favorecidos". Este es un postulado fundamental. Un teatro que no divierte, que aburre, es un mal teatro. El teatro popular tiene que ser entretenido. "La tarea del teatro, como la de las otras artes, ha consistido siempre en divertir a la gente. Esta tarea le confiere siempre su especial dignidad". [1]

2. *Integrantes*

Los participantes en un conjunto teatral de barrio, poblacional y campesino, no son por lo general profesionales del teatro. El concepto "profesional" involucra el conseguir vivir de esta actividad. También -aunque no siempre- el tener una preparación académica. Al no ser profesionales se desenvuelven, lógicamente, en el campo del teatro aficionado, que en muchos lugares es el único existente. Algunas de sus características: a) Hacer teatro por placer en las horas libres. b) Ocupación habitual: en especial empleados y estudiantes, obreros y profesionales liberales, pocos. c) Tratar -de alguna manera- de expresar los intereses de su medio -vale decir el popular- por medio del

1 Bertolt Brecht *"El pequeño Organon"*. Primer acto No. 86, 1967.

accionar teatral. d) Intentar influir sobre el público en el sentido de producir una reflexión sobre sus problemas. e) Entrada gratuita o a precios muy bajos.

Así como hay teatro para niños hecho por adultos y teatro para niños hecho por niños, en que el primero tiene una perfección técnica del que carece el segundo, pero en cambio éste logra mostrar muchas veces mayor vitalidad y desde luego credibilidad, así también -como se ha visto en las categorías expresadas por Boal- hay teatro para el pueblo hecho por personas no pertenecientes a la clase popular y un teatro hecho por la propia gente del barrio, población o campesina. Teatro sin perfeccionamiento técnico, pero con la vitalidad propia del que expresa lo propio, el destaque de sus valores y la crítica a sus defectos.

Pero ocurre -y más a menudo de lo que fuera desear- que conjuntos llamados "obreros" no estén conformados por obreros. O que estos han terminado por ser sobrepasados y desplazados. "En aquellos años, por lo menos en lo que a mí respecta, el propósito no era crear una literatura proletaria. El proyecto inicial de los fundadores del GIPM (Grupo Intelectual Primero de Mayo) era mucho más modesto, aunque bastante concreto: reunir a los elementos de la clase que tuvieran vocación pro las letras para ayudarnos entre sí y realizar juntos actividades de difusión cultural en los sindicatos..." relata el poeta peruano Leoncio Bueno en un artículo significativamente titulado ¿existe poesía proletaria? [1]

"Por unanimidad se convino en dar al Grupo estructura sindical, y podrían participar en él todos los obreros amantes de la cultura, con única excepción de quienes hubieran observado una conducta probadamente oportunista. El Grupo, además, abría sus puertas a todos los compañeros de extracción obrera, aunque sólo fueran tales por sus convicciones clasistas. Pero fue un verdadero error no poner en esa oportunidad una cláusula que permitiera mantener estrictamente una mayoría de elementos provenientes de la pequeña burguesía, terminando

1 *"El Caballo Rojo"* No. 57. (Magazine de El Diario de Marka, Lima. 1980.

por ausentarse el único obrero sindicalizado que existía en el GIPM...".

"Todos sabemos que en la producción artística lo que realmente vale y perdura son los aportes y los hallazgos realizados. *La obra es la que respalda y no las buenas intenciones*, aunque a estas últimas se las pretenda barnizar con el fementido rótulo de "proletarias". En lo que al GIPM se refiere, en sus "24 años" no ha aportado *una sola voz* singular, una voz poética de obrero auténtico, de comprobada situación laboral".

"En casi dos décadas y media, el GIPM sólo ha tenido habilidad para engrosar nominalmente sus filas con figuras de segunda y tercera clase surgidas de la pequeña burguesía, las que sin la socorrida cobertura de lo "proletario" difícilmente llamarían la atención entre los de su propio medio".

..."Durante la época en que Pedro Durán Quevedo ejercía el cargo de secretario general del GIPM, uno de los directivos, furioso con los exabruptos de Pedro, con quien siempre sostenía acres disputas, presentó hasta en dos ocasiones su "renuncia irrevocable" al GIPM. Pasados unos días y hasta algunas semanas de disgusto, ese compañero optaba por retornar pues sabía que sin el rótulo de "poeta obrero" y la cobertura del Grupo -que hoy más que nunca pretende arrogarse indebidamente representación proletaria- muy difícilmente le habría sido llamar la atención en los medios literarios, especialmente universitarios. ¿Recordará ese compañero que entonces hacía al Grupo la broma picante de que sus siglas -GIPM- no significaban Grupo Intelectual Primero de Mayo sino Gran Industria de Poetas Malos?".

A pesar de que se refiere a poesía y no a teatro, la anécdota que relata el poeta peruano, es corriente en esta última actividad: el aprovechamiento de lo proletario, de lo popular, por personas -especialmente de extracción pequeño burguesa-. que buscan medrar a costa de una pretendida proletarización. Generan un producto de mala calidad que en su medio original sería rechazado por deficiente, pero que es enmascarado bajo el rótulo de popular, con lo cual logran pasar gato por liebre.

Hacia la formación del conjunto teatral

La estructura general de un Teatro de Barrio, Poblacional y Campesino no difiere mayormente de la del Teatro Independiente, Vocacional, de Arte, como tampoco de la del Teatro Universitario. Desde luego todos ellos forman lo que hemos llamado Teatro Particular No Comercial. Cierto es que los objetivos son diferentes, como también las exigencias técnico-artísticas, pero la manera de proceder resulta bastante similar. Intentemos contestar la interrogantes que se plantean para aclaramos la problemática.

1. ¿Qué?

¿De qué se trata? Pues de hacer teatro, no de intentar hacerlo. El punto de partida surge de una persona que incentiva, entusiasma, mueve. Que sigue siendo el motor cuando el Grupo está ya funcionando. Y que a menudo -lamentablemente- se hace de tal modo indispensable que en caso de que su accionar personal disminuya o cese, muchas veces ocasiona la desaparición del Grupo. A menos que éste haya sentado bases sólidas de funcionamiento. Es decir: que sea verdaderamente Grupo. Por exceso de celo se suele cometer el error de una dependencia personal excesiva. Peor aun cuando se suma desconfianza en la colaboración grupal.

Por cierto que es difícil encontrar similitud de intereses como de capacidad, experiencia y conocimientos entre las personas que conforman un Grupo. Ello conduce en la práctica a cierto autoritarismo en el director promotor, animador o como quiera llamársele. Pero pasada la etapa de formación y afianzamiento, durante la cual se capacita a los integrantes del Grupo, se debería establecer un funcionamiento democrático, con igualdad de deberes y funciones, en que se comparta la responsabilidad del manejo del Grupo. De otro modo se puede llegar al paradojal caso del "grupo" compuesto por "una sola persona": el director. Fenómeno que amen de pernicioso, distorsiona la realidad teatral de un lugar.

2. ¿Por qué?

Porque se siente inquietud, desasosiego, "vocación". Deseo de actuar, sea por motivos personales o comunitarios, generosos o egoístas. Porque es un valor que vale la pena desarrollar y entregar a la comunidad. O, simplemente, por divertirse, entretenerse, matar el tiempo libre.

A menudo el estímulo inicial es ocasionado por haber visto una función que produjo un impacto y el deseo de emular, probar, tratar de repetir ese impacto, pero hecho por uno mismo.

Hay motivos altruistas y egoístas. A veces el aspecto misional aparentemente más desinteresado oculta apetencias de aprecio y vanidad: "porque quiero que me vean, me aplaudan y me alaben. Porque siento necesidad de afecto y admiración". Nadie lo dice, pero ¿habría algún mal en ello?

"-Hay una frase de Rilke que dice: "Si crees que eres capaz de vivir sin escribir, no escribas!" Yo he dicho que escribo para que la gente me quiera más, para que mis amigos me quieran más. ¿Para qué se escribe y por qué se escribe? Esto es muy difícil. Lo ideal sería escribir para todo el mundo, pero en el fondo uno, cuando escribe, sabe exactamente para que número determinado de amigos está escribiendo.

-En todo caso, tú nunca escribirías para tí solo, por el hecho mismo de escribir, por placer.

-Escribir para no ser entendido, no.

-Esta frase de Rilke que has citado antes parece implicar que la literatura tiene algo de patológico, que lo ideal sería poder vivir sin escribir, que la escritura revela una deficiencia que exige ser colmada.

-Rilke no hace más que expresar de una forma poética una gran verdad, la del carácter compulsivo de la vocación literaria. La vocación literaria es una cosa irrefrenable, aunque no siempre tiene la misma intensidad: con el tiempo va disminuyendo como vocación y tiende a convertirse en oficio". [1]

1 Entrevista a Gabriel García Márquez, en *"Caballo Rojo"* del Diario de Marcha, Enero de 1981.

Basta sustituir "literatura" por "teatro", y la frase de Rilke, así como los comentarios de García Márquez resultan aplicables al arte de la representación.

3. ¿Quién?

Un grupo de personas interesadas en realizar esta actividad. Con o sin experiencia escénica, pero necesariamente con entusiasmo.

Suele haber gente con cierta preparación o experiencia. Suele establecer primacía, una suerte de superioridad sobre los novatos. No es la actitud más adecuada para el espíritu de conjunto, pues si al discutible autoritarismo del promotor o director se agrega una jerarquización de los integrantes, el resultado es casi una parodia de una Compañía Profesional tradicional y no de un Grupo de Barrio.

Todos deberían comenzar en igualdad de condiciones, tengan o no experiencia. La diferencia de todas maneras se establecerá, pero de manera natural. Diferencia entre los que tienen mayores condiciones, disciplina, espíritu de sacrificio y aquellos que no laboran o son poco afortunados en cuanto a condiciones escénicas. Pero las diferencias surgirán con el accionar común y no deberían establecerse a priori.

Quienes tienen pretensiones de estrella y quieren utilizar al Grupo como campo propicio a su egoísmo, son personas disociadoras que carcomen el conjunto. ¿Cómo librarse de ellas? Estableciendo desde el comienzo unas cuantas reglas a las que haya que ceñirse estrictamente y que ataquen precisamente al divismo.

4. ¿A quién?

A un público, por supuesto, a menos que se le utilice sólo como técnica para ejercitar la expresividad física, desarrollar la relajación muscular, la concentración, imaginación, etc.

¿A "un" público o al público en general? Esto último en el teatro resulta bastante utópico. Ello es corriente en espectáculos

masivos deportivos. Pero en las artes -con la sola excepción del cine- no. Y el teatro es elitista, puesto que es visto y apreciado por un sector pequeñísimo de la población, generalmente el más cultivado.

Inclusive el cine va dirigido a determinados sectores. Rara es aquella película que gusta a todos los estratos sociales. El público "de arte" poco tiene que ver con el "de acción", con "el prono", el "de vaquero" o el "musical". Del mismo modo el Grupo teatral que se inicia debe considerar qué público quiere conquistar. El de barrio parecería no tener problemas al respecto, pero también los barrios suelen ser policlasistas, salvo las poblaciones obreras.

La actitud hacia el público varía desde el respeto -lo más adecuado- al menosprecio, o bien al paternalismo, intentando guiarlo y educarlo. Lo del menosprecio, es inconcebible en un Teatro de Barrio, Poblacional o Campesino. Son grupos "de arte" que con la intención de llamar la atención, suelen agredir o ignorar al espectador.

5. ¿Para qué?

Habiéndose considerado el por qué parecería redundante el para qué. Tomémoslo así: ¿para qué hacer teatro? Algunas razones, considerando el objetivo fundamental que el Grupo se plantea:

a) Para distraer y divertir, tanto a los que lo hacen como a los que lo ven. Si es su único objetivo un Teatro de Barrio puede ser una mala imitación del más rampión Teatro Comercial.

b) Para educar, culturizar. Didactismo amplio que puede darse en multitud de aspectos en una gama extensa que iría desde la consideración de aspectos prácticos cotidianos -como el referirse a nociones de higiene, de alimentación o de relación entre las personas- hasta considerar el acervo cultural artístico de la humanidad, representando obras maestras de la dramaturgia.

c) Para indagar en la realidad socio-política de su medio, con intención de influir. También implica una amplia gama que

iría desde un alturado e imparcial enfoque reflexivo hasta la propaganda de acción política partidista, incluyendo llamados directos a la rebelión y el cambio.

6. ¿Con qué?

Excelentes iniciativas fracasan por dificultades económicas. Se hace necesario planificar cuidadosamente a fin de anticipar los obstáculos y tratar de evitarlos. "*Toda planificación se basa en leyes* objetivas y *no en nuestros deseos* subjetivos". Es un principio fundamental del materialismo: tomar *primero* en cuenta las *condiciones en que se trabaja*, las condiciones *propias de cada país*. Lo que es *válido* para uno, *no* lo es para otro, *subestimar la realidad* conduce a errores y a catástrofes". [1]

El punto de partida puede llevarse a cabo con poco dinero. Pero se necesitará de un financiamiento mínimo y habrá que ver la forma de solventarlo. Quizá aportes personales de socios o ayuda comunitaria; la posibilidad de subvención ya sea de fuente particular o estatal; en fin, estudiar las posibilidades financieras concretas posibles.

Con buen criterio algunos prefieren no comenzar la actividad teatral mientras no se tenga aclarado el financiamiento. En cambio otros se lanzan a la empresa sin tener en cuenta este aspecto. No cabe duda que la planificación expone a menos sinsabores posteriores, pero también es no menos cierto que la excesiva cautela impide a veces el vuelo. En toda actividad artística hay dosis de improvisación, así como de entrega y sacrificio de los interesados.

7. ¿Dónde?

Obviamente en un lugar donde se pueda funcionar. Un lugar:

a) Para reuniones. Inicialmente la organización surge en cualquier sitio: sea la casa del propulsor de la idea, sea sitios públicos como cafés, fuentes de soda, etc.

1 Garaudy.

b) Para ensayos. Al requerirse un espacio amplio para ejercitar y ensayar, salas de clubs, de parroquias o colegios zonales resultan las más adecuadas. Si se carece de dinero para alquilar, las relaciones públicas deben funcionar a cabalidad.

c) Para representaciones. Hay grupos afortunados que pueden disponer de local desde el inicio de su funcionamiento. Pero es la excepción. Lo normal es que deban alquilar o prestarse un teatro, sala o lugar adecuado para su espectáculo. Por lo general sigue siendo más requerido el tradicional modelo frontal "a la italiana". Pero cualquier local -hasta el más insólito- puede servir para que se realice el fenómeno teatral. Inclusive la falta de local, vale decir al aire libre.

8. ¿Cómo?

Rapoport [1], discípulo de Stanislavski, dice que cuando, el actor tiene claros y definidos el "qué" y el "por qué" de una tarea escénica, entonces el "cómo" hacerla surgirá por sí solo y por tanto no debe preocupar al actor.

Quizá desde el punto de vista actoral podría aceptarse este criterio, pero en cuanto a la formación de un conjunto teatral, no. Ya que no basta con tener claros los objetivos. Se puede saber las razones para hacer teatro, pero no saber cómo llevarlo a cabo prácticamente.

Por eso toda la segunda parte de este librito se dedica a responder a la pregunta.

El Teatro Tradicional y el No Tradicional

Muchos conceptos respecto al teatro y la escenificación han girado casi en 180 grados a partir de mediados de siglo. El cambio lo inició el Teatro Experimental europeo y norteamericano, dando otro enfoque al autor y su obra, al local, a la actuación y dirección, y hasta al mismo público.

1 I. Rapoport, *"El trabajo del actor"*, en *"Actuación"*, recopilación de Toby Cole. Editorial Diana S.A. México, 1955.

A continuación se señala algunos de esos puntos de vista diferentes y hasta opuestos a lo que sería un enfoque "tradicional" del Teatro. Aclaremos que el término "tradicional" no tiene en este caso sentido peyorativo como tampoco lo "no tradicional" implica necesariamente novedad ni mucho menos calidad. Son distintos enfoques del mismo fenómeno, útil -en especial el No Tradicional- a los efectos del Teatro de Barrio.

1. Autor y Obra

A. Tradicional

El Autor es básico, fundamental, el creador por excelencia. El texto, si no sagrado, es interpretado por los realizadores escénicos, director, actores, escenógrafo, etc. Interpretar es llegar a la esencia al subtexto, a los significados finales, y no implica cambio o variación. El intésprete sirve, a la vez que se sirve del texto.

El Autor permanece ajeno al proceso del montaje. Su rol es puramente literario -considerando lo especial literario que es el teatro-, es iniciador del proceso teatral puesto que aporta las obras pero mantiene un rol pasivo o ajeno.

B. No Tradicional

El Autor es un resorte más, un engranaje del acontecimiento teatral. Plasma su obra con el Grupo, es estimulado por los Actores, que en cierto modo llegan a ser co-creadores del texto final.

Puede no haber inicialmente texto escrito e ir surgiendo éste durante el desarrollo de los ensayos, produciéndose entonces lo que se llama Creación Colectiva.

A menudo el texto es un pretexto para crear algo nuevo. Por lo tanto en cuanto a texto la obra es transformable, inclusive de una función a otra.

2. Local

A. Tradicional

Un lugar especialmente dedicado para la representación, local que cuenta con comodidades para el público -también para los actores, no tanto en lo referente a camarines como a escenario- de manera que el espectáculo pueda mostrarse en condiciones adecuadas.

Sin embargo también puede haber Teatro Tradicional en un lugar No Tradicional, una plaza, por ejemplo, es decir un lugar no hecho para espectáculos dramáticos. Y puede seguir siendo Tradicional si se mantienen intactos los lineamientos escénicos -actuación y escenografía- y lo único que se ha hecho es trasladar el espectáculo tan igual como si se estuviese realizando en un edificio teatral.

B. No Tradicional

Puede utilizarse un edificio teatral o no.

Cualquier local, hasta el más insólito -galpón, gimnasio, iglesia- puede ser utilizado, así como también cualquier lugar: calle, plaza, terraza...

Las condiciones particulares del espacio escogido para la representación hacen variar en cada caso los lineamientos escenográficos como también los de actuación -desplazamientos, por ejemplo, que no pueden fijarse en el Teatro Tradicional salvo en sus lineamientos generales-.

3. Actuación

A. Tradicional

El actor encarna a un personaje totalmente estructurado en el sentido de que todo lo que debe decir está escrito. También, indirectamente todo lo que debe hacer.

Siendo aun mayor parte de las representaciones de estilo realista, el actor establece el convencionalismo de que está

sin gente que lo mira; ignora -o aparenta ignorar- al público. Pretende llegar a dar la sensación de "verdad", -aunque ésta sea un engaño sutil-, como si lo que está sucediendo escénicamente sucediera realmente.

Como el público está separado, la supuesta ignorancia del actor respecto a su existencia se acentúa con el convencionalismo naturalista de la "cuarta pared" para el teatro frontal, con lo que el espectador queda en la condición de un "voyeur".

B. No Tradicional

El actor puede modificar al personaje tanto en el decir como en el hacer según las circunstancias. Y ello debido al particular enfoque respecto al texto. (En el Teatro Tradicional las modificaciones se llaman "morcillas" y constituyen grave defecto, considerándose una forma barata de complacer al público).

Cuando no hay un texto inicial, obviamente no existe personaje que encarnar y generalmente el actor lo construye a su imagen y semejanza. Todo depende entonces del talento creativo del actor. A menudo se acentúan las características -como también los defectos- de actor. Quizá por su activa participación creativa en lo que tradicionalmente correspondía a lo autoral, tiende a producirse un menosprecio -injustificado, por cierto- hacia todo personaje que no sea creado textualmente por el actor. Por ampliación hacia todo teatro que tenga como base o como punto de partida el texto dramático.

En cuanto a la relación actor-público, tanto puede aislarse como buscar la comunicación más saltante, incluyendo a veces hasta la provocación.

4. Dirección

A. Tradicional

Utiliza un lugar de actuación -escenario- ya sea frontal,

circular o semi-circular, que está segregado del lugar ocupado por el espectador.

El Director planifica su puesta en escena según la perspectiva visual y auditiva que le da ese escenario.

La coreografía escénica -ubicaciones, desplazamientos, movimientos- se fija por medio de repeticiones para que se torne invariable.

El foco de acción es único, desplazable cronológicamente, foco que es respetado por los actores según las necesidades ordenadas por el director. Si hay acciones múltiples, el foco sigue siendo único, puesto que se utiliza artificios -concentración lumínica, congelamientos actorales- para que la multiplicidad no resulte caótica.

La unidad de estilo caracteriza una buena dirección. A ella se subordinan tanto actuación, como escenografía, iluminación, mobiliario, utilería, en fin, todos los implementos escénicos.

B. No Tradicional

Se aprovecha un ámbito -no creado para representaciones- se inventa espacios y escenarios.

La coreografía escénica varía de una a otra función, según los diferentes impulsos motivacionales de los actores.

Se puede utilizar todo el local para la representación, creando zonas de acción entre, detrás, o a los costados de los espectadores.

Puede haber focos múltiples de acción en forma simultánea en diversos lugares del local, que compiten entre sí para llamar la atención del público. También puede haber focos locales para un sector de espectadores, inclusive para uno solo de ellos.

Los elementos escénicos suelen hablar su propio lenguaje, no colaborando ni a la unidad -que no interesa- ni al foco de atención unitario.

5. Público

A. Tradicional

Está ubicado en butacas, ordenadamente, mirando hacia un espacio escénico, en lo posible instalado con comodidad.

Está aislado, separado de la acción escénica.

Permanece en la oscuridad, manteniendo una conducta pasiva.

B. No Tradicional

A veces puede tomar cualquier ubicación, sobre todo cuando existen varios frentes de acción.

A menudo está incómodo.

Es activo, co-partícipe. Hasta puede llegar a desaparecer como público, integrándose cabalmente a la acción escénica.

Esta ruptura de reglas del Teatro No Tradicional encandila a muchos creadores del joven teatro latinoamericano. Es comprensible que los europeos con mucho tiempo -hasta siglos- de utilizar fórmulas gastadas, se destrabe y rompa con ellas. Rompen tradiciones que nosotros no tenemos. Precisamente se puede argüir que nuestra falta de tradiciones nos da más libertad para experimentar. ¿Vale entonces la pena conocer, estudiar mas tradiciones, esas fórmulas teatrales desechadas? ¿O es mejor partir de cero, sin esa pesada carga?

Pero ocurre que nadie parte de cero, al menos en este campo, y más bien lo negativo es tomar como tradición fórmulas manidas y no las buenas tradiciones creativas y motivadoras. Creemos que para innovar hay que conocer. Muchas de las presuntas innovaciones del teatro actual tiene siglos de antigüedad. Por desconocer historia del teatro es que tan a menudo "se inventa la pólvora".

Con ello no se pretende afirmar que está todo intentado que no hay nada nuevo bajo el sol. Pero se ahorra un tiempo precioso por medio del conocimiento. Por eso creemos que para innovar hay que conocer. Y antes que saltarse las reglas hay que conocerlas.

Sin pretender preconizar el Teatro Tradicional, sabemos que todavía éste tiene -y seguramente lo tendrá- mucho aun que proponga guiar y aconsejar. Es importante llegar a formar nuestras propias tradiciones, teniendo así un suelo firme sobre el cual edificar sin temor.

Pasos adecuados para iniciar el funcionamiento de un Grupo Teatral en el barrio o población

1. Contacto

El iniciador -llámese promotor, instructor, monitor o animador- establece contacto con Instituciones Directrices del Barrio o Población, como ser: Juntas de Vecinos, Centros de Madres o Instituciones deportivas, a fin de proponer el funcionamiento de un Grupo Teatral. Argumentará sobre la importancia que tendrá para la comunidad en cuanto a entretención, cultura, etc.

2. Motivación

Para interesar, motivar a la gente, resulta conveniente llevar al lugar un conjunto teatral que haga una función. En lo posible ese grupo debe de tener las características del que se quiere fundar. Ni demasiado bueno, tanto que produzca inhibición; ni demasiado malo, que cause risa y repudio.

3. Foro

Terminada la función es conveniente entablar una conversación con el público, un cambio de opiniones acerca de lo visto y escuchado, averiguar del interés que podría tener un conjunto similar en la localidad y si éste contaría con el apoyo -por de pronto- de los asistentes al acto.

4. Inscripción

Finalizado el foro se indica que las personas interesadas en pertenecer al Grupo pueden inscribirse en la Institución directriz que ha colaborado en el paso inicial. Si ella cuenta con Secretaría de Cultura o algo equivalente, el asunto se facilita. Allí pueden averiguar los interesados cuándo será la primera reunión -si es que no se ha fijado en el foro- que no deberá estar muy alejada del espectáculo motivador ya que el entusiasmo no se debe enfriar.

5. Local

Mientras duran las inscripciones hay que establecer un lugar de reuniones y funcionamiento, proporcionado quizá por la institución directriz. Caso contrario hay que ver cómo arreglárselas, aunque sea inicialmente en una casa particular de buena voluntad.

6. Conversación con los inscritos

En la fecha y hora fijadas, el Instructor conversará individualmente con los inscritos que se presenten, indagando -y haciendo una ficha breve- sobre el oficio de las personas, su nivel cultural, razón del interés por participar, etc.

7. Primera reunión de trabajo

Desde la primera reunión debe iniciarse la labor teatral con los asistentes, sin pérdida de tiempo. Es importante que desde la partida se vea el carácter práctico que tendrá el Grupo.

8. Organización del Grupo

Al mismo tiempo que se va preparando teatralmente al Grupo, el Instructor coloca las bases de la organización sugiriendo un reglamento que tenga pocos pero prácticos artículos. También la elección de una Directiva.

9. Futura representación

Durante el período de preparación -que no debe ser inferior a un mes y medio, considerando dos reuniones de trabajo por semana- se plantea al Grupo el montaje de una obra, sea de texto o de creación colectiva.

10. Montaje

Concluida la preparación básica y decidida la obra a presentar, se procede al período de ensayos. Su duración depende de la continuidad de reuniones. Así por ejemplo: con ensayos diarios de dos horas será de unos dos meses por lo menos.

II Parte / *Creando el Grupo*

Los pasos iniciales

I. Formación

El propósito de formar un Grupo teatral comienza como iniciativa particular o bien institucional.

a) Iniciativa particular

Normalmente el iniciador es una persona activa y preocupada del quehacer teatral -aunque se dan casos de que nunca hayan hecho teatro y escasamente lo hayan visto- que decide juntar personas afines, que quieren hacer teatro. A menudo la meta no va más allá de montar determinada obras con lo que el Grupo queda circunscrito a un resultado práctico, aunque efímero.

b) Iniciativa institucional

Comprendiendo que se trata de una Institución que no considera al teatro dentro de sus fines, pero que por tener alcance cultural tampoco le es ajeno. Club social y deportivo, parroquial, colegio, junta de vecinos, sindicato, partido político... en fin, la gama es grande y variada. En aquellas que cuentan con Secretaría de Cultura y organizan actos y festividades, es más fácil conseguir allí la creación de un conjunto teatral.

A diferencia del Grupo de iniciativa particular, el institucional cuenta con una serie de ventajas, entre las que se cuentan un lugar desde reunirse y posiblemente ensayar, tal vez un

salón de actos donde mostrar el resultado final, y hasta contar con cierto respaldo económico. Inclusive -aunque bien es cierto, en caso excepcional- el poder contratar un experto o técnico teatral que prepare adecuadamente el equipo y dirija el montaje de un espectáculo.

II. Organización

1. Primeros lineamientos. Objetivos

Desde la sesión inicial se debe precisar los objetivos que serán la razón de ser del Grupo. Si se careciera de ellos se navegaría a la deriva. ¿Cuál es su finalidad? ¿Divertirse y matar el tiempo? ¿Desarrollar dotes histriónicas? ¿Entretener y culturizar a su comunidad? ¿Ganar dinero? ¿Inquietar, entregar un mensaje social, político?

Analizado el o los objetivos, precisos claros, aceptados por todos que serán guía y motivación, se considera el quehacer inmediato. Se requiere de una organicidad de financiamiento, fijándose derechos y deberes, de manera que los integrantes tengan otras tareas además de la actoral. Aunque sea de carácter provisorio, debe elegirse una directiva. Mínima -secretaría general o presidencia y secretaría de actas- a menos de que el Grupo pase de las diez personas.

Son aconsejables dos comisiones en las que nadie quede marginado:

a) Una de Producción que tiene que ver con todo lo referente al funcionamiento del Grupo, en particular con lo relacionado con la obra por realizar, su elección, copias de libretos, etc.

b) Una Técnica que tenga que ver con los diseños y adquisición de materiales indispensables para el montaje.

Estas dos comisiones hacen factible una base de organicidad. En cada una se designa un jefe, ya sea por ofrecimiento voluntario o por elección. Absolutamente todos están obligados a participar en comisión donde más puedan aportar. La Comisión de Producción puede dividirse en comité de Finanzas, de Local,

de Relaciones Públicas, de Propaganda, etc. La Comisión Técnica puede dividirse en comité de Escenografía, de Utilería, de Vestuario, etc.

Conviene establecer de inmediato normas de conducta, vale decir: una ética de funcionamiento, tales como puntualidad, disciplina, voluntad de aporte y participación. Considerar la amonestación y hasta la separación por faltas al Grupo, no colaborando en el trabajo y, peor aun, obstaculizando, como también un excesivo personalismo.

Hay que considerar también -especialmente si el Grupo es muy reducido- la posibilidad de crecimiento, proponiendo a personas que podrían integrarse.

Las tareas son aceptadas voluntariamente y no debe esquivárselas con pretexto fútiles. Se debe evitar el error de los grupos pasajeros que precipitan su corta vida haciendo recaer el peso de la responsabilidad exclusivamente en la directiva. La responsabilidad debe repartirse y compartirse.

Por ello es primordial la unidad de criterio y la afinidad, tan difíciles de lograr en grupos grandes. El grupo pequeño se afinca en la amistad, que a su vez se basa en la similitud de intereses. De allí que conjuntos de pocos integrantes suelen a menudo alcanzar mejores logros artísticos que los grandes.

2. Programación

Preocupación primordial será saber qué se va a hacer, que se piensa presentar en público, a menos que la motivación para la formación del Grupo sea el interés por montar una obra específica. Si no es así aparecen dos posibilidades: preparar una obra ya escrita o bien abocarse a una creación colectiva. Ambas implican formas de trabajo diferente.

Es natural que el Grupo quiera gustar. De ahí la preocupación por lo que su público quisiera espectar. Ello a veces no coincide con los objetivos de un grupo comprometido. "Mantener en el teatro el criterio de dar aquello que al público le gusta más es tanto como negar el papel de orientación y educación

que el teatro, como método, debe tener en la revolución, es tanto como quedarse a merced de aquellas capas de la población que a causa de ser las más explotadas, las más oprimidas por el capitalismo, han tenido una educación más deficiente, más limitada, peor". [1] Ni tan alto que quede sólo al nivel de los más instruidos, ni tan bajo que hiera lo estético, al nivel de sketchs de mal gusto. Siempre el teatro debe tender a elevar espiritualmente al público y no ser una pura y simple entretención.

Problema complejo éste del repertorio. "Con respecto a la elección del repertorio han existido diferentes puntos de vista que consideramos interesante resumir aquí. Por parte de algunos se planteaba la postura de que los espectáculos deberían ser pensados exclusivamente para los vecinos del barrio. Otros creían que esta actitud tan parcial, sería ta vez negativa, e incluso imposible de llevar a la práctica, dada la heterogénea composición del barrio. Por otra parte, la resonancia de ciertos espectáculos en los medios de comunicación, ha hecho que la afluencia de vecinos fuera mayor. Tal vez el problema principal no radica en este punto, sino en la presentación de buenos espectáculos; porque, ¿quién se atreve a definir claramente lo que el barrio desea? [2]

3. Fuentes de ingreso

Considerar de entrada los posibles ingresos podría parecer preocupación prematura. Pero, como en todo, se precisa de un basamento económico para no sufrir después la frustración de tener que abandonar una empresa a la que se había destinado tiempo y esfuerzo. Abandono ante la imposibilidad de sostenerla.

Claro que si se cuenta con el apoyo de una Institución, aunque ésta no aporte pecuniariamente, facilita la obtención de recursos, ya sea por los integrantes de dicha Institución, ya sea por lo que a través de ella se pueda conseguir.

1 *"El mono azul"*. José Monleón.
2 Juan Margallo y Luis Matilla. *"El financiamiento de una sala de barrio"*. I. Encuentro de Teatro España-América Latina, 1980.

Cuando se es independiente hay que valerse con los propios medios y ver cómo financiarse. Hay necesidades inmediatas que es preciso resolver y que tendrá que salir del bolsillo de los integrantes del Grupo. Otras que pueden salvarse con algún préstamo avalado por las ganancias que rendirá el espectáculo. Sin descartar la posibilidad de no conseguir ganancia alguna, riesgo inherente a toda empresa teatral.

III. Funcionamiento inicial

Los lineamientos teóricos básicos del Grupo deben ser pocos, pero precisos. Planteados sin muchas reuniones. El teatro es acción y no conversación. Hay gente que ejercita muy bien la lengua, pero que se anquilosa a la hora de la realización práctica.

Se requiere de un entrenamiento del futuro conjunto, de una preparación teatral mínima. Algunos prefieren que la ejercitación sea en base al montaje de la obra, de manera que a medida que transcurren los ensayos se van incorporando elementos de actuación según los problemas van surgiendo. Es un camino netamente pragmático: aprender haciendo. Creemos sin embargo que más útil resulta un período de preparación ajeno al montaje. Aunque sea corto. A falta de una especialista que se haga cargo el organizador o la persona con mayor experiencia asumirán la maestría. Hay textos y apuntes que ayudan indicando formas de ejercitación adecuada.

Junto al perfeccionamiento individual se va creando disciplina de conjunto. Desde un comienzo debe insistirse en la necesidad de la autodisciplina, única manera de llevar a cabo la tarea en común.

Período de preparación del Grupo

Una secuencia sistemática adecuada para el entrenamiento grupal se expone a continuación. La duración de este período depende fundamentalmente de la cantidad de reuniones sema-

nales, de la disciplina del conjunto y del natural deseo de actuar en público, lo que acelera la iniciación del montaje. Como se ha indicado, muchos prefieren que el período sea simultáneo o en base a la preparación de una obra.

I. Información

Para conocer las bases de lo que se va a desarrollar, indicamos una brevísima bibliografía. Son uno o dos libros de materias específicas teatrales, sencillos y prácticos, para ser estudiados y comentados por el Grupo.

A. Sobre Teatro

a) En general: *"Para comprender el teatro actual"*, de Edward A. Wright. Fondo de Cultura Económica, México 1962. O: Instituto del Libro, La Habana, 1969.

b) Historia: *"El arte teatral"*, de Gastón Baty y René Chavance. Fondo de Cultura Económica, México, 1951.

B. Sobre Actuación

a) "Preparación del actor" y otros libros de Stanislavski, con ediciones en España, Argentina y México.

b) "Actuación", recopilación de Toby Colo. Ed. Diana S.A. México, 1964.

C. Sobre aspectos técnicos

a) Generales: *"Técnica Teatral"* de Fernando Wagner.

b) Dirección: *"Tratado de puesta en escena"*, de León Moussinac. Ediciones Leviatán. Buenos Aires, 1957.

c) Maquillaje: *"Maquillaje teatral"*, de P. Livschitz y A. Teulki. Ed. Quetzal, Buenos Aires, 1967.

Por cierto que estos libros son sólo referenciales y quizá el Grupo puede encontrar otros actualizados y más fáciles de

conseguir, sabiéndose que en lo referente a Teatro los textos son escasos y caros.

II. Ejercitación

Formar el Grupo sólo será posible con dedicación, disciplina, continuidad, paciencia e insistencia.

1. Ejercitación Física

Se busca adquirir soltura, reflejos rápidos, una buena respiración y en especial relajación muscular, que es básica para el buen desempeño escénico.

a) Preparación muscular y articular

Estando las personas de pie se les ordena hacer girar por separado cada una de las partes del cuerpo: manos, brazos, pies, piernas, cabeza, tórax, pelvis. Las rotaciones deben ser amplias y lentas en una y otra dirección.

b) Relajación

- Tendidos en el suelo, de espaldas, ojos cerrados, respirando lenta y profundamente, indicarles que se imaginen atravesando un largo túnel al mismo tiempo que se van sintiendo más y más pesados como si se negasen a la tierra.

- Semejante al anterior, pero sugiriendo que están agradablemente tendidos al aire libre respirando una brisa refrescante.

- También por oposición, o sea con una tensión previa, puede lograrse más fácilmente la relajación: tendidos en el suelo, de espaldas, ojos cerrados, imaginar que se despiertan encontrándose encerrados en una caja de la que se trata de zafarse. A cabo de unos momentos de esfuerzos, soltar la musculatura.

- De pie, endurecer todos los músculos y luego soltarlos.

- Tensar sólo las piernas -o cada una por separado-, pero no el resto del cuerpo. Caminar.

- Tensar cuello y tórax tratando de que el resto del cuerpo no participe de esa tensión.

- Dado que las tensiones se manifiestan fuertemente en los ojos y en la región de la boca: sentados en la posición del auriga o cochero, con los codos en los muslos hacer descansar la cara en las manos apoyando los ojos cerrados en las palmas. Habitualmente duros por la tensión, buscar aflojarlos hasta que se los sienta blandos.

- Estirar mucho los labios lateralmente -como en risa- y luego juntarlos también fuertemente -como en beso-. Realizar esta acción varias veces y soltar. También soltar la mandíbula, dejando que cuelgue.

- Finalmente: Desperezarse, estirarse y bostezar.

c) Respiración

La respiración baja o abdominal es considerada como más adecuada para la escena. Gimnasia que ayuda a su adquisición y habituación.

- Tendidos de espaldas en el suelo, poner una mano en el estómago y la otra en el pecho. Inspirar el aire tratando que se eleve la mano del estómago, no la del pecho.

- Como en la posición anterior, inspirar rápidamente y luego botar el aire en diez tiempos, contando en voz alta.

- De pie con los pies ligeramente separados se inspira mientras se echan hacia atrás cabeza y tronco, al tiempo que también los brazos van hacia atrás por sobre la cabeza. Proceder luego a enderezar el cuerpo e inclinarlo hacia adelante al mismo tiempo que se bota el aire gradualmente hasta que los brazos toquen o casi toquen el suelo, sin doblar las rodillas ni contraerse musculamente. El ejercicio, lento y gradual, se repite unas cinco veces.

- De pie, cuerpo recto, pies juntos, inspirar lenta y profundamente doblando el tronco hacia la derecha al tiempo que se eleva al brazo izquierdo sobre la cabeza. Volver

a la posición inicial botando el aire y luego hacer lo mismo hacia la izquierda.

-.De pie, elevar lentamente los brazos por los costados mientras se inspira. Cuando los brazos llegan a la horizontal o algo más arriba, se bota el aire gradualmente al tiempo que se bajan los brazos con lentitud. Cuando los brazos tocan los muslos se debe haber botado todo el aire. Como en las veces anteriores: repetir el ejercicio varias veces.

- Además de ser base del instrumento oral, la respiración -mejor dicho determinado tipo de ejercicio- contribuye a la tranquilización cuando haya alguna alteración, cosa corriente previa a la presentación ante público. Para ello resulta eficaz el siguiente ejercicio respiratorio: de pie, hacer una respiración completa. (Aquella que utiliza la total capacidad pulmonar. Es bueno practicar las respiraciones alta y baja por separado y después pasar el aire de abajo-arriba y de arriba-abajo sin inspiración ni espiración, dos o tres veces). Retener el aire mientras se acercan de frente los brazos al cuerpo en tensión, manos empuñadas, hasta tocar los hombros. Siempre en tensión alejar y acercar las manos hacia adelante varias veces rápida y violentamente. Luego soltarse musculamente al tiempo que se expele el aire retenido.

2. Ejercitación oral

a) Emisión del sonido

- Con la respiración abdominal, exhalar el aire pronunciando cada una de las vocales.

- Emitir y sostener un sonido, habiendo inspirado correctamente. Establecer competencia de duración. Exhalar con OS, luego con M y después con R.

- Decir frases largas, dosificando de tal manera el soplo que no se requiera de una inspiración.

b) Vocalización

- Decir frases o leer con un lápiz metido entre los dientes.
- Ejercitarse en trabalenguas y palabras difíciles que obliguen a la ejercitación de labios, mandíbula y lengua.
- Con los dientes apretados, articular las letras L, R y S. Articular en la misma forma los trabalenguas.
- Leer en voz alta exagerando la pronunciación, primero muy lentamente para ir progresivamente aumentando la velocidad, pero sin variar el tono o altura ni el volumen.
- Leer en voz alta variando el volumen -más fuerte y más débil- pero sin variar la velocidad ni la altura.

Maestros del Teatro, como el francés Charles Dullin, insisten en la importancia de la lectura en voz alta. "El mejor método que te puedo proponer es la lectura mecánica en alta voz... Practica tres clases de lectura mecánica; la primera articulando cada palabra, masticándola y volviendo a masticar. La segunda, por el contrario, rápida, articulando con la mandíbula inferior, que debe adquirir ligereza y agilidad. La tercera debe ser una lectura parsimoniosa, esforzándote por colocar bien tu respiración, por no perder nunca el aliento, por seguir escrupulosamente las leyes de la sintaxis. En las tres lecturas, apóyate desde el principio en las consonantes; exagera con fuerza esta percusión de las consonantes "como un tartamudo". Esta imagen, un poco ridícula, te hará comprender mejor lo que hay que hacer en los ejercicios para no hacerlo luego en escena. No te ocupes de las vocales. Las vocales son como las patas traseras de un caballo, siempre caminan; las consonantes son las patas delanteras, son lo importante para un aficionado". [1]

3. Ejercitación mental

Se trata de ejercicios para el instrumentista -el actor- que interpreta con su instrumento físico y su instrumento oral.

1 Charles Dullin.

A. Ejercicios de atención-concentración:

- Describir a un compañero sin mirarlo.
- Describir la entrada del local.
- Describir objetos pequeños que se han colocado en una mesa y que han sido observados durante 15 segundos. La descripción correcta comprende forma, material, color, colocación respecto a los otros.
- Ejercicio del espejo. Ejercicio del actor-director. Ejercicio del comediante y los monos. (Que no detallamos por ser conocidos). [1]
- Concentración en sí mismos y en el medio ambiente. Sentir las prendas de vestir , desde las que cubren los pies -medias, zapatos- hasta las del torso.
-. Escuchar y clasificar los sonidos ambientales, tanto cercano como lejanos.

B. Memoria

Formal: Dispuestos en círculo, una persona dice una palabra -preferiblemente sustantivos- que es repetida por una segunda que a su vez agrega otra, sin intención de crear frases. Una tercera repite las dos anteriores y agrega una tercera. Así hasta completar todas las personas.

De contenido: Se hace la lectura de un texto. Explicar los conceptos esenciales.

- Concentrarse en la lectura de un texto habiendo bulla generalizada alrededor. Explicar lo que se ha captado de lectura en condiciones tan adversas.

C. Imaginación

-. Sentados en círculo se pasa un objeto al que se le confiere realidad distinta a la que tiene. Por ejemplo: un

2 Ver por ejemplo: *"Manual de Instrucción Teatral"* de Sergio Arau.

maletín es considerado perrito, ramo de flores, masa de melaza pegajosa; una caja de fósforos es frasco de perfume, sánguche, plancha de metal caliente.

Esta ejercitación viene a ser como las primeras letras escénicas. Si el Grupo tomas las cosas seriamente sentirá la necesidad de seguir ampliando sus conocimientos y ejercitándose tanto individual como colectivamente.

4. Ejercicios expresivos de los sentidos

Reaccionamos ante estímulos del medio ambiente que nos llegan a través de los sentidos. En el Teatro los estímulos pueden ser verdaderos, pero generalmente son creados, supuestos, imaginados por el actor. Sin embargo su reacción debe ser creíble, corresponder a la de un estímulo real. De ahí la importancia que tiene la ejercitación de los sentidos con estímulo imaginario.

Se debe realizar estos ejercicios en forma concreta, suponiendo un lugar y una circunstancia precisos, que particularicen la acción evitándose el actuar en abstracto, en general, con lo que se cae en el cliché. El ejercitante debe tener claro dónde transcurre la acción, quién la realiza y qué acción es la que se lleva a cabo. No se debe ayudar con accesorios reales -salvo elementales: silla, mesa- siendo el objetivo conseguir expresiones sinceras, como si a la persona realmente le ocurriera el suceso. En principio no se debe "teatralizar", es decir subrayar, exagerar, para ser entendidos. Se considera el convencionalismo de que el público no existe y el actor está solo.

A. Vista

a) Recorrer con la mirada una habitación a la que se entra por primera vez.
b) Buscar con la mirada un objeto perdido hasta encontrarlo.
c) Mirar una persona que se acerca y seguirla con la mirada hasta que pasa y se aleja.
d) Tratar de ver algo cuya visión está obstaculizada.

e) Mirar el vuelo de un pájaro.
f) Buscar un objeto en un lugar con poca luz.
g) Seguir el vuelo de una polilla.
h) Mirar una gran escultura.
i) Mirar un objeto pequeñísimo.

(Insistimos en la necesidad de concretizar. No hacer como que se mira una gran escultura indefinida, sino recordar y tratar de fijar imaginariamente en un espacio determinado una escultura grande que verdaderamente se haya visto. No ver algo indefinido cuya visión es obstaculizada, sino concretamente qué y obstaculizada por quiénes, en un lugar claramente definido).

B. Oído

a) Oir un sonido suave.
b) Oir un ruido atronador.
c) Oir un ruido que progresivamente va aumentando de volumen.
d) Escuchar el canto de un pájaro.
e) Escuchar música -folklórica, sinfónica, popular.
f) Oir una llamada de auxilio.
g) Oir que lo llaman dulcemente por su nombre.
h) Escuchar los pasos de una persona que se acerca.
i) Escuchar una conversación a través de una apuerta.
- La conversación es graciosa. O dramática.
- La conversación se refiere a Ud. Hablan mal de Ud.
- Cuentan un chiste muy gracioso.
- Se produce una discusión acalorada que tiene visos de acabar muy mal.

j). Escuchar la lectura de un texto:
- Sumamente interesante.
-. Soberanamente aburrido.
-. Ininteligible. Extraño. Procaz.

C. Olfato

a) Aspirar el aire fresco de la mañana.
b) Oler un aroma agradable.

c) Oler algo desagradable.
d) Percibir un olor lejano -agradable o desagradable- que va aumentando de intensidad.
e) Oler amoníaco. Gas.
f) Buscar y encontrar un olor.
g) Oler frascos con distintos olores.

D. Tacto

a) Sensación de calor. Acercarse a algo caliente.
b) Sensación de frío. Meterse a una congeladora.
c) Tocar un objeto suave.
d) Tocar un objeto áspero.
e) Tocar telas de distintas texturas.
f) Sentir picazón.
g) Sentir cosquillas.
h) Recibir un shock eléctrico.
i) Sensación de dedos pegajosos.

E. Gusto

a) Beber una fuerte bebida alcohólica.
b) Beber un líquido agradable. Desagradable.
c) Beber algo muy ácido.
d) Beber algo muy dulce. Muy salado.
e) Hacerse la boca agua frente a un guiso. A un limón.

F. Combinación de sentidos

a) Comer algo de mal aspecto, pero de gusto delicioso.
b) Mirar una linda muchacha que le trae un vaso con una bebida. El vaso está caliente. La bebida es desagradable.
c) Escuchar gratamente un concierto y una pulga le empieza a caminar por el cuerpo.
d) Entrar con mucho frío a un bar, tomar un trago fuerte y escuchar una música agradable. (Pedir la creación de ejercicios en que se combinen claramente tres o todos los sentidos, claramente determinados en un argumento lógico.

5. Ejercicios de expresión corporal

Constituyen una gimnasia de afinación de los sentidos y contribuye al desarrollo de la concentración e imaginación.

A. Caminar

a) En arena seca y blanda.
b) En arena húmeda y dura.
c) En barro espeso.
d) Sobre piedrecillas agudas.
e) Sobre asfalto caliente.
g) Sobre rocas. (Todos estos ejercicios se los supone con el ejercitante descalzo).
h) Sobre hojas caídas.
i) Saltar sobre troncos y caminar a lo largo de un tronco caído.

B. Caminar con la problemática de una emoción dominante

a) Atrasado, al encuentro de un ser querido.
b) Tras el cortejo fúnebre de un ser querido.
c) Después de haber tenido una violenta disputa.
d) Por un callejón oscuro y solitario.
e) Tímidamente cruza un salón lleno de gente.
f) Solemnemente a recibir un honroso premio.
g) Después de haber realizado un excelente negocio.
h) No encuentra la solución de un difícil problema personal. Cree hallar una salida, pero no sirve. (Insistimos: No olvidar el dónde, el quién y el por qué).

C. Empujar

a) Un cochecito de bebé.
b) Un camión (entre varios).
c) Una roca.

D. Siendo empujado

a) Por un auto.
b) Por el viento.

c) Afirmar un apuerta que quiere ser abierta por una fuerza superior.

E. Tirar de una cuerda, unida a un objeto:

a) Pesado.
b) Liviano.
c) Aparentemente pesado o liviano.

El objeto está ubicado:
a) A un costado de la persona.
b) Debajo de ella. (Tiene que izarlo).
c) Arriba de ella. (O bien tiene que ser elevado por una roldana.

F. Lanzar
a) Un globo.
b) Una pelota.
c) Una bola de fierro.
d) Una piedra.

G. Cargar
a) Un balde de agua.
b) Un saco de cemento.
c) Un gran baúl liviano/pesado.

H. Ejercicio de rapidez-lentitud:

Un científico realiza experimentos y fabrica unas píldoras que deja sobre una mesa. Por alguna razón sale. Ingresa un grupo de personas que ve las píldoras y se las comen creyéndolas caramelos. Casi enseguida se producen los siguientes efectos:

a) Grandes dolores de barriga.
b) Rapidez excesiva de movimientos. (Como en cine mudo).
c) Lentitud desmesurada de movimientos. (Cámara lenta).
d) Inmovilidad total en una actitud. (Estatuas).

Se requiere de un líder, alguien que sienta primero los efectos para ordenar las secuencias.

Regresa el científico y se horroriza. Para ocultar los hechos hace subir enormemente la temperatura y la gente se licúa.

6. Ejercicios de manipulación

Así como de importantes son las escalas musicales para el cantante, lo es la manipulación de objetos imaginarios para el actor. Ejercicios que hay que llevar a cabo con exactitud, recreando, recordando el objeto real.

a) Lavarse las manos. Sentir el jabón: consistencia, peso: el agua, la toalla.

b) Lavarse los dientes. Peinarse.

c) Ponerse prendas de vestir.

d) Abrir una botella. Con destapador. Con sacacorchos.

e) Sacar un cigarrillo y encenderlo.

f) Abrir y cerrar una puerta.

(A la vez de ser un buen ejercicio de concentración, la fiscalización del objeto imaginario, sin que varíe de posición, altura, peso, etc., sensibiliza la expresividad del actor).

7. Ejercicios expresivos de emociones básicas

La emoción es resultado de una situación, de las circunstancias en que se encuentra la persona. Por ello, para expresarlas correctamente en el escenario, se precisa situar con cuidado y minuciosidad las circunstancias reales.

Las sensaciones son rápidas en aparecer y desaparecer. Las emociones en cambio son lentas, exigen un proceso largo, pero también demora en desaparecer.

La emoción en el actor ha sido tema debatido en el sentido de si es real o fingida. Por cierto que cabalmente real no puede ser. Es artística, parecida a la real pero de otro nivel

-estético- que se proyecta como real al espectador sin perturbar demasiado al actor.

A. Clima emotivo

a) A una celda son introducidas varias personas que no se conocen entre sí y que ignoran el por qué han sido apresadas.

b) Un grupo de personas está visitando una caverna con estalagtitas y estalagmitas. Todo es bello y el grupo se encuentra muy alegre. Se produce un derrumbe que obstruye la salida.

c) En un día hermoso, salen los pescadores hacia el mar. Sus mujeres los despiden con alegría. En una segunda instancia hay mar tempestuoso y agitado. Las mujeres esperan.

B. Dirección física de las emociones

a) Hacia arriba: Alegría, emociones positivas.

b) Hacia abajo: Tristeza, depresión.

c) Hacia adelante: - Acercamiento para acariciar.

- Acercamiento para agredir.

d) Hacia atrás: Rechazo, inseguridad.

C. Progresión emotiva

En una situación creada expresar:

a) Alegría-júbilo-felicidad.

b) Tristeza-pena-desesperación.

c) Simpatía-amistad-amor.

d) Agresión-crueldad-odio.

e) Inseguridad-temor-miedo.

8. Ejercicios orales de entonación y énfasis

A. Toda frase cambia de entonación según sea la intención con que se dice; y la intención es teñida por una emoción. P. ej.: "Espere Ud. un momento", decirla:

a) Gentilmente. Se dirige a una persona respetable.

b) Autoritariamente. Oficial dirigiéndose a un soldado.

c) Contrariado. Se dirige a un cobrador molesto.

d) Con indiferencia. A un desconocido.

e) Con mucho enojo. A alguien que lo ha insultado.

f) Con timidez. A la hija del jefe.

g) Con malignidad. A alguien a quien se va a perjudicar.

Utilizando parecidas intenciones, ejercitar entre otras fases: ¿Quiere sentarse? Tenga la bondad de salir.

B. Según el acento o énfasis que se ponga en cada una de las palabras de una frase. Varía el sentido de la misma. P.ej.: "Yo comprendo todo". puede acentuarse en cada una de las tres palabras, lo cual le da tres sentidos diferentes a la frase.

Ejercitarse en frases corrientes, acentuando cada palabra distintamente:

C. Expresión físico-oral con una frase

a) Cada cual crea tres tipos característicos diferentes que entran al consultorio de un médico y preguntan a la enfermera: ¿Está el doctor? Gracias.

b) Crear otros tipos en otros lugares con frases cortas equivalentes en que la expresión correspondiente varía según la circunstancias y el personaje que las emite.

9. Ejercicios grupales de improvisación

En la mayor parte de la ejercitación destaca el elemento físico en relación con el oral. Se busca así conseguir una mayor expresividad física. Ello no implica desde luego antipatía hacia la palabra, sino que el lenguaje corporal se desarrolle, puesto que en la vida diaria suele estar inhibido. Que se valorice la palabra, lo cual ocurre cuando está en el contexto de una buena expresividad física. Que se le de su justo valor. El lenguaje del gesto precede al lenguaje oral y la justeza de aquel condicionado en gran medida la justeza de éste.

Al mismo tiempo que se ejercita una gimnasia expresiva física, se debe ejercitar una gimnasia vocal con ejercicios respiratorios de emisión del sonido, articulación y vocalización.

Los siguientes ejercicios buscan conseguir un equilibrio entre lo físico y lo oral.

A. Traslación de edad

a) Cinco años.
b) Quince años.
c) Cuarenta años.
d) Setenta años.

El Grupo actúa sin ponerse de acuerdo previamente. Se les indica un lugar de acción como marco de referencia. La actuación es individual, pero mejor es si se entra en relación con los otros.

Sin duda que los participantes tendrán menos problemas con la edad más cercana a la suya propia. También recordarán experiencias infantiles. Pero seguramente caerán en clichés al intentar personificar ancianos. Es que cuando no se tiene la experiencia directa, ya sea vivida u observada, la actuación es estereotipada.

B. Traslación de especie

a) Felinos.

b) Insectos.

c) Animales terrestres.

d) Aves no voladoras.

e) Aves voladoras.

f) Peces y animales marinos.

Se trata de expresar "la esencia" del animal, no simplemente imitarlos. Y en ésto último de ninguna manera poniéndose en cuatro pies o arrastrándose, así expresen un gusano. Se separa al rubro felinos por la importancia que tienen en expresividad corporal dado el uso ondulante de la columna vertebral.

C. Traslación de espacio geográfico

a) Acción en el Polo Norte.

b) En el desierto del Sahára.

c) En la selva africana.

Sólo con una brevísima preparación. Es importante crear el argumento improvisado por la situación física ambiental obligada. Su ubicación en lugares exóticos bastante clichés dará sin duda lugar a respuestas acordes a la experiencia cultural de los participantes.

D. Traslación de ambiente social

a) Ambiente lumpen.

b) Ambiente aristocrático.

c) Ambiente religioso.

d) Ambiente anormal, psicopático.

Se realizan con un breve acuerdo entre los participantes, especificando los rasgos elementales de cada cual y considerando las preguntas ya conocidas: Dónde transcurre la acción, qué sucede, quiénes la realizan.

E. Traslación de tiempo histórico

a) Edad de Piedra.

b) Edad Antigua. Griega, romana o indígena americana.

c) Edad Media europea o Descubrimiento y Conquista americana.

d) Revolución francesa o Independencia americana.

Por cierto que se requiere de un acuerdo mayor, claro y definido. También de conocimientos específicos que muchos de los integrantes tal vez no posean. En ese caso hay que dar información, está demás considerar el hecho de que el teatro -como en este caso- sirve a sus integrantes de aliciente cultural, tal como lo será para el futuro público del Grupo.

10. Ejercicios de caracterización

A. Ejercicio del Tribunal:

Integrado por Juez, Fiscal, Abogado Defensor, Acusado y Testigos, desarrollar, tras una preparación previa, un juicio por:

a) Asesinato.

b) Brujería.

c) Acusación política.

B. Ejercicio de raconto y especulación futura:

Formado por dos subgrupos: uno considera estar en el presente y el otro en el pasado o en el futuro del primero, de manera que los personajes de la especulación son los mismos de la realidad, antes o después.

Ejemplo de raconto: Dos ancianas amigas recuerdan su juventud. Una rememora la noche en que conoció a su marido en una fiesta. La escena es improvisada de inmediato por el otro subgrupo, cuando la situación de aquella fiesta. Luego la situación vuelve al presente y la otra anciana

cuenta algo de su juventud, que también es actualizado inmediatamente, obligando a sus "imágenes" a una rápida improvisación.

Ejemplo de especulación futura: Una pareja de enamorados hace planes para el porvenir. El otro subgrupo escenifica una acción feliz, como los enamorados quisieran que sucediera. Se vuelve al presente. Ella considera escépticamente su futuro. Se escenifica la actuación infeliz, quizás extrema, volviéndose luego al presente. Lógicamente hay un cambio en la relación de la pareja considerando el comienzo del ejercicio.

C. Ejercicios de incorporación de personajes sin previo conocimiento de los que están actuando.

a) Al ejercicio del Tribunal ya indicado se agregan sorpresivamente -a indicación del Promotor- testigos o nuevos personajes, hasta insólitos.

b) Pedido de mano.

Dónde: casa de la novia.

Quiénes: al comienzo el padre y la madre. Luego la novia -la hija-. Luego el novio.

Qué: se pide la mano a la novia.

Posteriormente intervienen sorpresivamente para los actuantes: una hermana de la novia, una tía vieja que llega de lejos, un cobrador, un vendedor cargoso, un detective que va a detener al novio, etc.

c) Atropello.

Dónde: una esquina.

Quién: inicialmente un anciano,

Qué: un auto atropella al anciano.

Luego van interviniendo, por ejemplo: unos transeúntes, un amigo del anciano, un policía, el chofer que atropelló, un médico, un ladrón, etc.

d) El enfermo.

Dónde: en un cuarto de hospital.

Quiénes: inicialmente un enfermo, su mujer y un médico.

Qué: asistencia al enfermo.

Intervienen entre otros: una enfermera, un sacerdote, un pariente del enfermo al que éste debe dinero, un encargado de la funeraria que quiere hacer negocio, etc.

Dirección y escenario

Cumplido un período de preparación actoral hay basamento para montar una obra con mayor seguridad. Seguramente el Animador del Grupo asumirá la dirección escénica del espectáculo.

I. La Dirección Escénica

1. ¿En qué consiste la Dirección Escénica?

Dicho en forma muy primaria: Es el ordenamiento de los diferentes elementos escénicos que permiten la realización de un hecho teatral.

2. ¿Qué elementos se ordenan?

a) Personas: Actores. Artistas plásticos y musicales. Técnicos y obreros de la escena.

b) Espacios: Lugares (Escenario). Relación entre cosas inmóviles y móviles (Escenografía, trastos, muebles). Relación de personas (Actores) con cosas móviles e inmóviles.

c) El tiempo: Medición del transcurso del hecho central, retardando y acelerando escenas.

3. ¿Para qué este ordenamiento?

a) Para evitar el caos.

b) Para entregar el hecho teatral en forma asimilable a personas (el Público) que se reunen para participar de este hecho.

El ordenamiento implica la necesidad de seleccionar, escoger, desechar, resaltar ciertos valores en desmedro de otros.

4. ¿En base a qué se selecciona?

Sin considerar las condiciones materiales del montaje propiamente tal, quien dirige establece esa selección debido a factores personales como:

a) Su experiencia vital y cultural (medio ambiente, edad educación).

b) Su gusto estético y conocimientos tanto generales como específicos de lo teatral.

c) Su concepción filosófica de la vida, del arte y del teatro.

Lo que dará por resultado su particular enfoque, vale decir su interpretación del espectáculo.

II. El Escenario

El Director trabaja con espacios. Ya sea con espacios encuadrados, fijos, determinados, o bien por determinar. Los espacios se materializan en escenarios.

El más usual de los escenarios es el llamado "a la italiana", que es un cubo escénico -donde actúan los actores- abierta por uno de sus lados hacia la sala donde se ubica el público. En un escenario frontal. Se considera el escenario tradicional, lo que no es así. Pues si damos un vistazo al pasado encontramos que en todos los escenarios utilizados -con la sola excepción del período del Renacimiento Italiano- los espectadores rodean al espectáculo por tres de sus lados, lo que es una constante y sí se puede considerar auténtica tradición. En el teatro actual se busca rescatar esa tradición y no la del escenario italiano.

Esta consideración es importante en lo que se refiere el Teatro de Barrio, Poblacional y Campesino, puesto que a veces tiene la posibilidad de construir un espacio teatral. Adecuado sería no atenerse al escenario frontal exclusivamente, como suele suceder. Claro que también sería tonto -por decir lo menos- rechazar un escenario frontal existente y a disposición. Al fin y al cabo se trata de un buen instrumento al que es preciso conocer en sus posibilidades y limitaciones -tales como los convencionalismos que acarrea, la posición tres cuartos por ejemplo-. Mucho se estila también en espectáculos de carácter popular, rodear el espectáculo por todos los lados -el llamado teatro arena- y que es usual en espectáculos callejeros.

El montaje de un texto dramático

Se ha dicho que ante la disyuntiva de preparar un espectáculo se puede tomar una obra escrita o bien crear una con el aporte de todos, sistema llamado de creación colectiva. Si se prefiere la obra escrita, seguramente necesitará de modificaciones acordes a la realidad del Grupo y de la comunidad a la que la obra será destinada.

Respetar el texto original es sin duda la actitud correcta. Por algo se lo ha elegido. Pero ello no significa sacralización de la palabra escrita. En casi todas las obras hay párrafos aburridos, parlamentos "literarios" que escénicamente resultan farragosos. Que son necesarios eliminar o modificar. Lo que seguramente el autor aceptaría si con ello llega mejor su texto al público. Hay que considerar también los modismos regionales que requieren de una "traducción".

Pero también puede tomarse al texto como "pretexto", como punto de partida, como orientador de la realización escénica. En tal caso lo justo sería hablar de una adaptación de la obra. El espectáculo debería señalarse "basado en", "inspirado en" o cualquier fórmula que señale el tratarse de variaciones sobre una obra, pero que no es la obra tal cual. El procedimiento es legítimo y adecuado.

Sea cual sea la actitud respecto a la obra escrita, para escenificarla es necesario pasar -como es lógico- por un proceso de estudio y preparación cuya duración depende de las dificultades de la obra así como de las personas que la llevarán a cabo.

Para seleccionar una obra hay que tomar en cuenta varios factores. Serían según Hugo Corriere [1]:

1. Considerar los elementos escénicos de que se dispone: ámbito escénico (Teatro, plaza, descampado, etc.), actores, decorados, luces, música, utilería, etc.
2. Público al que irá dirigida la obra. Analizar y conocer sus peculiaridades, su grado de cultura, los conflictos que más pueden interesarle, etc.
3. El texto en sí. Si el contenido es correcto. Si la forma es buena y expresa bien el contenido. Si es accesible al público al que irá dirigida.

Etapas del montaje

I. Etapa preparatoria

Constituye el estudio analítico de la obra. Estudio que se lleva a cabo lógicamente por quien dirige la obra. Pero que también deberá ser efectuado -de alguna manera- por todo el Grupo. Aunque sea conociéndolo al comienzo de la Etapa de Realización, en lo que se llama clásicamente "trabajo de mesa".

Es preciso desentrañar, hurgar la obra, metódicamente.

1. Análisis de la obra

a) Contenido

Considerar la temática y la ideología que plantea la obra. ¿Cuál es el mensaje o el pensamiento central que quiere entregar el autor? Qué se propuso al escribir la obra? En suma: lo que se llama premisa o superobjetivo de la pieza. Aspecto que debe quedar claro a los actores. Para que a su vez puedan entregarlo al público.

1 Hugo Corriere. Notas sobre Dirección, en *"Manual del Instructor de Teatro"*.

Puede existir desacuerdo y hasta antagonismo con el pensamiento del autor y pese a ello montar la obra, porque interesa. Sin cambiar nada del texto se puede darle otra intención. Por ejemplo: satirizar aquello que el autor toma en serio, o bien resaltar aspectos que para el escritor son secundarios. ¿Significa ello una traición al autor? En el fondo sí, puesto que manteniendo la forma se cambia el contenido. Es sin duda el poder que tienen los realizadores y que permite que una obra tenga varias lecturas o interpretaciones según cómo sea puesta en escena.

b) Construcción

La llamada construcción externa es evidente, vale decir la división en actos, cuadros y escenas, los lugares en que transcurre la acción, las situaciones y los personajes que las sufren o modifican, como también la trama, el final cerrado o abierto y la credibilidad con que se enlazan los acontecimientos. La construcción externa es la armazón, el esqueleto que sostiene la obra.

Más importante es sin embargo la construcción interna, que da vida a la obra. Tradicionalmente se ha considerado que una pieza dramática necesita de exposición, nudo y desenlace. La exposición da a conocer la ambientación, los personajes principales y su problemática. El nudo, que se inicia con el conflicto -problema que sufre el protagonista-, se atará y complicará a través de toda la obra. Consideremos que no es protagonista quien tiene más texto, sino aquel que es indispensable para que la acción exista. Hay que ver si el conflicto crece paulatinamente, lo hace a saltos o se estanca, defectos estos últimos que pueden ser superados por la realización escénica.

El clímax principal -momento álgido del nudo- así como los secundarios de cada escena, cuadro y acto, deben quedar claramente determinados en el estudio de la construcción de la obra. También es necesario analizar el desenlace y considerar si es convincente. A veces se hace necesario alteraciones para aumentar su eficacia.

c) Género

¿La obra es de carácter risueño? -comedia, farsa, sainete- o serio -drama, quizá tragedia- Hay el género que es propio de la obra y el género que es propio del montaje, que inclusive puede contradecir el de la obra, tomando serio lo que el autor escribió como cómico y viceversa. Lo justo sería dejar que la obra fluya tal cual es, sin forzarla. Quien dirige tiene que definir cómo se encarará la pieza, si se respetará o bien se acentuará sus matices, tomando entonces una comedia en farsa o un drama en melodrama. Es importante que ello resulte de la voluntad justificando esa acentuación -y no de la casualidad, o bien de la personalidad de un actor que acomoda la obra a su peculiar expresividad.

d) Estilo

En síntesis se trata de dos puntos de vista sobre un hecho o acontecimiento: Si lo que se muestra imita o se acerca a la vida cotidiana, la obra está en el ámbito del estilo Realista. Si se aleja de lo cotidiano, o el enfoque que se hace resulta no habitual, fantástico o exagerado tal vez, la obra estaría en un estilo Teatralista. El Realista puede ser Naturalista, Realista Psicológico, Impresionista. El Teatralista expresionista, simbolista, surrealista, de teatro del absurdo, etc.

Tal como en el género, el montaje puede respetar o cambiar el estilo de la obra, o bien acentuar lo realista o lo teatral de la misma. Del mismo modo es necesario que el Director se decida por un camino, para que así todos los actores actúen en un mismo estilo.

"Un recurso o método para analizar un texto puede ser el siguiente:

1. Buscar el acontecimiento. El acontecimiento es la fábula, la narración, la anécdota, el cuento, lo primero que salta a la vista al leer el texto. Hay que entresacar en él los nudos dramáticos, puntos de cambios o secciones, que son los que conducen ese acontecimiento y lo hacen progresar permitién-

donos dividirlo en pedazos o escenas. Estos puntos, casi siempre están determinados por un nuevo elemento que se introduce en la acción haciéndola variar, bien en intensidad o dirección. Estos puntos a su vez deben tener una línea contínua y progresiva hasta el final, o desenlace.

2. El conflicto. Es la llave que desarrolla el acontecimiento. Es lo que mueve la situación y hace progresar la acción de un nudo dramático a otro nudo dramático; de escena a escena. Es una profundización en *causa* del acontecimiento y puede desarrollarse en una colectividad, en varios personajes o en uno solo.

3. El objetivo o mensaje. Es el tema o motivo ideológico del autor, que su obra plantea y resuelve justa o injustamente. Básicamente va en dos sentidos: motivo moral o político; según tenga en cuenta las relaciones del individuo con la sociedad. Es la razón que provoca el conflicto, que hace desarrollar la acción dramática y por lo tanto el motivo que hace actuar a los personajes.

4. Los personajes. Determinar su edad, clase social, aspiraciones, educación, carácter, actitudes hacia los otros personajes, etc. ¿Qué parte del objetivo o mensaje encierra cada personaje? Comprender la razón o causa de las acciones; que éstas o ocurran jamás sin justificación, sino en una línea progresiva y coherente. Comprender la *necesidad* de la acción de un personaje equivale a comprender *esencialmente* el personaje.

5. El ambiente. Podemos dividirlo en tiempo y lugar. Si la acción ocurre en una época moderna o reciente será mucho más fácil documentarse sobre las particularidades de la misma. Si es lejana tendremos que acudir a los libros para informarnos de sus costumbres, de los problemas políticos, de las creencias,

de cómo eran sus trajes, sus adornos, etc. La pintura y los grabados son de gran ayuda en estos casos pues, generalmente, reflejan todo esto.

En cuanto al lugar, debemos determinar si es un exterior o un interior, o ambos. De acuerdo a ésto variará la distribución de los actores, el movimiento, y se escogerán los muebles o útiles necesarios a la acción y la situación histórica de la obra, en caso de ocurrir en una época pasada.

Resumiendo:

Preparar o analizar un texto para ser dirigido quiere decir: *Profundizar en su conocimiento de modo que pueda ser interpretado luego con claridad".* [1]

2. El planteamiento escénico

Se debe considerar:

a) En primer lugar el espacio escénico, el escenario que se va a utilizar. ¿Será el frontal, "a la italiana"? ¿Se preferirá un montaje circular, tipo "arena"? ¿O una combinación de ambos? Pueda ser que el Grupo actúe en forma itinerante en cuyo caso habría que adaptar el espectáculo a diversas instancias espaciales. Lógicamente entonces se planteará un montaje elástico, variable. Pero de todas maneras se requiere parametrar, señalar, concretizar un espacio para que los actores no se sientan perdidos en un espacio indeterminado y permanentemente cambiante.

b) Luego, sobre el espacio definido se proyectan los elementos escenográficos y el mobiliario requerido, buscando siempre la simplificación, lo funcional, lo estrictamente necesario.

c) De ser varios los lugares de acción se puede considerar la posibilidad de reducirlos, sustituirlos, condicionarlos o colocarlos todos simultáneamente. Desde siempre se ha contado con la imaginación del público que construye en su mente el mejor decorado dándole sólo algunas referencias precisas y sintéticas.

1 Hugo Corriere. *Obra citada.*

3. La coreografía escénica

Considera:

a) Las ubicaciones de los actores. Fundamentales son las del comienzo de la obra, al finalizar la misma y en los momentos más importantes, los llamados climáticos. Estas ubicaciones no pueden quedar libradas al libre juego actoral. Tienen que tener una justificación. Que haya lógica, por una parte; y que sean armoniosas, por otra. Requieren de estudio, de cálculo y en su oportunidad serán indicadas a los actores que deberán ceñirse al esquema. Puesto que si bien hay actores que justifican con mucha lógica la ubicación de su personaje, carecen en cambio de la visión de conjunto que es necesario establecer en cuanto a las relaciones entre los personajes. Se requiere entonces de una visión *de afuera*, que es la del Director.

b) Los desplazamientos de los actores. Trazados los más significativos sin ir al detalle, serán más tarde marcados y corregidos en el escenario. Cada desplazamiento tiene una razón de ser, no es cuestión de moverse porque sí, sólo para dar dinamismo a la escena. Por ejemplo, acercarse y alejarse implica principalmente motivos psicológicos, obligados por la situación en que se encuentran los personajes. La complejidad de sus relaciones se puede y debe expresar físicamente para ayudar a la comprensión de los espectadores.

Pese a que el problema coreográfico se apreciará a cabalidad durante los ensayos, en que el aporte personal de los actores será fundamental, conviene que el director realice previamente un esquema de los desplazamientos esenciales. También de los movimientos y agrupaciones más saltantes. Así se aclararán los problemas físicos escénicos y llegará a los ensayos con un margen de seguridad.

4. Los implementos escénicos

Resolver, además de los problemas escenográficos:

a) Lo referente a iluminación. Considerar si se trata sólo de "alumbrar" o bien de crear una ambientación que ayude a

clarificar el sentido de la obra y de su propuesta escénica, lo cual entra ya en el terreno artístico de la iluminación.

b) El vestuario, su diseño, posible confección o adquisición.

c) La ambientación sonora y musical, a veces indispensable. Estudiar qué tipo de música y sonidos pueden ayudar a la acción dramática y en qué momentos utilizarlos.

d) La utilería, es decir los objetos que el actor maneja y utiliza en escena, tales como bastón, anteojos, etc., objetos diversos que es preciso conseguir y a veces fabricar.

5. Cálculo del presupuesto

El costo de la producción debe hacerse. En forma aproximativa, desde luego. Considerar lo que se tiene y lo que se podría conseguir. Estudiar la reducción de algún rubro demasiado costoso. Calcular los gastos totales antes de comenzar a ensayar. Tener que abandonar el proyecto en el período de ensayos por cuestión presupuestal, habiéndose dedicado tiempo y esfuerzos, es traumatizante.

II. Etapa de realización

Habiéndose clarificado la obra en todos sus aspectos y trazado el andamiaje teórico que la sostendrá durante su escenificación, se procede al aspecto práctico del montaje, contando con un apreciable margen de seguridad en sus resultados.

Al mismo tiempo se van construyendo o consiguiéndose los implementos materiales para la futura representación.

1. El trabajo de mesa

Se llama así al período en que todo el elenco sin exclusión estudia la obra, la analiza exhaustivamente, descubre o desentraña sus significados, discute su estructura o ideología, haciendo que cada cual se impregne del espíritu que guiará el espectáculo y conociéndose la propuesta del Director así como del enfoque que dará al montaje.

Cada personaje debe ser estudiado, su evolución durante la obra, su accionar en cada escena. Esto de las acciones es de gran importancia. Lo que "hace" el actor en escena tiene tanta o mayor importancia a lo que "dice". Lo peor que podría hacer es convertirse en un repetidor de textos.

Para la mejor compenetración y aprendizaje eficiente del rol, es conveniente dividirlo en partes, en fragmentos que mantengan unidad temática en los que el personaje tiene una tarea específica que realizar y un objetivo que cumplir.

La duración del período del trabajo de mesa es variable. No se pueden fijar normas al respecto. La mayoría de las personas quiere llegar rápidamente a moverse, a "jugar" en el escenario. La excesiva intelectualización no suele dar buenos resultados. Hasta el mismo Stanislavski -paradigma de maestros de la escena- cambió el orden del trabajo de mesa en el proceso del montaje, llevándolo al final, cuando la obra ya está prácticamente montada. Desde el primer momento quizo que el actor "actuara".

Pero por lo general el trabajo de mesa inaugura el período de ensayos. Una o dos semanas es suficiente para una obra de pocas exigencias. "El papel toma forma poco a poco en el proceso de la lectura del texto. En realidad los papeles de una representación quedan creados en torno de la mesa, mientras se lee la obra. Allí es donde quedan explicados los personajes, en donde queda aclarado el tono preciso, donde quedan fijadas las relaciones dramáticas entre los distintos personajes. Más tarde, en la fase de los ensayos, quedan modeladas las formas escénicas de la representación. Desde luego no se puede separar la primera fase de la segunda mediante una línea divisoria precisa, porque lo uno fluye hacia lo otro; empero, hablando en términos generales, el fundamento de una representación queda asentado durante la lectura de los papeles y no durante los ensayos". [1]

2. Los ensayos propiamente tal

Constituyen la etapa más práctica del trabajo. Sea en el

1 N. Bujvald. *"Teatro"*. Aporte. Buenos Aires, 1954.

espacio real donde se va a actuar, sea en otro que tenga parecidas dimensiones, los actores corporizan la ficción, probando enfoques del personaje y repitiendo los logros conseguidos.

El acostumbramiento a un lugar, a los compañeros y sus reacciones, a sus réplicas, precisa de un tiempo en que se creen determinados y necesarios reflejos condicionados. Lo mismo ocurre en cuanto a desplazamientos y ubicaciones. Se requiere fijarlas. Ello trae conexo el problema de la "marcación". ¿Los movimientos deben ser marcados o surgirán espontáneamente en los actores? Un actor que crea incorpora un personaje después de estudio concienzudo, teóricamente estaría en condiciones de ubicarse y desplazarse correctamente sin necesidad de marcársele. Bien para el caso de un monólogo, pero cuando son varios los personajes obligatoriamente se requiere aunque sea de un "ordenador de tráfico". La necesidad de una básica ordenación escénica, la jerarquía de las acciones, el cuidar que las principales acciones estén ubicadas en zonas adecuadas y no se produzcan desplazamientos sin razón que perturban una acción principal, son algunas de las tareas que necesariamente tiene que asumir el Director.

Actores experimentados, de oficio, suelen llegar a acuerdos con cierta facilidad, de manera que -como en una orquesta de cámara- pueden prescindir de ordenador del juego, sin que ello signifique que sea lo aconsejable. Pero los novatos requieren siempre de indicaciones precisas. De manera que es conveniente aplicar con ellos el esquema de movimientos que el Director ha estudiado. Aunque no se lo aplique al detalle. Salvo que los movimientos, agrupaciones, ubicaciones y desplazamientos sean creados en conjunto -actores y Director- durante los ensayos. Método poco aconsejable cuando quien dirige no tiene suficiente experiencia o capacidad.

El período de los ensayos, lento y fatigoso, o ágil y alegre, da forma a lo gaseoso, concretizando y edificando la construcción del espectáculo. Con un buen basamento -el análisis realizado durante el trabajo de mesa- y sólidos pilares -claridad en la premisa, seguridad en los objetivos de los personajes, así como

un buen planteamiento escénico- los ensayos edifican la obra. La calidad de la edificación depende desde luego de la calidad de los materiales. Por eso hay que saber qué es lo que se va a edificar y sopesar la resistencia de los materiales.

a) Improvisaciones

Son muy útiles para la buena comprensión de la obra. Ayudan a impedir que los actores se conviertan en meros repetidores de texto. Con ellas se puede conseguir un comportamiento escénico más creíble, más natural.

Analizada una escena de la obra, se procede a improvisarla. Así cada una de las escenas con lo que los actores adquieren una visión clara de los personajes y su problemática. Estas improvisaciones facilitan también el reparto definitivo, puesto que se establece una rotación de actores y se ve quienes concuerdan más con cada personaje.

También resulta interesante -sobre todo cuando se quiere ahondar en antecedentes de la obra- improvisar acerca de situaciones y sucesos anteriores a las que presenta la obra en cuestión. Y para una cabal comprensión de los personajes, sucesos posteriores a los que ha escrito el Autor. Son especulaciones, claro, pero no gratuitas, puesto que se deducen del carácter de los personajes, lo que permite deducir posibilidades lógicas.

b) Ensayos parciales

Montaje de escena tras escena. Texto en mano, fijando ubicaciones y desplazamientos, el actor se va situando en las circunstancias del personaje. Si yo fuera como este personaje, que tiene tales características que lo asemejan y lo diferencian de mí, que se encuentra en tal circunstancia particular: ¿Cuáles serían "mis" reacciones y que haría "Yo" en tal circunstancia?

En un período laborioso, paciente y fatigoso, de pruebas y errores. Y desde luego logros que se van fijando por medio de repeticiones. Los actores tienen que cuidar dicción, volumen, tonalidad. Buscar la comunicación para que haya una adecuada

acción-reacción entre ellos. Proyectar imágenes, para lo que se requiere visualizar lo que se dice, sobre todo cuando se trata de un relato. "Verlo" -y ahora- para contarlo.

"El actor debe aprender que *no existen palabras abstractas para él.* Todo debe *hacerse físico*: la palabra *justicia* debe tener una imagen -una mujer con los ojos vendados y una balanza en la mano, o un niño negro a quien perros de policía impiden la entrada al colegio". [1]

Cada cual va desarrollando la lógica de su personaje, derivado del análisis que se ha hecho en conjunto. "*¿Cuál es el conflicto y cómo está relacionado mi personaje con él?* Llego a mi propia historia personal de la obra. Tengo que desarrollar mi propia lógica de tal manera que, en lugar de una serie de escenas sin relación, desenvuelvo una continuidad. Por lo tanto, no tiene importancia si en la obra las escenas están fuera de secuencia, si uno puede retroceder o avanzar a tiempo; yo he creado una historia bien clara de lo que me sucede en la obra. De lo que sucede antes y después de mi vida en la obra; he hecho la historia de mi personaje". "Lo suyo se convierte en mío; sus deseos en míos. Los justifico de modo que *tengo* que realizar las acciones de esa persona para lograr sus -ahora mis- necesidades. Lo logro *haciendo* sus acciones".

"Invento historias determinadas sobre cada persona, que se vuelven hechos para mí. El material básico se saca de la obra; pero sucede a menudo que la obra no es suficientemente específica. No dice qué hospital es, cuál oficina, dónde queda, cómo es, etc. Este trabajo le corresponde al actor. Debe justificar la acción por sí mismo. Por ejemplo, le dije a la actriz que hace la secretaria: "Le pago tanto por mes". Tomo la iniciativa de establecer este hecho porque soy su empleador, sé que es lo que *mi trabajo* puede pagar".

"Luego hay cosas compartidas por la familia. En determinado momento Kazan sugirió que sería valioso que la familia y yo discutiéramos la casa. Hicimos dibujos de la planta baja;

1 Entrevista a Paul Mann, de la Tulane Drama Review, publicada en la revista *"Máscara"*, Buenos Aires, 1965-66.

conversamos mutuamente como actores y, paulatinamente, como personajes. Discutí mi negocio con Dan y le hice un dibujo de la oficina".

"Por supuesto que todas estas cuestiones no le incumben al público. Lo que quiero decir es me ayudaron a mí y a mis compañeros a compenetramos más de la vida de nuestra obra. Esto es uno de los aspectos, aunque de menor calibre, del Sistema Stanislavski". [1]

c) Ensayos eslabonados

Consisten en la unión de varias escenas que han sido ensayadas separadamente, aprendidas en lo textual y con ubicaciones y desplazamientos indicados y fijados por el Director. Si el Actor no tuviese esos parámetros, si hubiese una variabilidad permanente, una improvisación contínua, difícilmente se avanzaría con la estructura del montaje.

En esta etapa se consolida el espectáculo. Ver y escuchar, ojo y oído, son estimulados y deben ser satisfechos, no solamente el intelecto y la emocionalidad. Es elemental que se vea bien, gratamente y con claridad, así como escuchar sin esfuerzo cuanto y cómo se dice en la obra que se especta.

d) Ensayos de corrido

Son la unión de los ensayos eslabonados hasta completar la obra. Las indicaciones directrices se hacen ahora al finalizar, sin interrumpir con observaciones ni correcciones. Esto es necesario para que el actor mantenga el personaje de principio a fin y vaya encontrando la justeza rítmica.

Durante los ensayos de corrido se valoriza la eficacia de momentos climáticos, de aquellos que tienen especial interés y sobre todo del clímax principal que generalmente se haya cerca del final. El subrayado de estos momentos es necesario

1 Entrevista a Paul Mann, de la Tulane Drama Review, publicada en la revista *"Máscaras"*, Buenos Aires, 1965-66.

para que el espectador mantenga su interés hasta el desenlace. La eficacia del Director se patentiza precisamente en este manejo de resortes para sostener este interés. Como todo buen atleta, el actor por muy cansado que esté, cuenta con un "segundo aliento" para arremeter en la etapa final. De otro modo la obra decae y se malogra así todo el esfuerzo realizado.

e) Ensayos generales

En verdad son funciones sin público. Por lo tanto se efectúan con todos los implementos escénicos. Es conveniente que haya algunos espectadores invitados. Inclusive puede ser un número grande. Como el espectáculo no se hace para el deleite de los actores, sino que va dirigido al público, son de mucha importancia las opiniones que viertan los invitados a los ensayos generales. A veces el Grupo se sorprende al ver que la recepción es diferente a lo que se había planificado, a que no se es interpretado conforme a lo esperado. Escenas importantes son pasadas por alto y en cambio el público valoriza otras que no habían merecido especial dedicación. Ello obliga a veces a un replanteamiento del trabajo o en todo caso a correcciones, supresiones o agregados que darán un mayor margen de seguridad al estreno y funciones siguientes.

La creación de un texto y su escenificación

"La creación colectiva en la América Latina es hoy uno de los fenómenos teatrales más importantes del continente y ofrece características definidas que lo separan de experiencias similares en otras naciones". [1]

Pero a veces "se suele confundir la creación colectiva con la improvisación anárquica o el producto espontaneísta". [2] O bien creer en que todos y cada uno de los integrantes intervienen como creadores en todo.

1 Rine Leal. *"El teatro latinoamericano de Creación Colectiva"*. Varios autores. Casa de las Américas, 1978.
2 Eduardo Vásquez Pérez. En la obra citada.

¿Un nuevo tipo de teatro? ¿Fenómeno propio de la década del 70? Es cierto que durante esa época se produjo su gran auge tanto en América Latina como en Europa, notándose ya a comienzos del 80 una suerte de agotamiento, o en todo caso una revalorización del teatro "de texto". En todo caso sigue siendo un método eficaz y válido del quehacer teatral.

"El Grupo nunca se ha propuesto encontrar un "estilo", sino hacer de sus espectáculos obras eficaces. Sin embargo, en todos estos años se ha ido creando una 'forma de hacer' peculiar: el uso renovado de la música campesina y de la décima; la contínua fragmentación del tiempo y el espacio escénico; los diversos mecanismos de participación del público; la austera apoyatura técnica; la manera de contar la anécdota, acentuando las contradicciones, 'narrando' a veces el conflicto como medio de espolear la polémica; todo lo cual va confiriéndoles a los espectáculos del Grupo su propia fisonomía". [1]

La creación colectiva constituye un buen método de trabajo. Lo malo es que se lo ha querido sacralizarce considerándolo como el único válido para plantear la problemática de un teatro popular. Al mismo tiempo se ha satanizado al teatro de texto como obsoleto, caduco y hasta reaccionario. "Es un error que, directa o indirectamente, se comete a menudo, identificar creación colectiva como teatro revolucionario en el sentido ideológico y la única forma teatral genuinamente acorde con el momento histórico; de lo cual se infiere, que para el teatro de autor queda el papel de retrógrado, en el mejor de los casos, de reaccionario en otros. A pesar de ser parte del teatro de agitación -como dijimos anteriormente- no podemos establecer ley con la ideología resultante del método de trabajo. El valor ideológico de estas obras depende del grado de concientización de los integrantes del grupo y no de la forma de trabajo", señala certeramente Eduardo Vásquez P. [2]

No son pues sinónimos ni mucho menos -como algunos han creído- creación colectiva y teatro popular, como tampoco lo

1 Teatro Escambray
2 Obra citada

son creación colectiva y teatro revolucionario, político, de avanzada, de agitación, comprometido o como quiera llamársele. El más conservador e ideológicamente reaccionario de los Grupos puede realizar exitosamente creaciones colectivas.

Reiteramos: es un método de trabajo. Que ha conseguido logros extraordinarios en nuestro continente. Su éxito se ha debido en parte a la carencia de obras escritas que problematicen o reflejen correctamente la realidad; obras que aclaren y acusen, obras que muestren un ángulo diferente al del punto de vista del status, del gobierno de turno o de la clase dominante. "Varios ensayistas, e incluso teatristas, relacionan el auge de la creación colectiva en nuestro Continente con una supuesta carencia de personalidades autorales fuertes y suficientemente creadores como para dar una interpretación coherente de nuestro entorno desde el punto de vista artístico. Para ellos se trataría de una forma de hacer teatro destinada a desaparecer, un sustituto de algo mejor que hoy está ausente y que volvería; más que eslabón, un paréntesis necesario para asegurar la continuidad de vida del teatro mientras nazcan, maduren y se reproduzcan los autores que América Latina necesita. En definitiva se acepta la Creación Colectiva como un "mal menor", una especie de costo social inevitable en aras de la construcción de un teatro mejor. Otros por contraste, ven nuestro teatro y la elevan a la categoría de "único teatro vivo" en contraposición a aquello "tradicional" caduco, de interpretación de textos autorales. En realidad, después de un par de decenios de su nacimiento "oficial", la Creación Colectiva aparece como una de las tantas maneras de hacer teatro, desde un punto de vista estrictamente teórico.

Sin embargo, los resultados artísticos alcanzados por algunos de los grupos que la sustentan como forma de trabajo, nos hace pensar que representan un excelente punto e partida hacia nuevos caminos del teatro contemporáneo, incluso desde la perspectiva autoral". [1]

1 Claudio Di Girolamo. *"Creación Colectiva: un teatro comunitario"*. En: I Encuentro de Teatro España-América Latina". Cantal. España.

A pesar de que "no hay fórmulas; hay simplemente experiencias" [1] como afirma uno de sus epígonos, hay un serio arsenal de basamentos técnicos. La "escuela" latinoamericana -pues tal ha sido su importancia y singularidad que así podría llamársela -cuenta como sus puntos altos a Colombia y Cuba, a pesar de que con muy diversas y ricas variaciones, se extiende por todo el continente, en un amplio espectro de intencionalidades y calidades, de triunfos y fracasos, en muchos casos también como moda y fácil expresión de mala conciencia. "Lo malo de tantas Creaciones Colectivas -y ahora me refiero sólo a España- es que nacen del imperativo moral de ciertos grupos pequeño burgueses, beneficiados de su condición social y que quieren, a través de una práctica específicamente teatral, compensar lo que en su vida no se da. Y ahí es donde viene la contradicción y el fracaso". [2]

1. Metodología

Transcribiremos casos, testimonios, experiencias, que dan una idea de la amplia gama de enfoques usuales en países hispanoparlantes.

"Así nació "Castañuela":

1. Los miembros del grupo se reúnen para realizar una labor de búsqueda de una poética. Tienen en cuenta que su trabajo está destinado a un público que no suele ir al teatro y que se pretende localizar entre las capas económicamente más desasistidas. Encuentran varios temas.
2. Algunos son desestimados al no encontrar la forma de afrontarlos dramáticamente. Se trabaja sobre los que van quedando. Se decide tratarlos con independencia unos de otros, pues esto parece más sencillo que encararse con un tema único y profundizar en él.
3. A las primeras sesiones siguen otras en las que se recurre al uso del magnetofón (grabadora). Se rechaza el trabajo individual. Todos los miembros del grupo hablan, improvisan sobre los temas propuestos, se buscan líneas válidas y cuando surge una idea se profundiza en ella.
4. Queda hecha la definitiva selección de temas: La propiedad. La publicidad. La televisión. El imperialismo. La burguesía. La familia. El sexo.
5. Hay una clara predisposición a segregar, ante estas cuestiones, imágenes humorísticas. Esto, y la estructura de la obra en sketchs, conduce el espectáculo hacia formas afines a la revista española, en especial en la línea que caracteriza a Manolita Chen o al Teatro argentino.
6. Todos discuten, pero sólo algunos miembros del grupo redactan los textos.
7. Estos son sometidos a nuevas discusiones y modificados a partir de ellas. Aun no figuran canciones en los mismos.
8. Se establecen relaciones con Las Madres del Cordero, grupo musical. Su repertorio es satírico, desmitificador y agresivo. Se hacen las canciones que van siendo ensambladas con el texto hasta lograr, sin demasiadas dificultades, un todo uniforme.
9. Se procede a la puesta en pie de la obra. En ella interviene el grupo entero, pero queda patente el distinto grado de preparación de los individuos y, por tanto, su desigual participación. Se tienen en cuenta las deficiencias individuales y para disimularlas se multiplican las escenas de conjunto, coros, etc.". [1]

Un caso americano, citado en el mismo libro: El del Teatro Experimental de Cali, con la obra "La denuncia":

1. Se busca un tema, que se encuentra en huelga de bananeras y la masacre de obreros de 1928.
2. Estudio de documentos, para lo cual el tema es parcelado en diversos apartes, cada uno de los cuales es encomendado

1 Enrique Buenaventura, en *"América Latina. Teatro y Revolución"*.
2 José Monleón, en la misma obra.

1 Jerónimo López Mozo. Obra citada.

a un grupo o comisión de trabajo. Se analizan los problemas político y laboral del tema y sus aspectos militar y financiero. Además de la normal aportación de datos y del estudio de la versión que la historia oficial da de los sucesos, se investiga sobre esa otra historia que no se escribe:

3. La comisión de dramaturgia convierte el material obtenido en material teatral; es decir, en escenas.
4. Se realizan improvisaciones sobre las escenas esbozadas por dicha comisión. En esta fase las improvisaciones no sirven para construir el texto, sino para criticarlo. Se critica también selección de escenas y su ordenación. En este punto el TEC reconoce que ha cometido un error. Consiste en que la crítica se ejerce sobre los elementos de una estructura y no sobre la estructura misma, es decir, sobre la totalidad del texto, lo que hubiera sido más lógico.
5. El texto se redacta varias veces, tantas como es necesario para conseguir que la obra rompa con la historia.
6. De los problemas tratados en obra, unos, los centrales, desplazan o integran a los secundarios, lo que determina la eliminación de algunos personajes o escenas. La obra impone su propia dialéctica, aunque ésta a veces no coincide con la deseada por el TEC.
7. Se llega al texto definitivo, pero abierto. Del enfrentamiento con el público surgirán propuestas que determinarán cambios en el texto". [1]

A continuación una experiencia con obreros y no con teatristas, teatro hecho "por" trabajadores y no solamente "para" trabajadores, realizada por algunos integrantes del Grupo Teatral Escambray, de Cuba, en su quehacer urbano:

"*Herminia Sánchez*.... Al terminar la experiencia de la escuela Lenin, decidimos dedicarnos a hacer teatro con obreros ubicados directamente en centros de producción, y pensamos en el

1 Idem.

puerto porque es un lugar complejo, donde nunca se había hecho algo semejante, y que por contactos personales conocíamos... -Pedimos autorización al Grupo y a la dirección del puerto y todos estuvieron de acuerdo. Contamos con el apoyo del Ministerio de Marina Mercante y Puertos y del sindicato obrero respectivo... -Por medio del sindicato empezamos a trabar relaciones con los portuarios, a visitar las zonas y a hacer entrevistas, hasta totalizar más de doscientas, entre los trabajadores en activo; además, utilizando una relación de viejos obreros que tiene la comisión de historia del puerto, hablamos con portuarios de más de treinticinco años de labor, algunos ya retirados... -Las entrevistas abarcaban la historia del puerto durante la República mediatizada y la época actual en pleno proceso revolucionario; sobre la etapa que vivimos ahora nos interesa conocer qué les molestaba a los obreros en el puerto, qué les agradaba, qué pensaban que podía mejorarse y cómo, cosas muy específicas de sus problemas cotidianos, de sus relaciones laborales y humanas. Con los resultados de esas entrevistas confeccionamos un informe que elevamos a la dirección del puerto, el que resultó una sorpresa por provenir de teatristas y ser bastante productivo. Y escribimos "Amante y penol", título tomado de dos piezas de los barcos, que no pueden funcionar la una sin la otra y que dan nombre en los muelles a todo lo que ha estado muy unido.

Manuel Terraza: A la vez que hacíamos esta encuesta le preguntábamos también a los obreros si querían participar como actores en la experiencia. Al final, unos sesenta habían dicho sí, pero a la primera reunión acudieron seis nada más, los cuales se quisieron ir en el primer ensayo. Hubo que inventar métodos no de dirección ni de actuación, sino de cómo retener a esos obreros y conseguir otros. Nosotros vivíamos prácticamente en el puerto; cuando veíamos a un estibador le insistíamos hasta que por cansancio, para que lo dejáramos tranquilo, accedía a ir por la noche a un ensayo, sin compromiso alguno. Muchos de los que probaron se quedaron. Al principio no era fácil captarlos; hubo que realizar un trabajo arduo con ellos, explicarles la necesidad de hacer un nuevo teatro que

refleje la problemática de los obreros, explicarles sobre todo la importancia política de esto, para lograr que participaran en la experiencia artística. Pero cuando ya la obra se comenzó a montar, se ganó en entusiasmo y no tuvimos deserciones. El proceso, hasta el día del estreno, duró diez meses: seis de investigaciones y preparativos y cuatro de ensayos.

Herminia Sánchez: "Amante y penol" la estrenamos en el Teatro Musical de La Habana, a pesar de que, en definitiva, lo que queremos es ir a centros obreros, a lugares que no sean salas tradicionales de teatro: una fábrica, el portal de una casa. Pero si de entrada le decimos esto a los obreros, es muy posible que no se presten a ejecutar la experiencia; en principio hay que hablarles de que se va a actuar en un teatro, en un buen teatro, que el trabajo tiene que tener calidad suficiente porque en ese teatro no se puede presentar algo que no tenga calidad y eso los entusiasma a prestarse al experimento teatral después que ya se hace la presentación en un teatro con un éxito relativo, entonces le explicamos más a fondo lo que de inicio queríamos hacer con ellos y el porqué creemos que la representación tiene que efectuarse en los centros laborales para discutirla con sus propios compañeros". [1]

Los ejemplos nos muestran tres casos bastante típicos, el último en una clara disyuntiva de teatro popular hecho por la gente del pueblo y no por actores, en el que se muestran las clásicas dificultades a vencer desde el momento en que los integrantes no tienen esa actitud "vocacional artística" hacia el teatro propia del medio burgués o pequeño burgués.

Consideremos otras experiencias:

El Taller de Investigación Teatral (T.I.T.) de Chile, tenía como postulados iniciales para su accionar teatral:

a) Temática nacional, basada en la observación directa de una realidad.

b) Investigación basada en la observación directa de una realidad.

1 Revista *"Conjunto"*, No. 18, 1975.

c) Observación que permite experimentar nuevas técnicas de actuación y de creación de personajes.

d) Un público definido: el público popular.

e) Un teatro de servicio de dicho público.

f) Un teatro didáctico, que estimule la reflexión". [1]

Muy interesante es el enfoque metodológico de este grupo, basado en sus postulados -o viceversa-, en especial al punto b) anotado.

"Director: Nosotros planteamos hacer un teatro realista basado -como diría Bertolt Brecht- en una 'estética de la observación'. Es a partir de la observación y de la relación con la realidad que surge un teatro como el nuestro. La metodología que empleamos -no sé si llamarla metodología todavía- se basa en lo que nosotros llamamos la 'observación'. Esta observación implica una penetración en un lugar determinado, en un mundo, en un objeto dado en el cual nos insertamos. De este contacto obtenemos una documentación, documentación que se lleva a efecto de varias maneras: del contacto directo principalmente, que es el más enriquecedor (por ej. con un grupo de trabajadores), o de la acumulación de otros documentos que nos iluminan el objetivo observado. Se agregan también la observación 'desde afuera', objetiva de ese mundo. Todo este material acumulado se va transformando, mediante ejercicios teatrales, en un primer material dramático. A este último se le busca lo que llamamos la 'columna vertebral', es decir, el problema más importante que nos cuentan que viven los protagonistas de ese mundo. Una vez ubicado este punto se comienza a seleccionar el material acumulado, a buscar nuevo material y, posteriormente, a estudiar la obra". [2]

El procedimiento del grupo se basa en la observación. Dice su Director: "Ahora bien, recogidos ciertos niveles de documen-

1 Cuadernos Ceneca. *"Maneras de hacer y pensar el Teatro en el Chile actual"*. M. de la Luz Hurtado. Carlos Ochsenius.
2 Idem.

tación, los actores inician el trabajo sobre el escenario, trabajo práctico destinado a la particularización de los individuos observados. Este se realiza por medio de dos elementos fundamentales: lo que los individuos hacen, o acciones físicas, y lo que dicen, o discursos. El movimiento físico de la persona, la particular manera de conducirse frente a una determinada situación -conducta- es el material más importante para iniciar y desarrollar la construcción de un personaje.

Actor: Lo que acaba de decir es muy importante. Nuestro método no es literario, teatralmente hablando, se basa en gran medida en las acciones físicas está siempre en relación a algo, a alguien. Pensamos que se conoce mucho más a los personajes a través de lo que hacen que a través de lo que dicen. Como dice Stanislavsky: 'Todos los hombres son iguales en las palabras, pero distintos en las acciones'.

Director: Entonces, tenemos una primera visión física del personaje. Este es el primer, paso fundamental sin el cual el trabajo posteriormente se tendería a deformar. Ya cuando los actores son capaces de percibir al personaje en movimiento, realizan secuencias de movimiento o pequeñas variaciones físicas enfrentándolas a una relación con un lugar u objeto determinado. Estos objetos pueden ser de diferentes tipos: físicos, imaginarios, sensoriales. El actor se concentra en un objeto determinado desde el punto de vista del personaje, y deja que a partir de esta relación aparezca el movimiento, la acción física. Esto es un proceso de descubrimiento ya que permite al actor ir descubriendo otros elementos que le permitirán estructurar luego el personaje que está apareciendo en él". ... "Continuando con los ejercicios de construcción de personajes, existe otro que le llamamos 'memorias'. En éstas los actores recién comienzan a hablar y consisten en variaciones hechas en primera o tercera persona sobre hechos que han visto realizar al individuo que han observado o que imaginan que él puede haber realizado. Las memorias pueden ser físicas, sensoriales o emotivas, o bien el producto que se puede obtener de las combinaciones de ..tos tres elementos.

Actor: Cuando se trata de cosas ya no realizadas, sino que contadas por las personas observadas, el actor lo reproduce atendiendo más al 'cómo' que al 'qué'. En el fondo, esto último no es tan importante como lo primero, porque los 'cómo' van dando más luces sobre los 'qué'; le dan sentido.

Director: En fin, en este proceso técnico de creación de personajes se produce un hecho totalmente nuevo porque el personaje existe realmente, está vivo. Esto hace que en el actor se desarrolle un sentido de la verdad y de la honestidad muy fuerte. El temor que siente el actor en su interpretación es el de traicionar la verdad de un amigo. Si el personaje no es entregado con entera verdad y prolijidad en su interpretación, ésta prácticamente desaparece, lo que no ocurre en otro tipo de teatro. Es una nueva manera de encarar el personaje". [1]

Enfoque de la Creación Colectiva más desde el punto de vista del actor que del director o del dramaturgo. "Los postulados teatrales del TIT se encuentran basados en un método de trabajo tal (la observación) que permite integrar en un sólo proceso las técnicas de actuación, la construcción dramática y el montaje de la obra. Todo ello inserto en un sistema de creación y producción colectiva que flexibiliza los roles profesionales tradicionales del teatro, pero sin que desaparezcan. Se trata más bien de realizar un aporte colectivo a las tareas específicas de cada integrante del grupo". [2]

Para el grupo español *Els Comediants* "La elaboración del espectáculo es llevada a cabo partiendo del actor como individuo. Los sueños, pensamientos, recuerdos...de todos y cada uno de los componentes se amalgaman, se comentan, se improvisan en imágenes, se teatralizan... y se interpretan hasta constituir el cuerpo básico del nuevo espectáculo. Todo su contenido es fruto de las vivencias particulares del colectivo. Luego, con el enfrentamiento dialéctico de cada actor con sus compañeros, a semejanza de lo que sucederá más tarde en las representaciones callejeras, se van enriqueciendo estas imágenes teatrales.

1 Idem.
2 Idem.

Finalmente la improvisación e imaginación del grupo van dando unidad y sentido a todo aquello creado individualmente, para llegar a configurar un trabajo teatral con estructura y ritmo coherentes. Con todo este trabajo se alterará, en el momento de la representación de acuerdo con las necesidades del cómo, cuándo y para quién se presente, dado que el espectador para 'El Comediante' constituye un componente más del grupo y tanto o más creativo que el resto".

Partiendo del actor, objetiva o subjetivamente, observando o introspeccionando; del autor o del director que entregan propuestas; fijando un texto o no; las variaciones, aportes y descubrimientos llevados a cabo en la Creación Colectiva son múltiples, no constituyendo por tanto un método único o uniforme.

Su forma más sencilla y de menor alcance es la que se llama comúnmente "colcha de retazos", que consiste en la recepción de la suma de opiniones del grupo, en que cada cual aporta lo suyo, dando por resultado un espectáculo en el que se mezclan textos no dramáticos con poemas, canciones, fragmentos de obras, testimonios reales, etc., en una suerte de "collage", pero que tenga columna vertebral y objetivos, no simple obra de la casualidad. El espectáculo suele ser muy entretenido, contingente y a menudo panfletario, con el riesgo de carecer muchas veces de la necesaria síntesis dramática.

Una Creación Colectiva considera tres fases fundamentales:

1. Investigación o análisis.
2. Improvisaciones.
3. Montaje de la obra. [1]

En la fase de investigación o de análisis la eficacia depende de la manera de investigar sobre el tema propuesto. Como un tema suele a veces ser sumamente amplio, el grupo se divide en comisiones para que cada una de ellas estudie un subtema. Luego y estando todos reunidos, se discute la forma de conseguir

1 E. Vásquez P., en: "El teatro latinoamericano...".

la necesaria síntesis desde el punto de vista dramático. Posteriormente, uno o varios de los miembros de la comisión de dramaturgia escriben un primer boceto de la obra.

En la fase de improvisaciones se procede a escenificar el boceto, que será modificado con los aportes de los actores. Las discusiones posteriores a cada ensayo verifican si hay claridad en el tema, si hay conflicto bien planteado, si hay unidad de opuestos, etc. -que son elementos estructurales propios de la Dramaturgia-, lo que posibilita un segundo boceto mejor realizado. A los mismos actores puede encargárseles partes dialogales. De este modo se cumple realmente lo colectivo en la creación dramatúrgica. La fase concluye con la confección de un texto que formalmente poco se diferencia del texto tradicional escrito por un autor, como no sea por consideraciones estilísticas.

En la fase de montaje tampoco hay aparentemente gran diferencia con la puesta en escena tradicional, considerando como tal el arte de convertir un texto dramático en un espectáculo teatral. Pero así como ha habido mayor participación en la escritura de la obra, así también hay -o puede haber- mayor intervención del colectivo en la responsabilidad de la Dirección, sin que por ello desaparezca el director. "La Creación Colectiva, repito una vez más, no elimina ni al director, ni al autor, ni a ninguna de las prácticas específicas dentro del trabajo teatral... Simplemente, es una nueva división del trabajo. Lo que elimina es la autoridad en el terreno artístico". [1]

La diferencia, entonces, entre el montaje de una obra "tradicional" -de texto- y el montaje de una Creación Colectiva -que también llega a constituir un texto- sería que ambos tienen puntos de partida opuestos. En un caso se parte del texto; en el otro se llega a él. Contando ya con el texto el montaje propiamente tal puede ser llevado a cabo tanto a la manera tradicional -personal y autoritaria- como bajo el concepto de mayor participación en el proceso de la Dirección.

¿Cómo se da comienzo a una Creación Colectiva? El Libre Teatro Libre, de Argentina, especifica:

1 Enrique Buenaventura. *"América Latina Teatro y Revolución"*

a) A partir de un tema, se improvisa y se extrae un texto. Luego se pule y se vuelve a la improvisación hasta que el texto queda fijado.

b) Se parte de un texto y luego se le corrige con improvisaciones.

c) Dramatizaciones a partir de documentos o testimonios reproducidos escrupulosamente". [1]

El texto al que se refiere el punto b) es obviamente de carácter literario y bien puede ser un cuento, novela o poema como también una obra de teatro. Si es una obra clásica puede trasladarse a una realidad actual, con lo que se haría propiamente una "versión". Claro que si las variaciones son de tal magnitud que le dan un vuelco distinto a la obra, ya no se trataría de adaptación ni de versión, sino de una obra diferente.

En cuanto al punto c) el resultado se encuadra en el llamado Teatro Documento, que se basa en testimonios escritos u orales -entrevistas periodísticas y radiales-, o bien en documentos históricos extraídos de archivos y bibliotecas.

¿En qué consiste la intervención del Dramaturgo en una Creación Colectiva?

"Nosotros teníamos ya el texto verbal, que le confiamos a Alape, para que lo convirtiera en un texto escrito, que es siempre distinto -dice Santiago García, director de 'La Candelaria' de Colombia-. Alape se hizo dramaturgo a través de ese trabajo. A medida que escribía los textos los sometía de nuevo a juicio de la Comisión de Dramaturgia, realizando las modificaciones que resultaban de esta nueva confrontación. Después se pasaban a los actores para ver si funcionaban o no en los ensayos. Y, casi siempre, en estos casos, funciona. Porque viene tan ligado a lo que se ha hecho anteriormente que no suele haber sorpresas. Se han quitado reiteraciones; se ha ajustado un poco más el lenguaje a las posibilidades que descubre el escritor. En el caso, por ejemplo, en 'Guadalupe' de la escena de los recuerdos; en ella, la aportación de Arturo Alape fue enorme, porque él conoce muy bien el lenguaje campesino, el lenguaje de sus

1 Idem.

imágenes. Pero la situación, el hecho teatral, había sido inventado por el grupo. Qué es lo que va a decir el personaje, lo inventó el actor; cómo se va a decir, es lo que empieza a inventar el escritor. Una sintaxis, aportes muy importantes en cuanto a estilo, darle una cierta unidad a todo el texto. Y, al final aparece ya la obra, con todos sus problemas, y con el anteproyecto de texto. Comienza entonces a representarse, y, a los dos meses, se reúne de nuevo la Comisión de Dramaturgia para arreglar cuanto ha sido modificado por las representaciones, y en contar ya un texto definitivo". [1]

Una experiencia en EE.UU. de teatro en español, del grupo "Teatro 4 de New York": "Gimme Five, fue una creación colectiva con autor invitado. El grupo incorporó por primera vez en nuestro trabajo a un autor, que nosotros intentábamos sacar de su gabinete, más específicamente de España, exilio obligado para nuestro amigo Adellach y lo trasladamos por casi seis meses a New York, en dos diferentes etapas del trabajo. —Previo a su llegada el grupo se ocupó de enviarle todo tipo de material de información que le permitiera al compañero familiarizarse con esta situación. Reportajes, fotos, estudios, música, etc., para luego venir a convivir con nosotros en nuestra comunidad. —Juntos fuimos sacando un esquema de situaciones como cañamazo, que contenía varios planteamientos escénicos, y que posteriormente serían improvisados por el grupo. El autor iba rescatando imágenes teatrales de las improvisaciones, cuidando de no transcribir mecánicamente lo que recibía. Al día siguiente o al cabo e un ciclo de improvisaciones analógicas y con situaciones límites, sigue desarrollando el proceso para la creación de un texto. —Parte del trabajo se matizaba con improvisaciones realizadas en la misma comunidad, dentro de las casas de las gentes, o en la calle donde participaban conjuntamente con nosotros. —La intervención del autor fue enriqueciendo nuestro trabajo en forma, contenido, evitando el ya conocido uso de la selección de trozos de improvisación para conformar una obra". [2]

1 Primer Acto.
2 Oscar Ciccone, en *"7 Encuentro de teatro España-América Latina"*.

Claudio Di Girolamo [3], del grupo ICTUS de Chile, sistematiza la relación Dramaturgo-Grupo, en los siguientes niveles:

a) Dramaturgo que entrega al grupo un texto 'tentativo'. El grupo, al ponerlo en escena, improvisa sobre el texto propuesto y agrega, corta, 'completa' al autor a través del montaje.

b) Dramaturgo como motivador de situaciones básicas. Se trata de situaciones sueltas, sin relación de causa a efecto entre ellas, que al ser improvisadas en el escenario adquieren su verdadera fisonomía y magnitud. El autor, presente en el proceso, recoge en un texto el aporte del grupo y ordena el material definitivo.

c) Dramaturgo que llega en igualdad de condiciones a la experiencia y se va nutriendo de ella como un participante más. Llegado el momento de la concreción al texto escrito, aporta sus conocimientos y experiencias desde el rol específico de la autoría teatral".

En suma: Son múltiples las posibilidades y alcances, las formas y modus operandi, las perspectivas, las técnicas empleadas por este rico método de trabajo que no agota sus posibilidades. Al contrario, tiene como asentamiento de experiencias -distintas y varias- en la inquietud del compromiso, de la lucha contingente, de lo político en el amplio sentido, en el bien entendido de que no por su aplicación se desmedre ni desmerezca el teatro de autor.

2. Condiciones necesarias

Pese a su notoriedad y difusión y a sus indiscutibles éxitos hay sin embargo autoridades que cuestionan la Creación Colectiva.

Una crítica va hacia lo que sería una suerte de facilismo en el trabajo actoral por cuanto el actor crea sus propios personajes. Ocurre entonces con el actor habituado a este método que si interviene en obra de autor muchas veces corre el riesgo de fracasar por no saber caracterizar un personaje ajeno.

3 Id.

Más de fondo es la consideración que indica como utópica y engañosa la realización de una Creación Colectiva. Necesariamente se requiere de un conductor que lleva la iniciativa e imponga de alguna manera su parecer. Lo cual resulta lógico debido a las diferencias individuales de talento y capacidad, de conocimientos, preparación, experiencia y carisma. Habría en verdad una aparente colectivización manejada hábilmente por el líder-director y más generalmente líder-autor-director.

Se cuestiona también la calidad de muchas creaciones colectivas. A veces con justa razón. Pues a una deficiente construcción dramática suele sumarse una pobreza de ideas y lenguaje, amparados bajo actitudes revolucionarias. Es cierto que la escasez de recursos escénicos actorales se notaría igual o peor en una obra de texto, pero al menos -afirman los impugnadores del método- se escucharía algo más interesante.

Para el logro de una correcta y exitosa experiencia en el campo de la Creación Colectiva resulta imprescindible contar con algunas condiciones. Fundamentalmente son las siguientes:

a) Tiempo de convivencia

Es difícil trabajar en común -escénicamente hablando- sin que exista grados de amistad y comprensión entre los participantes. Es obvio que la Creación Colectiva sólo es posible en comunidad. Y Comunidad en el amplio sentido del concepto. En cambio ello no es indispensable en el montaje "tradicional" de una obra de texto, salvo la necesaria convivencia en las horas de ensayo y funciones. Inclusive en el Teatro Profesional Comercial puede no haber simpatía ni amistad entre sus integrantes.

La convivencia permite que se desenvuelvan bien en una Creación Colectiva aquellos que se conocen, que han actuado muchas veces juntos, a veces hasta viven juntos, y por tanto saben bien de sus características como personas y su funcionalidad como actores. Para un Grupo que se inicia, que cuenta con personas de distinta procedencia, el método es muy útil para una etapa inicial especialmente, desarrollando lo que se llama "juego dramático", excelentes para unificar a la vez que

para desarrollar la expresión corporal tanto individual como colectivamente.

b) Comunidad de intereses extrateatrales

Ideología común, filosofía de la vida conduscente a objetivos parecidos, aficiones, gustos equivalentes, no son necesariamente requisitos, pero sí ayudan a establecer una comunidad de intereses. El concepto mismo de comunidad es opuesto al individualismo, al pesado egolatrismo tan usual entre artistas con tendencia a sentirse estrellas. La presencia de una actitud altruista, generosa, humilde, se siente como necesaria. Ello sin necesidad de tener que vivir en comunidad como el antiguo y conocido ejemplo de Jacques Copeau y discípulos en Francia. —Por cierto que tampoco el Grupo de Copeau realizaba Creaciones Colectivas.

c) Corto número de integrantes

Obviamente las condiciones anteriormente anotadas son difíciles de lograr cuando se trata de una comunidad grande. Por ello en grupos mayores de diez personas se hace más difícil la consecución de resultados a veces fáciles en grupos pequeños. Y sobre todo cuando se plantea una creación y una dirección en común.

d) Conocimiento de la técnica teatral

Si se desconocen los rudimentos dramáticos tanto actoralmente como en cuanto a la construcción de un texto -no saber por ejemplo lo que es conflicto, situación, premisa, objetivos, clímax, etc.,- es difícil llegar a buenos resultados. De ahí que resulte más adecuado un texto ya escrito. Texto que sufrirá modificaciones, es claro. Se debe tener presente sin embargo que "el derecho a modificar un texto ajeno sólo puede admitirse cuando se dan las siguientes circunstancias: 1.- Que el grupo esté intelectualmente preparado para hacerlo. 2.- Que no existan divergencias ideológicas entre grupo y actor. 3.- Que la estructura del texto permita trabajar sobre él con comodidad. 4.- Que en los casos en que el autor esté vivo se cuente con su previo consentimiento y se le tenga puntualmente informado de las variaciones introducidas". [1]

1 López Mozo. Obra citada.

Sin embargo la carencia de una cultura teatral no inhabilita a un Grupo. Se dan casos de que con una casi total ignorancia dramática, conseguir resultados sorprendentes, nuevos, frescos, porque tenían la seguridad de algo importante que decir y con el deseo de hacer bien las cosas. Es por eso que estaría mal el caer en un academismo cultural estéril que propicia el quehacer teatral sólo cuando se posee conocimientos técnicos cabales. Es posible hacer teatro -alentados por el entusiasmo, la perseverancia y creatividad, probando, experimentando, atreviéndose. A veces el mucho conocimiento anemiza y hasta esteriliza por el temor a equivocarse, por una autocrítica demasiado severa o por demasiada escrupulosidad. Cierto grado de desfachatez resulta conveniente. Probar, equivocarse, corregir, vibrar con cada logro o descubrimiento, consolarse ante cada fracaso, pero persistiendo, insistiendo, sintiéndose partícipe de algo importante, de algo que de alguna manera ayuda a su comunidad.

e) Nivel equivalente

Para la eficacia de un trabajo colectivo, la calidad de los integrantes debería ser más o menos uniforme. Calidad en cuanto a valor artístico. Que no haya demasiadas diferencias. No se puede perder horas y hasta días ensayando a un mal o mediocre actor, sólo para que tenga la misma oportunidad. Si no hay niveles equivalentes se llegará a la primacía de los más capaces, más talentosos, a menos que -como en un lecho de Procusto- se los sacrifique en aras de una pretendida igualdad.

El producto teatral

Desde los primeros ensayos es conveniente preocuparse de la fabricación de los implementos escénicos que se requerirán. Asegurarse también del lugar o lugares donde se proyecta presentarse y establecer una adecuada programación de actividades.

El resultado del esfuerzo común será un producto que se lanzará al mercado para ser aceptado y consumido. Producto

que guste, que incite a su repetición -si no de la misma obra de otra del mismo grupo- y hasta a crearse el hábito de consumisión.

En el Teatro Profesional Comercial la envoltura suele ser más importante que el producto mismo y la propaganda intensiva se encargará de tornarlo apetecible y necesario. Por cierto que esto no ocurre en el Teatro de Barrio y Poblacional. Pero a pesar de que no se use envoltura lujosa haya que preocuparse de que su aspecto no cause repulsión. El producto puede ser muy bueno, pero también hay que mostrarlo atractivo. De otro modo no se venderá. Salvo que se esté financiado y el espectáculo sea gratuito. Pero así y todo. Por último es una forma de respeto al público. "Después de asistir a ciertas representaciones no comerciales me queda la duda de si los responsables del espectáculo son conscientes o no del papel que el público juega allí y, en caso afirmativo, si le desprecian. Tal es la penosa impresión que causa su trabajo o los subproductos que ofrecen y la indiferencia con que reciben los juicios críticos, cuando no el aire de superioridad de que hacen gala. Cuando he pretendido satisfacer mi curiosidad he escuchado respuestas, según la razón de aquella, tan peregrinas como que lo más importante es lo que se dice y no cómo se dice; o que el público no está preparado para asimilar un teatro de altura y es aconsejable empezar con empeños menores, aunque no sean de calidad, e ir elevando poco a poco su nivel intelectual; o que no importa que el trabajo sea inmaduro, pues la madurez se alcanza a base de tiempo y representaciones". [1]

"El argumento de que lo que importa es lo que se dice y no cómo se dice delata la incapacidad de quien lo esgrime y su olvido o su ignorancia de las motivaciones profundas del teatro de barrio o campesino. Personalmente me inclino a creer que en mayoría de los casos es una cuestión de incapacidad" [2], criterio que compartimos ampliamente, especialmente después de asistir a más de algún denominado festival de teatro "popular".

1 López Mozo. Obra citada.
2 Id.

1. Escenografía

Es todo lo que rodea al actor para ayudarlo en su mejor trabajo escénico. Ya sea como envoltura plástica o visual, ya sea como elemento sonoro, ya como maquillaje y vestuario, se ayuda a la mejor comprensión de los sucesos ubicando ambientalmente y sumerja adecuadamente en la vida escénica que le propone el actor. Hay una escenografía del rostro -el maquillaje-, una del cuerpo -el vestuario-, otra del ámbito escénico -decorado o escenografía propiamente dicha y otra de a luz -iluminación- y del sonido -música y efectos sonoros.

a) Maquillaje

La escenografía de la cabeza comprende pintura del rostro, apliques y pelucas. Ayuda al actor en su caracterización del personaje. Aunque no se requiera de una caracterización especial es conveniente subrayar los rasgos naturales de la persona ya que éstos se borran con la distancia y con la iluminación fuerte. De ahí que exista siempre la necesidad de aplicar base, colorear mejillas y labios y remarcar con lápiz ojos y cejas.

Los productos de maquillaje -más propiamente de belleza femenina- son de fácil adquisición, al menos en cuanto a lápices y bases. Los que son especiales para teatro resultan caros y escasos, por lo que se requiere fabricarlos. "Se consigue tierras de colores, como azarcón, sombra quemada, negro de humo, bermellón, óxido de zinc, etc., teniendo cuidado de no emplear colores venenosos como el verde, que debe obtenerse de combinación de las tierras amarilla y azul. Las tierras deben 'adelgazarse' con un mortero y después cernirse; luego se coloca a fuego lento una olla grande con agua y adentro una más pequeña, mejor dicho se emplea el 'baño maría'. En la olla pequeña se deposita vaselina sólida y mantequilla de cacao. Una vez que estos elementos se disuelven por la acción del calor, se vierten las tierras requeridas.

Las medidas deben hacerse 'a ojo', teniendo en cuenta que una vez hervidos los componentes, debe obtenerse un líquido

espeso. Las medidas aproximadas son: 22 cucharadas soperas de tierra, 9 cucharadas soperas de vaselina sólida, una y media cucharadas soperas de mantequilla de cacao". [1]

b) Vestuario

Escenografía del cuerpo que ayuda a situar lugar y época, es decir: dónde transcurre la acción y cuándo. También ayuda a comprender la función social del personaje, su categoría y oficio, como en el caso de uniformes y sotanas.

Es importante considerar que a veces basta con un solo elemento, un detalle, para señalar la característica total de un vestuario, en una síntesis que evita la confección historicista. Por ejemplo: Un cuello de golilla y una capa corta sobre un traje neutro, bastan para señalar los siglos de oro de España; una banda colorida terciada para simbolizar el presidente de un país; faldas largas para señalar "época" con una amplitud que va desde la Edad Media hasta comienzos de nuestro siglo, etc. Por supuesto que se toma lo esencial y no la exactitud de la moda. Caso contrario, si se desea y se cuenta con medios suficientes, hay numerosos tratados de los que se puede tomar diseños exactos.

c) Utilería

También en este rubro se debe buscar siempre la sencillez y funcionalidad. A menudo obligada por la dificultad de conseguir implementos. Bueno es considerar entonces que con cualquier tipo de materiales se puede conseguir positivos resultados. Cartón, porofiex y espumas plásticas pueden imitar a la perfección metales, piedras y en buena cuenta todo cuanto se requiera.

Los Grupos de Barrio sufren casi siempre de escasez monetaria. Muchas veces están condicionados a lo que tienen o a lo que pueden conseguir, que siempre es poco. No debería constituir una preocupación el no contar con todos los elementos de vestuario y utilería como se quisiera. ¿Que los que se consigue

1 Carlos Gassols. *"Notas sobre maquillaje"*. Servicio de Publicaciones del T.U. de San Marcos, Lima, Perú.

son solo aproximados a los que se pensó? Bienvenidos si cumplen su finalidad. La pobreza no es un mérito, pero más de una vez se ha conseguido hasta la creación de un estilo por medio de la ingeniosa utilización de "esteticismo de la pobreza" o a glorificación de lo "naive" y folklórico, lo cierto es que resulta más valioso lograr mucho con poco que poco con mucho. Muchas veces el exceso de facilidades en lugar de estimular agota la imaginación.

d) Decorado y mobiliario

Escenografía y complementos del espacio escénico. Reiterando lo señalado, el mobiliario debe ser el mínimo indispensable al igual que el decorado. Insistimos en lo funcional y sintético no sólo por estética, sino pensando también en el transporte, en la necesidad que tiene el Grupo de adaptarse a distintos escenarios y locales. Se va a buscar al público; la montaña no va a venir donde Mahoma. Es por ello que los elementos corpóreos deben ser fácilmente transportables. Inclusive el mobiliario -siempre que no se trate de algo muy especial- puede pedirse prestado en los lugares de representación.

Hay manuales que enseñan a fabricar bastidores y telones pintados. Pero en muchos montajes -como se ha dicho- todo sirve, hasta los deshechos. Telas y ropajes viejos, sombreros, artefactos rotos, cualquier elemento puede ser utilizado por el Grupo.

e) Iluminación

Escenografía de la luz. Lo indispensable es al menos "alumbrar" el espectáculo. Por supuesto que la iluminación es otra cosa; cumple una función artística al ambientar, crear atmósfera, subrayar momentos culminantes.

El Grupo debe considerar que en muchos lugares donde actuará no hay equipo de iluminación. Por tanto tendrá que contar con uno propio. ¿Cuál es el más simple, el que hasta el Grupo más insignificante debe poseer y desarrollar sus

posibilidades? Lo hará mediante unos cuantos metros de cable eléctrico, unos listones de madera y unos tarros. Las latas se condicionan con sockets para sostener el foco y se ubican en un listón de a tres o de seis, en línea.

f) Música y efectos sonoros

Escenografía del sonido. Siempre es preferible que salga directo, vale decir no grabado. Aparte de que así se evita problemas de grabadoras tocacassetes o tocadiscos, como también de transporte y una fuente de alimentación no siempre segura. La riqueza del sonido lanzado directamente es superior al grabado por más que no resulte tan fiel como éste. Claro que ello trae aparejado el problema de instrumentos y de intérpretes musicales, lo que hace más económica la música envasada.

En cuanto a su oportunidad hay que considerar que -como en todo- debe ser usados sólo cuando son estrictamente necesarios. No olvidemos que la función de la música de escena es de ambientar -por algo es escenografía- y ayudar al clima psicológico, realzando momentos caminantes. También es útil en los comienzos y finales de acto y de la obra toda.

Con mayor razón que la música, los sonidos y efectos sonoros es mejor que sean hechos directamente. Pues mientras menos se tenga que depender de lo mecánico, tanto mejor.

Conclusión

Sin intentar disminuir su importancia, todo lo relativo a "escenografía" tiene carácter secundario. Nunca debe primar en una representación. Lo fundamental -reiterémoslo una vez más- es el actor. Todo lo demás sirve de complemento, de ayuda, colaboración a la labor del actor.

Decorado, vestuario, música son en el teatro "atrezzos" o aderezos, la sal, pimienta y especias que le dan mejor sabor al alimento, pero que de ninguna manera lo sustituyen. Un

guiso puede tener los más finos materiales, pero si está muy salado -música incidental inadecuada o excesiva, por ejemplo- se torna incomible. Por eso un buen cocinero -el Director- debe tener buen cuidado en los usos de la escenografía y utilizarla sólo cuando es indispensable.

2. Local

El producto teatral debe ser mostrado en algún lugar, ya sea el tradicional -local teatral específico- o en cualquier otro aparente para una adecuada apreciación del espectáculo.

Consideremos dos posibilidades:

a) Cuando hay escenario

¿Es aprovechable tal cual o requiere de adaptación? Lo probable es que haya que adaptarse a él, razón por la que hemos insistido en la elasticidad del planteamiento escénico para adecuarlo a cualquier instrumento.

b) Cuando no hay escenario

Es grave problema, sobre todo si el montaje se ha hecho frontalmente y resulta difícil adaptarlo a teatro circular. El escenario -lugar más alto que el nivel de la sala- es necesario para la mejor visibilidad del espectador, entre otras connotaciones. De no existir y tener que presentarse el espectáculo al nivel del público, obliga a éste a esfuerzos agotadores para poder ver inclusive desde la tercera fila. Hay conjuntos que tienen caballetes y tableros para armar un escenario. Pero si se carece de ellos o no hay medios de movilización para trasladarlos, consuela recordar que más de un buen espectáculo se ha hecho en tabladillos improvisados. Un ejemplo: uniéndose varias mesas grandes como las que se usan en comedores de regimiento o de internado.

3. Publicidad y propaganda

El mejor producto del mundo si no es conocido es como si no existiera. Pensar que porque es de Barrio o Poblacional el Teatro no requiere de propaganda, que ésta es propio del Teatro Comercial, es argumento falaz e inconsistente. Siempre se hace necesario contar con alguna forma de propaganda.

A falta de publicidad pagada en periódicos, TV o radios, utópica en la mayoría de los casos, es preciso atenerse a las informaciones de buena voluntad, gratuitas, que suelen ofrecer dichos medios de comunicación.

De aparecer alguna información en órganos periodísticos, el hecho ayudará al Grupo en la adquisición de prestigio en su lugar de funcionamiento. Este es de suma importancia, en el bien entendido de que no se trata de fomentar la vanidad ni el afán de figuración.

En su misma localidad la propaganda puede hacerse:

a) Utilizando periódicos murales que suelen haber en fábricas, parroquias y escuelas.

b) Poniendo uno o más cartelones de tela o de papel en lugares claves del barrio, así como en el exterior del local donde se llevarán a cabo las representaciones. En ellos se especifica el nombre del Grupo, la obra a representar, lugar y fecha.

c) Si alguien del Grupo dibuja, podría trazar unos cuantos afiches con motivos alusivos a la obra en cuestión, para ser colocados en vidrieras de tiendas.

d) Volantes a mimeógrafo con datos de la obra y del Grupo, repartidos en la calle, informan y acucian la curiosidad del vecindario.

e) Uno de los mejores medios es hacer propaganda a viva voz por medio de un vehículo con altavoz que recorra las calles del barrio.

4. Intercambio

Como la "clientela" del lugar se agota después de unas cuantas funciones, el Grupo necesitará ampliar su radio de acción. Es lógico pensar que hacia otros barrios o poblaciones similares. Mientras más funciones tengan, tanto mejor. Se adquirirá experiencia, progresarán como actores, tendrán mayores posibilidades de contacto con el público que le interesa. El interés particular corresponde también a un interés social: al establecer contactos y realizar intercambio con grupos afines habrá mayor continuidad de espectáculos con la consiguiente ventaja para el público, que tendrá así más oportunidades de apreciar otros grupos y otras obras.

Tres fases en la vida activa del Grupo Teatral señala López Mozo [1]

"1a. Fase. Actuación exclusiva en la zona en que radica el grupo. Lógicamente corresponde al período de creación y consolidación y su duración debe prolongarse tanto como lo aconseja una sincera autocrítica del estado de madurez alcanzado. Sólo cuando se posea una organización y esté determinada la línea de actuación a seguir se estudiará la posibilidad y conveniencia de actuar en otros barrios o pueblos".

"2a. Fase. Extensión de las actividades a otras zonas de características similares"..."Ya en esta fase se está en condiciones de establecer una programación regular"..."En menos de tres meses no se puede poner en pie una obra"..."Lógicamente depende de la extensión del barrio o pueblo, y aún de otros factores, que la obra pueda representarse una o más veces. En cualquier caso, y eso es lo que importa, con ambos datos, número de montajes por año y veces que puede representarse cada uno- es factible elaborar un primer calendario a la vista del cual se está en condiciones de entablar contactos con otros grupos para coordinar un programa de intercambios o de actuaciones que garantice un mínimo de doce. En un barrio o pueblo que sea escenario de una actuación cada mes, el

[1] López Mozo. Obra citada.

teatro juega, qué duda cabe, un papel destacado entre las demás actividades político-sociales que tengan lugar en él".

"3a. Fase. Actuaciones en marcos sociales distintos al que pertenece el grupo, a los que se acude con el propósito de dar testimonio de su trabajo habitual y del contexto en que éste se realiza. A esta última fase, no imprescindible, sólo se debe llegar cuando se posea una experiencia válida y merece la pena mostrar la labor desarrollada".

Durante la 2a. Fase señalada, el Teatro es foco de atracción cultural, puesto que amén de funciones se invita a conferencistas, se hacen exposiciones y se crean cursillos. Por supuesto que para ello se requiere -entre otras cosas- de un local, ya sea propio, alquilado o prestado, además de contar con el apoyo necesario de su comunidad.

En relación con la 3a. Fase, cabe señalar una curiosa deformación: la de Grupos que viven en función de festivales, aprovechando las facilidades de viaje y estadía que ofrecen dichas reuniones. Lo triste es que tienen vida fantasmal en su comunidad, siendo ignorados y hasta rechazados por su medio, con la pretensión insólita de querer aparecer como su expresión.

Funcionando

"Llegamos a las 8:30 al salón Comunal de la Iglesia. En contraste con nuestra impuntualidad citadina, aquí, encontramos ya repleto el local.

Sentadas sobre rústicas bancas, hay madres con sus hijos a cuestas, caras enjutas, rostros tostados, cabellos chuscos trabajosamente alisados, ropas humildes llenas de parches y un ambiente de espectación respetuosa.

Comienza la obra y comienza también nuestra sorpresa: diálogos ajustados, intervenciones precisas, movimientos correctos, y la acción viva y espontánea, mostrada con naturalidad, de ese mundo marginal que no conocemos quienes nos movemos alrededor de la plaza 24 de Septiembre.

La iluminación hecha a base de latas de leche cumple muy bien su función. Los ojos absorben insaciables los efectos de color. La trama sencilla y directa cautiva la atención, ni las guaguas lloran y el hilo mágico sólo se rompe al final de cada cuadro cuando la gente premia con un largo aplauso el mensaje que recibe.

Los actores son albañiles, peones, plomeros, pintores, choferes y amas de casa, de diferentes edades y diferentes regiones.

Cuadro Primero: la esquina de un barrio popular cualquiera. Un grupo de muchachos comenta el buri del día anterior. Se jactan de sus conquistas, hacen gala de su machismo, de sus peleas, de su aguante p'al trago...

Cuadro Segundo: una cantina, un grupo que bebe y discute sus problemas. Se quejan de su barrio sin luz, sin agua, se acuerdan de su provincia, lloran su desarraigo, gimen por su impotencia, quieren arreglar su patria, trabajan por hacerla grande y terminan ahogando sus ímpetus y durmiendo su borrachera al son de "viva mi patria Bolivia".

Cuadro Tercero: una reunión de tipo religioso. Se reza mecánicamente, se repite de memoria alabanzas a Dios y a los "bienhechores" de nuestra sociedad, mientras escasea la solidaridad con el prójimo...

La desorientación, las evasiones y la presión de la sociedad de consumo se hacen conscientes y se examinan en foro que precede a la obra. Posteriormente entrevistamos al Grupo y aquí transcribimos algunas declaraciones.

Debate: José Luis, ¿qué resultados crees que has logrado en esta primera experiencia en Santa Cruz?

José Luis: Después del estreno habría que reflexionar un poco. Hasta ahora he recogido una experiencia muy linda, porque he encontrado un grupo muy unido. Después de tantos problemas planteados, encuentro una juventud con ganas de trabajar, abierta hacia la verdad o sea, desalienada en ese sentido. Está libre de algunos prejuicios... Ahora es cierto que hay un problema de identificación de clase, pero ya el

avance es grande, porque la unidad se está mostrando, se está reflejando hacia una toma de decisiones.

Debate: En el futuro, ¿tú crees que el grupo podrá autodirigirse?

José Luis: Por supuesto, ya hemos intentado eso en los ensayos y la gente se dirige, improvisa, crea.

Debate: Sí, la proporción de improvisación en la obra se ve claramente. Todas las partes improvisadas son muy vivas y llegan rápidamente al espectador. Uds. han introducido en la obra elementos de la realidad que vivimos, frases y palabras de nuestro medio, creo que eso enriquece la obra.

Ud. señor, dígame su nombre por favor. Y dígame qué le ha parecido su experiencia de teatro.

Padilla: Mi nombre es Padilla y soy albañil. Esta ha sido una de las primeras experiencias de mi vida, ya como persona adulta, porque muchas veces hemos sido o hemos querido ser conscientes de nuestra realidad, pero hemos quedado truncados por ciertas cosas, ¿no?... y no ha habido una oportunidad abierta donde la gente humilde como nosotros pudiera expresar lo que realmente siente. Creo que el teatro es un buen camino para llegar a la conciencia de miles de personas que necesitan ver claros sus problemas. Yo estoy contento, porque se nos ha brindado esta oportunidad y todos los de este grupo hemos llegado a sentir como una hermandad, nos hemos dado confianza mutua y nos hemos alentado uno al otro.

Debate: Muchas gracias, y Ud., señorita, dígame su nombre por favor.

Alcira: Mi nombre es Alcira de Quiróz, y ya soy señora. En la obra trabaja también mi marido, es el que hace de mendigo. Tenemos una hijita, pero nos arreglamos para venir a los ensayos. Me ha gustado este movimiento de algo que vamos a hacer todos, de sentirnos unidos para realizar algo por pequeño que sea.

Debate: A ver el esposo. Sí, Ud., Quiróz. ¿En qué trabaja?

Quiróz: Yo trabajo como peón. Es duro el trabajo como peón, pero por ahora no puedo hacer nada más, no tengo ninguna profesión aunque soy bachiller. En la Universidad se nos oponen al camino un montón de metodologías. Creo que el teatro popular ha llegado oportunamente. Es un medio de concientizar.

Debate: ¿Y Ud., joven?

Policarpio: Yo me llamo Policarpio Montaño y hago de colla paceño en la obra. Me gusta el teatro, porque yo soy un tipo más o menos chistoso y cómico. Me gustan los chistes, pero me gustó también el drama que hicimos, porque allí uno expresa lo que está viviendo en este mundo. Se ve toda la realidad en esta obra, se ve la miseria, se ve la riqueza, todo, todo se ve.

Debate: ¿Y Ud. cree que con esta obra ayuda a sus amigos, a los espectadores?

Policarpio: Bueno, yo creo que tendrían que tomarle sentido, porque hay partes en que la gente se ríe, que no comprenden todavía, que no es consciente de lo que está viendo.

Debate: A veces la gente se ríe porque... por ahí se defiende, se identifica, a veces se ríe de sí misma... ¿Y en qué trabaja Ud., Policarpio?

Policarpio: Yo a veces trabajo como pintor, a veces como plomero... De lo que pide el trabajo. (risas).

Debate: Y Concencio, ¿qué nos puede decir?

Concencio: Bueno, para todos los que no me conocen, mi nombre es Carlos Laguna y la verdad es que es la primera vez que salgo en esta clase de obras y estoy muy emocionado, quizá un poco nervioso.

Concencio: ¿Ud. vive en este barrio?

Carlos: No, yo vivo en la estación argentina y por ahora trabajo en la fábrica de Roda, pero estoy estudiando en la Universidad y... siempre me escapo para acá a pesar de las clases. Creo que la parte importante de este teatro es cuando nos reunimos

y estudiamos nuestra problemática. La vamos examinando y luego sacamos esa realidad para ponerla en acción y luego discutirla con el público.

Después de ver la obra y conversar con el grupo, podemos concluir que este teatro popular no es un simple teatro de espectáculo ni de evasión. Es teatro lleno de fé, de esperanza y de lucha". [1]

Con este testimonio de la actividad teatral popular en un lugar de nuestra América remota y desconocida, pero hermanada en las mismas aspiraciones y realizaciones, terminamos haciéndonos eco de lo expresado por el modesto albañil Padilla, que resume la importancia del teatro con notable sabiduría: "Creo que el teatro es un buen camino para llegar a la conciencia de miles de personas que necesitan ver claros sus problemas".

1 Artículo de la Revista "*Debate*" de Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, reproducido en "Acto" Nº 2 de La Paz.

Indice

Propósito 223

Primera Parte: Ubicándonos 225

- Teatro Estatal y Teatro Particular 225
- El Teatro Comercial 226
- El Teatro No Comercial 227
  1. Teatro Vocacional, Independiente o de Arte 228
  2. Teatro Universitario 228
  3. Teatro para niños 230
  4. Teatro Poblacional, de Barrio y Campesino 232
- El Teatro Popular 232
  1. Revisión y concepto 232
  2. Teatro del pueblo y para el pueblo 237
  3. Categorías 238
  4. Actores y temática 240
  5. Caminos 242
- El Teatro Poblacional, de Barrio y Campesino 244
  1. Postulados 244
  2. Integrantes 247
- Hacia la formación del Conjunto Teatral 250
  1. Qué 250
  2. Por qué 251
  3. Quién 252
  4. A quién 252
  5. Para qué 253
  6. Con qué 254
  7. Dónde 254
  8. Cómo 255
- Teatro Tradicional y No Tradicional 255
- Pasos adecuados para iniciar el funcionamiento de un Grupo Teatral en el Barrio o Población 261

Segunda Parte: Creando el Grupo 265

- Los pasos iniciales 265

I. Formación 265

1. De iniciativa individual 265
2. De iniciativa institucional 265

II. Organización 266
1. Primeros lineamientos. Objetivos 266
2. Programación 267
3. Puentes de ingreso 268
III. Funcionamiento inicial 269
Período de preparación del Grupo 269
I. Información 270
II. Ejercitación 271
1. Física 271
2. Oral 273
3. Mental 274
4. Ejercicios expresivos de los sentidos 276
5. Ejercicios de expresión corporal 279
6. Ejercicios de manipulación 281
7. Ejercicios expresivos de emociones básicas 281
8. Ejercicios orales de entonación y énfasis 283
9. Ejercicios grupales de improvisación 284
10. Ejercicios de caracterización 286
• Dirección y Escenario 288
1. La Dirección Escénica 288
2. El Escenario y la Tradición 289
• El Montaje de un texto dramático 290
I. Etapa preparatoria 291
1. Análisis 291
2. Planteamiento escénico 295
3. Coreografía escénica 296
4. Implementos escénicos 296
5. Cálculo del presupuesto 297
II. Etapa de realización 297
1. El trabajo de mesa 297
2. Los ensayos 298
• Creación de un texto y su escenificación 303
1. Metología 306
2. Condiciones necesarias 318
• El producto teatral 321
1. Escenografía 323
2. Local 327
3. Publicidad y propaganda 328
4. Intercambio 329
• Funcionando 330

Bibliografía Básica

"Teatro de Barrio. Teatro Campesino". Jerónimo López Mozo. Colección "Biblioteca Promoción del Pueblo". Madrid, 1976.

"El teatro latinoamericano de Creación Colectiva". Compilación y prólogo de Francisco Garzón. Casa de las Américas. La Habana, 1976.

"América Latina. Teatro y Revolución". José Monleón. Editorial Ateneo de Caracas.

"Categorías de Teatro Popular". Augusto Boal. Ediciones Cepe. Buenos Aires, 1972.

"Teatro del oprimido". Augusto Boal. Ediciones de la flor. Buenos Aires, 1974.

"En busca de un teatro popular". César Vieira. Sao Paulo, Brasil, 1977.

"Manual de Instrucción Teatral". Sergio Arrau. Editorial Universitaria. Quito, Ecuador, 1975.

Revista "Primer Acto" Nº 183. Madrid, 1980.

"Por un teatro político. Piscator, Brecht, Artaud". Massimo Castri. Akal Editor. Madrid, 1978.